4 Приветствие ректора СПбГИКиТ Евменова А. Д.

5 Колонка редактора

КИНЕМА.DOC

Версии

8 Синтаксис хтони
Олег Аронсон

22 «Дау» Ильи Хржановского: Фильм-лимб, фильм-сон
Виктория Смирнова-Майзель

34 Театр als ob: к идее «Дау».
Нина Савченкова

44 От триллера к триггеру. Насилие в проекте «Дау»
Артемий Магун

Pro et contra

60 «Дау» и его резонанс в контексте наук об обществе
Дискуссия в Европейском Университете

КИНЕМА.NOTES

Метод

92 Интермедиальность в кино: история методологий
Агнес Пету

118 Интермедиальность как теоретическая перспектива: интерсенсорный аспект
Дарина Поликарпова

130 Интермедиальность в фильме «Евангелие от Матфея» Пьера Паоло Пазолини: взаимодействие визуального образа и литературного текста
Юлия Смирнова

Ракурс

148 Культурный статус киноадаптаций текстов М. Пруста в свете идей М. М. Бахтина
Полина Рыбина

160 Новых медиа не было
Павел Арсеньев

172 Кинонарратив в трансмедиальной оптике: реверсивность как критерий медиачувствительности
Лариса Муравьева

КИНЕМА.LOOK

Проекции

186 «Постмедиальность не может определить себя иначе чем через “медиум”»
Беседа с Анатолием Рясовым

194 «В кинематографе меня больше всего привлекает промежуточность ситуации»
Беседа с Анатолием Васильевым

202 «Я очень люблю делать негармоничные вещи»
Беседа с Денисом Шибановым

КИНЕМА.INFO

Библиография

218 Новых медиа не было-2
Павел Арсеньев

245 Цифровой мир: реальность и миф
Евгений Майзель

252 Хроника научной жизни
Инга Земзаре

INTERNATIONAL SCIENTIFIC JOURNAL «KINEMA». 2021. №2 (2). CONTENTS

KINEMA.DOC

Versions

4 Words of welcome from A. D. Evmenov, rector of SPbGIKiT

5 Editorial

8 Syntax of the Chtonic
Oleg Aronson

23 “Dau” by Ilya Hrzhanovsky: Film-limbo, film-dream
Victoria Smirnova-Maizel

34 Theater als ob: to the idea of “Dau”.
Nina Savchenkova

45 From thriller to trigger. Violence in “Dau” project
Artemiy Magun

Pro et contra

60 "Dau" and its resonance in the context of social sciences. Discussion at the European University

KINEMA.NOTES

Method

92 Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies
Agnes Petho

119 Intermediality as a theoretical perspective: the intersensory aspect
Darina Polikarpova

131 Intermediality in the “Gospel of Matthew” by Pier Paolo Pasolini: the interaction of a visual image and a literary text
Yulia Smirnova

View

149 The cultural status of M. Proust's film adaptation in the light of M. M. Bakhtin's ideas
Polina Rybina

160 There were no new media
Pavel Arsenyev

173 Film narrative in the transmedial optics: reversibility as a criterion of media sensitivity
Larisa Muravyeva

KINEMA.LOOK

Projections

186 “Postmediality cannot define itself otherwise than through a ‘medium’” (Conversation with Anatoly Ryasov)

194 “In cinema, I am mostly attracted to the intermediacy of the situation” (Conversation with Anatoly Vasiliev)

202 “I really like to do inharmonious things” (Conversation with Denis Shibanov)

KINEMA.INFO

Bibliography

218 There were no new media-2
Pavel Arsenyev

245 The Digital World: Reality and Myth
Evgeny Maisel

252 Chronicle of the scientific life
Inga Zemzare

Дорогие читатели!

Принимая решение о запуске журнала о кино, мы исходили из значимости роли экранных и визуальных искусств в современном мире. Нам было важно создать международное рецензируемое издание, в котором лучшие кино- и искусствоведы, работающие как в нашей стране, так и за ее пределами, могли бы делиться своими исследованиями, поддерживать связи с научным сообществом всего мира, держа руку на пульсе современной мысли. Площадка, собирающая наиболее активных и ярких российских и мировых представителей гуманитарной науки,— таким в идеале мы задумали журнал «КИНЕМА», и первый номер, посвященный выдающемуся документалисту-новатору Дзиге Вертову, был пробным камнем в этом направлении.

Теперь перед вами второй номер журнала. Он посвящен одному из самых масштабных и горячо обсуждаемых кинопроектов последних лет и тесно связанной с ним проблеме сосуществования различных медиа в современной художественной жизни: кино и театра, фото и живописи, литературы и архитектуры, музыки и поэзии. С этой целью мы решили не ограничиваться киноведением и пригласить к участию самых разных специалистов, чтобы обсудить наиболее актуальные тренды в этой области. Отдельное внимание в номере уделено современности и ее уникальным, исторически беспрецедентным вызовам — неуклонно продолжающейся цифровизации и все еще непобежденной пандемии, образовавшей новые, непредвиденные границы по всей планете.

Я искренне надеюсь, что работа, начатая редакцией журнала, будет успешно продолжена.

Евменов А. Д.,
ректор СПбГИКиТ,
заслуженный деятель науки РФ,
профессор

КИНЕМА

Кино: медиум или место?

Проблема медиума почти перестала занимать современных теоретиков кино. Это особенно заметно на фоне многочисленных попыток утвердить специфичность кинематографа, предпринимавшихся на всем протяжении XX века. В знаменитой «Пост-теории» Ноэль Кэролл и Дэвид Бордуэлл предлагали забыть о медиуме, вернувшись от теории к истории. Сам отказ от мышления в терминах «среды» был связан как с общей постмедиальной тенденцией, так и с обилием междисциплинарных исследований, рассматривающих кино в аспекте его прозрачной, квазителесной природы.

Однако действительно ли так бесполезно понятие «медиум»? Не поторопились ли мы, отправляя в утиль эту, еще недавно столь перспективную категорию?

Попытка ответить на этот вопрос и определила интригу второго номера. Возникшая на рубеже 1990-х годов теория интермедиальности вдохновила нас в который раз обратиться к классическому вопросу о том, «что такое кино?»

Это синтетический «медиум»? Или, может быть, «место», «территория», «зона», в которой продолжают разыгрываться другие медиальные отношения? Неслучайно стратегическими текстами новой «Кинемы» стали глава из книги Агнес Пету «Интермедиальность и кинематограф: страсть к промежуточности», рассматривающей кино как динамическое пространство пересечения различных материальных сред, и аналитический комментарий Дарины Поликарповой, рассуждающей о методологической перспективе теории.

Столь же закономерным в контексте разговора о медиуме нам показалось обращение к проекту Ильи Хржановского «Дау», чья смена различных эстетических режимов вкупе с идеей «восстановленной реальности» по-новому актуализирует размышления о границах кино.

«Дау» Ильи Хржановского

О «Дау» для «Кинемы» размышляют Олег Аронсон, рассматривающий проект Хржановского с точки зрения его фундаментальной «избыточности», Нина Савченкова, связывающая проживание тоталитарной травмы со стратегией документализации фантастического, Артемий Магун, анализирующий различные функции кинематографического насилия. Опытом участия в проекте делятся режиссер Анатолий Васильев и главный художник московского блока «Дау» Денис Шибанов.

Одним из интереснейших текстов, посвященных проблеме медиума, стало интервью с Анатолием Рясовым, в котором он призывает вернуть понятию медиум «метафизическое достоинство». Столь же интригующей нам показалась статья «Новых медиа не было», в которой Павел Арсеньев анализирует, почему новые медиа стали старыми, и предлагает весьма неожиданное прочтение старых медиальных техник.

В рубрике «Библиография» Евгений Майзель штудирует фундаментальную «Историю цифровых медиа» Лугано Габриеле Бальби и Паоло Маггауды, напоминающую «захватывающий роман с десятком героев, сюжетных линий и философских отступлений», в котором цифровая реальность рассматривается с точки зрения мифологического мышления.

Разумеется, все те сюжеты, которые были затронуты в новом выпуске журнала, не способны исчерпать ни тему медиума кино, ни тему интермедиальности как теории, ни тему «Дау» как феномена, однако мы надеемся, что разнообразие идей и подходов, предложенных авторами «Кинемы», будут интересны нашим читателям и подтолкнут их к дальнейшим размышлениям о природе кинематографа.

редактор номера
Виктория Смирнова-Майзель,
кандидат искусствоведения,
доцент СПбГИКиТ

КИНЕМА. DOC

СИНТАКСИС ХТОНИ

Олег Аронсон

(о «Дау» Ильи Хржановского)

Предварительные замечания

Эти заметки написаны после просмотра киноматериалов проекта «Дау», охватывающих в фильме время с 1956 по 1968 год. Поскольку общий объем отснятого материала составляет порядка 700 часов, то могу предположить, что даже те части, которые мне довелось посмотреть («Дегенерация», «Буфет», истории Норы, физика Львова, математика Каледина и его жены), — лишь небольшая часть, входящая даже в этот временной промежуток.

Все остальное о проекте «Дау», что я узнал прежде всего от Анны Меликовой, понемногу от некоторых своих знакомых (Борис и Вита Михайловы, Владимир Паперный, Владимир Мартынов), а также из интернет-публикаций (например, «Все, что вы хотели знать о “Дау”» на интернет-портале Film.ru), несомненно, также повлияло на мои размышления об увиденном.

В дальнейших своих размышлениях я буду вынужден так или иначе экстраполировать ту небольшую часть просмотренного материала на проект «Дау» в целом, что, конечно, создает определенного рода неловкость. Во-первых, проект все еще не завершен, он находится в развитии и поиске способов своего предъявления публике. Во-вторых, на примере последовательного просмотра сначала девяти эпизодов под общим названием «Дегенерация», а затем истории Каледина и его жены, становится понятно, что внутри самого этого обширного материала возможны совершенно разные стратегии его сборки, причем такие, которые кардинально меняют смысл того, что мы видим на экране. Наконец, в-третьих, то, как представлена эпоха 30-х и 40-х годов, мне совершенно неизвестно, а по тому, что я видел, могу лишь предположить, что там возможны свои сюрпризы.

Я готов к сюрпризам. Более того, я жду их. Мне кажется, что если неувиденное мной заставит меня пересмотреть некоторые мои соображения или добавит какие-то еще, то это только еще больше убедит меня в важности и значимости данного проекта.

Проекта ли? Вот уже несколько раз употребив это слово — засомневался. Оно явно не подходит к тому явлению, с которым мы имеем дело. Но боюсь, что и слово найти будет трудно, поскольку явление «Дау» настолько многообразное, что вряд ли возможно описать его каким-то одним словом, и приходится постоянно поправлять себя. Вот я написал «многообразное». Это слишком узко. К многообразию мы приучены, многообразие даже стало чем-то необходимым и ценным. Иногда в таких случаях любят говорить о синтезе (искусств), междисциплинарности или интермедиальности. Однако все это, на мой взгляд, настолько не подходит к «Дау», что я бы заменил слово многообразие словом «избыточность». Это будет первый шаг.

Избыточность

В отличие от многообразия и разнообразия, избыточность предполагает, что в любой момент мы ощущаем свою недостаточность для охвата того, что нам предъявлено. Избыточность не то, что можно охарактеризовать как «слишком много», хотя порой именно так может казаться. Действительно, в «Дау» всего слишком много: и построение Института, и набор огромного количества людей для обслуживания этого специально построенного Института, кинематографических съемок, собирание вещей, соответствующих времени, о котором повествуется в фильме, приглашение дирижера Курентзиса на роль Дау (Ландау), а Анатолия Васильева — на роль Крупицы (Капицы), присутствие в фильме фотографа Бориса Михайлова, художника Марины Абрамович, музыкантов Леонида Федорова и Татьяны Гринденко, а также известных ученых, политиков, журналистов, скинхедов, шаманов, выступающих в фильме под собственными именами, дискотека на руинах Института, открытие филиалов «Дау» в Лондоне, Париже и Берлине… Когда читаешь обо всем этом, не видя кинематографический материал, то может создаться ощущение нелепого грандиозного капустника. Однако кино меняет такую перспективу: нелепость оказывается необходимой избыточностью, капустник оборачивается трагедией (в самом что ни на есть античном ее понимании), и лишь грандиозность остается грандиозностью.

Таким образом, избыточность — не «слишком много», а то, что превышает любое наше представление о множественности и разнообразии. Не просто «лишнее», но такое, которое необходимо для функционирования целого. Избыточность говорит нам: ты всегда слишком мал в своих мыслях, чувствах, оценках и суждениях, всегда есть нечто, что ты не готов воспринимать, понимать, переживать, но что действует и воздействует вопреки твоей зрительской воле.

Конечно, уже сам разговор о том, что снято 700 часов кинематографического материала, настраивает на это ощущение собственной малости и невозможности охватить целое. Даже если этот рассказ о 700 часах — миф, то он все равно действует, заставляя отнестись ко всему увиденному как лишь к небольшой части того явления («Дау»), которое еще и постоянно расширяется. Динамика этого расширения достигается продолжением «Дау» в некинематографическом пространстве, а также созданием атмосферы секретности и тайны.

Итак, «Дау» пытается работать с логикой избыточности, которая противостоит привычной уже для нас логике нехватки. Мир, увиденный через призму логики нехватки, — мир познания и просвещения, в котором человек постоянно осваивает недостающие элементы целого. Но также мир нехватки — мир религиозный, где сам человек предстает как неспособный

ухватить невидимую волю Бога, и мир капиталистический с «невидимой рукой рынка»…

Жиль Делёз в «Логике смысла» проводит различие между миром нехватки смысла (логика абсурда, от Тертуллиана до французских экзистенциалистов) и миром избытка смысла (логика нонсенса, логика кэрролловской «Алисы»).

Мы обучены тому, чтобы воспринимать советское время в терминах абсурда, отклонения от нормы. Будь то репрессии, мимолетные радости оттепели или гротескный застой. Совсем иное — ощутить «советское» как такой опыт жизни, который не может быть никогда редуцирован полностью, который не сводится к тоталитаризму, политическому насилию, коммунальному быту, который открыл *нечто*, что не хочет признавать за собой мир западной рациональности, несмотря на то, что именно на Западе зародился фашизм, питавшийся этим *нечто*, условное наименование чему — хтонические силы человеческой общности.

Будучи политически побежденным как идеология, фашизм оказался в зоне нехватки, в то время как советский опыт, несмотря на политическое поражение коммунизма, сохраняется, но уже именно как опыт, а не как идеология. То есть не в своей идеологической перспективе, а как нечто, что постоянно проявляет себя в виде неустранимой жизни общности, где действуют не только силы социальные, но силы, эту социальность подрывающие, — оргиастические, хтонические.

Избыточность всегда в том месте, которое мы не готовы наделять смыслом, которому не хотим придавать значение, а уж тем более — ценность. Важно, что без нее мы обречены создавать лишь удобные для нас миры. Но сама она ставит пределы нашему мышлению в рамках причинно-следственных связей, познавательных практик, рационального поведения.

Однако мало назвать нечто избыточным, надо предъявить способ, которым с этой избыточностью можно вступить в отношения, если угодно — стать ее частью.

Илья Хржановский в «Дау» использует для этого кинематограф. Он использует его таким образом, что самые первые ощущения, связанные с рассказами о проекте, оказываются в прямой связи с избыточностью иного рода, не только количественной («слишком много всего»). Не стоит при этом шаблонно называть это «качественной избыточностью». У избытка нет качеств и свойств. Она имеет нечеловеческие характеристики.

Фактически, речь идет о том, что то, что попадает в камеру, перестает быть некоторым представлением, изображением времени, эпохи, жизни ученого, работы научного Института, а становится фактом жизни, где кино и жизнь уже нельзя развести порознь.

Избыточность оказывается синонимом жизни, проявляющей себя за пределами социальных норм. И поскольку она «за

пределами», она неизбежно непристойна (хтонична). Показать ее напрямую практически невозможно, но она проявляет себя через конфигурацию элементов кинематографического материала.

Еще одно следствие ставки на избыточность — принципиальная незавершенность, в которой воплощены особые ритмы «Дау», его длительность.

Длительность

В «Дау» есть несколько стратегий (вольных или невольных) длить события, растягивать время. Простейшие — создание эпического времени на уровне замысла (охват съемками периода жизни «персонажей» с 30-х по 60-е годы двадцатого века) и сама медленность съемочного процесса, растянутого на многие годы, а затем и монтажного периода.

Почему я говорю об «эпическом времени», хотя привычно и в литературе, и в кинематографе воспринимать такой временной охват в жанре саги? Тех фрагментов, что были просмотрены мною, вполне достаточно, чтобы удостовериться в том, что перед нами не сага из жизни семьи ученого или целого Института, что перед нами время трансформации мира, данное через быт, плоть и кровь людей, а не персонажей.

Время саги — время изменчивости человеческих судеб, время историй и время Истории. Оно линейно и горизонтально. Время эпоса — время бесконечной длительности, время вечно повторяющихся войн («Илиада»), бесконечного возвращения к домашнему очагу («Одиссея»), ежедневно, говоря словами Паскаля, распинаемого Христа… Бесконечность здесь дана не в виде абстракций далекого прошлого и постоянно ускользающего ближайшего будущего, а в практике конкретного действия, которое ты не можешь не повторять в опыте своего существования.

Обычно, когда употребляют эпитет «эпический», речь идет о размахе и широте замысла и повествования. Я же пытаюсь показать, что эпос — не жанр, а определенная архаическая структура времени, воплощенная в определенных текстах, которые сегодня для нас стали произведениями искусства, артефактами культуры, но были вовсе не таковыми, а скорее способом ухватить мир в его целостности в рамках отдельного мифопоэтического высказывания. В эпосе мир дан целиком в отдельном фрагменте. В эпосе дан взгляд богов на людей, а не человека на происходящие события. Этот «взгляд богов», вообще присутствие богов в повседневной жизни античного человека (и в эпосе, и в трагедии) был способом соотнесения его (человека) со временем вечности. Сегодня мы бы назвали вечность бесконечной длительностью, но правильней было бы сказать о полноте времени. Сегодня, в секуляризированном

мире, из которого ушли боги, очень трудно восстановить этот опыт обладания бесконечной длительностью, полнотой времени. Отчасти это позволяет сделать кинематограф.

В «Дау» Ильи Хржановского дело касается не столько советского прошлого, не столько истории конкретного научного института и знаменитого физика, сколько того опыта советского (приближающегося к хтоническим силам, природным стихиям), в котором время вернулось к своим античным характеристикам. Оно стало бесконечным и повторяемым. Нерушимый блок коммунистов и беспартийных, железный занавес, плановая экономика, четкий ритм съездов и пятилеток… Все это создавало ощущение обретенной бесконечности времени в отдельном пространстве неустойчивого меняющегося мира. Построенный Хржановским Институт оказывается такой моделью Советского Союза, но опосредованно — и вселенной. Таким образом, утраченная с развитием европейской рациональности модель архаического времени, повторяемого, замкнутого, цикличного, времени, которое исчисляемо не людьми, а стихиями (ветрами, засухами, приливами и отливами), восстанавливается режиссером через буквальное повторение советских жизненных практик. Все становятся участниками эксперимента повторного проживания времени, утрата которого волевым усилием молодого бога-режиссера отменена.

Длительность съемочного процесса позволяет забыть о фиктивности построенного Института, забыть о присутствии оператора; перфекционизм в деталях позволяет участникам обжить эту среду не как бутафорскую, а как пространство жизненного опыта.

Именно длительность съемок, возможно, и позволила выйти за рамки привычных механизмов представления, попасть в другой ритм, соотносимый не с ритмом жизни отдельного человека, но поколения и даже всей страны. Привнесение же эпических и трагедийных структур реанимирует своеобразное повторение древних. Так, ревность, зависть, предательство, инцест, жертвоприношение, показанные как часть повседневной бытовой жизни, оказываются — нет, ни в коем случае не аллегорией жизни страны — навязчивым повтором, синтаксисом той хтонической жизни, которая не преодолевается ни культурой, ни прогрессом, ни просвещением. Это то в человеке, что причастно бесконечной длительности, несмотря на его собственную конечность. Это близко тому, что Ницше называл «вечным возвращением».

Пересечения

В «Дау» легко можно обнаружить элементы разных медийных практик современности. Казалось бы, доминантой всего этого процесса (а может быть, слово «процесс» куда лучше подходит

к «Дау», чем слово «проект»?) является именно фильм. Однако уже сам кинематографический материал, смонтированный в разных вариантах, говорит нам о том, что если фильм и будет, то либо не один, либо как пролог к последующим фильмам или сериалам. То есть если и выйдет какая-то прокатная или фестивальная версия фильма «Дау», то ее следует воспринимать как огромный тизер для вновь отложенного действа. В этом смысле Хржановский выступает как контрэволюционист в истории кино. В то время как экранный кинематограф все стремительней движется к трейлерам, тизерам и рекламе, «Дау» предлагает обратный процесс — наделить полноценный фильм качествами тизера, наделить качествами тизера каждый последующий продукт, будь то еще один фильм, или сериал, или перформанс. Ожидание зрителя не должно прерываться.

В современном кинематографе многие фильмы для зрителя заканчиваются просмотром трейлера или прочтением рецензии модного критика. Но даже тогда, когда люди попадают в кинозал, фильм зачастую не просто не дает ничего дополнительного по сравнению с уже виденным трейлером, но лишь разочаровывает. Если же вдруг они попали на фильм, миновав просмотр трейлера, то увидев его позже, наоборот, сожалеют, что такой хороший трейлер был испорчен фильмом.

Конечно, «Дау» можно воспринимать как альтернативное и экспериментальное кино, однако нельзя недооценивать его реактивность в отношении существующих отношений фильма и публики. Неслучайно в материале «Дау» можно обнаружить черты не только привычного нам кино, но и телевизионного сериала, реалити-шоу, научно-популярного фильма, мокьюментари. Кроме того, в сам процесс «Дау» вовлечены и разнообразные практики современного искусства, наука, паранаука, а также эксперименты, проводимые над людьми и социальными институтами.

Когда-то подобную практику могли бы назвать синтетической. Однако разговор о синтезе в данном случае, как мне кажется, неуместен. Особенно о синтезе искусств. А тем более о Gesamtkunstwerk (хотя это одна из самых напрашивающихся аналогий). Скорее речь должна идти не о синтезе и не об искусстве, а о доведении до предела разнообразных медийных практик, которые перестают обладать какой-то своей отличительной особенностью, а пересекаются друг с другом, перетекают друг в друга.

Именно исследованием предельных возможностей медиа, возникающих на парадоксальном их сцеплении друг с другом, занят «Дау». Свои границы обнаруживает кинематограф, зараженный вирусами телевизионных шоу и современных художественных практик. Исчерпанность мышления «проектом» явно чувствуется в работе Ильи Хржановского, что отсылает нас к практикам современного искусства, которые все еще кажутся

живыми. Также можно говорить о том, что в «Дау» открывается возможность иначе взглянуть на мир медиа, акцентировав не его привычную манипулятивную сторону, а контрманипулятивную, психоделическую, открывающую возможность нейросвязей, виртуальных отношений, неожиданных пересечений сил и вибраций хтонических знаков.

На пересечении медийных практик формируются элементы, которые можно назвать квантами, разрозненными сгустками энергий, единого физического поля, в котором история и современность неразличимы.

Кино

Отдельного разговора заслуживает осваивание Хржановским пределов кино. Можно сказать, что «Дау» — это своеобразное признание завершенности кино как авторской практики высказывания. Я бы выделил три кинематографические координаты, в которых для меня располагается «Дау».

Первая — «Нетерпимость» Гриффита (1916). Здесь важны не только эпическая структура фильма, нарративная и образная избыточность (как показала история кинематографа, четыре параллельных повествования обычный зритель не способен удерживать одновременно, это вводит дезориентацию и дискомфорт в восприятие), периоды большой длительности от античности до современности, но также и способ ее (эпической структуры) реализации. Институт в «Дау» и Вавилон в «Нетерпимости» — вот те две величественные декорации, между которыми словно зажата вся история кино и его предельных мечтаний, которые никогда не достигают уровня возможностей. Зачем Гриффиту, человеку викторианской эпохи с ее сентиментализмом и семейными ценностями, нужен этот огромный заново отстроенный Вавилон? Это не просто мегаломания, но стремление преодолеть преграду времени, поместить камеру в невозможное пространство, дать ощущение не истории разрушения Вавилона Киром, но реальности происходящего. Гриффит был один из тех, кто почувствовал эти возможности кино — перемещать зрителя во времени без всяких психотропных средств.

Вторая координата — неснятый фильм Клузо «Ад» (1964). Точнее сказать, было отснято 15 часов кинопроб, несколько сцен, сохранились эксперименты с видеофильтрами и цветовыми эффектами в духе модного тогда поп-арта и сценарий. Из всего этого материала французские документалисты Бромберг и Медрея в 2009 году сделали своеобразный фильм-реконструкцию «“Ад” Анри-Жоржа Клузо», который представляется мне чрезвычайно важным для понимания того, что делает сегодня Илья Хржановский в «Дау». Речь идет о границах фильма. Что мы понимаем под фильмом? Обычно — некоторое произведе-

ние или законченный продукт. Однако таков фильм для киноиндустрии и для критиков. Для зрителей и публики фильм зачастую сводится к нескольким ударным эпизодам, которые остаются в памяти, не позволяют его забыть. Можно сказать, что фильмы руинизируются на уровне восприятия. Однако особенность этой руинизации восприятием состоит в том, что то, что остается (те ударные фрагменты), фактически, и есть некое «целое» фильма. Потому любой фильм с необходимостью должен быть избыточным изначально, чтобы руинизация зрителем могла сохранить его целое.

«“Ад” Анри-Жоржа Клузо» прекрасно продемонстрировал, что из ограниченного набора эпизодов можно восстановить фильм как нечто целое, неделимое, занимающее свою территорию восприятия и памяти. То, что у Клузо и у Хржановского (в истории Норы) ключевым оказывается сюжет, связанный с ревностью, граничащей с умопомрачением, может казаться случайным совпадением. Но, думаю, принципиальней видеть здесь связь, а не случайность. Ревность — некоторая актуализация на уровне повествования (иллюстрация) процесса разрушения разума. Она постоянно присутствует в нашей жизни, и сколько ее ни представляют в терминах психологических или социальных, но формально она может интерпретироваться как своеобразный докинематографический саспенс. А что такое саспенс, не произведенный техникой монтажа, а происходящий в повседневности? Это такое структурирование времени (через ожидание, подозрение, тревогу), в котором оно перестает быть линейным, обретая длительность, стремящуюся к бесконечности. Это — включенность в полноту и избыточность жизни, когда установленный порядок не справляется с ужасом (хтоническим), которого и ждут (как жизнь, как сексуальное желание), и страшатся одновременно.

Но наиболее важно то, что эта руинизация фильма на уровне восприятия зрителем неявно положена Хржановским в основание его кинопроизводства. Незавершенность у Клузо была связана с болезнью режиссера. Незавершенность Хржановского тотальна. Она — конструктивный принцип самого процесса. Интересно, что в фильме французских документалистов незавершенность и избыточность материала также были конструктивными особенностями их концепции реконструкции. Они реконструировали не фильм, не историю его создания, а аффект (ревность) и безумие (и персонажа, и самого Клузо). Так и Хржановский, ослабляя повествовательный и изобразительный моменты, выявляет аффективные блоки, шоковые ситуации. Синтаксис «Дау» — прихотливая конфигурация шоков и провокаций: от сюжетных и исторических до бытовых, касающихся повседневной жизни каждого.

Наконец, третья фигура, важная в разговоре о «Дау», которую невозможно обойти — это фильмы Германа-старшего. Пер-

вичное сближение их очевидно: оба восстанавливают эпоху в кадре по мельчайшим деталям. Но Хржановский идет своим путем. В отличие от Германа, он принципиально отказывается от актеров. Кроме того, все эти детали времени (полы, столы, лампы, столовые приборы, носки, трусы, прически…) служат вовсе не для того, чтобы создать атмосферу времени или иллюзию реальности прошлого (то, что для Германа-старшего было «правдой»). Они выполняют совершено иную функцию, которая мне видится вовсе не в том, чтобы люди что-то вспомнили, глядя на экран, а в том, чтобы внутри экрана было одновременно несколько времен. Вещи — время эпохи, люди — время современности, коллизии — время вечности (античности). Кроме того, будучи помещенными в замкнутое пространство стен Института, выглядящего сюрреалистически, как несоответствующий никакому времени вообще, все эти срезы времени образуют в столкновении друг с другом специфическую машину по добыванию хтонических знаков, для предъявления которых необходимы не повествования, не исторические сведения, не культурные шаблоны, а исключительно секс и насилие. В мире массового кинематографа они обитают в формах сентиментальности и жестокости. В этом смысле эмблематичным оказывается эпизод в «Дау» о дворниках-гомосексуалистах: несмотря на его длительность и изобилие матерной лексики, он минималистично сведен исключительно к этим двум полюсам.

Возвращаясь к Герману-старшему, нельзя не заметить определенных параллелей между его последним фильмом «Трудно быть богом» и фрагментом «Дегенерация» из «Дау». Интересно, что «Трудно быть богом» также не был завершен режиссером, и, по-моему, его завершение в форме фильма-произведения было ошибкой. Материалы «Дау» еще более утвердили меня в этом мнении. Неудача завершенного «Трудно быть богом», на мой взгляд, заключается в том, что хтонические силы жизни (грязь, дерьмо, секс, смерть…), которые непристойны в качестве зрелища, были эстетизированы и интеллектуализированы завершенной формой, стали иллюстративными, тем самым переведены из разряда хтонических в культурно-негативные, аллегорические образы. Думаю, что Герман-старший не мог завершить свой фильм во многом и потому, что чувствовал эту фальшь. Пока «Дау» незакончен, продолжается исследование хтонической истории советского опыта. Однако уже в «Дегенерации» заметно, что вариант «арканарской резни», предложенный Хржановским, самим своим финализирующим жестом оставляет много вопросов.

Непристойное

Все непристойное с точки зрения обыденной морали обретает статус максимальной притягательности в сфере медиа.

Однако если телевидение, например, или массовый кинематограф находятся в своеобразной ситуации double bind, когда они одновременно должны быть моралистичными (на уровне риторики) и использовать непристойность как технологию привлечения зрителя (и рекламы), то Хржановский в «Дау» таких ограничений не имеет. Он может быть прямым и откровенным настолько, насколько эта откровенность идет дальше возможностей зрительского восприятия (шоков). Тем не менее элементы непристойности, используемые в «Дау», давно опробованы в режиме телевизионных ток-шоу и особенно реалити-шоу, когда зритель получает возможность «подглядывать» за частной (интимной) жизнью людей («самой жизнью»). Возражение, что поскольку участники процесса знают, на что идут, то это уже не частная жизнь, а жизнь, отданная зрелищу и эксперименту, неубедительны. Это лишь способ стыдливо прикрыть неумолимую тягу к непристойному вуайеризму, подглядыванию.

Телевидение вообще вуайеристично. Оно всегда «подглядывало», расставляло свои камеры повсюду, где только можно, проникало туда, куда его не хотели пускать. А что такое «прямой эфир», в котором «сама жизнь» то и дело заявляет о себе в различных мелочах, которые уже невозможно отредактировать, вырезать, смонтировать?.. Более того, телекамера теперь охотится за этими мелочами, и они становятся неотъемлемой частью уже не только прямого эфира, но и многих записанных передач.

Этот невидимый осадок реальности заявляет о себе на телевидении постоянно в разных видах. Тем более что сегодня весь мир заполнен камерами смартфонов, камерами журналистов, камерами наблюдений.

В «Дау» камера не скрытая, не стационарная, а включенная в процесс. Это усиливает ситуацию откровенности происходящего на экране.

В реалити-шоу зачастую возникает ситуация, когда на экране ничего не происходит, но зритель продолжает ждать этих неожиданных знаков реальности, квантов энергии жизни, которые не могут не проявиться. Именно за ними охотится камера. А все эти знаки обладают характером «случайного» *непристойного*: от мелкой неловкости, унижения до откровенного секса.

Понятно, что в этой ситуации демонстрация полового акта наиболее провокативна. А то, что перед нами не профессиональные порно-актеры и даже не актеры вовсе, лишь усиливает ситуацию непристойности, возвращая зрителю его откровенный, пусть и невольный вуайеризм.

Сейчас, когда слово «непристойное» употреблено многократно, надо оговориться, что здесь это не оценочная категория, а одно из пространств существования человека, существование на границе моральных норм и этических предписаний. Эти

области постоянно осваиваются и психологией, и философией, и современным искусством, но, как ни странно, наибольших успехов в познании территорий непристойного преуспели наиболее массовые медиа — телевидение и интернет.

Понятно, что, когда я говорю о непристойном, речь идет не только о половом акте. Многократно показанный, он обретает скорее некоторый ритуализированный (повторяемый) элемент жизни. Непристойность не в акте зрения, она возникает из нашего знания о том, что это «на самом деле», на чем строится эффект порнографии.

Все дело в том, что за словами «на самом деле» *всегда* (!) скрывается непристойное. И в этой непристойности проявляет себя трансгрессивный момент: столкновение с вытесненными желаниями, в которых мы сами не хотим себе признаваться. Секс и насилие — лишь те сферы, где это проявляется наиболее очевидно. Убежденностью в том, что это происходит «на самом деле», зритель разделяет общность в опыте, негативном с точки зрения морали.

В наше время, когда благодаря кино и телевидению статус реальности сильно изменился, когда реальность и вовсе поставлена под сомнение, «непристойное» оказывается тем, что все еще заставляет верить в ее существование. И в этом позитивность непристойного.

Когда-то Адорно, обсуждая судьбу категории прекрасного в современном искусстве, сказал, что если сегодня искусство производит прекрасное, то оно производит китч. Примерно то же самое можно сказать и в отношении категории реальности, но применительно к телевидению и кино: когда они *производят* «реальность», то они с неизбежностью производят «непристойное». Они в этом случае не столько показывают нам реальность, сколько именно производят ее заново. Андре Базен называл документально заснятое убийство метафизически непристойным, признавая тем не менее, что это одно из самых притягательных зрелищ. Кино стремилось к силе этого эффекта постоянно, пытаясь его произвести, исходя из собственных средств. Оно осваивает области, находящиеся за границей права и закона, — порнографию и снафф. Но если порнография уже практически легализована в интеллектуальном кино, то снафф является таковым лишь в литературных и кинематографических фантазиях. Тем не менее современные технологии манипуляции с изображением дошли до такого уровня, что сегодня мы находимся в ситуации, когда даже показанное в прямом эфире убийство (недавний пример: казни заложников) оставляет ощущение манипулятивности и обмана, в то время как отрезание головы Брэду Питту в фильме «Советник» Ридли Скотта сделано предельно натуралистично, и его визуальная достоверность выше, чем у любой ленты нелегально распространяемого снаффа.

Все это еще раз возвращает нас к сцене резни в «Дегенерации». При всем моем безусловно положительном отношении к идее «Дау» в целом и почти всех его воплощениях, которые мне довелось посмотреть, сцена разрушения Института и убийства его сотрудников кажется мне неудачной. Именно потому, что убийства показаны мельком, ненатурально или не показаны вовсе, она производит впечатление в лучшем случае сцены аллегорической (что противоречит всей изобразительной физике «Дау»), а в худшем — трусливой (что особенно контрастирует с откровенностью и бесстрашием прочих эпизодов). Если вы на глазах у зрителя зарезали свинью (неважно, взаправду или с использованием манипулятивных кинотехнологий), то смерть людей должна быть не менее натуральной. Аллегория же, на мой взгляд, снижает градус эксперимента, возвращает нас в сферу культурных и созерцательных практик.

Айяваска

Эпизоды истории математика Каледина сопровождаются рефреном, где он в качестве эксперимента над сознанием принимает известный наркотический отвар южноамериканских индейцев айяваску. Происходит это в 68-м году, когда в Западном мире проходили социальные, сексуальные и наркотические революции. В Советском Союзе в те же годы был отмечен всплеск интереса к уфологии, экстрасенсорике, телепатии, йоге и прочим альтернативным практикам, поддержанный даже на уровне государственных научных институтов (не говоря уже о спецслужбах). В фильме этот мотив не просто исторический, а имеющий непосредственное отношение к особому обустройству всего пространства «Дау», где исследуются разнообразные способы размыкания закрытых (тоталитарных) систем. Таковы практики науки (теоретическая физика, математика), современного искусства, кинематографа. Айяваска продолжает этот ряд, но можно сказать и иначе: и наука, и искусство, и советский алкоголизм — варианты айяваски (пусть и слабые) в жизни современного человека, максимально отдаленного от мира архаических шаманских ритуалов. Кстати, и бурятские шаманы, и современная музыка, исполняемая Волковым и Гринденко на каком-то полусюрреалистическом концерте, как раз подкрепляет эту линию.

Когда Каледин в разговоре с генералом КГБ Ажиппо описывает эффект действия айяваски, он концентрирует свое внимание на визионерской природе эффекта этого наркотика, когда ты видишь все, что раньше было закрыто для зрения. Но, фактически, эту же процедуру в отношении потенциального зрителя должен совершить и весь материал «Дау», дать своеобразное множественное зрение, которое можно назвать даже нейрозрением, для которого нет преград ни физических, ни моральных.

То, что названо словом «хтонь» и что обычно несет в себе оттенок некультурного, непросвещенного среза деятельности людей, где все инфантильное, мифологическое и догматическое выходит на первый план, имеет и свою оборотную сторону. Именно неструктурированные (хтонические) ресурсы жизни оказываются способны указать нам на ограниченность того, что мы считаем достижениями цивилизации. Потому простые мыслительные конструкции скинхедов, хитроумные построения интеллектуалов (политическая футурология Каледина), манипулятивные схемы спецслужбистов — оказываются явлениями одного порядка. Противостоит всему этому алгоритмизированному миру само кино (не смыслов, а аффектов), ревность, секс, алкоголь, бурятское горловое пение, жертвоприношение, а также, возможно, математика и теоретическая физика…

Аронсон Олег Владимирович,
кандидат философских наук,
старший научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ)

Смирнова-Майзель В. С.
Санкт-Петербургский Государственный Институт Кино и Телевидения (СПбГИКиТ), Россия

УДК 791.43.01

«Дау» И. Хржановского рассматривается как опыт гетеротопии. Реальные люди у Хржановского не играют исторических персонажей, но проживают собственную жизнь, как если бы действительно оказались в советском пространстве и времени, помещенные в советские интерьеры, одетые в аутентичную одежду и пр. Аутентичноть и время в «Дау» играют роль рамки. Становятся способом остранения. Автор обращается к живописным и архитектурным источникам «Дау», исследует их роль в создании пространства-лимба, фильма-сна. «Дау» увиден как опыт исторического безвременья, который связан с переживанием истории СССР через оптику сталинского кино, искусства 1920-х и 1930-х и советского авангарда с его идеей беспредметности и неутилитарности.

«Дау» Ильи Хржановского: Фильм-лимб, фильм-сон

Ключевые слова: Гетеротопия, аутентичность, сон, лимб, ноэма, кинематограф сознания, ДАУ, беспредметность, сталинское кино.

«Dau» by I. Hrzhanovsky is analyzed as an experience of heterotopy. Disembodying of the real people and the objects in «Dau» paradoxically turns out to be a consequence of their authenticity: real people do not play historical characters, but live their own lives as if they really were in Soviet space and time, placed in Soviet interiors, dressed in authentic clothes, etc. Authenticity and time in "Dau" become a way of defamiliarization.The author analyzes the picturesque and architectural sources of «Dau», explores their role in the creation of space-limbo, film-dream. «Dau» is seen as an experience of historical timelessness, which is connected with the vision of the history of the USSR through the optics of Stalinist cinema, art of the 1920s and 1930s, and the Soviet avant-garde with its idea of non-objectivity and non-utilitarianism.

Smirnova-Maizel V.S.
Saint-Petersburg State University of Film and Television, Saint-Petersburg, Russia

UDC 791.43.01

Keywords: iHeterotopia, authenticity, dream, limbo, cinema of consciousness, noema, Dau, non-objectivity, Stalinist cinema.

«Dau» by Ilya Hrzhanovsky: Film-limbo, film-dream

«Дау» выглядит идеальным примером гетеротопии. Символического пространства, которое и существует, и нет. Вернее, сама аутентичность советского института, воссозданного до последнего гвоздя, и есть указание на ложь аутентичности, именно реальность как исходная материя здесь и разоблачается.

Данная осязаемо и конкретно жизнь в «Дау» одновременно и сон, приснившийся не тебе, но пережитый тобой (использовать реальных людей, помещенных в нереальное календарное время, значит создать на уровне вещной, предметной реальности настоящий коллаж). Как если бы целью была чисто ноэтическая возможность — с помощью кино воплотить переживание сознания, за которым нет никаких реальных вещей, вернее, уже не важно их действительное существование по ту сторону экранной реальности.

Сам этот характер «как если бы» погружает актера и зрителя в ситуацию на границе жизни и сна, галлюцинации и фантазии, словом, туда, где все невоз-

можные в социально регламентированном пространстве сценарии как раз и реализуются или — по крайней мере — могут происходить по-другому.

Помещенный в реальную копию советского института, с его аутентичными запахами, одеждой и интерьерами, манерой общественного поведения и социальными диспозициями, герой ощущает себя в полуреальном пространстве-времени. Актер и становится первым зрителем «Дау», оказываясь посредине между имманентностью собственного присутствия в настоящем и абсурдом чужого, но восстановленного времени и пространства.

В сущности, с чем именно встретились герои проекта? Что они наблюдали? — Собственное сознание[1]. Их присутствие было структурировано вокруг пустоты. Лишенные привилегии роли, привилегии быть кем-то другим, они не имели возможности занять место героя (с его психологией, ценностями и пр.), ведь такого героя/героев в «Дау» не существовало. Сам проект и был уроком развоплощения, отделения и разлучения с собой как телом в связи с тем, что каждого участника отправляли туда, куда по определению отправиться невозможно, — во время. Как проницательно заметила подруга-психоаналитик: время — не что иное, как тело[2].

С чем связан подобный подход к истории, к прошлому (несмотря на то, что Хржановский постоянно подчеркивает, что речь о современности, настоящем)? Вероятно, с разными обстоятельствами.

С одной стороны, прошлое здесь является способом остранения, это еще одна рамка, которая вносит раскол в современность (реальные люди), обозначая непрожитое в прошлом, добавляет еще один узор в множественную — по меркам современности — структуру реальности.

С другой стороны, если рассматривать «Дау» с точки зрения исторического интереса к СССР, здесь проявляет себя восприятие советского (прежде всего — сталинского) времени, пропущенное не только через искусство модернизма, но и через кинематограф 1930-х годов (в котором так много сомнамбулического, недосублимированного, проявляющегося в странном смешении принципов авангарда с как бы реакционной идеологией 1930-х), и — одновременно — через А. Германа, другого археолога сталинизма, чья поэтика подчеркивала зыбкость, неустойчивость времени.

Интересно, что вещь в искусстве 1920-х годов (не только советском, но и европейском), не столько материальна, фактична, сколько представлена и метафизична. Вещь действительно представляет реальность, никакой настоящей материальности (посмотрим на ракурсы, которые почти никогда не создают меру человеческому, соизмеряя его с безмерностью духа, замысла, стратегического, генерального плана) вы здесь не найдете.

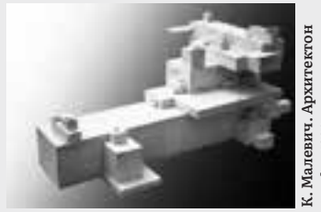
1 При всей радикальности «Дау» (такого еще не было!) подобный взгляд на кинематограф имеет своих предшественников. Как бы ни были велики различия между Хржановским и режиссерами французского авангарда, последние воспринимали кинематограф как аналог сознания, как своеобразный ковер-самолет и одновременно единственный настоящий дом (потом эту идею будут развивать французские режиссеры 60-х, идеальным примером гетеротопии был «В прошлом году в Мариенбаде» А.Рене и А. Роба-Грийе). Вот характерная реплика Ж. Эпштейна: «Камера “Белл-Хауэлл” — это металлический мозг, стандартизированный, промышленно изготовленный, распространенный в нескольких тысячах экземпляров, он превращает внешний мир в искусство. “Белл-Хауэлл” — это художник, другие художники — режиссер и оператор — стоят за ним. И наконец, чувствительность можно купить, она находится в обороте и подлежит таможенным обложениям, как кофе или восточный ковер. С этой точки зрения граммофон не удался или просто его нужно открыть. Следовало бы выяснить, что он искажает и где выбирает. Записывали ли на пластинку уличный гомон, шум моторов, залов ожидания на вокзалах? Однажды, быть может, выяснится, что граммофон так же приспособлен для музыки, как сине для театра, то есть никак, и что он идет своим собственным путем. Нужно использовать это неожиданное открытие субъекта, являющегося объектом, субъекта без сознания, иначе говоря без колебаний и угрызений, без подлостей и желания нравиться, без ошибок, открытие абсолютно честного художника, исключительного художника, идеального художника».Цит. по: Ямпольский М. Из истории французской киномысли. Немое кино 1911-1933. [Электронный документ] М.: Искусство, 1988. 317 с. https://royallib.com/read/yampolskiy_mihail/iz_istorii_frantsuzskoy_kinomisli_nemoe_kino_1911_1933_gg.html#410407

2 И. Макарова

В 1930-х неспособность естественным образом воспринять, пережить сталинскую реальность создает огромное количество сновидческих образов: защищаясь, сознание трансформирует реальность в фантазии. Это происходит не только в откровенно модернистских картинах, таких как роомовский «Строгий Юноша», но и в официальном «Волга-Волга» Г. Александрова, где возглавляемый Стрелкой ансамбль самодеятельности, как в кошмарном сне, возникает за каждым забором и поет из каждого утюга.

В-третьих, коль скоро проект Хржановского воссоздает жизнь в ее аутентичных координатах, в нем естественно (через память самой формы) возвращается пафос советской утопии с ее стремлением преодоления гравитации материи и сознания как материи (неслучайно главные герои — именно физики, изучающие альтернативные способы знания). Художественная мысль первой трети двадцатого века проникнута идеями неутилитарности, беспредметности[3].

В сущности, и дюшановский отказ от формы, и архитектурные опыты русского авангарда одинаково пронизаны ощущением того, что настоящий мир отодвинут на периферию, что человек отчужден от него: мир для него имеет исключительно прикладное значение, рассматривается в аспекте своей прагматики. Всевозможные татлинские башни, архитектоны Малевича и проуны Лисицкого целятся в одну и ту же идею развоплощения, распредмечивания, мерцания на границе вещи в ее функциональном аспекте и ее художественном, неутилитарном характере.



К. Малевич. Архитектон Альфа, 1920

Аутентичность

В каком-то смысле сама аутентичность, само подражание времени у Хржановского воспринимается как жест остранения: время не сливается с актером, в него не играют. Актер у Хржановского ассоциируется не с предшествующим историческим персонажем, но, скорее, с экраном (вместо Ландау и прочих ВИПов института, данных в качестве исторических указателей, важных для нашей коллективной памяти, здесь есть Каледин, Некрасов, Дау-Курентзис, Васильев, — говорящие персонажи, которые ведут диалог). Их реальное присутствие (несмотря на обилие откровенных сцен, на порнографию, гиньоль и прочие вещи, как будто бы существующие здесь ровно за тем, чтобы поколебать этот характер жизни-как-сна) парадоксально развоплощает своих прототипов и одновременно подвешивает существование актера в качестве конкретного человека с тем или иным характером.

В мире «Дау» разлита эта меланхолия вещей как чужих самим себе. Все эти тяжелые, солидные предметы быта, витрины советского общепита, хрустальные вазы с фруктами, воссозданные или реальные, существуют в роли трансцендентального реквизита.

3 «Всякое целесообразное стремление к практическому предмету разбивается о беспредметное безмыслия как о<б> истину или подлинность бытия.
Беспредметность — единственная человеческая сущность действия, освобождающая от смысла практичности предмета как ложной подлинности.
В беспредметном же нет желаний (оно простое возбуждение) и нет воли, ибо нет в нем того, к чему бы воля стремилась. Возбуждение не знает ни воли, ни свободы, ни запрета; нет той воли, хотящей выполнить “что?”. Полагаю, что и вся Вселенная не имеет последнего — быть волей или безволием означает какое-то в мире “что”, что сильнее или слабее меня. В мире же нет таких явлений, в нем никогда ничего ни предпринималось, ни разрешалось, нет ни сильного, ни слабого. Итак, воле нет места ни в первом, ни в последнем». Цит. по: Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т.3 / Под ред. Шатских А. С. [Электронный ресурс] М.: Гилея, 2000. 93 с. http://https://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-ss05-03/malevich-ss05-03.html#s002001

Зрителя «Дау» захватывает размывание настоящего/прошлого, которое здесь происходит не через монтаж или традиционные разрывы речи и изображения, как это было в кино 1960-х, а с помощью костюма и декорации. Правдоподобие и аутентичность здесь играют роль рамки.

Даже одежда у Хржановского не сливается с персонажем, но словно бы существует сама по себе. Остроугольные пальто, как будто бы чрезмерно отстающие от плечей, мешковатые платья, неуютные пиджаки, — субъект «Дау» буквально уподобляется «надетым друг на друга пальто, позаимствованных из захламленного реквизита»[4]. Но не это ли есть сущность субъекта?

4 Лакан, Ж., 2010. "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинар. Книга 2. 1954-1955. М.: Гнозис. Логос, С. 222.

Красно-зеленый гобелен с разрезным ворсом. 1926-1928. Гунта Штольц

К. Шуко. Ситец, Деревенский Комсомол

Матисс. Красная комната. 1908

Визуальные источники: медиумы

В самом переживании пространства акцент сделан на отражении, плоскостности, стеклянных поверхностях. Здесь присутствуют все образы, все пластические метафоры, отсылающие к виртуальному характеру советского топоса: ковры напоминают о матиссовских плоскостях (или о тканях конструктивистов и Баухауса), квадраты и углы в кабинете директора института — об архитектоне Малевича, иронически воплотившемся в ленинском мавзолее (ведь институт и есть мавзолей).

У Малевича была выражение «слепая архитектура»[5]. Он сравнивал проделанное в кубе окно с желанием жизни проделать отверстие в искусстве, чтобы в нем поселиться. Беспредметная архитектура Малевича предполагала возвращение в гегелевское бытие-для-себя, погружение в доизобразительное ощущение мира, нерасчлененного ни словами, ни образами. Любопытно, что в «Дау» обилие окон лишь поддерживает солипсическую идею куба. В окно здесь не смотрят, точно так же, как не смотрят в развешанные тут и там зеркала.

Само пространство института кажется намеренно похожим на лабиринт.

5 Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1 / Под ред. Шатских А. С. [Электронный ресурс] М.: Гилея, 2000. 393 с. http://kazimirmalevich.ru/t4_0_4

В директорский кабинет ведет прихотливая лестница. Архитектура самого кабинета напоминает пространственный куб или первый ленинский саркофаг, сделанный К. Мельниковым. Как если бы художнику, работающему над архитектурой пространства, пришла в голову мысль воспользоваться ранней версией мавзолея, представляющей собой лаконичный, в духе конструктивистских экспериментов с пространством, стеклянный прямоугольник, подчеркнуто отличающийся от сменившего его помпезного ложа-кровати, выполненного в манере сталинского ампира.

Ленинский саркофаг. К. Мельников.

Те, кто знаком с искусством Ли Бул, чьи инсталляции были недавно представлены в петербургском Манеже[6], возможно, вспомнят это ощущение хрупкости, зеркальности, напоминающее не только о русском конструктивизме, но об авторе «Храма социализма», иллюстрировавшем манифест Баухауса. У Лионеля Фейнингера пространство чеканят кубистские треугольники и квадраты, акварели

Лионель Фейнингер. Benz VI, 1914

Лионель Фейнингер. Храм социализма. 1919

художника напоминают кристаллы, чьи грани отбрасывают лучи света.

По сути, большинство пластических источников «Дау» выражают это же ощущение галлюцинации, лабиринта и сна. Обои в столовой советских физиков напоминают сказочный лес Пиросмани[7]. Шкаф с дверями-крыльями отсылает к истории символизма с присущей последнему аурой многозначности, тайны.

Н. Пиросмани. Компания Бего. 1907

6 Выставка «Хрупкость»: рефлексия корейской художницы на тему советского авангарда.
7 За подсказку спасибо Павлу Герасименко.

Д. Херст. Физическая невозможность смерти

Аквариум — к знаменитым витринам Херста (Хржановский уже давно житель Лондона), только вместо акулы или коровы здесь Тесак и девушка с обезьяной.

Повторяющиеся эпизоды с аквариумом, кажется, действительно отправляют к богатой традиции современного искусства (недаром в проекте поучаствовало такое количество звезд арт-сцены). Реплика советскому научпопу говорит не столько о насилии формы или идее тоталитарного подчинения, но и о проблеме времени. В знаменитой инсталляции Херста («Невозможность смерти в сознании живущего») меланхолия связана с временным парадоксом: мертвая акула плывет, как живая. Тень Херста в «Дау» действительно адресована времени: живое присутствие у Хржановского переживается как цитата. Новый человек есть человек уже умерший.

Само пространство, в котором все отражается, диктует условия коммуникации, как если бы слова, произнесенные тем или иным персонажем, уже рождались как эхо. Ощущение мерцания подчеркивает и пленка, будто бы специально взятая Хржановским, чтобы своей вещественностью резонировать сомнамбулическому ритму присутствия. Даже естественный свет, выбранный для того, чтобы обеспечить маневренность камеры, способность немедленно оказываться там, где происходит главное действие, рождает эффект некой потусторонности: серые, сизые, «метафизи-

ческие» цвета столь тщательно организованы, что невозможно забыть, что сам этот мир, вплоть до последней детали, создан художником.

Полный как бы аутентичных предметов и не менее аутентичных людей мир «Дау» переживает момент разлучения с самим собой. На это намекают бесконечные отражения витрин, зеркал, колеблющихся свечей, хрустальных бокалов и ваз. Таинственный свет, окутывающий банальные вещи, погружает их в метафизический сумрак.

В «Дау» все происходит как в картинах Магритта: именно вещи, а не слова вводят раскол в современный мир, «надрезая» его своей собственной дискурсивностью. Пространство будто бы отсылает к знаменитой сцене «Это не трубка», где слово и его представление друг с другом разводятся.

Р. Магритт. Произвольное время, 1938

Р. Магритт. Репродуцирование запрещено, 1937

Сама идея реального института, который является лишь представлением о себе, есть не что иное как чисто магриттовская операция с подвешиванием смысла. То, что герои Хржановского — физики и художники, зритель ощущает на уровне фраз («реальный мир — не что иное, как пустота»), событий (шаманы, изучение сверхспособностей, параллельных миров, нелинейного времени), на уровне света и материалов, систематического упразднения глубины в интерьере и экстерьере (плоскостность — девиз этого пространства, вещи здесь — это не занавес мира, за ними ничего не находится), наконец, на уровне самой находящейся на границе реальности. Последняя именно в своей сугубой аутентичности (реальные люди, которые живут в нереальном пространстве-времени, ходят на несуществующую работу, получают несуществующие деньги, обладающие внутри института меновой стоимостью, и пр.) переживается через этот магриттовский принцип развода слова и вещи. Сугубый реализм заставляет отражение обрести нешуточную свободу, по-гофмановски оторваться от вещей.

Время

Кажется, Хржановского волнуют не сами истории времени, сколь бы скандальны или, наоборот, банальны, невыразительны они ни были, а переходы по ту сторону образа и обратно. Этот проект мог появиться только в современную эпоху, создавшую и чисто техническую возможность вненаходимости, где каждый человек — personage и где зритель не отождествляется, как раньше, с героями или историей, с одним или другим персонажем, но чувствует себя эдаким текстом-экраном, полем методологических операций.

В сущности, само время в «Дау» становится рамкой, воспринимается в перспективе своей условности. То там, то здесь зритель натыкается на странную мозаику образов: фарфоровые курицы, пепельницы в виде архитектона Малевича, поп-артовские лампы-спички, которые легко могли бы принадлежать Лихтенштейну, — Хржановским намеренно разрушается любое временное единство, физический институт функционирует как машина по переплавке хронологического времени в некое пустое время, время per se. Этот эффект поддерживает и фигура кристалла, воплощенная в архитектуре, и нестыковка «старых» фактур и современных людей с их иначе сформированными привычками, жестами, языком.

В «Дау» все копируется, повторяется, развешанные тут и там зеркала словно бы еще сильней подталкивают повторения и серийность событий (одни и те же ситуации переходят из одной части «Дау» в другую, не изменяясь, создавая ощущение сна и одновременно некоей дурной бесконечности, странного безвременья, притягательного и невыносимого одновременно).

В этом смысле чрезвычайно симптоматично, что герои Курентзиса и Некрасова все время пытаются вступить в отношения, реализовать все возможные сценарии с женщинами (как если бы дело происходило во сне, где, как сказал бы Лакан, все желания полностью осуществляются). В «Дау» мы находимся как будто бы на периферии, между тотальным бодрствованием и утопическим шансом прожить свою жизнь за другого. Честность героев с каждой из женщин словно исходит из самой архитектуры пространства, в котором всему находится его квантовая возможность, способность осуществить свой угол зрения. В какой-то момент это блуждание между реальностью и ее отражением достигает предела, и вернуться к себе можно, лишь уничтожив само зазеркалье.

Впрочем, Хржановский уничтожает вовсе не «Дау», но лишь его материальную копию, институт. Живущий за счет постоянной игры воображения (длительная предыстория проекта, являющаяся его неотъемлемой частью, почти нескончаемая история после премьеры) мир «Дау» предполагает его вечно откладываемую финальность, незавершенность[8].

Подобный лимбу, он заточает и героев, и зрителей в жизнь, которая уже состоялась, но при этом все еще длится, лишает персонажей их исторических тел (ведь даже мое реальное тело здесь как будто бы не до конца мое), он не дает им и возможности изменения.

Но ведь нельзя быть как – если-бы – телом. Даже мысля собственную жизнь как спектакль, каждый дан себе через конкретность своего воплощения. Быть свободным по-настоящему значит понимать фатальность своей телесности. Сколько бы квантовых возможностей ни было, всякий раз жизнь будет прожита в координатах определенного пространства и времени. Только тогда человеческий выбор — выбор всамделишний. «Дау» же предлагает советский опыт как страшный опыт безвременья, опыт бесцельности, в котором по-настоящему не возможны ни счастливый случай, ни промысел, оно обречено жить без напряжения исторического времени, без драматургии, без нарратива, способного задавать собственную предопределенность событий. Там невозможна никакая логика, кроме серийной, невозможно созревание героя, ибо он распылен, размазан во времени. Этот по-своему уникальный опыт помещает своих героев между игрой и жизнью, предполагает невозможную ни в игре, ни в реальности, ни в искусстве свободу распоряжаться существованием, быть господином своего бытия, тем самым отрицая его. Если рожденные до Христа не ведали о вечном спасении, то герои «Дау», лишенные тела или предназначения (а значит, судьбы), обречены пребывать в мире без основания, воплотить собственным присутствием саму беспредметность, зависнув подобно дантовским персонажам в призрачном лимбе.

8 «Дау» будто бы подстегивает создание воображаемых пространств. В «Трех днях» стараниями юных девушек квартира Курентзиса должна превратиться в советскую пастораль: девушки читают пушкинские стихи на фоне наполненных фруктами ваз, изображают живые картины, выражающие полноту жизни. Язык то и дело дереализует реальность, разводит с ней, возвращает реальное как нехватку. «Дау» подчеркивает пустоту самой формы, с которой не могут справиться никакие трансгрессивные жесты.

Литература:

1 *Лакан, Ж.*, 2010. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинар. Книга 2. 1954–1955. М.: Гнозис. Логос, С. 222.

2 *Малевич К. С.* Собрание сочинений в 5 томах. / Под ред. Шатских А. С. [Электронный ресурс] М.: Гилея, 2000. 393 с. http://kazimirmalevich.ru/t4_0_4

3 *Ямпольский М.* Из истории французской киномысли. Немое кино 1911–1933. [Электронный документ] М.: Искусство, 1988. 317 с. https://royallib.com/read/yampolskiy_mihail/iz_istorii_frantsuzskoy_kinomisli_nemoe_kino_1911_1933_gg.html#410407

Сведения об авторе

Смирнова-Майзель Виктория Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (СПбГИКиТ).
vsmayzel@mail.ru

Савченкова Н.М.
УДК 791.43.45

Санкт-Петербургский государственный университет (СпбГУ). Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе», ID в системе PURE 53363306; SPIN-код 8707-9610, AuthorID 155502, ReseacherID N-1901-2013.

Savchenkova N.M.
UDK 791.43.45

St-Petersburg State University (SpbGU)
The article was prepared within the framework of the research grant of St. Petersburg State University “Experiences of love and practice of truth in modern philosophy and cinema”, ID in the PURE system 53363306; SPIN 8707-9610, AuthorID 155502, ReseacherID N-1901-2013.

Ключевые слова: Идея, фильмическая реальность, театр als ob, опыт Возвышенного, травма, «пленка ужасного», «бессонное сновидение».

Театр als ob: к идее «Дау»

В статье сделана попытка оценить проект Хржановского в контексте современных поисков границ кинематографа. Проживание тоталитарной травмы Хржановский связывает со стратегией документализации фантастического. Автор заставляет зрителя поверить в сконструированную реальность, разрушая границу между сном и бодрствованием, соединяя утопию с антиутопией и порождая состояние «бессонного сновидения».

Theater als ob: to the idea of “Dau”

The article attempts to evaluate Khrzhanovsky’s project in the context of modern searchesfor the boundaries of cinema. Khrzhanovsky connects the experience of the totalitarian trauma with the strategy of documenting the fantastic. The author makes the spectator to believe in the constructed reality, destroying the border between sleep and wakefulness, connecting utopia with dystopia and creating a state of “sleepless dreaming”.

Keywords: Vertov, Idea, film reality, als ob theater, experience of the Sublime, trauma, pellicule of the terrible, “sleepless dream”.

«Я не такая,
я иная,
Я вся из
блесток,
и минут...»

Строки, которые любил повторять Лев Ландау.

«Сюда,
сюда!
Смелей,
дружней,
Дрожащие
лемуры,
Из жил,
и связок,
и костей
Сплетенные
фигуры»

Гете. «Фауст»

Уже всем понятно, что «Дау» — необычное кино. Потому трудно избавиться от потребности ответить на вопрос «что есть», приблизиться к пониманию идеи этого проекта в самом что ни на есть платоновском смысле. Уточним: не стоит спрашивать, о чем это кино или какие идеи оно выражает, но стоит спросить, что есть оно само как идея. Мне кажется, ответ на этот вопрос важен не только для зрителей. Поскольку «Дау» задуман как форма-в-становлении и даже как самостановящаяся форма, вопрос «что есть» имеет смысл и остается открытым также и для его авторов. И авторы, и зрители, и участники в равной мере принадлежат этому вопрошанию, поскольку для каждого из них этот фильм или был, или станет моментом реального опыта — для кого-то памятью, для кого-то творческим напряжением, или болью, или скукой, или отвращением, или изумлением, или преследуемой мыслью, или предугадываемым кошмаром, или разочарованием, или надеждой.

Современный кинематограф пристрастно исследует собственные границы, постоянно задаваясь вопросом о соотношении изображенного и изображаемого, изучая различия реальностей, зоны контаминации, синаптические соединения и шлюзы не только между жизнью и фильмом, но и между кино и рефлексивными практиками (гуманитарным знанием, наукой, другими формами культурного опыта). Знаковые фильмы последнего времени, такие как «Реконструкция» Кристоффера Боэ, «Наше время» Карлоса Рейгадаса, «Синекдоха, Нью-Йорк» или «Думаю, как все закончить» Чарли Кауфмана явно претендуют не только на репрезентацию реальности, но размышляют об условиях возможности такой целостной кон-

струкции, где кино и жизнь продолжали бы друг друга и где кино по отношению к действительности обретало бы свое новое место и функцию. Три автора, упомянутые выше, видят эту проблему по-разному. Кристоффер Боэ полагает, что жизнь и ее магическое творение разделены прозрачной преградой, что различие существует и его необходимо беречь. В депрессивном сознании Чарли Кауфмана реальность ускользает вновь и вновь, громоздясь руинами в памяти, воображении, тексте. Карлос Рейгадас создает вымышленный текст, который соткан из элементов реальности, и прошивает его многократно модальностями воображаемого и реального, так что любой кинематографический элемент читается здесь одновременно как жизнь, как вымысел и как рефлексия.

Проект Ильи Хржановского «Дау», очевидно, принадлежит тому же грозовому фронту наступления кино на реальность. Однако если мысль европейских и американских режиссеров мотивирована только лишь поисками нового, представляет собой концентрированное смысловое движение и в этом смысле является чисто эстетическим феноменом, о «Дау» этого сказать нельзя. Проект Хржановского существует на совсем другом основании. Очень важно, что фильм этот начал создаваться в России на рубеже XX-XXI веков, когда стремительно нарастающая тоталитаризация и авторитаризация общества интерферировала с непрожитой травмой сталинизма. Это важно, но важно и то, что и в это непростое время искусство никто не отменял. Более того, Россия все же еще не закрылась сорокинской стеной[1], и современные режиссеры, вопреки обстоятельствам, ощущают себя свободными и живущими в мире, где главной задачей художника остается поиск формы.

Предположим, что именно этот парадокс свободы и несвободы обусловил поиски формы у Хржановского и запустил необратимое движение, определяемое логикой времени и пространства. На наш взгляд, три фактора оказали серьезное влияние на формирование хронотопа «Дау»: мемуар Коры Ландау о Льве Ландау[2], мысль и художественный метод Владимира Сорокина, личная необходимость/потребность режиссера в субъективации.

Мемуар жены Ландау, который первоначально хотел экранизировать режиссер, задал первую серию отклонений, связанных с проблемой памяти и репрезентации реальности, с вопросами истины и лжи, границ фантазии и действительности. Особенность этой книги, обусловившая ее чрезвычайную популярность, была связана с необычной свободой и личной честностью автора. Книга подробно реконструирует жизненный уклад и, что важно, фантазии самого Ландау, а также специфическое устройство научного сообщества — той среды, которой Ландау принадлежал, людей, с которыми он и Кора находились в близком контакте. Сам характер мемуара, открывающий измерение личного, приватного существования как своего рода космоса мысли и чувства как бы налагал запрет на биографическую репрезентацию как ограниченную и конечную, подталкивая авторов проекта к творческому жесту, вступающему в столь же живые отношения с истиной.

Как известно, предшествующим проектом Ильи Хржановского был фильм «4», снятый по сценарию Владимира Сорокина, который в пресс-релизе Роттердамского фестиваля, где он получил главный приз, был охарактеризован как «опустошительный кошмар, который вводит нас в неясное состояние между ложью и правдой». В этой емкой формуле собраны важнейшие элементы метода

1 В антиутопии Владимира Сорокина «День опричника» Русь со всех сторон обнесена стеной.

2 Кора Ландау-Дробанцева. Академик Ландау. Как мы жили. Воспоминания. Издательство «Захаров», 2011.

Сорокина: исследовательский интерес и политическая верность истине происходящего (все произведения Сорокина содержат в себе безжалостный и точный социальный диагноз), наслаждение риторическим всемогуществом языка и связанная с ним возможность принадлежать сфере идей, всегда оставаться на территории вымысла и поэтического тропа, этическая цена, которую Сорокин платит за это наслаждение: глубина отвращения и меланхолии, о которых знает любой читатель этой изощренной прозы. Прихотливое сочетание верности истине и иронического обращения с ней лежит в основе метода Сорокина, и то же самое, по-видимому, является очень важным для Хржановского.

Фильм «4» послужил точкой встречи для двух художников. Способ мыслить, основанный на радикальной фантасмагоризации действительности и одновременно на документализации фантастического оказался очень близок Хржановскому и был подхвачен и развит в фильме. И теперь, когда мы смотрим «Дау», можно утверждать, что подобный тип проблематизации реальности определяет состав кинематографической крови Ильи Хржановского.

Также представляется, что для такого художника, как Хржановский, принципиально важным является понимание искусства как экзистенциального жеста. В этой парадигме фильм, или книга, или картина всегда являются актом высказывания, а значит, предполагают позицию, ту точку, где человек становится субъектом, оказывается захвачен временным потоком и логикой судьбы. В случае «Дау» субъективирующее движение вело к тому, что по мере осуществления эта мысль обретала скорость, порождая отклонения и новые орбиты, помеченные возникающими означающими. И если в фильме Кауфмана театр пожирал город на уровне фабулы, само же кинопроизводство оставалось традиционным, то фильм Хржановского начал менять свою природу в процессе собственного создания, отвечая старой формуле, придуманной Стругацкими, «эксперимент есть эксперимент», что означает, что условия первоначального эксперимента меняются, поскольку он активно взаимодействует с жизнью и цели его не определены. В обсуждениях фильма Хржановский неоднократно повторяет, что все, что с «Дау» соприкасается, становится его частью — по всей вероятности, имея в виду процесс непрерывного расширения и трансформации проекта по мере его существования. Все эти факторы — исходная провокация мемуара, «сорокинская» интоксикация, субъективационный жест, — служат векторами, определяют направление, в котором живет и развивается проект.

Есть еще два важных означающих для развития идеи фильма. Во-первых, Институт. Присутствовавший в качестве кристалла в биографической канве Ландау и существовавший как «государство в государстве» в тоталитарном Советском Союзе, институт Капицы внес в мысль о фильме утопически-антиутопическое измерение, отмеченное неразличимостью рая и ада. В контексте «Дау» слово приобрело перформативное звучание, связанное с исследованием и экспериментом. Институт стал не только предметом описания и воображаемой конструкцией, но самой кинематографической лабораторией — тем искусственно созданным пространством, где в вымышленные условия и ситуации были поставлены реальные люди. Он обострил и вывел на первый план институциональный аспект самого кинематографа, а также тот факт, что любая человеческая деятельность протекает в институтах и сообществах, в конфликтах открытости и закрытости, личного и бюрократического, свободы и власти. Институт как структурный элемент проекта Дау сразу же перевел все эти

конфликты на уровень микрофизики повседневности, того, что пропитывает нашу жизнь, но не достигает вербализации и возможности схватывания, на тот уровень, где мы живем, но, проживая жизнь, остаемся сущностно пассивными по отношению к ней.

Наконец, ключевое означающее, давшее имя фильму и само являющееся именем. Имя, присвоенное Львом Ландау, вписанное в текст мемуара почти на генетическом уровне, принятое остальными и ставшее в итоге чем-то большим, чем имя — порывом, аффектом, аурой, индивидуальным миром, желанием. Имя, конечно, связанное с его субъектом, человеком, в чьей жизненной ситуации так причудливо переплелись всемогущество и хрупкость, приватность и принадлежность институции, потребность в одиночестве и невозможность жить без других людей. Эта абсолютизация имени является главной точкой сопротивления внутри всего проекта — сопротивления смерти, власти, насилию, бюрократии, — а также фокусом свободы и личной воли. Дау — это пароль в буквальном смысле, тайное слово, долженствующее следовать своими путями в поисках «своих» через время и пространство. Таковы, на наш взгляд, точки синтеза, кристаллизации, в которых был инициирован процесс, достигший к настоящему моменту качества и статуса полноводной реки.

Итак, для реализации этого проекта была построена грандиозная декорация Института, где люди не просто работали на съемочной площадке, но жили; где в съемках принимали участие непрофессиональные актеры: ученых играли ученые, неонацистов — неонацисты, гения — гений; где непрофессиональных актеров снимали суперпрофессиональные операторы; где художники-постановщики как будто бы поставили перед собой задачу детально воссоздать материальный быт времени описываемых событий.

С самого начала подобный изоморфизм вызывает тревогу и ассоциации с исследовательским экспериментом. Поскольку мы понимаем, что поместить живого человека в искусственную среду и вымышленные обстоятельства — причем обстоятельства, реконструирующие твою собственную драматическую историю (и в этом смысле не такие уж вымышленные), — означает, прежде всего, создать ситуацию расщепления, мерцания, где человек, с одной стороны, актуализуется в своем настоящем бытии, а с другой — переживает нечто вроде исторической регрессии. Сами механизмы памяти здесь оказываются под вопросом: побуждается ли субъект к воспоминанию того, чего лично с ним не было, или же в присутствии «черных ангелов»[3] пытается вспомнить самого себя, — память в любом случае выступает как способность воображения и переживания. Ситуация присутствия в искусственном пространстве этих конкретных людей не менее важна, чем предложенная им задача исполнения неких ролей.

Мы знаем, что в фильме Теодор Курентзис «играет» Дау. Должны ли мы ожидать эффекта перевоплощения? Французский феноменолог Марк Ришир, описывая феномен актерской игры, пишет следующее: «Талант актера состоит в том, чтобы самоустраниться перед лицом своего персонажа или в нем, то есть, в том, чтобы путем актерской игры самому стать переходным… Актер по-настоящему играет только если “чувствует” своего героя, т. е. если “совершает” прежде всего для себя, это парадоксальное вчувствование в персонаж, не существующий вне театрального представления. Он по-настоящему играет, только если самоустраняется

3 «Черные ангелы» — так на съемочной площадке называли операторов, скрывавших себя и камеры под черными платками.

(устраняет то, каков он для себя как тело и как аффективность — в этом и состоит работа над ролью) в пользу этого “вчувствования” настолько, что передает зрителям это “вчувствование”»[4]. Происходит ли нечто подобное в данном случае? Теодор Курентзис не жертвует ни телом, ни аффектом. Напротив, его физическое присутствие как бы обнажается и становится основным содержанием кадра. Он не превращается в экран, на котором «проступает» образ Дау. У нас нет окончательной ясности в том, кто и кого здесь играет. Играет ли Теодор Курентзис Льва Ландау, или он играет самого себя? Не проник ли Дау нелегально в будущее, и не выбрал ли он для нового воплощения (или для диалога с потомками) немного старомодную роль эксцентричного гения? Эти варианты ответов порождают как поле рефлексии, так и поле внимательного наблюдения. Курентзис помещен в ситуацию, где его существование тематизировано, он — под камерой, причем не в тот момент, когда он что-то делает — например, создает музыку, — но в самом своем телесном бытии, неотделимом, конечно же, от всех прочих онтологических измерений. При этом его существование имеет вектор. Он направлен в сторону Льва Ландау, бессознательная интенция связывает его с этим человеком, его присутствие в фильме «посвящено» Ландау. Но человеческая адресация здесь деконструируется: уже не Ландау, но Дау; путь, мысль, любовь — преследуемые, но недостижимые.

Слоганом Ландау было травестийное двустишие — «я не такая, я иная,//я вся из блесток и минут», — которое он противопоставлял любой попытке подчинить себя скуке, догме или внешним обязательствам. В фильме эта фраза как бы погребена под развалинами бетонного бункера. Легкость здесь невозможна. Если в той или иной точке возникает эмоциональная вспышка, она, если не гаснет, превращается в статичный аффект, постепенно заполняющий пространство, и вносит свой вклад в атмосферу фильма — гнетущую, тревожную, неопределенную. Нельзя не обратить внимание на неизменные аксессуары практически любой сцены: сигареты и алкоголь. Вне зависимости от количества участников сцены стол уставлен недопитыми бокалами и рюмками, а также бутылками коньяка, шампанского и пива. Также вне зависимости от потребностей сюжета герои пьют и непрерывно курят. Эти постоянные стимуляции как будто являются инструментами, с помощью которых поддерживается и продвигается существование. Зависшие, подобно беккетовским героям, в странном месте и времени, они только в этом конкретном действии (опрокинуть/пригубить рюмку, зажечь сигарету) обретают и отстаивают реальность. Но какую?

Под предлогом роли субъект «подвешен» в существовании, не занимая в итоге ни того, ни другого места. Однако оба места — и собственное, и другое — тем самым немедленно подпадают под вопрос. Уже говорилось, что такое положение дел характеризует проект в целом. Можно сказать, что перед нами некий воображаемый театр als ob. Нам предоставлена не столько машина времени и возможность войти в ушедший поток, но предложено более изощренное мероприятие: войти в свое собственное время — как в иное, а в иное — как в свое собственное. Времена относятся друг к другу не в логике исторической смены, они раскачиваются и попадают в резонанс. В результате мы слышим шум времени, какого — остается под вопросом, но, возможно, именно в регистре шума тому и другому времени удается

4 Ришир М. Феноменология поэтического элемента // В сб. Феноменология и эстетика. М., 2019, с. 252.

сообщить о себе нечто, прежде несхватываемое, что-то, что является общим для них, но вместе с тем и совершенно индивидуальным?

Исходное структурное двоение ведет к тому, что «занозой» и «пунктумом» этого проекта оказывается незначительное смещение, касающееся фильмической реальности. Это историческая реконструкция, движимая интенциями правдоподобия и точности, или миф? Это выведенная на экраны актуальная операция самопознания или иронически дистанцированный гротескный образ времени? На обсуждении фильма в Европейском университете Илья Хржановский сказал: «Мы пытались максимально точно воссоздать мир, который не существовал», а художник-постановщик добавила: «Мы полностью придумали этот абсолютно фантасмагоричный мир, а вы поверили, как первые зрителю — паровозу». Заметим в ответ, что в легенде о том, как первые зрители отшатнулись от летящего на них поезда, содержится серьезная истина кино, так же как и в том, что именно фантасмагория способна включить в нас режим «серьезной работы воображения»[5], в опыт переживания Возвышенного. Однако слова создателей фильма действительно фиксируют нечто очень важное об этом проекте.

Вернемся к травматическому опыту, которым является наше собственное прошлое. Психоаналитическое понимание травмы говорит, что насилие, с которым сталкивается человек, может обернуться идентификацией с агрессором, когда, испытывая сильный страх, человек стремится стать тем, кто ему угрожает, «понять» его, увидеть в агрессии нечто закономерное, предсказуемое и неизбежное. Человек, переживший подобный опыт, поразительно слеп по отношению к происходящему, «не видит в упор», однако периферия его видения насыщена яркими фантастическими образами, как будто не имеющими никакого отношения к реальности или же чудовищно ее преобразующими. Так возвращается вытесненное. В искусстве эта стратегия часто получает имя фантастического реализма. В этом случае читатель или зритель, обладающий интеллектуальным знанием о травме, но не находящийся в ее эпицентре, оказывается в состоянии соотнести избыточные образы с теми или иными угрожающими контекстами и догадаться о силе воздействия — интенсивности боли, глубине унижения.

Однако есть и другие способы переживания насилия и несправедливости, обычно возникающие в условиях беспрецедентности агрессии. В этом случае архаичный защитный механизм блокирует способность чувствовать, заставляет «умереть», раствориться в неорганической окружающей среде, стать вещью среди других вещей. Фрейд называл подобное положение дел влечением к смерти. Возможно также защитное расщепление, когда я покидаю собственное тело и безразлично наблюдаю за теми манипуляциями, которые с этим телом осуществляются и которые оно само, мое тело, претерпевает с каталептическим бесстрастием. Такое расщепление надолго превращает мое существование в нечто механическое. При этом травматический опыт не только не лишает нас зрения, но даже наоборот, превращает в идеальных свидетелей, глазом-камерой запечатлевающих ужасное в его детализированной повседневности, в отдельных вещах, фразах, жестах, взглядах, поворотах головы — все это обретает статус «бессонного сновидения», ощущается как неловкое молчание, возникшее в ситуации, когда вовлеченность участников по той или иной причине невозможна.

5 Кант Имм. Критика способности суждения// В кн. Кант Имм. Собрание сочинений, М., 1998, т.5, с. 83.

Спящий человек погружается в самозабвение, бодрствующий — вовлечен в происходящее, и только тот, кто страдает бессонницей, не знает, в каком мире он находится, принадлежит ли самому себе или, наоборот, безнадежно выброшен в мир без возможности обрести в нем опору и понимание. «Дау» знаменит отдельными травматическими эпизодами—склонение к сотрудничеству буфетчицы Наташи, казнь участницы лесбийского романа, сцена убийства свиньи. Но на самом деле весь фильм представляет собой ужасное, распределенное по поверхности — своего рода, «пленку ужасного». Французский психоаналитик Дидье Анзье ввел такое понятие по отношению к сновидению. Он пишет: «В первом своем значении термин “pellicule” обозначает тонкую мембрану, защищающую и окружающую некоторые органы растений и животных; дополнительное значение этого слова — тонкий слой твердого вещества на поверхности жидкого или на наружной поверхности другого твердого вещества. В своем втором значении “pellicule” — это пленка, используемая в фотографии; то есть тонкий слой, служащий основой чувствительного покрытия для получения отпечатка… этот защитный экран является тонкой мембраной, помещающей внешние раздражители и внутренние инстинктивные побуждения на один и тот же уровень посредством сглаживания их различий (таким образом, это не граница, способная разделить внешнее и внутреннее, как это делает поверхностное эго); это хрупкая легко разрушающаяся и рассеивающаяся мембрана»[6].

Итак, граница между реальностью и вымыслом может быть не только прозрачной стеной, не только ритмом засыпания/пробуждения, забывания/вспоминания, она может быть пленкой — тонкой мембраной, уравнивающей внутреннее и внешнее. Как заметила Виктория Смирнова-Майзель, при просмотре «Дау» зритель с первых минут попадает в тоталитарный мир, то есть в мир, где он не может уклониться от происходящего. Это происходит потому, что у фильма нет титров, отсутствует граница между реальностями, не работает эстетическое остранение. Зритель не может занять дистанцированную позицию, погрузиться в кинематографическую грезу. Различия уничтожены для зрителя, «подвешены» для актера, что говорит о том, что наиболее радикальные механизмы проживания травмы приведены в действие. И если в случае меланхолии мы скорбим, но не знаем, что потеряли, то в этом случае мы испытываем боль и страх в отсутствие реальной причины боли и страха, что оборачивается для нас особым напряжением и бессонной внимательностью, «пленкой ужасного». В этом смысле просмотр фильмов Дау — особый временной опыт. Он, очевидно, не связан с удовольствием, но прекратить его трудно — так же трудно, как бывает трудно заснуть, выпасть из беспокойного автоматизма непрекращающейся тревоги в отдохновение самозабвения.

Возьмем, например, эпизод, где к Дау приезжает подруга, известная греческая актриса, и они вдвоем приходят в контролирующие инстанции для того, чтобы заполнить опросный лист для посетителей Института. Выполнение этой процедуры — формальность, но эпизод переживается в крайнем напряжении, поскольку это и есть та тонкая вибрирующая грань, когда мы входим в интимный контакт с насилием. Интимность личной встречи абсолютно точно накладывается на интимность встречи с тоталитарной властью. Одно с легкостью может быть подменено другим, одно встроено в другое и наоборот. Вот оно, насилие, бездей-

6 Анзье Д. Пленка сновидения. // В кн. Современная теория сновидений. Под ред. Сары Фландерс. АСТ, Рефл бук, 1999, с. 203.

ствующее и готовое прийти в действие в любую минуту, настороженное и безразличное, любопытное и всезнающее. Эти мгновения подвешенности удвоены разноязычием и непониманием — актриса не говорит по-русски, Дау/Курентзис уточняет какие-то вопросы и ответы. Понимание вопроса и точный ответ становятся здесь самым важным. Актриса, человек из другого мира, одновременно и абсолютно не понимает смысла происходящего, и интуитивно его схватывает. В этом пространстве нет границы между личными чувствами героев и холодным знанием власти; воспоминания, эмоции, личные миры в этом эпизоде полностью обналичены. Власть все знает об этих людях: чего они желают и чего они могут пожелать, она знает о них то, чего они сами о себе не знают. Такое знание, учреждающее полную прозрачность, девальвирует само себя, что определяет странную ауру фильма — напряжения и баланса между смыслом и бессмысленностью. Мы видим и слышим говорящих людей, для них явно важно то, что они говорят, но на поверхности кадра этот смысл разрушается, и мы видим персонажей как пресловутого сартровского «человека в телефонной будке». Так, Никита и Дау ведут бесконечные разговоры о возможности любви ко многим женщинам, но эта речь превращается в механическое повторение, которое странно контрастирует с беспомощностью человеческой интонации.

Вообще, речь в этом проекте играет совершенно особую роль. Можно сказать, что она все время снимается крупным планом, она предельно приближена к зрителю, так, что он буквально принужден интроецировать ее. При этом реплики и монологи сценарно не заданы, импровизируются. Иногда герои говорят на чужом языке, и перевод их разговора не предполагается. То есть речь здесь не для того, чтобы передать сообщение, или выделить характер, или построить драматическую интригу. Скорее, она важна для воссоздания ситуации, реконструкции опыта Dasein. Здесь и сейчас мы можем найти себя в хаосе пьяной вечеринки, в сосредоточенно-рассеянной атмосфере научного семинара, в напряжении интимного разговора, в узнаваемой конфронтации сдержанной семейной ссоры, в деловой немногословности эксперимента, в лабиринте ловушек и провокаций привычной перебранки матери и дочери. Мы не запомним содержание разговора, но непременно поймем его суть, она въестся в нас как ядохимикат, и, безусловно, это лучший способ не внедрить в нас содержание фильма, но, напротив, нас самих внедрить в его внутренний состав. Поэтому режиссер прав, когда говорит, что любой, вступивший в контакт с «Дау» становится его частью. В отличие от Владимира Сорокина, сохраняющего эстетическую дистанцию по отношению к создаваемому им миру, Хржановский стремится изменить саму сцену восприятия. Этот фильм должен стать Молохом, пожирающим зрителей. Неслучайно появлению первых фильмов предшествовали грандиозные инсталляции в Париже и Берлине, где зрители в буквальном смысле слова могли «войти внутрь», погрузиться (провалиться, пропасть) в мир «Дау». Вместо классической кинематографической сцены, где зритель в грезе принимает и уносит с собой фантазию, нам предлагается бессонное путешествие без возможности закрыть глаза, выключить память. Голоса ведут нас в лабиринты времени, ретравматизируют.

«Мы придумали абсолютно фантасмагоричный мир, а вы поверили». На исходе XX века Том Стоппард написал пьесу, где два наивных субъекта вовлекались в театральное действие, становились его персонажами и находили в нем свою судьбу. Трагедия о принце Гамлете держала нас в напряжении невозможностью

избежать «мышеловки» воображения — мышеловки, в которой, мы догадывались, нас подстерегала истина. Человек XX века какой-то своей частью еще находился во власти бессознательного представления, что экзистенциальный исток его существования и есть момент личной истины, что жизнь свершается как судьба. Но проблема в том, что в хронотопе «Дау» нет такой позиции, нет места истине в трагическом смысле этого слова. И «поверить» здесь не означает зачарованного движения к другому или к самому себе. Здесь реализуется другая логика — фаустовская. Во второй части «Фауста» перед нами — человек, который видит и слышит совсем не то, что в действительности разворачивается вокруг. Лемуры копают ему могилу, он же полагает, что исполняется его могущественный замысел. Он произносит знаменитое завещание и мнит мгновение прекрасным, останавливая его ровно в тот момент, когда приходит к своей человеческой нищете и ничтожеству. Он верит в фантастическую картину рая свободных людей, а его окружает документальность ада. Жестокая ирония Гёте говорит нам, что именно мыслитель Фауст, преследовавший истину, обречен претерпевать ее обессмысливание и девальвацию.

Мне представляется, что фантасмагория «Дау» состоит в утверждении тождественности утопического и антиутопического миров, в создании такой реальности, где ад и рай неотличимы друг от друга, где «поверить» означает хотя бы на мгновение допустить, что «черное» в тех или иных обстоятельствах может быть «белым», что насилие может быть оправдано и мотивировано, а любовь и нелюбовь образуют полюса непрерывного спектра. И этот жест — слияния утопии и антиутопии — не является ни критическим, ни педагогическим, он не должен никого ничему научить. Он является перформативным, поскольку кинематограф и правда радикальный эксперимент, и режиссер ответственен исключительно за его чистоту — за то, чтобы мы в него вошли, а отнюдь не за то, чтобы смогли оттуда выйти.

Литература

1 *Анзье Д.* Пленка сновидения// В кн. Современная теория сновидений. Под ред. Сары Фландерс. Рефл бук, АСТ, 1999, с. 203.

2 *Кант Имм.* Критика способности суждения // В кн. *Кант Имм.* Собрание сочинений в 8-ми тт., М., 1998, с. 83.

3 *Ландау-Дробанцева К.* Академик Ландау. Как мы жили. Воспоминания. Издательство «Захаров», 2011.

4 *Рикер М.* Феноменология поэтического элемента // В сб. Феноменология и эстетика. М., 2019, с. 252.

Сведения об авторе

Савченкова Нина Михайловна, доктор философских наук, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств, Факультет свободных искусств и наук СпбГУ, Россия, 190000, Санкт-Петербург, Галерная ул., 58-60.

n.savchenkova@spbu.ru

+7 (962) 717 41 34

Магун А. В.
Европейский Университет, Санкт-Петербург (ЕУ СПб, Россия)

УДК 791.43.45

Ключевые слова: Насилие, кинематограф, негативность, Хржановский, DAU, abuse, садомазохизм, эстетика.

Статья рассматривает недавно вышедший в свет кинопроект «DAU» (И. Хржановский) с точки зрения философской эстетики. В частности, ставится вопрос о роли насилия в искусстве и о причинах большого публичного резонанса фильма. В статье обсуждаются история насилия на экране, различные интерпретации его значения в киноведении. Далее, на материале самого «Дау», выделяются такие функции кинематографического насилия, как провокация, моралистическое поучение, регрессивный реализм, садомазохистский гедонизм и ряд других. Обсуждается социальный контекст, в который попал проект, в частности (негативная) реактуализация темы насилия и авторитарного руководства.

От триллера к триггеру. Насилие в проекте «Дау»

Magun A.
Европейский Университет, Санкт-Петербург (ЕУ СПб, Россия)

UDC 791.43.45

Keywords: Violence, film, negativity, DAU, abuse, Sadomasochism, aesthetics.

The article considers the recently released film project “DAU” (Ilya Khrzhanovsky, 2020), from the perspective of philosophical aesthetics. The question concerns the role of violence in art, the results of its representation, the reasons of the wide public resonance. The article discusses the history of violence on the screen and the interpretation of its meaning by the Film Studies. Based on the “DAU”, the article singles out the following functions of on-screen violence: a provocation, a moralistic injunction, a critique of representation, regressive realism, Sadomasochist hedonism, and others. There is also a discussion of the socio-political context of the project, which includes a negative re-actualization of the theme of violence and, broadly, of authoritarian attitude. The article shows how the “DAU” is itself an important message that speaks to this public issue.

From thriller to trigger. Violence in “Dau” project

1 Введение

Проект «Дау» был выпущен в публичное пространство в 2019 г., в Париже, в форме своеобразного фестиваля. Для широкой публики (к которой относится и автор этой статьи) он вышел в свет весной 2020 года, когда большая часть фильмов была опубликована на официальном сайте. Кинематографический проект И. Хржановского задумывался с большой амбицией (чему не в последнюю очередь способствовал огромный по российским меркам бюджет фильмов). Он должно был стать новым модернистским произведением, раздвигающим границы искусства: своего рода смесью Gesamtkunstwerk и тотальной инсталляции. При этом «Дау» претендовал не только на вечную славу, но и на непосредственный публичный резонанс. И действительно, выход в свет фильмов породил острую реакцию, правда, во многом скандального типа: ряд феминистских групп посчитали, что изображение в них насилия против женщин и детей не только сомнительно само по себе, но, возможно, отражает реальные элементы насилия, происходившего на съемочной площадке. После парижской премьеры были опубликованы в целом положительные критические реакции в специальных номерах «Искусства Кино» и «Сеанса»[1].Тем не менее, на момент выхода этой статьи вокруг проекта сложился скорее негативный публичный фон. Возможно, здесь «виноват» примитивистский подход к игре и воображению, придающий фильму характер не-сделанности, а возможно — замедленный ритм реализации проекта. Надолго запоздав к моменту своей тематической своевременности, он получил потом узкую и негромкую аккламацию от интеллектуалов в 2019 г., но к 2020-му она позабылась и до сих пор не до конца опубликована.

В то же время «Дау» является по природе высказывания экспериментальным и провокационным. Это не одно и то же, но в обоих случаях речь идет о рискованном обращении к аудитории, которая из отстраненного судьи становится объектом произведения. Мы, во-первых, не знаем, что получится, а во-вторых, должны «зацепить» зрителя за живое, пускай и негативным путем. Поэтому фильмы «Дау» изобилуют натуральными аттракционами — сексом и насилием, так что ставят себя на грань порнографии и снаффа, в чем многие их и обвиняли [2]. Аттракционы подобного рода всегда вызывают смешанную реакцию: и непосредственную, вуайеристскую тягу к глядению, и параллельное отвращение — в случае секса, от излишней интенсивности и интимности изображаемого, от механистичности его воздействия на мое сознание, а в случае насилия — еще и от морального осуждения самого феномена, от страха оказаться его жертвой, от идентификации с жертвой на экране. Неоспоримая притягательность этого зрелища вызывает резонные вопросы с эстетической точки зрения: поскольку «завести» зрителя сценами насилия и совокупления несложно, то не скатывается ли здесь кинематограф к простому безыскусному зрелищу «низшего» уровня культурной значимости, «гиньолю»[2] или ярмарочному фокусу, пригодному скорее для коммерческого использования?

В данной статье я остановлюсь подробнее на использовании насилия в фильмах «Дау», и в частности — на задействованной в нем структуре эксперимента-провокации.

2 Насилие на экране

Насилие (наряду с сексуальностью) — это ядерный аттракцион кинематографа. Несколько насильственных смертей были показано уже в раннем игровом кино «Большое ограбление поезда» (1903). В дальнейшем делались попытки умерить использование насилия (не только по моральным причинам, но и как слишком дешевого средства залучить зрителя) в США и в СССР, но как только в 1960-е годы в США был ослаблен и затем отменен кодекс Хейса, кинематограф захлестнула волна экранного насилия разной степени натуралистичности в зависимости от рейтинга фильма. Как правило, показ физического насилия сопряжен в американских фильмах с нагнетанием эмоциональной атмосферы тревоги («триллер» и «хоррор»). При этом запреты на сексуальность в кино, пусть ослабленные, остались гораздо более строгими, чем запреты на насилие («Игра престолов» и другие сериалы HBO впервые нарушили табу на натуралистическое изображение секса для широкой аудитории, в то время как фильмы Пекинпа, де Пальма, Тарантино давно сделали это в отношении насилия [см., например, 19, 21, 22]). В европейском кинематографе интерес к насилию, показанному максимально натуралистически (хотя, разумеется, без реального страдания актеров) и предъявленному как общественная проблема, расцветает в 1990-2000-е годы у больших режиссеров-«авторов» — таких как Ларс фон Триер и Михаэль Ханеке. В России до конца 1980-х годов действовал аналог американского «кодекса Хейса», и его снятие закономерно привело к активному показу на экране драк и убийств (в частности, в фильмах про гангстеров, в «черных» гротесковых драмах вроде «Груза 200»), но тем не менее на данный момент очевидно, что натуралистическое насилие и нагнетание «thrill» не вошли в российскую кино-культуру в той же мере, в которой они характеризуют американское кино.

Здесь надо также отметить, что демонстрация насилия не специфична для кинематографа и характеризует искусство в целом, начиная с его раннего выделения из ритуалов жертвоприношения и инициации [14]. Тем не менее, по мнению Джеффри Горера и Вики Голдберг, внимание к смерти и насильственным преступлениям в СМИ и в искусстве фотографии, переживающее бум, особенно в Англии, начиная с середины XIX века, напрямую связано с замирением и деритуализацией западных обществ — с редкостью и непопулярностью войн, запретом на публичные казни [17, 19]. Притом что смерть в эпоху ослабления христианских верований пугает теперь гораздо больше, а в XIX веке она все же остается совершенно бытовым явлением. Но в XX веке, когда медицина отодвигает смерть к более почтенному возрасту, а войны, пусть чудовищные, считаются аномалиями, смерть и насилие все более уходят в разряд соблазнительных табу.

3 Функции насилия

Зададимся теперь теоретическим вопросом о том, что насилие вообще «делает» в произведении искусства. Это поможет нам далее рассмотреть вопрос о конкретных функциях садомазохистского насилия, местами натуралистического, в проекте И. Хржановского и его коллег. В любом случае, недостаточна «нулевая» гипотеза о том, что насилие подобного рода попросту реалистично, так как правильно описывает наше насильственное общество. В целом наличие насилия на экране плохо коррелирует по времени с волнами насилия в истории, если здесь и есть связь, то обратная. Кроме того, «Дау» нарочито сочетает «реализм» в изображении морального насилия с экзотическими для современного городского человека формами — допросом у следователя-садиста, экспериментом над детьми, убийством свиньи. Впрочем, мы можем говорить о возможном «реализме» в изображении прошлого, сталинского времени, но фильм, по признанию самого режиссера, не носит исторически правдивого характера и, кроме того, выбор жест-

1 Сеанс, № 70, 2019; Искусство Кино, № 3 /4, 2019

2 О колебании «Дау» между авангардом и «гиньолем» см. [12].

ких, буквалистских репрезентаций насилия, адресованных сегодняшнему зрителю, явно преследует актуальные художественные и идеологические цели.

Прежде чем обсуждать функции насилия, нужно рассмотреть вопрос о понятии насилия как таковом. Чрезвычайно ходовой термин современной социальной науки (violence), в этом качестве он возник лишь в начале XX века и в этом смысле достаточно молод. До этого насилие, конечно, тоже существовало, но теорий насилия как таковых не было. Отдельно стояли теории государственной власти, включавшие принуждение и право «меча», как образно выражались. Отдельно были теории войны, ее правового ограничения и военной стратегии. Например, в книгах Маккиавелли, посвященных, как мы бы сегодня сказали, оправданию и рационализации политического и военного насилия, понятие насилия в какой-либо его форме и под каким-либо названием отсутствует. Преступления и пороки (поначалу объединявшиеся) понимались скорее как нарушения закона Бога и человека, а не как нарушение чужих личностных границ. «Насилие» как предмет рефлексии возникает в конце XIX века, с одной стороны, у левых в отношении революционного действия (Маркс и Энгельс о насилии как о повивальной бабке истории, Бакунин с апологией разрушения, потом Сорель с его реабилитацией минимального насилия как решительного политического жеста), а с другой стороны — у правого либерала Вебера как натуралистическая редукция государственной власти. По-немецки Gewalt ранее обозначало комплекс «власть-принуждение», и Веберу нужно еще оговариваться, что он пишет о «физическом» Gewalt. Последующая популярность термина связана с тем, что вслед за Вебером и либералам, и анархистам было удобно отделить от понятия власти идею морального авторитета: за властью оставалось лишь брутальное принуждение, которое надо было либо минимизировать (Вебер), либо атаковать его же средствами. Вопрос свелся на уровень средств, а не целей. Отсюда во второй половине XX века возникла теория «ненасильственного сопротивления», как раз стремившаяся вернуть понятие власти-авторитета обратно, но теперь уже по контрасту с дискредитированной властью-насилием и против государства. Таким образом, когда мы говорим о «насилии», мы находимся в зоне идеологии. Нам нелегко отстроиться от морального взгляда, встроенного в это понятие, априори то ли осуждающего его, то ли защищающего из чувства протеста. «Насилие» — это всегда моральный эксцесс, даже если оно осуществляется повсеместно и регулярно. Как правило, строгое использование этого термина относится к нанесению вреда личности (убийство, избиение, изнасилование, грабеж). Но понятие с самого начала имело расширенный смысл принуждения как такового. Поэтому оно допускает своеобразную идеологическую игру — моральное, «структурное» принуждение, повышение голоса, вторжение в безопасное личное пространство, — любое ограничение свободы можно назвать «насилием», объединяя его с ядерными означаемыми термина — убийством и изнасилованием. Таким образом, говоря о насилии в кинематографе, мы должны быть осторожны и по возможности сводить это понятие к более базовым, в частности, к понятию негативности.

Итак, насилие исходно присуще искусству. Это само по себе интересно и парадоксально, так как интуитивно мы ожидаем, что нравиться будет то, что приносит удовольствие, а не то, чего мы боимся в реальной жизни и что отвергает современное общество. Даже если мы идентифицируемся с агентом насилия, надо признать, что, совершая насилие, мы не то чтобы получаем удовольствие. Соответственно, добровольное стремление к созерцанию насилия за собственные деньги нуждается в объяснении.

Вопрос обсуждается в современной киноведческой литературе, но обычно получает эмпиристскую и бессистемную трактовку. Так, популярен список функций насилия Дж. Гольдстейна [17, с. 215-222], в котором перечисляются:

А	Коллективный просмотр насильственных фильмов как ритуал инициации для мальчиков
Б	Выражение накопившихся эмоций и контроль над ними
В	Стремление к сильным ощущениям
Г	Фацилитацию фантазии
Д	Стремление к справедливости (насилие в кино часто является исполнением мести, в обычной жизни затрудненной)
Е	Соответствие контексту (новости о реальном насилии)
Ж	«Почти» реальность, то есть ослабленное переживание негативных чувств
З	Социальный контроль (насилие на экране является формой запугивания личности со стороны общества).

Генри Бэкон добавляет к этому списку непосредственную зачарованность (фасцинацию) насилием, которую он объясняет биологически и прагматически как необходимость держать во внимании страшный предмет, и наличие мета-эмоций, то есть эмоций второго порядка (в частности симпатии / сострадания), способных черпать удовольствие в самом факте первичных эмоций [12, с. 25–36].

В основном все эти наблюдения справедливы, но их необходимо осмыслить. Часть указанных функций относится к самому факту насилия как ритуалу, аттракциону и фантазму, а часть — собственно к эстетизации, к тому, что делает кино художественным. Разделим поэтому наш список на две части.

I. От факта к искусству

1) Ритуализация

Социальная жизнь изобилует насилием, физического и особенно символического толка. Насилие — это, с одной стороны, привязчиво, заразительно на практике, как показал, в частности, Рене Жирар [1]. Сюда же относится, с другой стороны, фасцинация насилием, невозможность от него отстроиться, вопреки силе морального отторжения. Поэтому архаическая культура вводит что-то вроде очистительного ритуала, особенно жертвоприношения, позволяющего прервать цепочку насилия, как в воображении, так и в реальности. Причем «обычное» жизненное насилие само включает в себя толику мифическо-ритуального, оно, как наркотик, несколько отрывает нас от действительности в эмоциональный, захватывающий процесс со своей особой логикой. Дж. Баллард в романе «Супер-Канны» [13] отлично описывает этот одуряющий, пред-эстетизирующий аромат насилия, под который подпадают благополучные офисные менеджеры.

Ритуал за счет жертвоприношения порождает возвышенное, экстатическое чувство сродни эстетической сублимации. Кроме того, уже древний ритуал включает в себя некую первичную самокритику — за счет субституции, подмены исходной жертвы, человека — животным. Ритуал идет против самого себя, и это уже эстетический момент, но он еще не знает себя таковым.

Отсюда функция А: ритуализация жизни.

И все-таки искусство — это уже не совсем ритуал. В нем играет роль фантазия и вообще репрезентация, и не ставится задача

отделаться от скверны и вообще от негативности. Скорее, речь идет об образе и репрезентации.

2) Наслаждение от насилия

В каком-то смысле можно было бы не строить сложных схем и попросту сказать, что насилие сладко, приятно. Оно является аттракционом. В последние 150 лет принято выделять так называемые «садомазохистские» желания. Если бы это были такие же натуральные желания, как голод и половой акт, то разговор был бы на этом закончен, не было бы никакой проблемы в привлекательности насилия. Но на самом деле проблема есть, поскольку «садомазохизм» представляет собой гибридный, противоречивый феномен. Субъект переживает сексуальное возбуждение, но одновременно и чувство вины за него. Настоящее желание принадлежит к сфере табуированного, трансгрессивного. Ж. Лакан связывает садизм и мазохизм с амбивалентным «наслаждением» (jouissance), в отличие от удовольствия оно сопряжено с болью. Садомазохизм является одним из основных фантазмов, то есть противоречивой рамкой, придающей удовольствию смысл, но также фиксирующей его антисоциальный и антигуманный характер. З. Фрейд [9] подчеркивает, что роль субъекта в фантазме пластична: он может попеременно или одновременно играть обе роли в сценарии угнетения, роли «садиста» и «мазохиста». Массовая культура, начиная с XVIII века, эксплуатирует именно эту садомазохистскую матрицу, обычно именуемую «сентиментальной». Субъект в ней стремится идентифицироваться именно с жертвой, испытывая социально одобряемое сострадание, но бессознательно получая удовольствие от жестокости, которую наблюдает, смакуя. Таким образом, хотя садомазохизм — это еще не искусство, а, скорее, перверсия, в нем, как и в ритуале, содержится первичный эстетический жест: табуированные действия переживаются или под экраном фантазии, или, наоборот, как прорыв к «настоящей» трансгрессивной «реальности», как оживление чрезвычайных моральных реакций.

Отсюда функция **Б**: правдоподобное переживание табуированных фантазий.

II. Насилие в искусстве

3) Негативность вообще

Искусство по своей сути негативно [см., например, 6]. Это связано с его специфической интенциональностью — объект искусства фиктивный, взят в кавычки; даже если это просто актерский жест или музыкальный звук, он производится в особом потенциальном модусе, отличном от законченного поступка или высказывания.

Соответственно, отрицание нужно произведению искусства, чтобы без конца переутверждать свое отличие от бытия и от серьезного действия и даже противопоставлять себя ему.

Это тем более важно, поскольку искусство выделяется в древности из ритуала и религии, где также работает фантазия, но она не осознается как таковая. Древнее произведение искусства — например, греческая трагедия — за счет святотатств и критики жреческого пиетета постоянно борется с культовым началом в себе.

Отсюда функция насилия: насильственный акт, будучи эксцессом опыта, переводит его в некое другое, ирреальное качество.

Как пишет Дж. Гольдстейн (ссылаясь в свою очередь на Шерри Теркл), без всяких философских соображений и чисто эмпирически:

«Потенциал книги, фильма или компьютерной игры погрузить человека в воображаемый мир — это одна из наиболее привлекательных сторон средств развлечения (entertainment). <…> Насильственное развлечение может приносить наслаждение много раз, потом что оно создает возможность воображаемого переживания и временной потери самосознания. [Это] добровольное подвешивание недоверия, прыжок в воображаемые миры. Хотя этот потенциал присутствует в любом развлечении, он помогает объяснить хотя бы толерантность к насилию, если не его притягательность. Более того, богатство фантазии может усиливаться эмоциональным воздействием насильственных образов» [17, с. 219].

Гольдштейн не очень понимает роли насилия как отрицания, но он верно отмечает здесь сам феномен.

Итак, мы выявили функцию **В**: ирреализацию.

4) Агрессия

Искусство, будучи отрицательно направленным, может служить органом насилия (как Бетховен в «Заводном апельсине»). В этом смысле, помимо подрыва веры в иллюзию, насилие может иметь

Г) символический смысл ретрибуции, праведного насилия (фильмы про героев-мстителей — любимый американский сюжет), но и несет в целом зеркально симметричный, разрушительный месседж в отношении статус-кво.

Д) Но и обратное верно: во многих фильмах такого рода доминирует репрессивный взгляд, насилие, подавляющее всякое насилие. Искусство становится своего рода мифом, чья задача победить «чудовище» как олицетворение всего внешнего и бесформенного. Заметим, что и ретрибуция, и подавление имеют и эстетическую функцию: первая превращает мир в обратимый, пластичный, а следовательно игровой, фантазийный — а вторая, наоборот, изгоняет из него следы собственно эстетической, фантазийной материи (в качестве чудовищной). Контаминация репрезентативной и практической функции заставляет нас быть подозрительными к эффектам искусства. Так, например, феминистская критика разоблачает репрессивные моменты в фильмах, которые эксплицитно направлены в защиту женщин, на сострадание к ним. Подобный трагический тип нарратива, как давно замечали, есть ослабленный вариант жертвоприношения. Но насколько ослабленный? Феминистки подозревают, что Л. фон Триер, создавая сентиментальные истории про страдающих женщин, транслирует не сострадание к женщинам, а собственную «мизогинию»[3]. Думаю, что это так и есть — садизм и сострадание сплавлены в нашей культуре, начиная с XVIII века, в единый комплекс. Но нужно учитывать, что у фон Триера очень сильны и авто-критические, разрушающие нарратив тропы: никакого доверия к нарративу-жертвоприношению зритель испытывать не должен, наоборот, оно комически подвешено.

Е) Наконец, в этой же рубрике практического воздействия выделим специфическую функцию провокации. Искусство не обязательно воздает должное или подавляет, оно также и вступает в диалог с публикой, прибегает к коммуникации. Обычно это коммуникация особого рода — произведение искусства вводит точку зрения предполагаемого зрителя внутрь себя, как бы предвидя ее. Так, например, в анализе Г. Бэконом фильма об изнасиловании “The Accused” показано, что изображение в нем свидетеля изнасилования, боявшегося выступить в суде и явно несущего свою долю ответственности, есть фигура, отсылающая к зрителю, вуайеристски наслаждающемуся показываемым, но осуждаемым в фильме актом [12, с. 131-132]. Здесь есть осуждение зрителя за порочность, но в других случаях фильмы бросают вызов моральному сознанию зрителя: так, садомазохистские фильмы 1970-х («Последнее танго в Париже», «Ночной портье») явно предполагают осуждение публикой героев, а потом проблематизируют это осуждение. Провокация — это изображение событий, идущих вразрез с ценностями предполагаемой публики, вне однозначного осужде-

3 Сбалансированный анализ «за» и «против» этой версии см. в [20].

ния их внутри самого фильма: зрителям предлагается отреагировать на подвешенную ситуацию самим. Но за счет этого они сами как бы вовлекаются в фильм как его внешние участники, подобно тому, как полицейские, реагирующие на перформансы арт-группы «Война», сами становятся их персонажами.

5) Рефлексия

Искусство на путях эстетизации находится в постоянном состоянии самокритики, что приводит его, диалектически, к отрицанию самой своей искусственности («весь мир театр», «что ему Гекуба», «это не трубка» и т. д.). Поэтому неудивительно, что внутри искусства довольно рано рождается сила контр-отрицания, или отрицания отрицания: искусство стремится на основе образа воссоздать мир, каков он есть. Ф. Ницше [7] хорошо увидел подобный процесс на примере истории оперы: сначала античная трагедия от полной мистериальности и явной иллюзорности происходящего стала двигаться к рационализации, обмирщению, сведясь постепенно к мелодраме. Но в Новое время, наоборот, исходно условная и театральная «musica ficta» поднялась до уровня мистериальности, серьезности и в то же время отражения эпохи — у Вагнера. В XIX и XX веках просматривается общая тенденция, в разных формах, к тому, чтобы на базе художественной иллюзии создать репрезентацию реального мира. Иногда это принимает форму условного прозаического «реализма», а иногда — более драматичного порыва вернуть искусство в жизнь, преодолев его условность, вспороть картонный балаганчик (авангард, а затем современное искусство с его разнообразными попытками совершить перформанс «всерьез»). Одной из важных тенденций на этом пути был «примитивизм», то есть нарочитое использование неумелых, непосредственных, кичевых техник репрезентации (раскрутка авангардистами А. Руссо, затем имитация творчества психотиков типа Ж. Дюбюффе и т. д.).

Для понимания модернизма, начавшегося в конце XIX века и отчасти продолжающегося и сегодня, надо понимать, что он претендует на достижение реальности более высокой, чем обычная повседневная реальность, совершая тем самым акт диалектического обращения сродни платоновскому, только на базе не интуиции, а миметической иллюзии. Вагнер, Ницше, Малларме, Уайльд, Пруст — все так или иначе утверждали, что произведение искусства достигает более высокого уровня реальности, чем быт. Но мы понимаем, что для этого необходимо было оборачивание основополагающей негативной операции искусства, его ирреализации, а значит — возврат на новом уровне к чему-то вроде ритуала.

Отсюда следуют сразу несколько функций насилия в искусстве:

Ж) Функция, обратная функции В, — насилие призвано манифестировать «реальность» зрелища, то, что делает его серьезным. Ясно, что убийство свиньи в режиме «снафф» напрямую вводит реальность, нарушая сам режим представления, де-эстетизируя происходящее. Но и более умеренные проявления насилия, сохраняющие условность — введение бутылки во влагалище («Дау. Наташа»), — производят похожий эффект шока, не только от неприемлемости события, но и от того, что оно нарушает конвенцию эстетизации, идет дальше в сферу отвратительного, чем зритель может нейтрализовать эстетической установкой. Почему так происходит? Потому что в нашу рефлексивную и материалистическую эпоху отрицание реальности приобретает бóльшую реальность, чем сама реальность: повседневная жизнь обратима, может свести все на нет; этому же способствует относительное отрицание в виде ретрибуции и мести, а вот радикальное отрицание, убийство, физический вред, символическое унижение, претендуют на необратимость, «железобетонность». Насилие — это серьезно. Это необратимо, это вызывает у нас практическую моральную установку. Но если мы находимся, тем не менее, внутри зрелища, то эффект реальности усиливает эффект зрелища, а не снимает его. Насилием искусство рискует собой, балансирует на грани, но, удерживаясь, собирает заслуженные дивиденды. В этом смысле не только в случае «Дау», но и вообще для искусства насилие — это своего рода эксперимент.

З) Насилие, которое производит для искусства функцию опрощения и популистской редукции. Я не случайно упомянул авангардистский примитивизм. Здесь опять идет отрицание самой эстетической функции, включающей в себя не только отрицание быта, но и сублимацию, подъем как над природой, так и над непосредственными реакциями людей на природу (мимесис), как бы примыкающими к этой природе. Плохое, неумелое актерство как бы примыкает к инертности неживого бытия и подчеркивает ее. Поэтому примитивизм, возвращаясь к началам искусства (в истории, в современном обычном человеке), символически отрицает его, производит противоход к серьезности, но не совершает его до конца, а останавливается на грани и остается лишь маркером деэстетизации. Отсюда, как и в случае (Б), достижение диалектического, возвышенного эффекта. В политическом отношении именно эта функция вводит искусство в народную стихию, отличающуюся от мистериального народа времен ритуала. Поэтому, начиная с «хора» греческой трагедии, произведение искусства включает в себя народ как некоторый негативный полюс (вопреки Ницше, хор не похож на дионисийскую оргиастическую толпу, скорее это обыватели с их здравыми высказываниями и внеэстетическими реакциями). Насилие как популистский аттракцион примитивизирует действие, но в той мере, в которой оно направлено на унижение и развенчание, оно представляет собой старый проверенный способ демо-генеза — построения народа из опрощенных индивидов. Такой народ — результат обратного квази-революционного превращения, и он отнюдь не то же самое, что непосредственная совокупность обывателей. В нем есть возвышенное, или, точнее, возниженная стихийность «массы».

И) Искусство в качестве зрелища само насильственно — в том смысле, что оно навязывает себя, запоминается, навязывает человеку роль. В этом смысле насилие на сцене или на экране представляет не только акт или страдание персонажа, но и выражает стремление актера выпрыгнуть из своей роли, страх персонажа провоцирует и выражает стремление зрителя выскочить из зала. Это особенно наглядно в концовках произведений — и авторы, и актеры стремятся побыстрее завершить игру и потом часто заканчивают ее гекатомбой. В. Беньямин иронично сравнивал немецких правых теоретиков насилия со школьниками, ставящими кляксу на месте ошибки, — подобным же образом репрезентация катастрофы есть во многом катастрофа репрезентации.

4 Насилие в «Дау»

Теперь, после этого теоретического предисловия, мы готовы разобраться в функциях насилия у И. Хржановского в «Дау». Уже по фильму «Четыре» было ясно, что этот автор любит натуралистическую образность, граничащую с отвратительным. Мы теперь уже понимаем, что такой натурализм рискован, амбивалентен — в каком-то смысле это «дешевый» способ шоком вызвать интерес зрителя, причем шок отвратительного делает это помимо воли зрителя и потому сам отвратителен. Критики называют такого рода эффект «трэшем», «китчем» и т. д. В то же время и в «Четыре», и в начале проекта «Дау» Хржановский сотрудничает с В. Сорокиным. Сорокин — автор, много работающий с насильственными образами, но они служат у него обычно двум вполне однозначным целям — дереализации происходящего

(у меня это функция В) и затем моральной подловке зрителя на наслаждении им (функция Д). Например, если соцреалистический рассказ об отдыхе туристов у костра с песнями Высоцкого кончается людоедством (в одном удачном, действительно смешном рассказе Сорокина [8]), то здесь реалистическое повествование растворяется в фантасмагории, но кроме того читатель, ожидавший нормального соцреалистического нарратива, ставится в позицию разоблаченного: каннибализм выставляется как тайный фантазм, по-видимому, морального советского сознания. Отсюда ясна эволюция к прямой моральной критике нового постсоветского режима в «Дне опричника». В фантасмагорию сползает и сам режим. Видно, почему Хржановский отошел от работы с Сорокиным: у него насилие имеет скорее обратный смысл — брутального напоминания о «реальности» интеллигентам, заигравшимся в свои достаточно невинные, в конце концов, эксперименты (мой тип Г, с элементами типа В). В этом смысле Хржановский уклоняется от слишком простой — либеральной и антикоммунистической — позы, характерной для Сорокина. Дело не столько в идеологических фантазиях, сколько в постепенном перерождении коммунизма в фашизм (хотя их связывает тема экспериментаторства). Учитывая, что Хржановский изначально стремился делать фильм про настоящее счастье[4], ясно, что он скорее идентифицируется с институтскими экспериментаторами, с оргонной энергией и строителями нового человека — позиция, невозможная для правого либерала Сорокина.

Еще один важный фактор заключается в основополагающем влиянии на Хржановского А. Ю. Германа. Это, во-первых, иммерсивный способ съемки, во-вторых, завороженность феноменом народа (то есть отношением интеллигенции и народа), и, в-третьих, тяга к брутальному изображению насилия. Все эти три составляющих у Германа взаимосвязаны. Через камеру, а также благодаря насилию, зритель попадает внутрь человеческой массы, в телесность, в некий стадный и свальный мир. Это в моих терминах функции Ж и З: ре-реализация искусства через буквализированное насилие и примитивизм. В политическом смысле речь идет о вагнерианской задаче творения народа через искусство, но в отличие от Вагнера Герман, будучи позднесоветским либералом, боится народа, он зачарован им вчуже. Хржановский несколько сложнее — он изображает в основном интеллигентов и чекистов, ни те, ни другие на простонародье не похожи, народ представляют в основном буфетчицы и неонацисты, поэтому на напряжении между простым наивным человеком и машиной государственного зла строится «Наташа», а на насилии простых (но не наивных) людей против интеллигенции — «Дегенерация». Но сама оптика и практика «Дау» превращает интеллигентов в «народ»: они все время пьют, а напившись, безобразничают, не выдерживая тем самым своей высокой классовой роли. Дальнейшее доделывают «чекисты», реализуя постоянные ритуалы унижения. Сталинское время выбрано еще и как время относительного социального равенства, формирующее из персонажей народ (белой вороной смотрится модно, по-современному одетый Курентзис-Дау). Народ у Хржановского, как и у Германа, — это не только политический субъект, но и некая оптика, формирующая своего рода завораживающее роение образов. Унижение — не просто досадное проявление человеческой жестокости, но еще и ритуал развенчания, десублимации, создающий из участников проекта солидарную общающуюся массу [см., например, 5].

Набор Хржановским на роли непрофессиональных актеров добавляет к этому набору негативных техник примитивизм, обращение к наивному актерству не-актеров, что заставляет и сам фильм местами выглядеть нелепо, как «гиньоль», но это фундаментальный примитивизм авангарда, который через внутриэстетическое отрицание стремится создать ощущение самой реальности, более реальной, чем, скажем, историческая реальность сталинизма.

Итак, что делает насилие в «Дау»?

Во-первых, оно мотивировано (в формалистическом смысле) темой преодоления сталинского прошлого. Это прошлое реально было насильственным. Кроме того, Хржановский реализует нечто вроде «Стэнфордского эксперимента», то есть переносит современного человека в прошлое и проверяет, не станет ли он чем-то вроде сталинского палача, сдаст ли своих коллег в случае угроз и пыток и т. д. Здесь мы видим своего рода моральное насилие, стремление к моральному разоблачению в духе Сорокина, подозрение в том, что в каждом из нас живет палач или трус, и провокация вроде «Дау» позволяет вытащить это на свет. Ненависть к физическому насилию усиливает тягу и критиков, и режиссера к моральному насилию (отсюда тревога общественности за музей «Бабий Яр», который недавно было предложено возглавить Хржановскому: неравнодушная публика высказывала опасения, что при неблагоприятном развитии событий эта площадка может стать лабораторией не для катарсиса, а для морального садизма).

Во-вторых, Хржановский делает насилие максимально реалистичным, а наличие тотальной инсталляции в Харькове добавляет к ощущению этого реализма: если физическое насилие не было реальным, то моральное — было. Вспомним, что мы говорили в начале о расплывчатости понятия «насилие». Здесь Хржановский как раз играет на этой расплывчатости. Но и то и другое дано необычно реалистично. Цель проекта — преодолеть условность искусства, сделать его — через строительства абсолютно искусственной декорации — предельно «реалистичным», узнаваемым в ткани опыта [см., например, 11]. Насилие изобилует в современном кино, но, как правило, оно подается условно, знаково — а здесь сделана попытка преодолеть эту условность, заменить клюквенный сок кровью: трудно сказать, чего здесь больше — критики указанной пропаганды насилия в кино (вот вам пример, как все это бы выглядело реально!) или утверждения реального насилия как своего рода испытания для личности. Но в любом случае это искусство против искусства (в его искусственности), жест, характерный для авангарда и сближающий Хржановского даже не с кинематографом, а с современным искусством: не случайно он создал инсталляцию, реализующую самые дерзкие мечты Кабакова, и пригласил на проект Абрамович.

Поскольку фильм использует эстетику реалити-шоу, импровизационного (партиципаторного) театра, то получается, что экранное насилие близко подходит к реальному. Но в то же время за счет этого сверх-«реализма» и открытия произведения для входа публики рискует потеряться и собственно эстетическое качество. Так что в погоне за трансгрессией «Дау» выпадает и из искусства (местами это просто плохое искусство), и из «нормальной» жизни, где он может присутствовать лишь под знаком отрицания, как то, что разрывает границы реальности (как чудовищное). Вот это двойное выпадение придает проекту необычную силу.

В-третьих, Хржановский реагирует на сегодняшние темы, связанные с насилием и вообще негативной аффектацией в обществе. Современный человек, с его двумя основными видами аффекта, истерикой (с моральным насилием и тревогой) и агрессией (с ее жестокостью и страхом), попадая в старые декорации, смотрится в них органично — террор как бы служит опять же мотивировкой страха и истерии. Декорации буквализуют и драматизируют наши обычные акты насилия. В частности, фильм активно высказывается по болезненным темам современности: есть разо-

4 Режиссер Хржановский о фильме Дау, 14.04.2020, URL: https://polit.ru/article/2020/04/14/hrpartdau/

блачение сексуальных домогательств («Дегенерация»), легитимация гомосексуальности («Саша Валера»), критика насилия против животных (опять «Дегенерация»). Есть также завороженность фигурой сильной женщины, правда, показываемой амбивалентно. В этом смысле в чем-то парадоксально, что фильм стал мишенью критики для сторонников новой моральной чувствительности. Он делал все, чтобы им понравиться, и, более того, совпал с ними по типу фантазма — садомазохистского фантазма, который один стремится без конца инсценировать (как до него маркиз де Сад и Пазолини), а другие — выискать и разоблачить, но эти другие тоже попадают в ловушку садомазохизма. За счет стремления к реальности получилось, что Хржановский стал идеальным провокатором, экраном проекции, как раз для тех фантазмов, в которых так нуждаются новые моралисты. Получилась идеальная пара моралиста и нарушителя (который в свою очередь тоже является моралистом), и она же воплощена в самом фильме как соотношение двух основных типов сцен: тут есть физические садисты (чекисты) и истерики, которые, будучи шокированы первыми, обрушиваются на равных себе с моральным садизмом (Наташа на Ольгу, жена физика Лосева — на мужа, мать Норы — на Нору).

Чем объясняется вездесущность в наше время именно садомазохистского фантазма, предмета желания и тревоги? Это фантазм не апокалиптического насилия, террора, как в 1990е — 2000е, не свободной мирной чувственности-любви, как в 1960-70е, а именно меж-индивидуального медленного причинения боли через принуждение. Мне кажется, это объясняется сохранением при капитализме отношений авторитарной власти, имеющих формально-бюрократический характер, при доминировании демократической риторики и в отсутствие ритуалов иерархии, при разрушении инстанции авторитета. Сама власть становится в таких условиях мистическим соблазном, воспринимаемым негативно, но с подспудным драйвом пощупать, выявить ее. В результате власть все-таки реализуется в форме морального репрессивного насилия, осуществляемого в древних формах травли, как в эпоху мизогинной охоты на ведьм, в свою очередь реагировавшая на наметившуюся, но еще не легитимированную тайну экспериментирования — и власти — над природой [см., например, 15].

Когда фантазм приводит к подобному компульсивному поведению, то задача стоит, как говорил Лакан, в «пересечении» этого фантазма — и «Дау» делает шаг в эту сторону, хотя и поддается опять же на реалистические его мотивировки. Возможно, дело не в том, что экспериментирование над людьми приводит к садомазохизму (пункт, где опять сходятся Хржановский и его моральные критики), а в том, что провокация-вызов есть тайна садомазохизма, которая сама по себе не несет в себе патологического характера, а может быть трансформирована в здоровых формах.

Поэтому в-четвертых — повторим это в чистом виде, — насилие в «Дау» является провокацией, то есть шокирующим предъявлением зрителю того, что он хотел и боялся увидеть, и в то же время вступление с этим зрителем в диалог, в ожидании его реакции. В этом смысле М. Кувшинова [3] и другие критики вписались во вселенную «Дау», внутри которой уже столпилось много подобных моральных критиков. Проект выводит наружу садомазохистское бессознательное моральной критики, которая роднит ее, mutatis mutandis, с палачами-экспериментаторами. Насилие физического толка переходит в насилие морального толка со стороны жертв, но последнее имеет шанс обратно превратиться в физическое, в форме мести, например. Это большая тема кинематографа 2000-х, фон Триера и особенно Ханеке — авторов, которых Хржановский на свой манер пытается продолжать.

Провокация в искусстве, особенно современном, — жанр распространенный [см., например, 10, 24]. В России к ней, например, прибегали упомянутые акционисты — в частности, арт-группа «Война» и Петр Павленский. Широко применялось в искусстве и реальное насилие. В 1969 г. словенская группа “Pupilija pa pa Pupilo na Pupilcki” провела перформанс, где зрители голосовали за убийство курицы, а потом в 2006 г. на берлинской выставке «Коммунизм» этот же эксперимент повторил Эмиль Хрватин. Убийство в «Дау» свиньи явно следует этой же традиции. Но особый травматизм «Дау» заключается в том, что объектами садизма являются другие люди, актеры. Но провокация может быть разной — например, она может быть направлена на разоблачение в Другом уже предсказуемой злой воли. Тогда, при всей яркости, ничего прорывного в таком искусстве нет. Интереснее, когда провокация направлена на непредсказуемые реакции, на диалогическую игру аффектов. Тогда насилие служит не для обвинения, а как недифференцированный триггер, способный увести субъекта в разные стороны, не обязательно к репрессии и к протестной позе. Но провокационность означает, что мы не предоставляем собеседника самому себе, а пытаемся его вытолкнуть из зоны комфорта и заставить действовать. В России есть своя традиция «авторитарных» институтов гражданского общества: от методологии Щедровицкого до недавно критиковавшейся за «абьюз» Школы продвинутых исследований в Тюмени [23]. «Дау», мне кажется, подхватывает эту сугубо российскую линию, но придает ей более откровенный и потому проблематизирующий смысл. В лучших своих моментах проект «Дау» производит впечатление открытого эксперимента, где дозы насилия служат одновременно эстетическому погружению и ответственной серьезности участников, заставляя их вступать в провокативное, истерическое общение, заинтересованное в раскрытии не только худших, но и лучших качеств собеседника.

Сведения об авторе

Магун Артемий Владимирович, PhD (политические науки), Университет Мичигана, доктор философии, Университет Страсбурга, профессор, Директор Центра Практической Философии «Стасис». Европейский Университет в Санкт-Петербурге, Россия, 191187, Гагаринская ул. 6/1.

amagun@eu.spb.ru

+7 (812) 386 76 33

Литература

1 *Жирар Р.* Насилие и священное. М.: НЛО, 2000

2 *Загвоздкина Е.* Дау показали на широком экране – порнография это или нет?//Buro, 27.02.20. URL: https://www.buro247.ru/culture/cinema/27-feb-2020-dau-natasha.html

3 *Кувшинова М.* «Дау», Гудбай// https://kkbbd.com/2020/04/16/dau-goodbye

4 *Лакан Ж.* Семинар 7. М.: Логос, 2006.

5 *Магун А.*, Бог врукопашную//Сеанс 12.03.2014 URL: https://seance.ru/articles/magun_german/.

6 *Магун А.* Искус небытия. Негативность в эстетике. СПб: ЕУ СПб, 2020.

7 *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. М.: Ad Marginem, 2000.

8 *Сорокин В.* Открытие сезона//Рассказы. М.: Русслит, 1992. С. 40-48.

9 *Фрейд З.*, Ребенка бьют // Сочинения в 10 томах. Москва: СТД, 2006. Т. 7. С. 229–254.

10 *Шеметова Т.* Искусство провокации и идеальный провокатор//Обсерватория культуры, № 1, 2014,. С. 11–18.

11 *Ямпольский М.* DAU: Эксцесс, истерия, разрушение// Сеанс. 2019. № 70, URL: https://chapaev.media/articles/11010

12 *Bacon H.* The Fascination of Film Violence. L .- NY: Palgrave, 2015, pp. 25–36.

13 *Ballard J.* Super-Cannes. L.: Harpercollins, 2000.

14 *Bloch M*, The Presence of Violence in Religion// *Goldstein J.H.* Why we Watch. The Attractions of Violent Entertainment. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 163–178.

15 *Federici S.* Caliban and the Witch. Women, the Body, and the Primitive Accumulation. L-NY.: Autonomedia, 2004.

16 *Goldberg V.* “Death Takes a Holiday, Sort of” // Goldstein (ed.), Why we Watch, pp. 27–52.

17 *Goldstein, J.H.* Why we Watch?// Goldstein (ed.), Why we Watch. P. 212-226.

18 *Gorer J.* The Pornography of Death// The Pornography of Death,” Encounter, October, 1955, 49–52.

19 *Kendrick J.* Hollywood Bloodshed: Violence in the 1980s American Cinema. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

20 *Metelmann J., S. Loren.* Lars von Trier and Woman’s Films: Misogyny or Feminism? //Irritation of Life, The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier. Berlin: Nomos, 2013.

21 *Prince St.* Classical Film Violence. Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.

22 *Prince St.* Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultra-Violent Movies. Austin: University of Texas Press, 1991.

23 *Savelyeva N.* How ‘love what you do’ went wrong in an ‘academic sweatshop’ in Siberia, Open Democracy, 13.03.2020. URL: https://www.opendemocracy.net/en/author/natalia-savelyeva/

24 *Walker J.* Art and Outrage: Provocation, Controversy and the Visual Arts. London: Pluto, 1999

Дискуссия в Европейском Университете в Санкт-Петербурге 15 января 2021 года

«Дау» и его резонанс в контексте наук об обществе

Pro et contra

Участники:
Артемий Магун (модератор) (АМ),
Йоэль Регев (ЙР),
Серое Фиолетовое (СФ),
Жюли Реше (ЖР),
Виктория Смирнова-Майзель (ВСМ),
Олег Хархордин (ОХ),
Илья Хржановский (ИХ).
Елена Костылева (ЕК).

Расшифровка и подготовка текста Юлия Смирнова.

(АМ) Уважаемые друзья и враги, если есть, всех очень рад приветствовать. Сегодня мы проводим мероприятие на тему, которую по-английски мы назвали «controversial». Вышел очень интересный фильм, точнее, проект, который получил разную прессу и который действительно противоречив. Потому что, с одной стороны, по своему открытому месседжу это яркое высказывание против насилия, осуждение сталинского периода, фашизма и т. д. Но многие наблюдатели сочли, что при совершении этого высказывания проект опасно заходит на территорию самого же насилия. Тут есть двойственный, амбивалентный момент. Поэтому, в частности, фильм вызывает противоречивую реакцию, и поэтому мы хотим его обсудить. Мы рады приветствовать Илью Хржановского, мы можем ему задать свои самые удобные и неудобные вопросы. Я сразу скажу, кто докладчики: Елена Костылева, Жюли Реше, Виктория Смирнова-Майзель, Йоэль Регев, Серое-Фиолетовое, я, Артемий Магун, и Олег Хархордин. Я понимаю, что бурлят страсти, и ожидаю, что страсти будут выражены ярким, но тоном, который оставляет и другим место для высказывания. Первым выступает Йоэль Регев, Европейский университет в Санкт-Петербурге, предоставляю ему слово.

(ЙР) Как, возможно, вы знаете, Аристотель говорил, что началом философии является удивление. И для меня это главная причина, по которой мне интересно и важно заниматься проектом «Дау». Потому что мне кажется, что это первое ощущение, которое проект вызывает. Мы с ним сталкиваемся, и непонятно, что это такое, непонятно, как это действует, непонятно, как это функционирует. И, собственно, то, что я сейчас скажу, будет попыткой разобраться с этим удивлением. Сначала надо удивиться, но потом нужно это удивление попытаться как-то структурировать и понять, что удивляет в «Дау». Если говорить совсем просто, с эмпирической точки зрения, мы смотрим и не понимаем, на что мы вообще смотрим. С одной стороны, это вроде бы не фильм в классическом его понимании. Это не актеры, которые играют роли других людей и кого-то репрезентируют. Мы видим людей и знаем, что они живут в этих условиях, живут долго, и мы просто видим какие-то сцены из жизни этих людей. Вроде бы реалити-шоу, но это и не реалити-шоу в обычном понимании. Потому что эти люди всё-таки не они сами, а они какие-то люди, жившие в 30-е, 40-е, 50-е годы XX века: Дау, его жена, ее мать. То есть мы имеем дело с некоторым странным смещением, с некоторой полудетерриторизацией, как это можно было бы назвать, используя термин Делеза и Гваттари. Прежде чем продолжить, я хочу сказать, что «Дау», как мне кажется, здесь попадает в некоторый очень важный центр функционирования современной культуры, массовой

культуры, элитарной культуры. Потому что именно в последнее время, буквально в последний год появилось достаточно большое количество произведений, устроенных именно по этому принципу, который я только что описал. Например, самый очевидный недавний пример — это «Ciao, 2020!», новогоднее шоу Урганта. Что происходит в «Ciao, 2020!»? Мы понимаем, что это Басков, мы понимаем, что это Киркоров, но при этом российские поп-звезды одновременно и певцы итальянской эстрады 80-х, 90-х годов. И, на самом деле, принцип, как мне кажется, точно такой же. Тут мы тоже имеем дело с таким половинчатым смещением или полусмещением. Человек остается собой, но превращается, я бы сказал, в космодром или во взлетную полосу, с которой взлетают какие-то странные исторические сущности, исторические культурные сущности: итальянская эстрада, Советский Союз 30-40-х годов. Но при этом все они населяют эту взлетную площадку. «Внутри Лапенко», мне кажется, — еще один очень хороший пример сходного принципа функционирования. Тут интересно, конечно, разбираться в разных модальностях того, как это устроено, но там тоже одну и ту же личность населяет множество архетипических персонажей из советских 80-90-х. «Внутри Лапенко» особенно интересен тем, что он и структурно устроен так же, как «Дау», так, как должен быть устроен «Дау», как его описывают создатели в финальной своей стадии. То есть существует некоторый интернет-архив, из которого мы можем выбирать какие-то короткие записи и следить за интересующими нас персонажами, и есть сериал, есть, собственно, фильм. Я бы сказал, что «Дау» и «Лапенко» соотносятся как трагедия и сатирова драма, сатирова комедия в Древней Греции. Есть здесь некая настаивающая на себе модель, которая нам не совсем понятна. Это усиливает необходимость с этим каким-то образом разобраться. После того как этот структурный принцип выявлен, можно двигаться дальше и спросить, что это значит, для чего это может быть нужно. Структурный принцип мы просто феноменологически описали, дальше будет некоторое мое предположение, почему это вообще сейчас появляется, почему это важно. И это связано с центральной темой и для «Дау», и для «Внутри Лапенко» — с темой Института. Мне кажется, что это очень важный момент, что и там и там центральным институтом является Институт. Центром, вокруг которого все происходит, является некая исследовательская деятельность. Я думаю, что «Дау» интересен потому, этот его принцип частичного смещения важен потому, что это является некоторой попыткой реализации экономики особого типа — экономики прояснения. Я очень коротко сейчас скажу, что я имею в виду. Экономика прояснения — это такое распределение онтологической и социальной важ-

ности и весомости, при которой значимым является не то, что человек производит, не результат его работы, а просто то, как он живет, то, как он существует. Это связано со многими существенными в настоящий момент течениями в актуальной теории, с темой посттруда. То есть важно не то, что производится, важно то, как человек живет, и то, как он, живя, осуществляет внутри себя какую-то деятельность по прояснению. А деятельность по прояснению в данном случае — это именно какое-то высвобождение этих сил, для которых человек становится взлетным полем и космодромом. Я думаю, что весь проект «Дау» устроен, судя по тому, что мы о нем знаем, именно как некоторая машина, которая была призвана так действовать на вовлекаемых в этот проект людей, что в них начинали высвобождаться какие-то странные интенсивности. Как у Пепперштейна в «Мифогенной любви каст» в какой-то момент герой слышит голос: «Мы во власти интересных сил». Главные герои попадают в это пространство, и в них начинают освобождаться какие-то интересные силы, и герои с этими интересными силами каким-то образом взаимодействуют. Они эти интересные силы могут понимать, могут не понимать, могут их каким-то образом раскалывать, расщеплять, могут эти силы пытаться соединить, между этими силами возникает конфликт. И это, собственно, центр интереса. В какой-то степени, в скобках совсем замечу, я думаю, что здесь мы имеем дело с такой секуляризированной (или с попыткой секуляризации) теорией перевоплощения в лурианской каббале. В лурианской каббале перевоплощение понимается не как то, что происходит после смерти, а как то, что происходит при жизни, и оно происходит вне рамок индивидуального субъекта. Каждый человек рассматривается как состоящий из какого-то большого количества душ, которые так же, как и в «Дау», связываются с какими-то историческими персонажами и привязываются к каким-то историческим фигурам. Интересно, что это могут быть и какие-то части этих фигур, это еще телесно все связано, это может быть рука или нога. Каждая душа связана еще с некоторым органом тела. То есть рука какого-то мудреца, жившего во II веке, вторгается в мою жизнь, и она начинает во мне действовать. Она начинает взаимодействовать с плечом Каина, например. И, собственно, смысл моего существования заключается в том, чтобы с этими вторгающимися сущностями каким-то образом взаимодействовать и как-то с ними иметь дело, на каббалистическом жаргоне это называется «поднимать» и «прояснять искры». И это главное, это важно. Понятно, что из этого получаются какие-то сопутствующие продукты: пишутся книги, создаются фильмы. Но это вторично: могут создаваться, могут не создаваться. Хорошо, если создаются. Но это не то, что центрально, не то, что важ-

но. И тут, как мне кажется, проявляется также и некоторая центральная проблема проекта «Дау». Проблема, которая делает его такой прерванной революцией, блокирует его посередине. Потому что эта деятельность по прояснению, экономика прояснения, она в «Дау» не становится экономикой-для-себя, как это можно было бы в гегелевских терминах назвать. То есть это то, что представляется, это то, что репрезентируется, но это не то, что в качестве теории является основой проекта. В какой-то момент один из героев говорит: «А вот может быть институт, который театр?» Да, это, конечно, важное высказывание в «Теории струн». Но нет какого-то протокола, по которому можно было бы понять, а как вообще это делать, как эта деятельность производится, как оперировать с этими преследующими силами — какие отбрасывать, какие принимать. И институт занимается — формально, по крайней мере, — не этим. Там есть исследователи, но они исследуют разные вещи — физические проблемы реальные, оргонный генератор на 10 лет, — но они не исследуют то, чем они на самом деле занимаются. Они не исследуют саму эту деятельность по прояснению, по оперированию навязывающими себя силами. А кто ее исследует хотя бы в какой-то степени? Ее исследуют органы госбезопасности. Единственные, кто действительно занимается хотя бы отчасти расследованиями такого рода, — почему вы с этой сущностью связались, с иностранцем вступили в сексуальную связь. Единственный, кто это делает, — это Ажиппо, это НКВД. То есть я думаю, что главная проблема «Дау» — это именно отсутствие протокола, метода. И она, на самом деле, проявляется в том, что институт и спецслужбы оказываются разделенными и противостоящими друг другу, и в конечном итоге спецслужбы уничтожают институт. Мне кажется, что важное достоинство «Дау» состоит в том, что он может отрефлексировать эту собственную прерванность, что в нем самом показано, что он в какой-то момент сам себя уничтожает. Я думаю, что это справедливый внутренний мотив критики «Дау». Потому что критики «Дау», те, кто его критикует, обычно критикуют его с позиции этики и морали, то есть с позиции некоего протокола, с позиции некоторых правил. И это требование правила на самом деле верно. Я с ним полностью согласен. Но проблема критиков в том, что у них тоже нет имманентного протокола. У них тоже нет теории протокола для вот этой деятельности по перенаправлению и прояснению. Поэтому в конечном итоге они опираются на какую-то гетерономную внешнюю мораль и пытаются ее этому проекту навязать. Справедливо критикуя при этом то, что в самом проекте всё остается на откуп какой-то там интуиции, какому-то романтическому культу гения — как получится, так получится.

И, собственно, я хочу закончить тем, что это, как мне кажется, та задача, которую «Дау» перед нами ставит. Задача рефлексии и нахождения теории, протоколов, которые могут оправдывать такую вот деятельность по прояснению, деятельность по манипулированию навязывающими нам себя и внутри нас освобождающимися интересными силами.

(АМ) Спасибо, Йоэль. Виктория Смирнова-Майзель, Санкт-Петербургский институт кино и телевидения, пожалуйста.

(ВСМ) То, о чем говорил Йоэль, случайным образом найдет отклик и в моем докладе. При этом я буду говорить, в основном, про кино, с которым этот проект напрямую связан. На мой взгляд, «Дау» интересен именно в аспекте критики медиума, чья обманчивая прозрачность, в конечном итоге, и провоцирует его оппонентов. Однако чтобы критиковать «Дау», необходимо для начала определить, где начинается и где заканчивается его территория.

С какого момента мы точно можем быть уверены, что мы все еще за его границами, а не внутри? Ибо если речь идет об акционистском кино, о проекте, повернутом в сталинское время, было бы странно ожидать от него исполнения всех экономических и социальных ритуалов, обязательных в европейском кинематографе. Я говорю «в европейском», потому что, я бы сказала, «Дау» снят по законам русского кино, в котором часто никаких правил нет и абсолютно крепостные люди (как правило, это все-таки не актеры) работают без договоров, по 16 часов и пр. Так что в этом смысле проект Хржановского вовсе не экзотичен.

Если же говорить о «Дау» с точки зрения его жанра, как о своеобразном фильме-перформансе, то многие из выпущенных в него критических стрел, летят мимо цели. По сути, механизмы фильма включаются с момента кастинга, с момента актерских и других проб, с момента подачи на визу. Как точно заметило Серое Фиолетовое, «Дау» и есть способ его производства. Ты входишь в пространство, которое тоталитарно уже в момент его замысла.

Согласитесь, что в «Дау» нет никакой пограничной, ничейной территории, нет титров в привычном нам смысле, нет занавеса, который отделяет тебя от зрелища. Поэтому непонятно — где он начинается и где заканчивается? С какого момента мы должны о нем говорить? С рекламной кампании или с салата «Оливье»? Должны ли мы описывать салат «Оливье»? Это не дурацкий вопрос, это, на самом деле, законный вопрос. Должны ли мы учитывать инсталляцию? Должны ли мы смотреть все эти фильмы, каков порядок этих фильмов и т. д. — то есть, на самом деле, вопросов всегда очень много. Йоэль говорил про лурианскую каббалу; я бы сказала, что в

«Дау» нас, действительно, возвращают к некому досовременному, древнему пониманию свободы, в перспективе которой и камень, брошенный в воду, знает, что летит туда собственной волей. «Дау» создает территорию, которая своими краями совпадает с границами самой жизни и одновременно включает механизмы самого медиума, для которого наиболее ценным качеством как раз является его промежуточность (положение между формой и событием, рукой и фотограммой, искусством и не-искусством и, не в последнюю очередь, между тотальной игрой и тотальной серьезностью).

Для меня «Дау» — это абсолютный фильм-сон, своего рода попытка пережить чужой сон так, как если бы он был твоим: герои могут помыслить все что угодно, реализовать в собственном воображении/реальности любые сценарии (как Дау или Некрасов в их стремлении быть честными со всеми женщинами до конца!). В конце концов, сон — еще и более честное отношение к жизни, более реалистическое, ибо оно ее не рационализирует, не спрямляет. Я бы сказала, что «Дау» в принципе упраздняет границу между реальным и виртуальным и в этом смысле возвращает нас к интуициям 1920-х годов, к идеям Эпштейна или Ганса, видевших в кино прежде всего опыт сознания. Для Эпштейна кино упраздняло изначальное различие между материальным миром, разумом и телом, «реализуя мечту об имматериальном слиянии в сфере интеллекта». Неслучайно Ганс называл Эпштейна «молодым Спинозой».

Очевидно, что «Дау» подхватывает подобный взгляд на кино, подвешивая любого рода «реальный» опыт. В «Дау» нас отправляют в историю как в сон, выдают время как тело, которое — как мы понимаем — ни получить, ни пережить невозможно. Реализовать подобный опыт можно лишь в онейрической форме, в форме измененного состояния, галлюцинации или сна. Что, как мне кажется, и произошло.

На уровне эстетики здесь как будто бы продумывалась эта история про отражения, про абсолютно магриттовскую операцию остранения, разведения с миром, в том числе через аутентичность. Все эти советские банки с икрой, тушенки с портвейном, адресуют нас к известному картезианскому сомнению в реальности, к вопросу о том, что я действительно могу знать о ней кроме того, что я ее мыслю. Реальный мир здесь с самого начала заключен в гуссерлианские скобки.

Мне кажется, что «Дау» безумно интересен всем, кто занимается вопросами медиума, ведь огромное количество медиумов оказываются в нем, так сказать, на поверхности. Это и живопись 20-х годов (причем не только советская, но и какой-нибудь Баухаус), и архитектура — то, как она переживается в «Дау», то, как она там перепродумывается. Все эти углы и кристаллические поверхности — это и Фейнингер с

его «Храмом социализма», и одновременно Мельников с его прозрачным ленинским саркофагом для мавзолея, и, конечно, Малевич с его беспредметностью, которая буквально воплотилась в пространстве кабинета директора. В «Дау» даже пепельница сделана в духе архитектона Малевича. Там есть своя история вещей как идей, которая никуда не делась — она отложила свой отпечаток, повлияла на наш способ взаимодействовать и выражать себя социально. То есть на самом деле те, кто смотрит этот проект, увидят огромное количество вещей, которые за разговорами о насилии оказываются попросту незамеченными. Я думаю, что на этом я остановлюсь.

(АМ) Илья, есть какой-то быстрый комментарий?

(ИХ) Два сложных и точных текста, произнесенных в виде живой речи, спасибо вам за это. Хотя многое из того, что вы говорите, нами продумывалось и закладывалось, а еще больше не продумывалось, а возникало в процессе, и, наверное, сейчас на это могут смотреть только другие глаза. Потому что собственные глаза, нас, тех, кто делал, они на это смотрят по-другому. У нас нет еще этого расстояния: проект занял много лет и много жизни каждого из тех, кто его делал. В «Дау» мы восстанавливали и пытались воссоздать максимально точно тот мир, который никогда не существовал. Например, все визуальное решение института, сделанное Денисом Шибановым, о котором говорит Виктория, — мы с ним бились много времени. Денис сделал десятка два вариантов Института, пока не возникла идея, что это комплекс зданий, построенный разными архитекторами: один начинает строить, его арестовывают, продолжает другой. Такая эклектическая панорама по советской архитектуре, где строить начали, и теперь старое уже не разрушить, а новое нужно строить в соответствии с новой политикой жизни. Одновременно это отражало нашу рефлексию о советской архитектуре, наши взгляды на поверхность, на материю, а дальше, как следствие, на запах и т. д. То есть это все, как говорится в английском языке, «inspired by», так сказать, по мотивам. Это чем-то инспирировано, но это не является в буквальном смысле репликой. Это все придуманные вещи. Так же были придуманы костюмы. Здесь нет, кроме военной формы, никаких костюмов, которые соответствуют времени, они все с неким сдвигом. То, что вы говорите, будет в любом случае интересней, чем то, что я скажу. Потому что я, в принципе, все относительно этого проекта сделал, но что-то не доделал. И надо понимать, конечно, что то, что вы сейчас видите, — это лишь малая часть проекта. Мы даже все фильмы до конца не выпустили и не выпустили сериалы, не выпустили циф-

ровой проект, не выпустили книги. Мы в какой-то момент выпуск проекта притормозили, но тем не менее весь разговор о нем и дискуссия о нем в той форме, в которой этот проект сейчас жив, мне кажется очень важной, потому что это тоже часть проекта.

(АМ) Да, понятно, что отчасти поэтому он будет долго жить, наверное. С другой стороны, это создает проблему для его восприятия. Потому в России был резонанс в прошлом году, когда тысяча человек съездила в Париж. Из нас, по-моему, никто в Париже не был, поэтому мы смогли посмотреть все только сейчас, как и основная масса зрителей. Вроде бы нам уже многие говорят, что поезд ушел и что обсуждать нечего. Вы же говорите, наоборот, что еще рано обсуждать, что на самом деле проект выйдет через два или три года. Здесь тоже интересная темпоральность, она, думаю, вам помогает и вредит.

(ИХ) По поводу темпоральности я хочу сказать, что этот проект по определению расположен во времени, это то, как он устроен, поэтому он так долго делался. Поэтому так и выходит. Был вопрос, когда возникает его выход к зрителю. Надо сказать, что в Лондоне, когда проект монтировался, его тоже, наверное, посмотрели тысячи две человек, правда, из них было не так много русскоговорящих людей. Но сейчас его посмотрело несколько десятков тысяч человек, может быть, сотен тысяч человек, это не имеет никакого значения. А вот такой разговор, который сейчас идет, так же, как и реакции, имеет значение, потому что реакции дальше влияют и на процесс делания проекта. В этом смысле все реакции на проект — и данный разговор, и другие разговоры, — они в этот момент становятся частью делания, создания следующей части проекта. Поэтому я за это вам всем очень благодарен.

(АМ) Спасибо, Илья. Сейчас предоставляем слово Елене Костылевой, чтобы нам несколько комплиментарную сторону сгладить. Сейчас, как я понимаю, будет более нелицеприятная критика. Пожалуйста.

(ЕК) Добрый вечер! В случае с проектом «Дау» я ангажирована, причем очень глубоко ангажирована, несколькими взаимоисключающими позициями. Поэтому моя задача — выйти из них из всех в метапозицию, которую многие не любят и говорят, что быть над схваткой — это слишком легко. Но затем нужно еще, взвесив все эти позиции, какой-то их удельный вес обозначив для себя, вернуться к чему-то определенному, но сделать это свободно. Вот такую задачу я себе поставила. Позиции эти таковы. Как радикальный художник, как поэт

я не могу не видеть, что «Дау» задумано и воспринимается как радикальное произведение, значит, оно двигает куда-то вперед или назад искусство из гомеостаза. Однако как аспирантка Европейского университета, вовлеченная в подготовку этого мероприятия и дискуссию, развернувшуюся вокруг него, я поставлена перед дилеммой, касающейся того, к кому примкнуть — к студентам, которые объявляют бойкот Илье Хржановскому, или к студентам, которые считают по старинке, что гению можно все. Или же к студентам, которые настолько заняты своей научной работой, что они ничего не смотрели и ничего не заметили. Такая опция, конечно, тоже была, и я ее держалась до последнего. Как феминистка я поддерживала и поддерживаю повторяющиеся вопрошания с сайта «Кимкибабадук», который ведут Мария Кувшинова и Татьяна Шорохова. Они касаются способов производства картины, и редакторки много пишут об этических проблемах, которые возникали во время съемок. Вкратце история такая. Одна из редакторок этого сайта, Татьяна Шорохова, подписала письмо к организаторам Berlinale, где была показана часть проекта. Против Марии Кувшиновой и Татьяны Шороховой была организована массивная кампания травли — вообще, корректнее было бы назвать эту ситуацию войной. Это была война, и она продолжается. Показ на Berlinale был в феврале 2020-го года. То есть уже почти год продолжаются резкие баталии. Что, собственно, было написано в этом письме? В письме к Berlinale было два вопроса. Мог ли проект, подобный «Дау», быть снят в стране первого мира? То есть если бы это были актрисы не из восточной Европы, а из западной Европы, то можно ли было бы делать такие съемки — технически, практически, юридически, этически и т. д. И можно ли вообще снимать людей, занимающихся сексом в состоянии алкогольного опьянения, и затем включать это в фильм? Это такая горячая тема для западного мира — вопрос согласия, добровольности в сексуальных отношениях, тем более запечатленных на пленку. Алкоголь делает тебя как бы недееспособным, не отвечающим за свои слова, за свои действия, за свои поступки. Поэтому возникает вопрос о том, насколько это добровольно в принципе, если это под алкогольным опьянением. Независимо от того, что говорит сам человек по этому поводу. Есть страны, в которых такое взаимодействие считается изнасилованием юридически в любом случае. Это, по-моему, Швеция и США. Постепенно к этим вопросам прибавилось множество других. Так, в прессе обсуждалось, насколько добровольно актрисы участвовали в сценах насилия. Например, в знаменитой сцене с бутылкой из фильма «Наташа». Всплыл скандал с американским художником, который был на съемках избит и унижен. Но сам он по этому поводу ничего не говорит, говорит, что трав-

мирован, и с прессой не общается, хотя к нему обращались с вопросами. Дальше обсуждалась смерть зарезанной перед камерой свиньи (надо сказать, что такое вообще бывало в фильмах и до «Дау»). Обсуждались и обсуждаются съемки младенцев, взятых на время из детского дома для съемок эксперимента, во время которого, кстати, мы не знаем точно, что происходило. Но дети плакали, а некоторые дети, наоборот, улыбались по свидетельству тех, кто был на этих съемках. Дело в том, что мы являемся законными представителями своих детей, и мы определяем обычно, что наши дети могут пережить, а что не могут. То есть мы даем согласие или несогласие на какие-то манипуляции со своими детьми, даже когда мы ведем их к врачу. Мы подписываем бумажку, по которой нашу ребенку могут или не могут сделать укол, например. Или надеть электроды. В случае с детьми из детдома их опекуном является государство, и насколько государство вообще в состоянии эту функцию выполнять…

(АМ) Украинское государство.

(ЕК) Да, в данном случае украинское государство. Во всяком случае, для меня лично этот момент очень сомнителен, потому лишь, что некому заступиться за этих детей. Я точно не знаю, как это организовано было. Просто юридически нет персоналии, которая бы могла сказать: «Нет, я против того, чтобы моему ребенку надевали электроды на голову». В любом случае не хватает инстанции, которая была бы родительской в данном случае, потому что все-таки дети абсолютно беззащитны. И обсуждался и обсуждается приезд на съемки группы людей с аутизмом. Насколько для них это был стресс, вопрос, кто из них дееспособен, кто нет. Мы, на самом деле, пока еще из фильмов не знаем, что в итоге происходило. Я где-то читала в прессе, что они играли в футбол бараньими головами, что-то в этом роде… Я возвращаюсь к теме, которую необходимо озвучить, и благодарю вас за то, что вы мне дали такую возможность. В этой войне, в которую вынуждены были вступить все стороны, на мой взгляд, нельзя придерживаться нейтралитета. И я считаю, что российское кинокритическое сообщество, столь яростно отказывающее Кувшиновой и Шороховой в праве обсуждать насилие в фильме и его производстве, таким образом показывает свою неготовность к конфликтам, неготовность к тому, чтобы выслушать разные мнения, и в конечном итоге слабость. Меня восхищает борьба этих двух женщин за право на свое мнение. Меня восхищает то, что одна из них ради этого рискнула двадцатилетней карьерой в кинокритике, а может быть, и обе. Сейчас эти женщины объявлены, скажем, персонами нон грата. Российские кинофестивали не хотят слышать никаких мнений,

кроме тех, которые они уже слышали. И это тупик. Эту ситуацию необходимо, на мой взгляд, менять. Может быть, наша дискуссия этому поспособствует. Потому что исключать за другое мнение из профессии, из каких-то других важных проектов — это, конечно, и самому «Дау» не снилось. То есть это довольно тоталитарно. Наконец, как читательница и кинозрительница с большим стажем я сохраняю преданность кинематографу своей молодости и его прорывам. У нас было принято смотреть боевики, где людей, не только свиней, убивали раз в минуту. Девяностые прошли под знаком инспирированного восточной жестокостью Тарантино, Германа-старшего, Балабанова. После чего фон Триер казался просто ванильным режиссером, а все остальное вообще казалось попсой. И мы представляли себя героями боевиков, такими трансгрессорами. Мы читали Жене, Арто, Батая. Мы жили возможностью трансгрессии, мы жили в боевике, на самом деле. Все были Умой Турман, у нас было такое сознание. И вот мы оказались в другом времени, когда все наши предыдущие любовные отношения признаны абьюзом, а произведения искусства, на которых мы росли, как оказалось, вообще нельзя пересматривать без содрогания. Так вот я думаю, что из всех этих позиций нужно выйти, и это можно сделать только в рамках такого рассмотрения, как сегодня, где признаются разнообразные позиции. Мне кажется, что самый такой тяжелый по весу вывод состоит в том, что феминистки, конечно, правы. И что в новом мире, в котором мы живем, возросла чувствительность к насилию, что задача искусства — это трансформировать мир, и отлично, что мы больше не хотим мириться с какими-то частями нетрансформированного старого мира без рефлексии по отношению к ним. Мы не хотим, чтобы позиция художника совпадала с позицией абьюзера, насильника, манипулятора. Мы не хотим больше просто проходить мимо такой ситуации — наоборот, нам кажется, что здесь есть проблемы. И это моя официальная позиция, прошу внести в протокол. А дальнейшие мои выводы, разумеется, полностью противоречат всему выше сказанному. То есть феминистки правы, но есть нюансы. Искусство свободно. И искусство небезобидно. И, с одной стороны, никому не обязано, оно не должно быть про пушистых розовых зайчиков. С другой стороны, конечно, реальные зайчики у нас уже не должны страдать ни ради искусства, ни ради косметики, ни ради производства лекарств. Однако же иногда все еще страдают. И, в общем, нам не все равно, что где-то плачут дети из детдома, за которых некому заступиться. И в каком-то смысле, мне кажется, вот эта постановка вопроса с письмом на Berlinale звучит, в общем-то, так: а не являемся ли мы все, жители восточной Европы и России, такими людьми, за которых некому заступиться? Не являемся ли мы теми, кто

не осознает, что над ними происходит насилие, и не в состоянии протестовать против этого? Это такая метафора, которая довольно масштабно высвечивает конфликты Запада и России. Я не буду отвечать на этот вопрос, я просто его задам. Может быть, во многом и являемся. А может быть, все-таки мы против, скажем, каких-то некритично воспринимаемых политических и медийных идеологий, и мы хотим больше свободы, чем люди имеют на Западе. Так тоже может быть. Сейчас я перейду к собственно докладу, потому что это все на самом деле были оговорки, которые необходимо сделать. Для свободной мысли есть еще какие-то интересные темы в этом проекте, который существует на пересечении эстетики и политики, и поэтому там непримиримые точки зрения возникают. Меня как философа очень интересует вся тема с Райхом и Оргоном, которая являлась инспирацией для института, ученых института. Но мне кажется, что ценная мысль ко мне пришла только одна. Все говорят, что когда мы сталкиваемся с производством «Дау», то видим перед собой тоталитарную ситуацию, но я не согласна с этим. Мне кажется, что мы видим феодальную ситуацию. Что фигура такого режиссера, который настолько распоряжается реальностью, вообще не современна. Она не только не современна, она принадлежит докапиталистической эпохе. Это ситуация феодала, который устраивает большие пышные праздники, распоряжается жизнями своих крестьян, вассалов и т. д. Эта ситуация описана Батаем в книге о Жиле де Рэ, который был серийным убийцей и не только убивал детей, он их расчленял, насиловал. А после стал мифом про Синюю Бороду. Но в сказке про Синюю Бороду убивали женщин, то есть дееспособных все-таки взрослых, жен. Батай же занимался этой историей, по архивам ходил и описывал ее очень подробно, там практически невозможно вынести степени насилия над беззащитными крестьянскими детьми, которых Жиль де Рэ с товарищем ловил в лесу, отбирал у матерей и т. д. Разумеется, я не уравниваю этого персонажа ни с чем существующим сегодня. Но, как мне кажется, сам этот антропологический тип феодала кое-где встречается. Скажем, у фон Триера в The House That Jack Built, где он прощается с антропологическим типом насильника-инженера. Мужчина, который отрезает груди женщине, потому что он не умеет любить, пытается построить дом, у него не получается, и в итоге он строит дом из трупов. Когда мы видим такой психотип, такой антропологический тип, мы вспоминаем Батая, который пишет о том, что Жиль де Рэ был последним феодалом: уже потихонечку начиналась индустриализация, менялись города, потихонечку все права у Жиля де Рэ, которые ему даны были при рождении, сужались. Он терял фаворитство, терял деньги. Что еще роднит эти два проекта, если это можно назвать проектом, —

во-первых, любовь к пышным представлениям, постановкам, празднествам, и, во-вторых, растрата. Феноменальная, колоссальная, немыслимая растрата. Феодалы любили тратить, они могли весь лес сжечь просто так, по настроению. Они могли все церкви украсить золотом во всем своем графстве, если им так было нужно. Вот этот карнавал, вот этот бессмысленный потлач, такой принципиально алхимический потлач, эта попытка создать какую-то, на самом деле, мимолетную вещь, неценную, потому что это трата в никуда, в воздух — вот это, конечно, экономически очень похоже на «Дау». И наконец, последнее, что я хочу сказать, это то, что у Жиля де Рэ была навязчивая идея — он хотел увидеть Дьявола. И те части проекта «Дау», которые я смотрела, я смотрела именно как попытку увидеть Дьявола. Как некое — мной, конечно, выдуманное — желание режиссера увидеть настоящего Дьявола — где он? Вот в этой сцене, в этой сцене дьявол или же в той, или же с детьми, или же с женщинами, или же с КГБ, или с чем-то еще. Надо сказать, что у Жиля де Рэ ничего не получилось, сколько он ни звал алхимиков, чтобы они показали ему Дьявола, сколько бы они ни заклинали Дьявола, Дьявола он так и не увидел. Суммируя, хочу сказать, что, конечно, чтобы говорить о проекте, нужно его как-то сначала демифологизировать, потому что в пространстве феминистской критики, с которой я официально совершенно согласна, мы оказываемся в пространстве мифа о Синей Бороде. Мы говорим о демонизированном проекте и персонаже, а сами представляемся жертвами — несчастными изнасилованными женщинами, детьми и т. д. Но из этой рамки говорить невозможно, нужно все-таки ее разломать, что я и пытаюсь сделать. Для меня «Дау» — это алхимический потлач, эксперимент, связанный с некой намеренной растратой ни во что — не в смысле художественного качества, а в смысле вообще кино, ведь кино — это трата.

(ВСМ) Кино — это деньги. Режиссеры, которые размышляли о феномене кино, понимали, что кино с деньгами связано непосредственно. В этом смысле гораздо более близкий с точки зрения растраты бюджетов фильм — это, конечно, «Наполеон» Абеля Ганса, который был абсолютно космическим проектом с точки зрения денег, это был в своем роде проект по переделке земного шара. Когда «Наполеон» вышел, многие обвинили Ганса в том, что он фашист, правый, поскольку он любит Наполеона. Если вы почитаете критику того времени о Гансе, то 80% примерно — это такой более интеллектуальный «Кимкибабадук», а все остальное — это какие-то другие люди.

(АМ) В этом «Кимкибабадуке» даже Вальтер Беньямин поучаствовал. Он же тоже произведения искусства пинает.

(ВСМ) Да-да, он пинает, но все-таки это делает немножко по-другому и на других основаниях. Режим некой философской свободы несравним с определенным идеологическим рабством, на мой взгляд.

(ЕК) Да, я хотела закончить. Для меня еще сегодняшняя дискуссия важна именно тем, что все-таки рамка нашего Института — не знаю как Института, который Илья построил — предполагает, что мы можем свободно обсуждать все что угодно с кем угодно, не теряя взаимного уважения. Спасибо.

(АМ) Я как модератор добавлю, что, мне кажется, действительно, есть довольно массовая проблема в России с правами работающих в кино людей, как отметила Вика. И с некоторым моральным насилием, которые режиссеры практикуют. Это, конечно, не художественная гимнастика, но я думаю, что там что-то сравнимое творится. И Илья, наверное, в этом тоже замешан, но не только он. Однако есть разница между институциональной критикой и персонализацией — я думаю, что это надо разделять, не знаю, согласится ли Елена со мной. Илья, вы хотите прокомментировать?

(ИХ) На меня произвела очень большое впечатление речь Елены, очень понравилась. Это был такой каскад и кавалькада разных образов и реакций. Мне кажется, что все-таки у этого проекта есть еще одна интересная функция, которая, как мне кажется, сейчас уже видна. Он дает возможность разным людям рефлексировать по-разному, исходя из того, какие они. «Дау» — это возможность на что-то посмотреть внутри себя, как мне кажется. Любые реакции — часть этого текста. Поэтому спасибо большое, Елена.

(АМ) Спасибо, Илья. Я предоставляю слово Серому Фиолетовому из Москвы, которое будет с другой точки зрения затрагивать темы феминистской критики. Доклад называется «Против опыта: “Дау” и феминистская критика».

(СФ) Я, в отличие от многих выступающих, не буду говорить как исследовательница в области социальных или гуманитарных наук, но скорее как публицистка и художница, работающая, в частности, с перформансом. В «Дау» мне кажется важным и интересным не столько производство фильмов, сколько та машина порождения ситуаций, стартовой точкой для которой было создание Института. Эту машину, собственно, имел в виду Илья Хржановский, когда говорил, что все реакции, контексты и обсуждения включаются в сам проект. Мне кажется, что принципиально важно рассматривать фильмы только как некоторую часть «Дау». Собственно, это видно и по экспозиционным практикам этого проекта, которые

включали в себя инсталляции. Одна инсталляция в Париже, которая была частично реализована, другая — в Берлине, которая в итоге не была реализована, поскольку ее производство было запрещено ФРГ. Так что вопрос о погружении людей в ситуации задан в самом начале этого проекта, то есть с момента строительства института, когда люди погружались в какую-то потенциально небезопасную, жесткую, полную неизвестности среду. Институт оказывается центральным элементом «Дау» как проекта и продолжает воспроизводиться на всех уровнях: от, собственно, здания института до всех протестных кампаний и их влияния на жизни людей, снимавшихся в фильмах. То есть это постоянно разрастающийся проект. Надо сказать, что в перспективе истории кино «Дау» не уникален. Сразу можно вспомнить о работах Вернера Херцога, который часто использовал непрофессиональных актеров, притом они могли работать в достаточно тяжелых условиях. Например, в съемках фильма «Фицкарральдо», который снимался в Амазонской сельве, участвовали профессиональные и непрофессиональные актеры, амазонские индейцы. Если мы говорим о русском искусстве, то хороший пример — фильм Артура Аристакисяна «Место на земле», который в течение четырех лет снимался в реальном сквоте на Остоженке. В съемках также участвовали непрофессиональные актеры. В фильме показано, как женщины занимаются любовью с бездомными. Более того, Остоженка тогда интенсивно застраивалась, и сквот продолжал существовать постольку, поскольку в нем происходили съемки. Он был защищен законом именно как съемочная площадка Аристакисяна (по-моему, с 1996 по 1999 год). С профессиональными актерами тоже неуникальная ситуация. Скажем, в 24-часовом спектакле Яна Фабра Mount Olympus люди находятся в рамках неких интенсивных физических нагрузок: играют в течение 24 часов, спят на сцене, изображают действия сексуального характера и т. д. В отношении Яна Фабра тоже периодически выдвигаются обвинения в насилии. Поэтому, соответственно, вопрос про Западную и Восточную Европу, волнующий специалисток по новой этике, мне кажется самоколонизацией. Более того, если мы говорим об искусстве перформанса, связанном с вторжением в реальность, то это искусство может насильственным способом вовлекать не только тех людей, которые находятся непосредственно внутри «небезопасного» пространства, как это было с теми, кто пришел в институт «Дау» и участвовал в проекте, не зная заранее, что его ждет. Собственно, любой человек, который выходит из дома, оказывается в ситуации разной степени непредсказуемости. Мы можем сразу вспомнить, например, Александра Бренера, который в своей полубиографической книжке стал идентифицировать себя с хулиганом.

Кто такой хулиган? Хулиган — это тот, кто нарушает чужие границы. Как написано в российском уголовном кодексе — «явное неуважение к обществу». То есть это тот, кто нарушает социальные границы и производит нечто, что можно интерпретировать как символическое или физическое насилие. Для искусства совершенно обычная история, которая началась примерно с середины XIX века. Скажем, с первых выставок импрессионистов или Матисса, когда скандал стал инструментом, когда искусство, получившее автономию и прямого заказчика, стало игроком на рынке капитала. Мы можем вспомнить и Артюра Кравана, первого профессионального хулигана в истории искусства, который боксировал на рингах. В принципе, с начала XX века искусство трансформируется из какой-то оформительской, декораторской практики в некоторую практику прямого действия. Здесь можно вспомнить Арто, который в известном тексте-манифесте сказал примерно то же самое. Или, например, существует концепт «политического искусства» Петра Павленского, который, мне кажется, можно применить к «Дау». Павленский говорит о разнице между «искусством о политике», которое является «декораторским», когда художник использует образы власти и просто собирает вместе различные элементы, и «политическим искусством», когда художник работает, наоборот, с механизмами самого контроля. То есть художник воспроизводит их, производит по отношению к ним субверсию или как-то напрямую работает с категориями власти как таковой. В этом смысле эта работа внутри «Дау», та, которая производилась режиссером, та, которая вскрывается сейчас, близка именно ко второму определению политического искусства как искусства, работающего не с какими-то визуальными символическими образами, а напрямую работающего с институтом и механизмами власти как таковой. Что же касается этики и критики, то это интересный вопрос. На самом деле, этическая проблематика в рамках феминистской дискуссии давно сдвинулась от вопросов о том, было ли применено к кому-то насилие, к вопросам чисто игровым. Я могу вспомнить два года назад вышедший фильм «Девочка» о трансгендерной балерине, в котором, я могу это сказать как трансгендерная персона, достаточно аккуратно был отображен телесный опыт трансгендерного человека. Важно то, что героиня занимается балетом, а это очень телесная форма искусства. Фильм встретил огромное количество критики со стороны левых активистов, несмотря на все заявления актрисы, что картина аккуратно ее опыт отображает, потому что подобное внимание к телесности, внимание к травматичности не может быть признано этичным. В фильме человек отказывается следовать нормам официальной медицины, а если кто-нибудь другой решит воспользоваться этим

образом и не следовать нормам официальной медицины? Ведь это неэтично! И неважно, что это отображает реальный опыт. Мне кажется, что этот вопрос об опыте весьма важен. Феминистская критика как бы учит нас ценить опыт, говорит нам, что личное — это политическое, что личный опыт — это то, что определяет политику. Однако вопрос об опыте в рамках феминистской критики, на мой взгляд, противоречив. Потому что, с другой стороны, опыт является чем-то, подлежащим умолчанию и исключению, притом исключен должен быть даже тот опыт, который приобретается в игровой форме, потому что эта самая игровая форма может оказаться небезопасной. Небезопасной в том смысле, что на кого-то фильм производит сильное эмоциональное воздействие, у кого-то происходит катарсис, кого-то это может ретравматизировать и т. д. Любое столкновение с чем-то, выходящим за рамки обычной мирной повседневности, объявляется опасным. Люди — я тут перейду в интерсекциональную терминологию — достаточно привилегированные высказываются по поводу людей менее привилегированных. Это колониальная практика. Замечательный пример — история Наталии Бережной, которая уже два года рассказывает, что никто ее не насиловал, что она не получила травму. Зато люди, которые не являются мелкими бизнесменами из Харькова, а являются людьми, имеющими доступ к медиа и относящиеся к центру гуманитарных исследований, скажем, — и кинокритикессы, и студенты, подписавшие открытое письмо, даже не подумали о том, чтобы поговорить с Натальей и узнать ее позицию. На самом деле они отрицают опыт людей, которые являются менее привилегированными, чем они, и отрицают право на собственное высказывание. Это хорошо известная манипуляция. Я приведу цитату из Малькольма Икс, лидера «Черных пантер»: «Самый худший враг негра — это белый человек, который бегает вокруг и рассказывает о том, как он негров любит, называя себя либералом». Главной целью белого либерала в данном случае является мошенничество и попытка обмануть негра для того, чтобы использовать его в своих собственных политических целях. Приведенная цитата из длинной речи 1963 года завершается фразой: «Никогда наши проблемы белым человеком решены не будут». Люди должны сами решать собственные проблемы, иметь право на прямое политическое высказывание и высказываться самостоятельно. Вся эта риторика, которую мы сейчас наблюдаем, направлена на то, чтобы этого самостоятельного высказывания не было. Еще одна хорошая иллюстрация — акция Авдея Тер-Оганьяна «Бомжи на правозащитной выставке» (1998 г.). Это тоже политическое искусство, выставка была посвящена правам человека. Авдей Тер-Огоньян решил привести туда бездомных для того, что-

бы вручить им удостоверения об универсальных правах человека. Закончилось, естественно, тем, что бездомных не пустили на выставку по правам человека охранники Сахаровского центра. Мне кажется, что эта ситуация чем-то напоминает ту, которую мы видим сейчас. Никто людей, которые участвовали в проекте «Дау», ни о чем не спрашивает. Более того, существуют психологические исследования, которые показали, что люди с либеральными взглядами немножко меньше считают умными своих черных контрагентов по взаимодействию, чем консерваторы, и, соответственно, чаще проявляют это определенным образом. Если обратиться к личному опыту, то я могу сказать то же самое. В определенный период своей жизни я была беженкой. Договориться человеку с беженским опытом с правыми, которые формально ксенофобы, часто гораздо проще, чем договориться с левыми, потому что они немедленно начинают тебя опекать и всегда знают, что для тебя лучше. И еще один небольшой важный тезис. Исключение опыта, попытка виктимизировать — это в первую очередь вопрос о перераспределении власти. Наш мир не является безопасным по определению, потому что мы живем в биосфере, которая построена на опасности. Так вот попытка изолировать нас от этой опасности является попыткой делегировать право на защиту, а значит, и право контроля над нами, кому-то, кто эту защиту имеет право осуществлять и имеет возможность осуществлять. Мне кажется, что образ, лучше всего иллюстрирующий эту ситуацию, есть в «Дау». Сотрудники спецслужб обеспечивают безопасность, а когда ситуация показалась им выходящей из-под их контроля, они принимают решение об уничтожении. Спасибо.

(АМ) Спасибо, Серое Фиолетовое. Сейчас мы предоставим слово следующему нашему докладчику, Олегу Хархордину, Европейский университет в Санкт-Петербурге. Название доклада — «Обличается лицемерие перед кинокамерой».

(ОХ) Спасибо, Артем. Я не специалист по кино, поэтому буду относиться к тому, что мы смотрели на сайте DAU.com, как к некой социальной интервенции. Я попытаюсь как специалист социальных и политических наук проанализировать проект с этой точки зрения. Когда читаешь кинокритику, замечаешь, что в основном все пишут, что фильм банальный, что ни одного нового киноприема в нем не изобретено. Правда, пепельницу в стиле Малевича никто не заметил, но заметили, что ни один новый киноприем не был опробован, то есть кино это якобы отчасти не удалось. А это и есть что-то новое, так что же это? Все подмечают методы реалити-шоу, говорят, что, возможно, этот набор фильмов — некоторая

попытка дать нам «Дом-2» сталинского периода. Мне кажется, что это «реалити-шоу наоборот». Самые известные фильмы «Дау» — это «Наташа» и «Дегенерация», но мне кажется, что интересны как раз серые, серединные фильмы. Например, такие как «Смелые люди», как раз потому, что там изображен обычный повседневный кошмарный сталинизм. Те, кто сейчас сидит в зале, не застали Советского Союза, а мое поколение его застало, но на последнем издыхании — в том смысле, что репрессивная машина Советского Союза, когда она должна была нас размолоть, вдруг взяла и умерла. В этом отношении даже мы не застали того жуткого дыхания 1953-го или 1937-го, когда вся страна с упоением играла в чистку и расстрел. Так вот этот эффект «реалити-шоу наоборот» заключается в том, что это скучное погружение нынешнего зрителя в реальность сталинизма настолько, насколько его можно воссоздать методами якобы киноискусства или методами якобы реалити-шоу. Мне кажется, что это сегодня необходимо. Это попытка дать тем, кто сейчас может забыть, что было тогда, или не будет знать никогда, оказаться в этом реалити-шоу, в этой скучной и нудной повседневности коммуналки, постепенно превращающейся в сведение счетов с помощью МГБ. Оказаться в том периоде, когда вся страна постепенно погружалась в игру под названием «мясорубка», кого первого отправят на заклание. Солженицына очень часто спрашивали: «Зачем такой длинный роман “Архипелаг Гулаг”»? Зачем в 46 раз записывать историю очередного зека. Ответ Солженицына был похож на ответ Хайдеггера, что только методом повторения кошмара можно убедить в неприятии его. Читать в этом отношении «Архипелаг Гулаг» сложно и иногда скучно, но только путем настойчивого повторения Солженицын добился того эффекта, что большое количество левых в 1974 году вышли из социалистических партий во Франции и перешли, соответственно, на правую точку зрения. У них появился этот жуткий опыт, который тебя заставляют пережить, когда ты читаешь страницы этого длинного якобы романа. Но это не роман — так же, как «Дау» не кино. Здесь вас заставляют прожить десятки часов банального повседневного сталинизма, причем который специально для вас сконструирован, так не было на самом деле. То, что происходит в этом кино, — это не история, а современный антидот, скажем так. Этот современный антидот как раз меня и зачаровал. Сорок пять минут снимается какая-то обычная коммунальная сцена истерики между женой и мужем, как в конце фильма «Смелые люди», но это необходимо для того, чтобы показать, как канализируется жуткая энергия МГБ, переведенная на повседневную жизнь человека, который должен с этим как-то разбираться. И, в принципе, реконструированная реальность, созданная

специально для фильма, точнее, для нон-реалити-шоу, или реалити-шоу, вывернутого наизнанку, показывает нам, почему страна могла увлеченно играть в чистку и в расстрелы так долго. Потому что, конечно, то, что сделал Хрущев, было здорово придумано. Был один плохой дяденька Сталин, на него навесили все грехи, а про то, что все участвовали в этом с залихватским увлечением, губя друг друга и направляя, соответственно, в мясорубку тех, кто проиграл в дискурсивных баталиях на партийных собраниях, можно было забыть. И фильм отчасти показывает, что даже современного человека легко заставить инсценировать это — более того, возможно, это даже не будет инсценировкой. Поэтому другая параллель, которую я хотел бы провести, — это опыты Зимбардо о склонности к жестокости, опыты про то, как студентов Стэнфорда поделили на тюремщиков и заключенных. В подвале одного из стэнфордских зданий они должны были изображать, как функционирует тюрьма. Эксперимент был рассчитан на две недели, через 7 дней его прекратили, потому что тюремщики стали взаправду бить воображаемых заключенных. Уровень агрессии зашкаливал, что сделало эксперимент якобы абсолютно негуманным и допустимым. Споры по поводу Зимбардо идут давно, но мне кажется, что «Дау», этот не-фильм, нон-реалити-шоу — это некоторая попытка запустить подобный же мотор по производству человеческой жестокости в современном постсоветском обществе, в данном случае украинском, поскольку снимался фильм в Харькове. Но и в российском то же самое можно было сделать.

А вы как зритель получаете антидот. Вы получаете приглашение увидеть в себе или что-то самое ужасное, или что-то самое светлое — в зависимости от того, насколько вы готовы в самом себе или в самой себе признать, что тот ужас, который творится на скучном банальном злобном экране, это, в принципе, и есть вы как остаток цивилизации, породившей то, где и как мы сейчас живем. В моей книжке «Обличать и лицемерить» описан один из самых главных механизмов коллективного обличения. Чистка — это не расстрел на заднем дворе Лубянки или здесь на Литейном, чистка — это когда все вместе собираются в зале, садятся и начинают обсуждать по очереди одного за другим, соответствует ли данный человек высокому образу строителя коммунизма, причем привлекают для этого знания из повседневной жизни. Насколько я знаю, это не показано в фильме, однако сейчас доступ к фильмам «Дау» ограничен, потом у меня будет возможность отрефлексировать с научной точки зрения, как моя генеалогия советского человека ложится на фильм. А вот то, что я могу сказать сейчас по поводу того, чем мне фильм напомнил мою книгу. В ней есть описание такой маленькой машинки, которая называлась «сенсорно-моторный интегратор». Ее придумывали на кафедре социальной психологии в 1970-е годы в МГУ, они пытались мерить ей эффективность механизмов коллективообразования. Сенсорно-моторный интегратор — это такая круглая коробка, вроде настольного хоккея, где есть ручки, которые нужно крутить. У нее на поверхности вместо хоккейных фигурок s-образная прорезь, и внутри находится штырь. Вы, крутя ручки со всех сторон, двигаете его в какую-то сторону, вы должны провести этот штырь снизу вверх, не прикоснувшись к s-образной прорези. Как привязаны ручки к движению штырька, внутри прорези никто не знает. Гениальные социальные психологи во главе с профессором Андреевой, лидером социальной психологии МГУ в 1972-ом году, устраивали эксперименты таким образом. Они брали группу студентов, но в отличие от Стэндфорда они их не делили пополам, а ехали в колонию под Москвой и то же самое делали с заключенными. Одного из участников привязывали к электродам, и его било током каждый раз, когда штырь прикасался к боку прорези. Так они измеряли, есть ли групповая солидарность у участников эксперимента. В их представлении студенты, зная, что один из них страдает, когда штырек прикасается к стенкам прорези, будут двигать штырек аккуратно. Эксперименты ожидаемо показали, что заключенные, естественно, били выбранную жертву током без проблем, а советские студенты якобы обладали особой гуманностью и не пытались своего приятеля ударить разрядом электротока. На самом деле, эта машинка легко превращается в игрушку, с помощью которой можно устроить чистку в любой аудитории. Надо просто заняться обсуждением, чьи движения привели к тому, что штырек идет слишком быстро, и использовать информацию из повседневной жизни. Тогда начинается увлеченная игра в коллективное обвинение, и даже самый дружелюбный коллектив через некоторое время пытается убить друг друга. Мне кажется, что фильм запускает подобные же механизмы у нас на глазах. Он не заставляет играть в них людей, которые сидят в зале. Насколько он заставил играть в них людей, которые жили в институте, это другой вопрос. Не знаю, понравится ли Илье сравнение его со старым либералом по имени Дмитрий Борисович Зимин, но тем не менее. Он основал фонд «Династия», который потом объявили неправильным.

В какой-то момент он сказал, что если бы он хотел что-то сделать одно и последнее, то все четыреста шестьдесят миллионов долларов, которые там лежат, отдал бы только на одно — чтобы был сооружен Музей покаяния за сталинизм, который так и не осужден в России. Мне кажется, что Илья соорудил похожий Музей покаяния, но ему понадобилось меньше денег. Эмоции, которые этот не-фильм и это нон-реалити-шоу запускает, хоть каким-то образом приближают нас к

тому, чего хотели люди, подобные Зимину, которые прошли через сталинский период, через шарашки. Которые как раз в теле своем несут это знание, в отличие от нас, кому оно досталось по наследству через практики родителей, которые мы переняли и разделяем. Так что спасибо за антидот.

(АМ) Спасибо, Олег. Илья вы хотите прокомментировать?

(ИХ) Спасибо за все монологи и за все реакции. Относительно того, что каждый может увидеть в фильме только то, что есть в нем самом, то так оно и есть. Мы старались делать этот проект безоценочно, вне авторства, скажем так, пытались монтировать фильмы, лишь примерно указывая на возможность существования какой-то определенной точки зрения, но не превращая материал в однозначное высказывание, давая возможность в него смотреться. А история про покаяние… В одном из фильмов, который еще не закончен — его монтирует Анатолий Александрович Васильев, — персонаж Крупица как раз говорит о том, что покаяние необходимо. Этот фильм, конечно, и про советские механизмы, которые живут в нас, современных людях, но он и про другие вещи, которые живут в нас вне времени и вне национально-исторического контекста. Это, наверное, весь мой комментарий.

(АМ) Спасибо. Сейчас выступит Жюли Реше из Тюменского государственного университета, Школа перспективных исследований. Пожалуйста.

(ЖР) Здравствуйте! Спасибо, Артемий. Тема моего доклада — «Насилие и любовь — травматичное вторжение Реального». Спасибо Йоэлю Регеву за упоминание Аристотеля, иначе бы я подумала, что моя попытка посмотреть на фильм через психоаналитическую оптику Реального и реальности была бы слишком банальной. Однако что-то более банальное уже прозвучало. Мне кажется, что это как раз совершенно естественный порыв поместить это нечто, то есть «Дау», в рамки чего-то банального в философском плане. Это необходимо для того, чтобы понять этот фильм, потому что «Дау» — это проникновение Реального в реальность. «Реальность» в психоанализе в принципе соответствует тому, что имеется в виду под этим словом в обыденном языке. Это некая повседневная реальность, представляющая собой определенный когерентный нарратив, то есть события, которые следуют друг за другом. Однако такая реальность онтологически конституирована Реальным. Реальное — травматично, это нечто, что не встраивается в нарратив, потенциально оно может разрушить реальность. Поэтому оно ощущается как провал, как травма, парадокс, как совпадение того, что не

может совпадать. Нам необходимо приобщаться к Реальному, потому что оно конституирует реальность, уничтожая ее при этом. В принципе, любую психологическую травму мы можем рассматривать как провал в нарративе, как нечто необъяснимое, как состояние шока, как это делал Фрейд. «Дау», как и любое произведение искусства, проще всего проанализировать с помощью этих категорий, то есть рассмотреть его как вторжение Реального. Ведь искусство как таковое — это сфера Реального, но с которой мы умеем работать. Когда мы говорим, что нечто красиво, мы полагаем какой-то предел Реальному. Например, есть представление о формах искусства, и, соответственно, есть какое-то понимание, как анализировать и критиковать искусство. Однако мне кажется, что «Дау» слишком травматично, в нем слишком много Реального, и именно поэтому его в определенном смысле нельзя считать произведением искусства. «Дау» — это не искусство, потому что у нас нет каких-то выработанных способов его понимания. Мы сегодня пытаемся его понять, в том числе прибегая к банальностям, в том числе вспоминая какие-то произведения, на которые этот фильм может быть похож. Но «Дау» вызывает отторжение. Базовая реакция на него — мысль о том, что лучше бы его не было. Почти все докладчики начинали с открытых вопросов, на которые мы не можем ответить, а также с изобличения определенных противоречий. Например, заявлено, что сценария фильма не существует, что также отсутствует режиссерская работа в классическом ее понимании, но ведь одновременно эта работа есть. «Дау» настаивает на некоем совпадении противоположностей. Так, в фильме советская идеология странным образом смешана с нацизмом, но одновременно они находятся в противоречии, они разрушают друг друга при взаимодействии. Фильм претендует на реалистичность, но самой этой претензией он проваливается в своей реалистичности. Он поддерживает насилие, воспроизводя насилие, и при этом, наверное, критикует насилие. Вопрос в том, можно ли критиковать насилие, если мы его воспроизводим, как это может совмещаться. Непонятно, чем является этот фильм — насмешкой или изобличением трагедии? Непонятно, что именно он критикует — советского человека, современного человека или же советское наследие современного человека? Непонятно значение реконструкции. Это восстановление прошлого или же это опыт над современным европейским человеком и его отношениями с постсоветским наследием? Вот перечень основных вопросов, какие-то из них мы уже обсудили, но тот, на который я бы хотела обратить внимание, — проблематика насилия и жестокости. Почти все критики — по крайней мере, те, которых читала я, — говорят, что это фильм о насилии. Это, наверное, то, чем хочется обо-

значить этот фильм. И, соответственно, следующим шагом будет его запрет. Именно потому, что этот фильм очень сложно ввести в нарратив, придать ему когерентность. Однако есть критики, которые считают, что «Дау» — это фильм о любви: например, Долин говорит, что это фильм о надежде на любовь. В «Дау» действительно есть это совпадение насилия и любви. Наиболее ярко, как мне кажется, это выражено в фильме «Наташа», именно в той страшной сцене пытки Ажиппо над буфетчицей Наташей, которую он склоняет к сотрудничеству посредством психологического и физического насилия. Как, наверное, правильно заметил Илья, в фильме каждый видит себя, каждый воспринимает это сквозь свой опыт. И это еще один эксперимент «Дау» над зрителем. Эта сцена слишком просто укладывается в схему, где есть абьюзер и где есть жертва, и многие пользовались этим упрощенным прочтением. Вот этим обещанием понятности она не похожа на другие сцены в «Дау», однако в ней есть противоречие, есть и насилие, и любовь, которую мы предпочитаем просто убрать из кадра, чтобы сделать представленную на экране ситуацию понятной. Я буду опираться на понятие «политической любви» Негри и Хардта. Мне оно нравится тем, что они включают в любовь, то есть в сотрудничество между людьми, насилие. Любовь в данном случае понимается как социальная любовь, включая романтическую любовь и все другие виды социального взаимодействия. Негри и Хардт видят насилие как неотъемлемую часть этой любви. Мы можем сказать, что любовь — это реальность, то есть нарратив, который мы воспринимаем как когерентный, а насилие — это Реальное любви, то есть то, что ее конституирует, и одновременно это то, что ее уничтожает. Во многих критических текстах о «Дау», которые я читала, присутствует надежда на любовь. Наверное, даже в феминистском дискурсе, в других современных прогрессивных дискурсах присутствует надежда на то, что этот фильм критикует насилие. Очевидно, что критикам хочется избавить любовь от насилия, убрать «лишнее», устранить насилие, вырезать, например, эту сцену пыток Наташи. Но такой подход еще более разрушителен, чем просто признать, что и то и то сосуществует вместе. Примечательна пространственная организация сцены с Наташей и Ажиппо, она построена на перемещении из одной комнаты в другую. В первой комнате происходит забота, она обустроена для жизни: там есть стол, лампа, еда, кровать. Потом два этих человека перемещаются в другую комнату, пустую комнату, где, собственно, происходит психологическое и физическое насилие. Травматичность этой сцены обусловлена именно наличием контраста. Насилие страшнее, когда оно совпадает со своей противоположностью, когда оно актуализируется как Реальное любви, когда два чело-

века, которые заботятся друг о друге, лишаются чего-то, что конституировало их любовь. То, что происходит в этой сцене, включает в себя базовый паттерн любых человеческих отношений, из которых невозможно убрать что-то одно, в которых всегда присутствуют две этих вещи, любовь и насилие. У Ажиппо очень интересный образ, точнее это не совсем образ, ведь Ажиппо реальный человек, он действительно был тюремщиком и в Советском Союзе, и потом в современной Украине. Он играет, но у него есть опыт этой игры в жизни, так что можно сказать, что он качественно воспроизводит собственный опыт. Сам Ажиппо говорит в «Дегенерации», что он находится в институте в том числе и для студентов, которых нужно дисциплинировать. То есть он отец, он должен исполнять эту функцию, и поэтому он, добрый папа, поручает непосредственно своим помощникам вести образовательный процесс. Он играет эту роль. Это является стандартным принципом БДСМ. Я говорю про БДСМ не потому, что я верю в слух, что Наталья с этим как-то связана, а потому, что я писала о том, что БДСМ и родительство — связанные структуры. Забота в БДСМ — это необходимый элемент. Жестокость и забота, любовь и насилие — этот паттерн присутствует во всех человеческих отношениях. Вероятно, я попадаю под критику, кажется, что я оправдываю абьюзера. Существует так называемый стокгольмский синдром, очень удобная психологическая категория, под которую подвели Наталью. Он заключается в том, что из-за стрессовой ситуации человек испытывает симпатию к агрессору и отождествляет себя с ним. Об этом как раз говорило Серое Фиолетовое: психологическая перспектива очень удобна тем, что если нам ставят диагноз, то нас делают хотя бы частично недееспособными. Это и есть запрет слушать другую сторону. Любовь Натальи к Ажиппо не слышат, ее не хотят видеть. Причем в сцене пытки есть не только любовь, там есть и насилие со стороны Наташи, как минимум претензия на него. В одном из интервью актриса не просто «оправдывается», что она психически здоровый человек, а более того, она претендует на насилие. Она утверждает, что, поцеловав в конце Ажиппо, хотела поиздеваться над ним. Она пытается вырваться из того паттерна, который мы пытаемся вложить в эту сцену, удобный для нас, за которым можно не видеть то, что неудобно видеть. Подчеркну, что она не просто говорит о том, что она не укладывается в стокгольмский синдром (хотя укладывается, поскольку сам стокгольмский синдром так придуман и концептуально организован, чтобы туда все укладывалось), но еще и претендует на насилие, в котором ей отказывают. Это встречное насилие. При этом есть история ее дружбы с Ажиппо, история понимания, которую тоже очень неудобно видеть. В этом смысле интересна сцена с уче-

ным, у которого Ажиппо спрашивает, может ли тот как-то описать ему его тип, а ученый неожиданно говорит, что он такой же, как и Ажиппо. Они признаются друг другу в том, что они совершали насилие, а потом пожимают друг другу руки, у них происходит момент близости. Наверное, это можно называть трансгрессивным моментом. Получается, что в этой сцене нет насилия, которое пытается уничтожить того, кто изобличает насилие, здесь представлен другой процесс. Когда они признаются в насилии, они на основании этой искренности пожимают друг другу руки. Это момент вторжения Реального в его конфигурации в качестве близости. Мне кажется, что это то, чего нам не хватает сегодня, — не лишать друг друга насилия, лицемерно делая вид, что его нет. Любовь сосуществует вместе с насилием, и мы не можем избавить одно от другого, речь идет скорее о конфигурации, связности любви и насилия, как об этом пишут Негри и Хардт. На этом я закончу, спасибо.

(АМ) Спасибо, Жюли. Оксана Тимофеева, член нашего Центра, хочет высказаться, пожалуйста.

(ОТ) В конце все вроде бы пришли к какому-то консенсусу, однако я хотела бы внести немножко раздора в нашу дискуссию. Я хотела от нее воздержаться, потому что фильм мне не понравился, и многие вещи я не одобряю и солидаризируюсь с этической линией критики, которую представляет Маша Кувшинова. Но поскольку мы в пространстве общей солидарности вышли за грань добра и зла, я попробую подойти с эстетических позиций и, апеллируя к своему исследовательскому опыту работы с темой жертвоприношения и с Батаем, все-таки объяснить, почему убийство свиньи не является жертвоприношением и вообще не является тем, что сегодня в искусствоведческих кругах почему-то принято называть трансгрессией. Даже, собственно, венский акционизм не является трансгрессией в том смысле, в котором трансгрессией для человека архаического или представителя традиционных культур является ритуал, связанный с коллективным нарушением запрета. Если собираются жители Ямальского стойбища и забивают оленя в специальный праздник, посвященный этому божеству, потом пьют оленью кровь и делятся мясом оленя, танцуют и благодарят оленя за этот невероятный дар, то это жертвоприношение. Это то, что называется ритуалом трансгрессии. Почему? Потому что делать этого нельзя, и этот запрет не является этическим, он является религиозным. Жизнь оленя священна. Олень — это не только животное, это одновременно Бог этих людей. Они убивают Бога, они убивают Отца, прародителя. Они делают то, что делать нельзя, потом они просят у него прощения.

Что, допустим, делает Герман Нич? Он покупает уже мертвых животных и имитирует какие-то ритуалы, которые напоминают жертвоприношение. Но он покупает их на скотобойне, эти животные уже были мертвы до того, как их убивают, то есть их убивают второй, третий, бесконечное количество раз. Такая петля смерти, в которую попадает абсолютно беззащитное животное, являющееся товаром, жизнь которого ничего не стоит, она не является священной, в отличие от человеческой жизни. Все упоминают эту свинью вскользь, но, на самом деле, здесь у нас аналогичный случай имитации трансгрессивного ритуала, в котором жертва является как бы и не жертвой. Потому что это жизнь, которая не является священной, жизнь, которая не имеет никакой ценности. Нужно сказать о том, что существует два типа насилия. Об этом говорили философы, которые находятся в рамках критической традиции мыслить насилие поперек морализаторского мейнстрима. Есть насилие сильных над слабыми. Это насилие государства, насилие в тюрьме, насилие пыточное, репрессивное, насилие патриархальное, насилие над женщиной, над животным, над ребенком, над стариками. Насилие, которое мы наблюдаем ежедневно, насилие сильных над слабыми. И есть другое насилие, с которым связаны какие-то новые возможности. Это линия апологии насилия, и Батай к ней отчасти принадлежит. Он ее усматривает в литературе. Кого он приводит в пример? Не Жиля де Рэ, а, например, Бодлера, Сада. Сад пишет свои произведения в одиночестве тюрьмы, записывает свой фантазм. Это другое насилие. Насилие, которое принадлежит той традиции, которую Беньямин называл «традицией угнетенных». Это насилие слабого, и оно ассиметричное. Это божественное насилие, насилие угнетенных, насилие, которое направлено в другую сторону, — например, если бы, допустим, того же Тесака бросили бы в свинарник. У Пазолини в фильме «Свинарник» есть такая сцена. Это божественное насилие, или животное насилие, как говорит Батай, чистое насилие, священное. То насилие, которое могло бы исходить от Бога, если бы Бог существовал, но его нет, и оно исходит из пустого места, там, где власть не может себя показать. В «Дау» мы видим насилие первого типа, профанное насилие, которое мы видим каждый день. Это тавтология. Каждый день кого-то сажают на бутылку, каждый день режут животных, каждый день осуществляется насилие над слабым. И это насилие не является никакой трансгрессией, никаким ритуалом, потому что это то, что разрешено. Вот это тонкое различие я хотела бы обозначить. То насилие, которое мы видим в «Дау», мы видим в реальности каждый день. Тавтологичность этого проекта я бы и хотела отметить. Собственно, этим наблюдением я ограничусь. Спасибо.

(АМ) Спасибо большое, Оксана. Революции в нем действительно не происходит, я тоже это отметил. Могли бы сами ученые взорвать институт, а тут его взорвали КГБшники, но в этом, мне кажется, и пафос. Однако у нас не было задачи установить консенсус. Задача была в том, чтобы найти какие-то интересные точки для дальнейших размышлений об этом фильме. Дальше каждый сам должен принимать решение, нравится ему фильм или нет. Я думаю, что это хорошая нота для того, чтобы завершить эту длинную дискуссию. Не все из нас видели все фильмы «Дау», и многие еще не созданы, так что перспектива есть.

(ИХ) Спасибо большое за этот разговор, я рад, что такой серьезный подход к проекту в России возможен. Я уверен, что, нравится это кому-то или нет, проект будет жить долго. То, что он состоялся, является заслугой большой группы очень талантливых людей. Поэтому «Дау» в любом случае будет обсуждаться, и мнения относительно него будут меняться. Я благодарю вас за это соавторское взаимодействие с проектом. Многое из того, о чем вы сегодня говорили, составляет часть «Дау», и она в скором времени станет доступной. Новые фильмы и интерактивная онлайн-платформа, предоставляющая возможность двигаться по всему материалу, а также роман «Дау» в скором времени выйдут и проект начнет следующую жизнь. Надеюсь, что он также будет вызывать дискуссии, из которых можно будет извлечь что-то важное для жизни, потому что прежде всего мы живем жизнь. Спасибо вам за эту дискуссию как за часть жизни.

Дискуссия в Европейском Университете
«Дау» и его резонанс в контексте наук об обществе

КИНЕМА.
NOTES

Агнес Пету

интермедиальность в кино: история методологий[1]

Перевод с английского: Екатерина Толмачева

I

(1.1) Интермедиальность в кино: Все еще авантюрное научное предприятие?

Говоря об интермедиальности в кино, мы должны задать себе следующие вопросы. Какова роль кино в интермедиальных исследованиях? Какое место интермедиальное изучение кинематографа занимает в общей теории кино? И, наконец, можем ли мы говорить о кинематографической интермедиальности как о теории кино? На эти вопросы не так легко ответить, как может показаться на первый взгляд. В то время как интермедиальность стала общепринятым термином в медиа-исследованиях, в киноведении это понятие до сих пор окружено двусмысленностью и скептицизмом[2].

Легко заметить, что за последние два десятилетия «интермедиальность» оказалась одним из самых продуктивных терминов в области гуманитарных наук, породив внушительное количество публикаций и дискуссий. Популярность темы была обусловлена, по-видимому, быстрым ростом числа самих медиа, что потребовало адекватной теоретической базы. Другим фактором, привлекшим внимание к интермедиальности, была ее междисциплинарность, позволившая ученым из самых разных областей (теории литературы, истории искусства, музыки, теории коммуникации и культурологии, философии, кинематографии и т. д.) участвовать в соответствующих дебатах.

Можно сказать, что в настоящее время

1 *Pethó*, A., 2011. Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. Редакция благодарит профессора Агнес Пету, любезно предоставившую для публикации первую главу своей книги.

2 Я полностью осознаю, что термин «интермедиальность» не единственно возможный для описания различных медиа-отношений; такие термины, как «мультимедиальность», «мультимодальность» или транс-медийность, медиа-гибридность, медиа-конвергентность и т. д. также обозначают схожие медиафеномены; тем не менее между всеми этим терминами можно и нужно проводить различие. Или, как намекает название недавнего семинара (исследовательский семинар ESF «Интермедиальности», состоявшийся в Амстердаме 12–14 июня 2009 года), мы могли бы использовать множественную форму слова в качестве зонтичного термина и говорить о явлениях, включающих меди-отношения, как об «интермедиальностях», тем самым признавая, что их изучение предполагает множественные точки зрения.

интермедиальные исследования развиваются в трех конкретных направлениях: а) исследования, рассматривающие «интермедиальность как необходимое условие или категорию» [34, с. 47] и спровоцировавшие тем самым таксономические дебаты по поводу общей терминологии и классификации; б) исследования, анализирующие каждое медиа исторически, с точки зрения его появления и взаимосвязей с другими медиа (это направление получило большое развитие, благодаря трудам Фридриха А. Киттлера[3], с одной стороны, а с другой — благодаря ряду новых понятий — таких, как «ремедиация», введенная Болтером и Грюсином (1999), или совсем недавняя прагматическая «медиа-конвергенция», предложенная Генри Дженкинсом[4]); в) исследования, использующие «интермедиальность как “критическую категорию”» [34, с. 48] и тем самым приведшие к детальному анализу интермедиальных отношений внутри конкретных текстов или медиаконфигураций. Как видим, эта область очень широка: от метатеоретических и общефилософских подходов до конкретных эмпирических штудий. В последнее время даже обсуждается возможность присвоения междисциплинарным исследованиям статуса самостоятельной академической дисциплины[5], однако все большее число теоретиков утверждает, что по существу интермедиальность остается скорее «исследовательской осью», «исследовательским концептом» (Suchbegriff) — если цитировать Ю. Э. Мюллера[6], — чем систематической наукой, объединяющей все явления, которые можно было бы назвать «интермедиальными» в рамках одной теории. Эта «исследовательская ось» объединяет нескольких дисциплин и указывает прежде всего на объект научного исследования, а именно — на интермедиальные отношения, в противном случае исследуемые исключительно внутри рамок самого медиа. Междисциплинарный подход к интермедиальности привел к невероятному разнообразию исследовательских тем и сюжетов, став причиной распространения разнородных концепций и методологий, выглядящих подчас довольно запутанными[7]. Исследования интермедиальности (или интермедиальностей) внутри различных дисциплин также часто сводятся к простому раздуванию терминологии.

Внутри этой чрезвычайно многообразной области изучение кинематографической интермедиальности имеет парадоксальный статус. Большинство авторов, пользующихся этим «концептом», имеют либо филологическое/литературоведческое образование, либо образование в области теорий коммуникации и медиа (и в результате чаще всего мы сталкиваемся с интермедиальностью именно в литературоведении и в сфере «новых цифровых медиа»). Тем не менее очевидно, что теоретическое исследование интермедиальности невозможно без отсылок к кино. И действительно, практически во всех исследованиях, посвященных интермедиальности, кино обязательно упоминается как область, где ее можно наблюдать, однако чаще всего этими скупыми упоминаниями дело и ограничивается. Это, однако, не означает, что не существует исследований, непосредственно посвященных интермедиальности кино. Напротив, с 1990-х годов библиография по этой теме впечатляюще разрослась, хотя идея интермедиальности кино по-прежнему уступает интремедиальности литературной, получившей признание благодаря «естественной» адаптации лингвистической и филологической терминологии (интертекстуальность, диалогичность, деконструкция и т. д.). Исследования, открыто признающие интермедиальный подход к кино, часто игнорируются академическими кругами, видящими в них нежелательную мутацию теории кино, «применение»чуждой для кинотеорий концептуальной рамки[8].

Таким образом, возникает вопрос: состоит ли проблема такого недоверия лишь в чрезмерной междисциплинарности? В том, что акцент делается на сферах, отличных/далеких от кино? Или основная трудность принятия интермедиального концепта в теории кино заключена в том, что понятия, относящиеся к интермедиальности, переходят из сферы литературы в сферу кино только для того, чтобы найти подходящую кино-иллюстрацию? А может быть, все дело в том, что теория кино до сих пор не признала исследования кинематографической интермедиальности в числе своих направлений?

(1.2) Интермедиальность: разрыв в теории кино. Вопрос политики или лакуна в кинотеории?

Отвечая на вопрос, поставленный в заголовке, стоит вспомнить два выдающихся текста, посвященных состоянию кинотеории. Первый из них, написанный Дэвидом Бордуэллом и Ноэлем Кэроллом в середине 1990-х, сопровождался появлением «пост-теории» и в ходе пламенных дебатов был истолкован как атака на теорию кино вообще. В 2007 году в ходе публичной лекции «Элегия теории»[9] Дэвид Родовик, автор второго важного обзора, высказал беспокойство по поводу кризиса, переживаемого теорией кино, и заявил: «Эволюция кинотеории с начала 1980-х годов была отмечена смещением интереса от кино как такового к теории визуальности и медиа, а также отходом от теории в целом»[10] [37, с. 91]. В этой лекции — к настоящему моменту выросшей в проект книги, задуманной как продолжение недавней работы «Виртуальная жизнь кино» [38], — Родовик скорбит, что интерес смещается с теории кино на историю кино и имплицитно — на историческую поэтику кино. Родовик также отмечает тенденцию к критическому рассмотрению истории самой кинотеории с использованием метатеоретического подхода.

Обе эти тенденции могут быть привязаны к идеям, артикулированным Дэвидом Бордуэллом в нескольких его книгах. Во вступительных главах «Пост-теории» (1996)

Бордуэлл и Кэрролл провозглашают конец «теории» или «великой теории» (состоящей из того, что они называют «эфирными спекуляциями»), утверждая ее замену «фрагментарными» исследования или «исследованиями среднего уровня» [32]. Они также настаивают на необходимости «дисциплины в киноведении, поскольку кино — эмпирический объект, требующий естественнонаучных методов исследования» [37, с. 92]. С другой стороны, Родовик подчерки-

3 См. *Kittler*: Gramophone, Film, Typewriter, где он развивает идею того, как «медиа пересекаются друг с другом во времени» (1999)

4 Дженкинс подчеркивает как идею взаимосвязи медиа, так и их взаимодействие с активным потребителем. См. *Henry Jenkins*: Convergence Culture. Where Old and New Media Collide (2006).

5 Это была одна из проблем, которую обсуждали на общих дебатах конференции «Вообразите медиа! Медиаграницы и интермедиальность», которая проводилась в Университете Вэкшьо в Швеции с 25 по 28 октября 2007 года.

6 Например, см. *Müller* 2008, 31. Также в более ранней формулировке той же самой идеи он утверждает, что интермедиальность не предлагает «безопасности» и статуса закрытой научной парадигмы, но, скорее, предстает в качестве «теории практики» (“Sie bietet gewiss nicht die ‘Sicherheit’ und den Status eines ‘geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas,’ vielmehr rückt sie als eine ‘Theorie der Praxis’ Intermedialität in das Zentrum medienwissenschaftlicher Analysen.” Müller 1996, 17.)

7 Следовательно, во многих текущих академических дебатах вокруг понятия «интермедиальность» мы можем видеть постоянную необходимость более ясной метатеории.

8 Довольно часто исследования, концентрирующиеся на кинематографической интермедиальности, проводятся на факультетах лингвистики и литературы, которые принимают междисциплинарные подходы (иногда в качестве способа добавить перчинки в их курсы и темы для исследования), или на факультетах коммуникации/медиаисследований, а вовсе не на факультетах, специализирующихся на изучении кино.

9 Лекция была изначально подготовлена в качестве программной речи на конференции «О будущем теории» в государственном университете Оклахомы в Стилуотер 3-4 ноября 2006 года; изменена и доработана для «Исследовательского семинара в Редклиффе» под названием «Оспаривая теорию» в институте передовых исследований Редклиффа 4-5 мая 2007 и издана в качестве статьи в журнале October (2007).

10 При этом Родовик признает, что теория кино, от которой, по всей видимости, отказываются эти новые теории, была крайне интердисциплинарной в своих методах и понятиях и в меньшей степени автономной научной дисциплиной согласно определенным научным критериям: «Начиная с конца шестидесятых и на протяжении семидесятых институционализация исследований кино в университетах в Северной Америке и Европе стала идентифицироваться с определенной идеей теории. Это была в меньшей степени теория в абстрактном или естественнонаучном смысле слова, чем междисциплинарная преданность концептам и методам, полученным из семиотики литературы, лакановского психоанализа и альтюссерианского марксизма с широким влиянием структурализма и постструктурализма на гуманитарные науки в целом» (2007a, 91).

вает, что «философские вызовы исходили от киноведов, находившихся под влиянием аналитической философии», называя Ричарда Аллена, Малкома Терви, Мюррея Смита в качестве таких агентов от философии, выступающих за пересмотр оснований теории кино [37, с. 92]. «На протяжении 1980-х и 1990-х годов, — резюмирует Родовик, — происходит тройное замещение кинотеории, на место которой приходят история, наука и, наконец, философия» [36, с. 95]. «С аналитической точки зрения, аргументы за и против “теории” разворачиваются на фоне философии науки», в результате чего «философия исчезает в науке, а “теория” становится неотличимой от научной методологии» [37, с. 97].

В этих дебатах можно выделить две стороны. Одна отстаивает права «теории», укорененной в философии (а, следовательно, в этике и эпистемологии), и исследует — как указывает Родовик в «Примере» Стэнли Кэвелла — кинематографический характер «наших нынешних способов существования в мире» [37, с. 107]. Другая сторона выглядит как отступление в «пост-теорию», понимаемую ее сторонниками как умножение проблемных исследований [32], не ограниченных какой-то одной дисциплиной.

С нашей точки зрения важно не то, какую линию аргументации мы готовы принять, а то, чего не хватает в самих критических подходах. Хотя и Бордуэлл, и Родовик представляют довольно детальный обзор того, что они считают текущим положением дел в киноведении, мы можем заметить, что существует еще один водораздел в теории кино, заслуживающий внимания. Дело в том, что разрыв существует не только между «Теорией» и современным «фрагментарным» теоретизированием (как это видит Родовик) — или между интерпретациями/теоретическими трудами, представляющими из себя «бриколаж из других теорий» [32, с. 25] и поиском более «научного» метода, как это видит Бордуэлл. Не менее отчетливый разрыв существует и между современными когнитивными, экологическими или философскими подходами к теории движущихся изображений, с одной стороны, — и медиатеоретическим дискурсом о кино, с другой. Этот разрыв выглядит еще более зияющим, поскольку, несмотря на ряд важных работ, коммуникация между обеими сторонами «баррикад» представляется довольно проблематичной. И в то время как первый «водораздел» неоднократно обсуждался, второй почти не был в центре внимания. Одной из возможных причин подобной ситуации является тот факт, что аналогичные разрывы, по-видимому, существуют не только между теоретическими школами или прикладными методологиями, но и между языками исследований: английский язык оказывается противопоставлен немецкому и французскому.

В отличие от ранней теории кино, зародившейся в Европе, современная кинотеория развивается в основном в США. Однако интермедиальные исследования утвердились в Европе и Канаде, поэтому неудивительно, что важные труды, разбросанные в основном по немецким или французским библиографиям, как правило, выпадают из поля зрения американской кинотеории[11]. Действительно: хотя существует большое количество работ, принадлежащих интермедиальной теории, мы не видим никакой общей интермедиальной теории кино — лишь какие-то «исследования среднего уровня», которые защищал Бордуэлл, характеризуя их в качестве «добросовестных, творческих и живых» [32, xvii].

Тем не менее в эпоху, требующую более точного и научного подхода к изучению кино, интермедиальный анализ кинематографа, по-видимому, все еще кажется скомпрометированным междисциплинарностью или, как следует из аргумента Родовика, — слишком привязанным к другой области интересов — медиатеории в целом. Мы можем задаться вопросом: почему для нарратологии, семиотики, когнитивной теории кино заимствование методов из других дисциплин считается абсолютно приемлемым (все эти направления признаются легитимными видами киноведения, а не просто ветвями каких-то других дисциплин), в то время как «междисциплинарность» интермедиальности так часто воспринимается как дурная «гибридность»? Связано ли это с языковым барьером, о котором говорилось ранее? С различиями культурных контекстов этих исследований? Или же это, скорее, следствие того, что мы могли бы назвать глобальной «политикой науки»[12]? А может быть, такое восприятие основано на имплицитных идеологических допущениях, которыми, как представляется, «заражено» понятие интермедиальности[13]? Или все дело в подозрении, будто принятие этой (интермедиальной) исследовательской перспективы — уже признак упадка в академическом мире, структурированном классическими дисциплинарными, четко разграниченными иерархиями областей исследований (как предположил Юрген Э. Мюллер[14])? Ибо, несомненно, существует «эсхатологическая» линия мышления, связанная с интермедиальностью. Ее можно проследить в симптоматической интерпретации интермедиальных исследований, как обозначающих условный «конец» академических дисциплин и одновременно — как усилие по оживлению/оздоровлению омертвелых/больных академических структур. Столь же «эсхатологическое» отношение к интермедиальности возникает и в дискуссиях о неизбежном крахе кинематографа, инициированных столетием кино с их дежурным оплакиванием (вышедших в тираж) классических технологий и традиционного опыта просмотра фильмов в кинотеатре.

Отбросив эту амбивалентность, мы, вероятно, могли бы описать место интермедиальных киноисследований не столько в терминах «разрыва» или «расхождения» между школами мысли и не столько в терминах научной политики, сколько как своего рода «невидимое», «слепое пятно теории кино», как выразился Франсуа Жост [15, с.111-112].

Парадоксально, но и «фрагментарное теоретизирование» Бордуэлла, и исследования Родовиком «виртуальной жизни фильма» имеют много общего с «интермедиальными исследованиями» кино: одно — методологически, другое — в плане фактического содержания. Бордуэлловскую «фрагментарность», как уже упоминалось ранее, можно рассматривать как другое название «срезов», выполненных вдоль «исследовательской оси интермедиальности», а теорию Родовика — как выстроенную вокруг тех же вопросов, которые обсуждаются теоретиками медиа в отношении кино[15]. Но, пожалуй, самым важным аргументом в пользу интермедиальности как «слепого пятна» представляется игнорирование медиатеоретической перспективы многими современными учеными, которые пишут о «медиуме» кино, рассматривая его с эстетической точки зрения. Сам вопрос о природе кино-медиума возникает вследствие критики классических теорий кино, в результате чего концепция медиума оказывается заложником повторяющихся атак на «Большую Теорию».

Случай Ноэля Кэролла в этом отношении наиболее поучительный. На первый взгляд, Кэрролл полностью отвергает саму возможность обсуждения медиальности кино. «Забудьте о медиуме!» — так недвусмысленно названа глава в одной из его

11 Хотя книга Ивонн Шпильман об интермедиальности и работах Питера Гринуэя (Intermedialität. Das System Peter Greenaway, 1997) представляет из себя достойную попытку примирить неоформалистский анализ кино, практикуемый Дэвидом Бордуэллом и Кристин Томпсон, с перспективой интермедиальных исследований, этот «жест» не был взаимным, когнитивная теория кино никогда не имела дела с интермедиальными аспектами кино.

12 В США, насколько я понимаю, теория кино все еще вынуждена отстаивать собственное место у кинокритики. В Европе она, напротив, утвердилась среди академических дисциплин, поэтому стратегия интердисциплинарности здесь может быть более успешной.

13 См. детали об идеологическом заряде интермедиальности в статье Йена Шретера «Политики интермедиальности» (2010).

14 См. статью под названием: Intermediality and Media Historiography in the Digital Era (2010).

15 «Виртуальная жизнь кино» (Rodowick 2007) посвящена изменяющейся медиальности движущихся изображений, а также тому, что может быть названо «ремедиацией» классического кино в новые медиа.

последних книг [6, с. 1-10]. На самом же деле отказ от «медийного фундаментализма», как Кэролл его называет, означает устранение моно-медиальной концепции кино и отказ от нормативной, предписывающей эстетики, основанной на допущении медиаэссенциализма[16]. Таким образом, присмотревшись, мы увидим противоречивую картину: отстаивая гибридную, мультимедиальную природу кино, Кэролл одновременно выступает против разговоров о кино как об особом медиа[17], выплескивая, по выражению Родовика [38, с. 41], вместе с водой и ребенка. Но если мы согласны с тем, что кино мультимедиально, то как возможно понять его природу без должного понимания индивидуальных свойств комбинируемых сред? Концепция Кэрролла оказывается образцом «нормативной» эстетики. Упрощенная идея кинематографической мультимедиальности фактически не дает выстроить более тонкое понимание взаимоотношений медиа, используемых в кино[18]. В написанной ранее книге «Теория движущегося образа» (1996) Кэролл рассматривает глубокую взаимосвязь языковых структур и изображений на примере определенных метафор, не считая при этом собственную аналитическую процедуру интермедиальным исследованием, хотя мы привыкли, что изучение взаимоотношений слова и образа называется именно так.

Существуют и другие теоретические работы, исследующие те или иные грани кинематографа, те или иные его медиальные аспекты — и потому по праву принадлежащие «юрисдикции» интермедиального анализа. Однако и в них интермедиальность остается — цитируя Франсуа Жоста [15, с. 111] — чем-то вроде «une question non questionnée» (вопросом, который не задают). Не забудем и то, что большинство актуальных теоретических работ (например, почти все доступные справочники по киноведению или анализу фильма) по умолчанию рассматривают кино как моно-медиальную сущность, не принимая во внимание его промежуточные аспекты. Это относится даже к последним работам, посвященным переходу кинематографа от аналогового к цифровому. Более того, за последнее десятилетие интермедиальный метод, и так пронизанный подозрением, отрицанием и критикой, столкнулся с еще одним вызовом, оформившимся в ходе дискуссий о так называемой «постмедиальности».

После долгих лет технологического подъема, вызванного распространением новых технологий производства и движущихся изображений, проблему так называемой «постмедийной эры» можно опознать в эффекте унификации различных кинематографических форм и артефактов. Сторонники этого направления утверждают, что теперь, когда термин «медиум» восторжествовал, современные медиа «уже умерли» [17, с.12]. Цифровое изображение поглощает прежние носители, которые становятся «живыми мертвецами»/ медиа-нежитью, просто «фантомами прежних себя»[19] [17, с. 12].

Таким образом, интермедиальности угрожает и появление цифровых штудий, и широкий фронт работ, утверждающих необходимость пересмотра концепции «медиума»[20].

Так что же случится с кино и понятием интермедиальности в постмедийную эпоху? Не исчезнет ли его актуальность? Не угрожает ли им набирающий силу моно-медиальный подход, стимулируемый дигитальным единообразием? Или наоборот — вспомнив, что кинематограф предлагает нам не просто форму коммуникации, но и среду, многослойный чувственный опыт, исследователи обратятся к интермедиальности с удвоенной силой?

(1.3) Кино как невероятный сжимающийся медиум или интермедия?

Задаваясь подобными вопросами, мы должны учесть, что в их основе — проблема медиальности фильма как такового.

Согласно Родовику, «одним из мощных следствий быстрого развития электронных и цифровых медиа стала невозможность понимать природу фильма как чего-то само собой разумеющегося — его онтологические якоря оказались незаземленными, и поэтому мы вынуждены постоянно возвращаться к вопросу о том, что такое кино» [38, с. 93]. Пленочный фильм, каким мы его знали, приобрел исторический статус, стал носителем, сохраняемым в киноархивах.

Действительно, традиционный опыт кинотеатра был заменен кинотеатром, основанным на новых цифровых технологиях, создающих ошеломляющий мультисенсорный опыт. Домашние видеосистемы, интерактивные 3D компьютерные игры или даже мобильные телефоны или рекламные экраны, установленные на улицах или станциях метро, стали средствами ежедневного потребления движущихся изображений. Фильм стал «невероятно сжимающимся медиумом», как отметил Дэвид Н. Родовик в своей книге «Виртуальная жизнь кино» [38]. Исчезая в своей традиционной форме из нашей повседневной жизни, кино сохраняется в виде «кинематографического опыта», предлагаемого новыми медиа. Поэтому вместо слов «кино» или «кинофильм» все большую популярность приобретает более общий термин «движущиеся изображения», причем в этот зонтичный термин включается и аналоговое, «классическое» кино [см. например, 6, 19 и др.].

Остается, однако, вопросом: является ли кино одним из многих медиа в нашей культуре — или это медиум, сочетающий в себе несколько различных медиа? Является ли фильм (даже в его традиционной форме) «интермедией», «композитной» средой, другими словами — конечной «смешанной» или «гибридной» средой, объединяющей все виды медиа в своей означающей структуре? Или, скорее, мы должны рассматривать его в качестве «места» или «среды», где могут происходить интермедиальные и/или медийные трансформации? Является ли кино прототипом, или же это уникальный случай интермедиальности, как предполагают некоторые исследователи?

В одной из наиболее значительных книг, посвященных кинематографической интермедиальности, Юрген Э. Мюллер пишет: «Появление электричества и электроники превратило кино-медиум в интермедиальный порог модернизма, за которым цивилизацию ждали заключительные этапы механизации, а также начало электронной и цифровой эпох в истории медиа. Таким образом, кино является гибридным или интермедиальным не потому, что превратило медиапредшественников в свое собственное содержание (как гласит тезис Маклюэна), но потому, что с самого начала на каждом из уровней мы наблюдаем его медиальные взаимодействия и интерференции. Технические свойства кинематографа, способы его демонстрациииии, его эстетические структуры, — все отмечено этими взаимодействиями»[21] [20, с. 47].

Аналогичным образом Юрген Хайнрихс и Ивонн Шпильман обращаются к интермедиальности в редакционной статье

16 Он отвергает тот факт, что «существует отчетливый медиум кино и что основополагающие свойства кино-медиума предписывают ограничения относительно того, что художественно успешное кино может и должно достигнуть» (Carroll 2003, xiii).

17 См. Кэролл: «Формы искусства в общем задействуют определенное количество медиа, включая те, что часто наслаиваются друг на друга» (2003, 5)

18 См. также короткое резюме позиции Кэролла по поводу кинематографической медиальности в эссе, включенном в эту книгу, под названием «Читая интермедиальное. Бездонная медиальность и транс-фигурация движущихся изображений».

19 В каком-то смысле этот тип дискурса продолжает дебаты о «смерти кино», ведущиеся кинокритиками в эпоху столетнего юбилея кинематографа.

20 Например, заявления Льва Мановича о новой концептуальной рамке, которая позволит более адекватно описать «пост-цифровую», «пост-сетевую» культуру.

21 “Die Einführung der Elektrizität und der Elektronik machte den Film zu dem intermedialen Schwellen-Medium der Moderne, welches den Endpunkt der Mechanisierung und zugleich den Ausgangspunkt der Elektronisierung und Digitalisierung in Mediengeschichte markiert. Der Film ist jedoch nicht deshalb hybrid und intermedial, weil er sich seit seinem Beginn auf nahezu jedem Niveau in medialen Interaktionen und Interferenzen befindet. Seine technische Voraussetzungen, seine Aufführungsbedingungen und seine ästhetischen Strukturen sind durch diese Interferenzen geprägt.“ (Müller 1996, 47.)

специального выпуска журнала «Конвергенция» под названием «Что такое интермедия?» (2002, № 1). «Концептуально интермедия означает слияние, а не скопление медиа. Таким образом, конвергенция элементов различных медиа подразумевает перевоплощение, которое больше, чем сумма отдельных частей [...] Истории медиа склонны рассматривать кино в качестве первого по-настоящему интермедиального медиума. [...] Утверждается, что экранизация, взаимопроникновение и слияние отдельных черт литературы, музыки, танца, театра и живописи и есть причина интермедиальности кино. Однако это не означает, что киномедиум как таковой следует считать интермедией[22]. Скорее, пример кино указывает на трансформирующее качество интермедиальности, обнаруживаемой в различных взаимосвязях между двумя медиа и более. Эти виды медиа могут развиваться отдельно, но при этом, проходя через стадию взаимопроникновения, они трансформируются в новую, смешанную форму. В случае кинематографа интермедиальность выступает в качестве модели для разнообразных взаимосвязей между диахроническими и синхроническими медиа» [13, с. 6-7].

Эти теоретические оценки четко связывают идею интермедиальности с кино, рассматривая фильм либо как медиум, который взаимодействует с другими медиа на нескольких уровнях и в различных формах, либо как медиум, который развил определенные конфигурации, которые можно назвать интермедиальными. Тем не менее на эти фундаментальные вопросы можно ответить более исчерпывающе. Теория интермедиальности в кино или философия кинематографической интермедиальности — далеко не пройденный этап, и с появлением постмедийных теорий и постмедийной эстетики эти сферы знания должны стать еще более актуальными.

II

(2.0) По оси исторического исследования интермедиальности в кино?

Ясно, что вопросы интермедиальности всегда должны рассматриваться в исторической перспективе; это касается как исследований интермедиальности, так и метатеоретических исследований, в рамках которых мы изучаем теории интермедиальных отношений. Интермедиальность как объект исследования может быть рассмотрена только внутри определенного контекста, в рамках конкретных временных и пространственных координат. Ранние фильмы демонстрируют совершенно иной набор медийных отношений, чем те, которые мы находим в устоявшихся институционализированных формах кинематографического повествования, не говоря уже о более поздних технических разработках, создающих новые наборы интермедиальных сетей или более новые формы движущихся изображений. И если мы обратимся к истории исследований интермедиальности, то обнаружим, что проблема медиавзаимодействий возникает в самом начале истории кино и рефлексируется ранними теоретиками кино. Медиаотношения и межхудожественные отношения внутри кино являлись предметом изучения на протяжении всей истории кино, а не просто всплыли в интермедиальных исследованиях последних десятилетий.

С одной стороны, этот предмет действительно был выведен на первый план медиаисследованиями, и литература по теме «интермедиальность в кино» обросла конкретной методологией и терминологией. С другой стороны, мы можем видеть вклад не только «эксплицитных» интермедиальных теоретизирований о кино, но и более «имплицитных» теоретических рассуждений, предшествовавших появлению медиатеории, а также анализы, которые, возможно, не входят в категорию интермедиальных исследований, но тем не менее имеют дело с теми же проблемами, что и исследования, основанные на интермедиальных теориях.

С исторической точки зрения, способы исследования (прямого или косвенного) интермедиальных отношений в теории кино или в анализе фильма могут быть сгруппированы в следующие группы.

(2.1) Кино как синестетический опыт и дух нового Лаокоона

Проблема неизбежной взаимосвязи кино с другими видами искусства оказалась в центре внимания исследователей со времен первых киносеансов. Во многих эссе, написанных в первые десятилетия истории кинематографа, мы находим удивительно поэтические сравнения или синестетические метафоры, описывающие природу нового медиума. Определяя кинематограф как новое искусство, авторы предпринимают попытку понять, чем кино не является, и тем самым определить специфику кинематографа. В 1911 году Риччото Канудо писал: «Новое искусство должно быть скорее Картиной и Скульптурой, развивающимися во Времени, [...] в самом удивительном апофеозе возникнет Пластическое Искусство в Движении» [5, с. 59]. Термин «фотопьеса», предложенный Гуго Мюнстербергом (1916), также исходит из идеи смешения искусств, порождающего кино. В книге «Искусство движущегося изображения» (1915) Вэйчеля Линдсея даже разработана таксономия таких «фотопьес». Одни описывают фильм как «скульптуру в движении», другие — как «живопись в движении», третьи — как «архитектуру в движении». Кульминации авторское видение кинематографической многокомпонентности достигает в концепции специфической «иероглифичности» движущегося изображения.

Тенденция описывать сущность кинематографа через аналогии с другими искусствами и медиа получила систематическое продолжение в работах Сергея Эйзенштейна, чья знаменитая теория монтажа была разработана на основе концепции фильма как «музыки для глаз». (Заметьте, что используемая Эйзенштейном терминология также отражает эту концепцию: см., например, «тональный» или «обертональный монтаж» и т. д.) Его знаменитая совместная работа с Сергеем Прокофьевым в «Александре Невском» (1938) представляет собой яркий образец движущихся образов, следующих ритмической структуре музыкальной партитуры. Эссе Эйзенштейна (1942), в котором он пишет о технике романов Диккенса или Золя в сравнении с кинематографическим повествованием или о параллелях между кинематографическим монтажом и картинами Эль Греко, предвосхищает медиаархеологические идеи будущего. В то же время во всех своих статьях Эйзенштейн придерживается в высшей степени синестетического взгляда на кино как на медиум, в котором элементы, характерные для каждого из искусств, уникальным образом переосмыслены. Например, обращаясь к Эль Греко, Эйзенштейн говорит о «хромо-фоническом» монтаже и рапсодии желтого цвета; представляя свой собственный метод, сочетающий черно-белое и цветное изображения в «Иване Грозном» (1944), он утверждает, что цвет выступает в качестве музыкальной темы. В целом эйзенштейновская теория монтажа представляет из себя попытку найти во всех искусствах те или иные аналогии (что резонирует со стремлением Лессинга к синтезу в «Лаокооне»).

Способ мыслить взаимосвязь кинематографа с другими видами искусства и медиа является чем-то большим, чем просто попыткой придать фильму поэтический характер (а следовательно, и эстетическую ценностъ). Похоже, он может быть понят

22 В своей более ранней книге Ивон Шпильман схожим образом постулирует, что кино производило интермедиальные формы на протяжении всей своей истории, тем не менее, это не означает, что кино как таковое должно считаться интермедиальным. (Cf. “Im Medium Film haben sich historisch intermediale Formen herausgebildet, aber das Medium ist nicht per se intermedial.” *Spielmann* 1998, 9.)

как ранняя рефлексия феномена, в дальнейшем известного в медиатеории Болтера и Грусина (1999) как «ремедиация» или «онтологическая интермедиальность» («ontologische Intermedialität») [3, с. 146], по Йенсу Шретеру. Суть этого явления в том, что новые медиа, находясь в процессе формирования, получают свои синестетические определения через сравнение с другими, уже знакомыми видами искусств и медиа. Как объясняли Годро и Марион: «идентичность медиума — очень сложное дело. Более того, специфичность ни в коем случае не означает разделения или изоляции. Правильное понимание медиума, таким образом, предполагает понимание его отношения с другими медиа: именно через интермедиальность, через внимание к интермедиальному можно понять медиум» [11, с.15].

Однако доводы в пользу принятия нового, седьмого вида искусства содержат не только подобные восторженные идеи в духе «тотального произведения искусства» (Gesamtkunstwerk) или синестетические метафоры о кино (см. цитаты выше), но и явное неприятие чрезмерной «контаминации» кино с другими искусствами, особенно литературой. И с каждым внедрением новых технологий в кинопроизводство эти дебаты разгораются вновь. Они оживлялись и когда кино «заговорило», и когда начался переход от аналогового изображения к цифровому; время от времени аналогичные дискуссии провоцируют и литературные экранизации[23].

Так называемая «эссенциалистская» эстетика кино часто прибегает к сравнению искусств в духе знаменитого эссе Г. Э. Лессинга «Лаокоон», устанавливая нормативные эстетические принципы и медиаграницы, которым кино должно соответствовать. Одним из таких примеров является книга Арнхейма «Новый Лаокоон» (1938), посвященная появлению звуковых фильмов и отвергающая звук как нарушающий чистоту медиума. «Медиум, способный производить завершенные произведения своими собственными средствами, всегда будет сопротивляться любому сочетанию с другим медиумом», — заявляет Арнхейм (1938, 2002). Однако в более поздней статье, опубликованной в 1999 году, ученый пересмотрел свои взгляды и признал, что в фильме «могут быть задействованы различные медиа, как в оркестре, где каждый инструмент играет свою партию. […] Теперь я вижу, что нет такой вещи, как произведение, ограниченное одним медиумом. […] Киномедиум, как я теперь понимаю, извлекает выгоду из свободного дыхания, о котором я не мог позволить себе думать, когда боролся за автономию кинематографа. Он может свободно использовать звук или отсутствие звука, цвет или отсутствие цвета, ограничение кадра или безграничное пространство; он может использовать глубину или возможности плоской поверхности. Эта свобода ставит кино рядом с другими сценическими искусствами, такими как театр, танец, музыка или пантомима» (Arnheim 1999, 558)[24]. Таким образом, Арнхейм фактически возвращается к синестетической модели или «тотальному произведению искусства» (Gesamtkunstwerk) в духе Эйзенштейна. Аналогия кино с музыкой или музыкальным исполнением, использованная Арнхеймом, по сути, повторяет метафору киноэстетики, признающую композитную природу кино и синестетическое качество кинематографического опыта далеко за пределами влияния эйзенштейновской теории монтажа. Дэвид Бордуэлл подробно проанализировал историю этой аналогии и указал на ее разнообразные последствия. Бордуэлл считает, что, с одной стороны, «она была нужна для того, чтобы переломить тенденцию мыслить кино как искусство реального» [4, с. 142], а с другой стороны, музыка стала «удобной моделью из-за своих структурных особенностей. […] Привлекательность аналогии заключается в том, что музыкальное произведение может быть проанализировано как система систем […]. Согласно этой аналогии, фильм становится крупномасштабной формой, состоящей из меньших систем» [4, 142], позволяя теоретикам кино размышлять о фильме как о взаимодействии формальных систем и поднимая дальнейшие вопросы относительно природы такого «взаимодействия»). Впрочем, как отмечал Ноэль Кэрролл, мы также должны учитывать, что довольно часто такие «музыкалистские аналогии» используются не для подчеркивания синестетического качества кино, а именно для отображения предполагаемых эстетических норм в духе Лессинга и чтобы выразить «истинную сущность» данного медиума в противоположность чрезмерно литературному кино «во имя пуризма» [7, с. 18].

(2.2)Трансмедиальные теории кино

Возможно, это самая спорная категория из всех перечисленных. Хорошо известна давняя традиция анализировать кинематографическое повествование (а последнее время — и компьютерные игры) на основе литературоведческих и нарратологических понятий. Родоначальниками этой традиции были русские формалисты (Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов и др.), много писавшие о кино. Позже их идеи были подхвачены неоформалистами (например, Кристин Томпсон). На формалистских категориях (таких, как фабула и сюжет) основана нарратология Дэвида Бордуэлла. Новое применение литературоведческим категориям структуралиста Жерара Женетта нашлось в теории киноповествования, или «точки зрения», Эдварда Брэнигана. Все эти теории, однако, можно считать принадлежащими теории интермедиальности лишь с большой натяжкой.

Дело в том, что нарратологические категории считаются «универсальными» (трансмедиально применимыми) ввиду установки на медийную неспецифичность нарративной структуры как таковой (скорее, эта структура считается внутри таких подходов чем-то вроде семиотической универсалии). Таким образом, перечисленные теории не рассматривают кинематограф как медиум, способный вовлекаться в интермедиальные отношения. Однако есть случаи, когда трансмедиальная теоретическая структура используется для осмысления именно медийной специфичности. Хороший пример такой попытки — основополагающее эссе Сеймура Чэтмена «Что могут романы, чего не могут фильмы (и наоборот)» (1981), которое, однако, можно отнести и к следующей категории теорий (тем самым проиллюстрировав их взаимосвязь).

(2.3) Сравнительный анализ. Теории на пересечении искусств. Интер-арт теория («Кино и...»)

Многие работы предлагают сравнительный анализ кинематографа и других видов искусства. Этот тип теоретизирования на пересечении искусств, как правило, занят сравнением двух форм искусства или медиа (живопись и кино, литература и кино). Заодно он нередко имеет дело с: а) прослеживанием взаимных влияний/заимствований (см., например, «Literatur und Film» Joachim Paech, 1988) и б) конкретными случаями «интер-арта», когда одно искусство встроено в другое (например, анализ роли живописных полотен в кино или сравнение литературных произведений и их экранизаций). Знаменитое эссе Базена о различиях живописи и кино (Painting and Cinema, 1967), как и вышеупомянутое эссе Чэтмена, обнаруживают такую двойственность в своей методологии. Существует и третий (в) тип анализа,

23 Русский формалист Борис Эйхенбаум говорил о невозможности разделять кино и язык, одновременно он сравнивал отношения кино и литературы со слишком долгим браком и побуждал кино оставить свою «почетную любовницу» литературу (Литература и кинематограф, 1926). Нельзя не вспомнить одно из важных эссе Базена, написанных в защиту «нечистого кино» (1967).

24 Один из интерпретаторов теории Анхейма Дмитрий Либш, считает, что арнхеймовская переработка его более ранней теории может быть описана как Hamburgische Dramaturgie в параллели к работам Лессинга (2004)

рассматривающий различные искусства компаративистски — как, например, подход Роберта Стэма, рассматривающего рефлексивность в кино и литературе [41]. Тем не менее работы этого направления можно отнести не только к сравнительной, но и к трансмедиальной теории, поскольку он использует методологию, основанную на литературных концепциях Бахтина или Брехта.

Помимо уже названных пар искусств, эта категория охватывает чрезвычайно обширную область исследований: кино и фотография, кино и архитектура, кино и театр, кино и телевидение, кино и новые медиа, кино и компьютерные игры и т. д. И надо сказать, что далеко не все исследования этих пар используют медиатеоретический подход (в эту группу можно зачислить большинство работ, включающих интермедиальность в качестве своего «слепого пятна», так как иногда применяющиеся ими трансмедиальные концептуальные рамки — такие как герменевтика или общефилософские категории — не допускают сознательного исследования медиальности). Однако самих работ в этой области так много, что не стоит и пытаться их здесь перечислить[25].

Не менее важную подкатегорию составляют различные теории экранизации. Конечно, не все работы анализируют отношения кино и литературы с точки зрения медиальности. Более ранние теории часто построены на основе эстетических и критических допущений, изучая, в какой степени фильм-экранизация верен своему литературному источнику. Важным поворотным моментом в истории этой исследовательской практики стал отказ от «дискурса верности» и (пере-)ориентация адаптационных исследований на бахтинский диалогизм и интертекстуальность (а иногда — имплицитно — даже на интермедиальность)[26]. Как указала Линда Хатчон в своей недавней книге, синтезирующей современные взгляды на все эти вопросы, адаптацию можно рассматривать как перевод одних медиа в другие [14, с. 33] как культурный или транскультурный феномен «индигенизации» (или «колонизации») или как «своего рода расширенный палимпсест» [14, с. 33]. В этот перечень можно включить и более сложную интермедиальность, объединяющую все виды медиаотношений (см., например, так называемые «пиктофильмы»[27], возникшие как поджанр адаптаций). Существует огромный пласт экранизаций классической литературы, в которых «литературность» исходника передана через очевидную стилистическую имитацию живописи или живописных стилей[28]. [Илл. 1–3.]

(2.4) Параллаксная историография и археология медиа

Термин «параллаксная историография» был введен Кэтрин Рассел (2002) и описывает способ, которым более ранние формы кино могут быть рассмотрены и реинтерпретированы с точки зрения новых медиаформ движущихся изображений (и наоборот — как способ интерпретации новых форм с точки зрения более древних). Как объясняет сама Рассел, «параллаксная историография изучает то, как раннее кино оказывается в центре внимания теорий конца XX века. [...] Термин “параллакс”подходит для описания подобной историографии потому, что он подразумевает и сдвиг в перспективе, и чувство параллелизма» [39, с. 552]. Естественно, мы могли бы поспорить, не следует ли рассматривать отношение старых и новых форм движущихся изображений как интермедиальность или как своего рода трансмедиальность внутри движущихся изображений. Тем не менее, такой подход вполне уместен в условиях невероятного умножения медийных форм движущихся изображений и постоянно расширяющейся области ремедиации кинематографических приемов. Сегодня можно видеть, как интернет демонстрирует формы частного потребления кинофильмов, сопоставимые с ранними, докинематографическими техниками кино. Отсюда, например, идея Льва Мановича, что «Быстрое Время» как бы вернулось к практикам просмотра, близким к кинетоскопу Эдисона. В аналогичном параллаксе Манович [18, с. 180] уже видит Мельеса отцом компьютерной графики, а исследователи компьютерных игр и цифровых медиа проводят аналогичные параллели с ранним кинематографом [см., например, 31]. Нескончаемая мода на современные немые фильмы (вспомним, скажем, фильмы Гая Мэддина) и постмодернистские стилизации также способствует такому параллаксному взгляду на медиум кино.

У истории кино подобный подход успешно заимствовал идеологию «ревизионизма», обнаруживаемую, например, у Томаса Эльзессера и Тома Ганнинга [см. 10]. Такова же и медиаархеология, с одной стороны учитывающая технологические, производственные факторы, а с другой стороны, представляющая историю кино не как линейное движение во времени, но как совокупность парадигм, подлежащих пересмотру и видоизменениям. (Так, понятие «кино аттракционов», когда-то характеризовавшее раннее кино, сегодня включает всю совокупность принципов, характерных как для ряда кинонаправлений прошлого, так и для новых медиа — таких, скажем, как видеоблогинг[29].)

Имеются и медиархеологические исследования в духе ремедиации Болтера и Грусина. Как правило, они сфокусированы на том, как представлены в кино более ранние медиа, или на том, как традиционные кинематографические формы «ремедиируются» в более новых, современных формах. Кажется, будто этим исследованиям соответствуют и некоторые типы фильмов, посвященных своего рода «памяти/архива медиума»: см. «музей памяти», перенятый Годаром у Мальро, или своего рода архивную эстетику или «эстетику базы данных» [ср. 42], используемую Гринуэем.

(2.5) Моделирование кинематографической интермедиальности. Риторика интермедиального кино

Если мы посмотрим на исследования, посвященные непосредственно случаям интермедиальности в кино, то обнаружим, что общая теория и конкретный анализ в них — два основных «способа исследования»[30]. Часто они переплетаются: задаваясь целью очертить какую-либо модель интермедиальности, автор обычно приходит к конкретному анализу тех или иных интермедиальных техник.

В попытке установить методологии, используемые в работах последних десятилетий, я обнаружила, что адаптация терминологии из философии, теории литературы или коммуникативных исследований проводилась с целью сделать выводы, применимые не только к кинематографу, но также и к общему взгляду на интермедиальность[31]. Цель этих работ, как правило, — представить интермедиальность и в качестве общего понятия, определяющего сложную медиальность кино, и как риторику, определяющую работы некоторых художников (Годара, Гринуэя и др.) или кинематографические тенденции.

Если картирование риторики интермедиального кино было одной из главных целей теоретических исследований, то для

25 Несколько ссылок: Bonitzer (1987), Aumont (1989), Dalle Vacche (1996), Fellemann (2006), Bonfand (2007) и т.д.

26 Работы слишком многочисленны, все из них невозможно перечислить. Вот лишь некоторые исследователи, внесшие вклад в современный дискурс об адаптации: Elliot (2003), Stam and Raengo (2004, 2005), Stam (2005), Aragay (2005), Hutcheon (2006), Leitch (2007) и т. д. Появление специализированного оксфордского журнала Adaptation в 2008 году дало новый толчок этим исследованиям.

27 Термин позаимствован у Джоста (1993)

28 В качестве примера можно привести многочисленные экранизации произведений Диккенса, Томаса Харди, Джейн Остин и Теккерея, снятых BBC, а также «Тэсс» Романа Полански (1979), «Джейн Эйр» Франко Дзефирелли (1996), фильмы Джеймса Айвори и т. д. (См. Питу 2010a или переписанную версию, включенную в эту книгу «Экфразис и (интер)поэтика Жана-Люка Годара»)

29 См. эссе в номере под редакцией Wanda Strauven: The Cinema of Attractions Reloaded (2007).

30 Я позаимствовала выражение у Gaudreault and Marion (2002, 12).

31 См. Spielmann (1998), Paech (1989), Müller (1996, 1997), Roloff-Winter (1997) и т.д.

того, чтобы очертить некоторые характерные точки зрения в этих анализах, здесь, mutatis mutandis, мне стоит также обозначить риторику интермедиальных киноисследований. Для этого я попытаюсь кратко рассмотреть некоторые ключевые понятия, с помощью которых эти анализы интерпретируют интермедиальность в кино. Я делаю это не только потому, что, по-видимому, существует повторяющаяся терминология, но и потому, что, как правило, анализ используемых концептов и метафор может показать, как определенный способ теоретизирования «придает смысл» объектам своих описаний[32].

а) Интермедиальность, описываемая как система или сеть взаимосвязей (Beziehungsnetz), система медиаконвергенции и трансформации

Эта модель, возможно, лучше всего представлена Ивонной Шпильман в ее анализе интермедиальных характеристик фильмов Питера Гринуэя (см. Шпильман 1994 и также 2001). Исследовательница говорит о медийных корреляциях, о том, как соотносятся и сливаются различные типы образов. Интермедиальное кино Гринуэя она определяет как результат «процессов трансформации, происходящих через взаимопроникновение элементов различных медиа» [40, с. 55]. И подчеркивает: «категория трансформации является важной и для интермедии, и для интертекстуальности. Но там, где интертекстуальность выражает взаимосвязь текста и текста, интермедия означает, что система координат системы художественных форм, опосредующая интермедиальную корреляцию, сама включается в процессы трансформации» [40, с. 57]. Иоахим Паех пишет о «конститутивной интермедиальности» и «динамическом соответствии/отношении» между медиа[33] [28, с. 279], утверждая, что интермедиальность следует понимать как повторение одного медиума в качестве содержания его формы в другом медиуме[34] [28, с. 283].

б) Теория восприятия интермедиальности в кино в качестве рефлексивного опыта, следа, различия, «паразитического третьего», колебания, промежуточной формы

Все эти теории предположительно связаны с идеями Деррида о различии и следе. Часто эти идеи сопровождает упоминавшаяся ранее «корреляционная» модель. Согласно тому же Иоахиму Паеху, именно «наблюдение за колебаниями между средой и формой позволяет обнаружить “паразитическое третье”, чей фоновый шум делает событие различия, а значит и сообщение, воспринимаемым и понятным» [33]. С этой точки зрения существуют определенные условия для того, чтобы воспринимать интермедиальность как таковую. Они предполагают несколько важных элементов. Во-первых, это саморефлексия (либо зритель должен осознавать медийные процессы, либо фильм должен использовать рефлексивную стратегию, делающую медийные процессы видимыми)[35]. Во-вторых — это сама идея медийного «различия», которое должно быть «вписано» («повторно вписано») в произведение[36]. Паех развивает эту идею так: «строго говоря, интермедиальные процессы также проявляются только как конфигурации или как преобразующие записи медиальности в произведении, тексте или интертексте. Таким образом, интермедиальность как медиальная трансформация всегда может наблюдаться там, где медиальное различие форм (коммуникации) актуально в произведениях, текстах или других (культурных) формах» [33]. Согласно этому взгляду, состояние, в котором мы можем наблюдать интермедиальность, никогда не является чем-то фиксированным, — это всегда «события различия», или «колебания», или просто нечто

«промежуточное» как таковое. Ранее Паех сравнивал динамику восприятия интермедиальности (т. е. то, как медиум и форма становятся наблюдаемыми, и то, как можно наблюдать одну форму медиума в рамках другого медиума) с восприятием дуальности «фигуры» и «фона» в визуальной гештальт-психологии. В этой модели одна форма может восприниматься попеременно то как «фигура», то как «фон» — в зависимости от контекста и рефлексивной предрасположенности. Название одного из последних эссе Паеха, «Медиум формулирует, а форма фигурирует» (Das Medium formuliert, die Form figuriert), означает, что медиум становится наблюдаемым в качестве формы, а форма служит медиумом для фигуры[37].

Все эти идеи не только послужили основой для общей теоретической аргументации, но и поспособствовали глубокому анализу медиаотношений в кино. См., например, работу Иоахима Паеха [27], посвященную теме «следов письма» («die Spur der Schrift»[38]). Всесторонне и детально изучающий взаимосвязи литературы и кино, этот труд иллюстрирует огромный вклад, который подобный подход внес в киноведение в целом.

в) Интермедиальность как перформативный акт («действие»)

В тесной взаимосвязи с представленным ранее подходом находится «перформативный» аспект, на который часто обращают внимание, осмысляя кинематографическую интермедиальность. Как мы уже видели ранее, Паех описал восприятие медиального различия как «событие», «процесс»[39], и этот тип риторики сохраняется в ряде других интермедиальных анализов, подчеркивая в первую очередь динамику интермедиальных отношений. Эта динамика представлена как ars combinatoria [ср. 12, с. 22] — игра с медиаформами[40] или трансгрессия медиаграниц, смещение медиаформ. Чаще всего, однако, ее представляют как «диалог» между искусством и медиа, тем самым по-новому актуализируя термин Бахтина, вошедший в обиход теории интертекстуальности. И действительно, этот «диалогизм» интермедиальности может остро высвечивать различия и даже соперничество между медиа.

В книге Болтера и Грусина об этом процессе говорится так: «медиум в нашей культуре не может действовать изолированно, вступая в отношения подчинения и конкуренции с другими медиа» [3, с. 65]. Иными

32 Выбор слов отражает неслучайный характер моей собственной риторики: я продолжаю метатеоретический анализ в духе бордуэлловской методологии определения когнитивных метафор, лежащих в основании кинокритики (См. Making Meaning (1989)).

33 Переведено с немецкого оригинала: “konstitutive Intermedialität” и “Dynamische Zusammenhang”.

34 “Intermedialität ist als konstitutives und reflexives Verfahren der Wiederholung eines Mediums als Inhalt seiner Form in einem anderen Medium dargestellt worden.”

35 Ивон Шпильман также говорит об этом рефлексивном аспекте: «В отношении визуальных медиа определение интермедии предполагает, что процессы трансформации отражаются в форме самих изображений, именно благодаря саморефлексивности становятся видимыми структурные сдвиги, характерные для новых медиа» (2001, 55).

36 Паех отмечает, что интермедиальность может происходить только на уровне «форм» медиа. (“Intermedialität kann nur auf der Ebene der Formen ihrer Medien stattfinden, ihre Differenz figuriert ihrerseits als Form, in der sich die Medien unterscheiden und in Beziehung setzen (lassen)” – Paech 1997b, 334). В кратком изложении своих основных идей об интермедиальности Паех подчеркивает важность различия между медиумом и формой, проведенного Никласом Луманом. Согласно Луману, медиа можно наблюдать только в качестве форм (см. Paech 2007, 296–303).

37 «Die Form bleibt auf das Medium bezogen, das sie formuliert (ähnlich der Gestalt im Verhältnis zum Grund in der psychologischen Gestalttheorie). Die Figur ist auf die Form bezogen, die sich im Prozess der Figuration differenziert (in diesem Sinne ist die Form auch wieder Medium der Figur, wie zum Beispiel bei Kippfiguren). Eine der Figuren in diesem Prozess ist der Vorgang reflexiver Formbildung selbst. Mediale Formprozesse können auf diese Weise selbst in der Figuration ihres Verfahrens anschaulich (ästhetisch) werden. Intermedialität als Verfahren ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines (anderen) Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, also anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist». Это отрывок из рукописи, которая должна быть опубликована в 2011 году. Я благодарна профессору Йоахиму Паеху за то, что он предоставил этот текст до его публикации.

38 Стоит также отметить более раннее исследование Ропар-Вюилеймьер (Roparz-Wuilleumier (1982) о том, как письмо оказывается вписанным в кинообраз и нарратив.

39 См. Paech: Intermedialität ist nur prozessual denkbar (2002, 280).

40 См. Zwischen-Spiele (Müller 1997), Spielformen (Spielmann 1998).

словами, кинематографическая интермедиальность часто принимает форму ремедиации или рефлексии над процессами ремедиации. Интермедиальное кино обычно включает в себя живопись или литературу, но подобное инкорпорирование других видов искусства служит проявлением своего рода «озабоченности авторитетом»[41], оказывается знаком напряженности отношений, которые часто описываются или как война («межмедийные сражения»), или как вытеснение/подавление (в психоаналитических терминах).

Пожалуй, наиболее характерный пример такого рода напряженности — отношение французской Новой Волны с литературой. По словам Т. Джефферсона Клайна, кинематографистов Новой волны отличает амбивалентное, почти эдипальное отношение к литературе, предстающей в их фильмах как «воссозданный, а затем подавленный авторитет» [16, с. 5]. Для представителей Новой волны литература была и образцом, и авторитетом, который можно было оспорить: все эти процессы можно проследить по методам, используемым в их фильмах для ремедиирования литературы[42]. Такой же, как у Клайна, тип интерпретации модернистского кинематографа можно встретить и в описаниях соперничества разных медиа у Далле Вече: «случайная пролиферация конкурирующих, неустойчивых знаков» [9, с. 6] в «Безумном Пьеро» Годара. Согласно исследователю, апогеем этой пролиферации стало использование Годаром коллажа, цель которого был подрыв многовекового могущества живописи вообще и портретного жанра в частности[43].

Теоретические труды Хэнка Остерлинга рассматривают этот перформативный аспект с нескольких точек зрения. С точки зрения воспринимающего, интерпретация интермедиальности подразумевает активного зрителя; с точки зрения интермедиального художника авангардного типа, интерпретация немыслима без желания сделать то или иное «программное заявление» (в этом смысле арт-перформанс можно рассматривать как типичную форму интермедиальности). Наконец, с общей, философской точки зрения, интерпретация откликается на уже установившиеся «напряженные различия» между медиа внутри интермедиальности [см. 21, 22].

Разнообразные обвинения в адрес интермедиальности, встречаемые нами снова и снова, также свидетельствуют об этом перформативном, активном аспекте интермедиального подхода. В самом деле, интермедиальность часто видится не просто как некое наличное бытие, но как некая активно действующая сила.

д) Интермедиальность, описанная в пространственных терминах, в качестве переходного или невозможного «места» (гетеротопии)

Интермедиальность появляется в качестве пограничной зоны, где происходят медиапереходы, или как нестабильное «место» «между» («Zwischenraum») одним медиумом и другим[44]. Значительная часть литературы о кинематографической интермедиальности рассматривает место разыгрывания интермедиальных отношений как невозможное, иначе — как «гетеротопию», используя термин Фуко[45]. Общеизвестно, что фильмы, имеющие ярко выраженный интермедиальный характер, часто отдают предпочтение диегетическому оформлению, непосредственно отсылающему к фукианским принципам гетеротопии (см., например, сад и отель в «В прошлом году в Мариенбаде», 1960). В (само) рефлексивном кинематографе подобные гетеротопии часто служат аллегорическими пространствами для интермедиальных отношений (см., например, почти все фильмы Гринуэя: воображаемое, «невозможное» пространство в «Книгах Просперо», стилизованный собор как ритуальное и театральное пространство в «Дитя Макона», сад в «Контракте рисовальщика», зоопарк в «Зед и два нуля», сочетание диегетических мест поезда, кладбища и музея в «Животе архитектора»).

е) Картирование интермедиальных конфигураций и интермедиальность как часть сферы «фигуративного»

По словам Паеха, интермедиальность проявляется как своего рода «фигурация»: «след медиума может быть описан как фигурный процесс или как конфигурация в фильме» (2000). Неудивительно, что методологически выявление конкретных фигур интермедиального кино было одной из главных целей интермедиальных штудий. Существует множество исследований, в которых авторы, рассматривая те или иные фильмы, стремятся выявить в них наиболее важные риторические тропы или «фигуры» интермедиальности, построить таксономию основных приемов, выражающих медиальное различие.

Некоторые из этих фигур наследуют специфически кинематографическим приемам, другие являются трансмедиальными переложениями более традиционных риторических фигур, третьи — и вовсе сформированы на более «поэтическом» уровне, в рамках индивидуальной авторской поэтики. Не имея возможности составить полный список, рассмотрим некоторые из первых двух типов фигураций.

Так, Ивонн Шпильман выделяет категорию интермедиальных отношений в фильмах Питера Гринуэя, именуемую «кластером» (то есть «множественным наслоением различных изображений или элементов изображения, приводящим к пространственной плотности», см. Илл. 4–5.). Эта категория тесно связана с другой — так называемым «интервалом» (тем, что в классическом кино обозначает временную разницу или опосредует непрерывность, — впрочем, в интермедиальном кино интервал может опосредовать сопоставление различных медиумов и таким образом в результате приводить к кластеру). Хотя Шпильман не называет эти категории тропами, ее терминология (возможно, также связанная с музыкальной теорией) влечет за собой коннотации, выходящие за рамки простого формального приема.

Пожалуй, самым обсуждаемым интермедиальным типом изображения считается «живая картина» — место, где живопись и кино могут всячески взаимодействовать. Анализ фильма «Страсть» Жан-Люка Годара (1982), выполненный Иоахимом Паехом, выявил многочисленные аспекты использования годаровских кино-репродукций живописи. Эти репродукции не только работают как приемы, закрепляющие определенные тематические элементы фрагментированного нарратива, но и служат объектами авторского размышления о статусе кино среди других искусств (сам Годар уподоблял их действию музыкальной темы, ноте, которая, так сказать, «нажимается» с каждой картиной)[46]. [Илл. 6–9.]

Живая картина не просто связывает между собой реальность и вымысел, живопись и кинематограф. Как пишет Паех, «противостояние кино и живописи разворачивается на третьем уровне — театральном.

41 Эту фразу придумал Гарольд Блум (Harold Bloom (1973)), и она широко использовалась в дискурсе об интермедиальности.

42 Больше об этом в пятой главе данной книги: «“Напряженные различия”: тревога ремедиации в фильмах Жана-Люка Годара» .

43 В эссе под названием «Безумный Пьеро Жана-Люка Годара. Кино как коллаж против живописи» (Jean-Luc Godard’s Pierrot le Fou.Cinema as Collage against Painting) Далле Вече (Dalle Vacche) описывает «яростный характер» взаимодействия медиумов на экране: «В коллаже рамка больше не ограничивает пространство; кажется, что жизнь ударяет о холст и оставляет свои следы, отрицая тем самым эстетические нормы и стандарты хорошего вкуса». (1996, 108).

44 Название работы L’entre images (2002) Раймона Беллура (Raymond Bellour) также вторит этой идее.

45 Также верно, что гетеротопия используется для описания «невозможного», зеркального и иллюзорного медиума кино в целом. Например, этот термин используется Ролоффом (Roloff (1997)) в отношении кинематографической интермедиальности.

46 См. Размышления Годара о его собственном фильме в видео-постскриптуме к фильму «Сценарий фильма “Страсть”» (Scénario du film Passion (1982)).

Такие живые картины, по сути, являются театральными сценами, в которых проникновение камеры в картину означает вход в среду, схожую со сценической. Пространство картины становится театральным пространством, тела, изображенные в картине, становятся реальными телами, которые далее расщепляются на актера и исполняемую актером роль» [23, с. 45]. Мы видим прямое воплощение этой идеи в более позднем фильме Питера Гринуэя «Ночной дозор» (2007), [Илл. 10–12.] где он изобразил эту взаимосвязь между сценой с картины, перенесенной на экран, и театральной сценой, противопоставляя таким образом взгляд художника и работу его руки (создающую образы и текстуры) — театральному «актерству» и «наблюдению» (в результате чего возникают различные ситуации и их интерпретации)[47]. Брижит Пекер [31] подчеркивает, что живые картины в кино — это чрезвычайно заряженные инстанции интермедиальности, способные оживить абстрактный образ и усилить телесное и эмоциональное переживание зрителя[48].

Схожий прием можно наблюдать и в технике фотографического размывания изображения. Согласно Паеху, он нередко используется как фигура множественного медиирования между кинематографической прозрачностью, живописной осязательностью и фотографической реальностью запечатленного события [26].

Другой способ получения сложной интермедиальной фигуры в кино — это перевод словесных метафор или даже словесных игр в кинематографические образы или в повествование, что позволяет имплицитно, саморефлексивно выдвинуть на первый план глубинные отношения между словами и образами, между дискурсом и фигурой, между культурой книги и визуальной культурой. Яркий пример такой визуализации — главный герой в гринуэевском «Контракте рисовальщика», как бы пойманный рамкой, «фреймированный» ею. Главная фигура фильма — это одновременно и запечатлевание работы рисовальщика (изображающего реальность путем помещения ее в рамку), и перенос этой работы при помощи системы решеток в поле графической репрезентации (что обыгрывает смысл «mise en cadre»). Тем самым происходит вписывание следа собственного медиума внутрь репрезентации — а заодно и рассказа о том, как герой попался в смертельную ловушку. [Илл. 13–14.]

Годар также известен широким использованием словесных игр и переводов слов в образы. Из множества подобных проанализированных лично мной примеров [30][49] я приведу здесь лишь один. Криста Блюмлингер обнаруживает в творчестве Годара фигуру «дефиле», которая присутствует и во многих полнометражных фильмах, и в короткометражке под названием «Они все маршировали» (On s'est tous défilé, 1988). Французское слово «defilé», стоящее в основе этой сложной фигуры, означает и «шествие», и «прохождение целлулоидной пленки через проектор»; в форме «se défiler» появляются значения «распороть что-то, что было сшито» или «украсть». «Мы видим, — пишет Блюмлингер, — что Годар использует все эти значения, так как шествие в форме, функционирующей как “mise en scène” ряда тел, пересекающих поле зрения, наглядно представляет идею мимолетности движущейся, живой картины» [2, с. 178]. Через эту фигуру Годар запечатлевает силу «образа (и тела), который записывается и затем проецируется, но в своей проекции и движении постоянно отступает, оставаясь, следовательно, навсегда неуловимым» [2004, с.187].

Помимо этих фигураций, исследованиям подлежат и кинематографические версии некоторых более традиционных риторических фигур, таких как металепсис или как экфрасис. Экфрасис подразумевает пересечение границ медиа. Впрочем, как отмечали Болтер и Грусин, его можно рассматривать как форму ремедиации [3, с. 151-152]. Опять же нам могут прийти на ум несколько случаев кинематографической интермедиальности в фильмах Годара, где одна среда становится зеркальным отражением другой подобным экфрастическим образом. Другими словами, мы можем говорить о интермедиальном принципе матрешки. Один из наиболее известных примеров — ранний шедевр Годара «Жить своей жизнью», включающий прямую ссылку на экфрастическую традицию. В последнем эпизоде молодой человек зачитывает отрывок из рассказа Эдгара Аллана По «Овальный портрет», содержащий экфрасис картины, и вся сцена показывает «экфрастический импульс» кинематографа, стремящегося соперничать с другими искусствами, ремедиируя традиционные формы портрета как в изобразительном искусстве, так и в литературе. Встроенные репрезентации выставляют напоказ множественную медиальность кинематографа и одновременно приводят к бесконечному процессу означивания. Точно так же в других фильмах Годара многочисленные отражения персонажей в картинах, плакатах, рисунках комиксов, иконографии жанровых фильмов, литературных фигурах и т. д. могут рассматриваться параллельно с ремедиирующей логикой традиционного литературного экфрасиса. Предельно экфрастическим проектом стала серия эссе под названием Histoire(s) du cinéma («Истори(и) Кино», 1989–1999). Паех утверждает (2002), что основная фигурация этого цикла — это медиальное различие между видео как «индивидуальным» носителем (как видеографическое «письмо», средство, пригодное для личных архивов) и как сновидческим носителем фильма. Не оспаривая это, можно заметить, что в целом «Истори(и)» осуществляют уникальное слияние фотографического коллажа, каллиграмматического текста с музыкальными и интеллектуальными аспектами киномонтажа. Используя, казалось бы, архаичный или примитивный образ (с относительно простыми двойными экспозициями, наплывами, фотографическими вставками и т. д.), Годар эффективно создает уникальный интер-медиум, где кино может говорить о кино[50].

Можно сказать, что подобная методология исследования интермедиальных фигураций не только предоставляет данные для исторической поэтики кинематографической интермедиальности, но и эффективно дистанцирует исследования интермедиальности от понятия интертекстуальности, с которым она имела много общего в момент рождения. В то время как в интертекстуальности мы имеем «объект, который, по-видимому, растворяется в своих отношениях», в кинематографической интермедиальности мы, кажется, все ближе и ближе подходим к тому, что Остерлинг определяет как «чувственное», а Пекер — как «материальный образ», а именно — к квазиосязаемой, телесной сущности в ее промежуточной плотности.

В современных исследованиях ощутимо и непосредственное влияние лиотаровского понятия фигурального (1971), которое применяется не только к фильму в целом (как это систематически делает Родовик в книге «Читая фигуральное»), но и к так называемым промежуточным событиям. Для Лиотара «фигуральное — это невыразимое иное, неизбежно действующее внутри дискурса и против него, нарушая правило репрезентации. Фигуральное не противопоставлено дискурсу, оно — точка, в которой противоположности, составляющие дискурс, открываются радикальной гетерогенности или сингулярности. Фигуральное как таковое — это стойкий или противоречивый след пространства или

47 Фильм, который продолжает темы «помещенности в рамку» и «пойманности» (представленные в его более раннем «Контракте Рисовальщика»), дополняя их темой «театральности», «постановочности».

48 Помимо Годара, ряд других заметных художников использовали этот прием; среди них Питер Гринуэй, Дерек Джармен и Рауль Руис. Работы этих художников также анализируются в подобных исследованиях.

49 В книге можно найти переработанную версию данной статьи под названием «От “Пустой страницы” к “Белому пляжу”: игры слов и изображений в фильмах Жана-Люка Годара».

50 Больше о возможностях кинематографического экфрасиса см.: Pethő A (2010) и в главе «Экфрасис: поэтика промежуточности Жана-Люка Годара».

времени, радикально несоизмеримый с дискурсивным значением»[51] [36, xxiv].

Становится актуальным и лиотаровское понятие возвышенного: напомню, что интермедиальность часто рассматривают как попытку «изобразить неизобразимое», измерить несоизмеримое. Но это очевидным образом относится и к Годару, который в «Жить своей жизнью» пытается с помощью различных встроенных медиаформ и репрезентаций «изобразить невообразимую» подлинность и красоту Наны/Анны Карины. (Уникальный образ героини располагается где-то в невозможном пространстве между искусством и реальностью, между одним медиумом и другим.) Мы можем отметить и случай «Истори(й) кино», где Годар, с одной стороны, отдает должное образу «как обещанию плоти» — как выразился Жак Рансьер [35, с. 8], а с другой — определяет кино «не как искусство или технику, но как тайну». Или, цитируя Мальро, как «валюту абсолюта». «Истори(и)» подчеркивают и осязаемую, созданную вручную природу квазителесного кинематографа в его чувственной медиальности, и (посредством промежуточных «фигураций») интермедиальность трансценденции от «катушки» к «реальному» кинематографа, проникающего в области неосязаемые, непостижимые, невидимые.

Обзор перечисленных тенденций далеко увело изучение кинематографической интермедиальности от простого перечисления медийных комбинаций или аналогий интертекстуальных отношений. Как заметил Хэнк Остерлинг, произошел значительный сдвиг «от утопии Gesamtkunstwerk к гетеротопии интермедиальности» [21, с. 38], но, кроме того, мы можем также добавить, что в настоящее время произошел и не менее важный сдвиг в сторону науки, признающей недискурсивные области кино и более чувственные способы восприятия.

Иллюстрации

1–3 Роман Полански. В Тесс (1979) ощущение «литературности» передается с помощью имитаций картин и живописных стилей.

4–5 Кинематографические образы «Книги Просперо» Питера Гринуэя (1995).

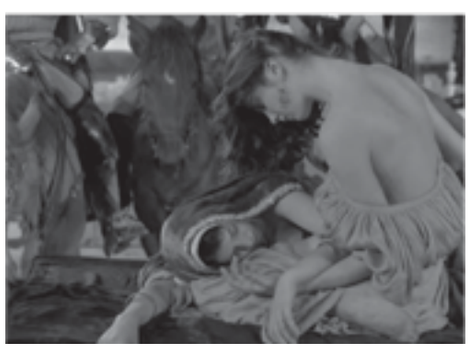
6–9 «Живая картина». Место, где живопись и кино могут взаимодействовать. Жан-Люк Годар, «Страсть».

51 См. дальнейшую оценку лиотаровского понятия в «Чтениях»: «Вопреки правилу дискурса в образном или текстовом пространстве Лиотар настаивает на фигуральном. Очень важно понять, что фигуральное не просто противопоставляется дискурсивному как другой вид пространства. Лиотар не делает романтических заявлений о том, что иррациональность лучше разума, что желание лучше понимания. Если правило дискурса — это прежде всего правило репрезентации через концептуальные оппозиции, то фигуральное не может быть просто противопоставлено дискурсивному. Скорее, фигуральное открывает дискурс радикальной гетерогенности, сингулярности, различия, которое не может быть рационализировано или подчинено правилам репрезентации. Дискурс, фигура вызывает различие или сингулярность объектов (А не есть Б), которые не могут мыслиться в рамках логики тождества как оппозиция (А определяется тем, что оно не является остальной частью системы). Дискурсивная система не может справиться с этой сингулярностью, не может свести ее к оппозиции внутри сети. Объект сопротивляется низведению до состояния простой эквивалентности своему значению в системе означивания, и фигуральное обозначает это сопротивление, то чувство, когда мы не можем “сказать” все о предмете, когда объект всегда в некотором смысле остается “другим” для любого дискурса, который мы можем о нем производить, он имеет сингулярность, превосходящую любые значения, которые мы можем ему приписать. Фигуральное возникает как сосуществование несоизмеримых или разнородных пространств, образного в текстуальном или текстуального в образном» (Чтения 1991, 3-4). Мы также можем отметить, что комментарии Барта к фотограмме Эйзенштейна («О третьем значении», 1977, 52-69) или даже идею Эйзенштейна об «иероглифическом» письме в кино можно рассматривать параллельно понятию Лиотара о «фигуральном». Кроме того, концепция У. Дж. Т. Митчелла «образ-текст» (1994a) разделяет подобные идеи на более общем уровне.

1–3

4–5

6–9



10–12

13–14

Иллюстрации

10–12 «Ночной дозор» Питера Гринуэя (2007): «оживление образа» с помощью перенесения сцены с картины на экран и театральную сцену.

13–14 «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя (1982): соответствие между работой художника, который изображает реальность, помещая ее в рамку, и повествованием о «пребывании в рамке», в ловушке.

Литература

1 *Bazin* A. What is Cinema? Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1967

2 *Blümlinger* C. Procession and Projection: Notes on a Figure in the Work of Jean-Luc Godard // For Ever Godard / Ed. by Temple M., Williams J. S., Witt M. London: Black Dog Publishing, 2004. P. 178–188

3 *Bolter* J. D., *Grusin* R. Remediation. Understanding New Media, MA: The MIT Press, 1999

4 *Bordwell* D. The Musical Analogy // Yale French Studies. No. 60. 1980. P. 141–156

5 *Canudo* R. The Birth of a Sixth Art. In French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907–1939 // Ed. by Richard Abel. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 58–66

6 *Carroll* N. Engaging the Moving Image. New Haven, London: Yale University Press, 2003

7 *Carroll* N. Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

8 *Chatman* S. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative / Ed. by Mitchell W. J. T. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1981. P. 117-137

9 *Dalle Vacche* A. Cinema and Painting: How Art is Used in Film. Austin: University of Texas Press, 1996

10 Early Film / Ed. by Elsaesser T., Barker A., London: British Film Institute, 1989

11 *Gaudreault* A., *Philippe* M. The Cinema as a Model for the Genealogy of Media // Convergence. No. 8. 2002. P. 12–18.

12 Godard intermedial / Ed. by Roloff V., Winter S. Tübingen: Stauffenburg, 1997

13 *Heinrichs* J., *Spielmann* Y. Editorial to the special issue: 'What is Intermedia?' // Convergence, No. 8. 2002. P. 5–10.

14 *Hutcheon* L. A Theory of Adaptation. New York and London: Routledge, 2006

15 *Jost* F. Des vertus heuristiques de l'intermédialité. // Intermédialités, No. 6. 2005. P. 109–119.

16 *Kline* J. T. Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992

17 *Lutticken* S. Undead Media // Afterimage. Vol. 31. 2004. P.12–13.

18 *Manovich* L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press, 2001

19 Moving Image Theory. Ecological Considerations / Ed. by Anderson J. D., Anderson B. F., Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005

20 *Müller* J. E. Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen,1996

21 *Oosterling* H. Intermediality. Art between Images, Words, and Actions // Think Art. Theory and Practice in the Arts of Today / Ed. by Bartomeu M., Schaeffer J. M. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998. P. 89–100

22 *Oosterling* H. Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards the Ontology of the In-Between // Intermédialitiés. No. 1. 2003. P. 29–46.

23 *Paech* J. Passion oder die EinBILDdungen des Jean-Luc Godard. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1989

24 *Paech* J. Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen // Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / Ed. by Paech J. Berlin: Erich Schmidt, 1998. P. 14–30

25 *Paech* J. "Artwork – Text – Medium. Steps en Route to Intermediality.", 2000 URL: http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/ interm.html

26 *Paech* J. Le Nouveau Vague oder Unschärfe als intermediale Figur // Intermedialität – Analog/Digital. Theorien – Methoden Analysen / Ed. by Paech J, Schröter J., München: Wilhelm Fink Verlag, 2008. P. 345–361

27 *Paech* J. Die Spur der Schrift und der gestus des Schreibens im Film // Godard intermedial / Ed. by Roloff V., Winter S., Tübingen: Stauffenburg, 1997. P. 41–57

28 *Paech* J. Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du Cinéma // Mediale Performanzen / Ed. by Eming J., Lehmann A. J., Maassen I., Freiburg: Rombach, 2002. P. 275–97

29 *Paech* J. Literatur und Film. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1988

30 *Pethó* A. The Screen is a Blank Page: Jean-Luc Godard's Word and Image Plays // Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Images / Ed. by Pethő A., Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 159–187

31 *Peucker* B. The Material Image. Art and the Real in Film. Palo Alto: Stanford University Press, 2007

32 Post-Theory. Reconstructing Film Studies / Ed. by Bordwell D. and Carroll N. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996

33 *Punt* M. Parallel Histories: Early Cinema and Digital Media. Convergence No. 6. 2000. P. 62–76

34 *Rajewsky* I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. No. 6. 2005. P. 43–64.

35 *Rancière* J. The Future of the Image. London: Verso, 2007

36 *Readings* B. Introducing Lyotard: Art and Politics. London: Routledge, 1991

37 *Rodowick* D. N. An Elegy for Theory // October, No. 122. 2007. P. 91–109

38 *Rodowick* D. N. The Virtual Life of Film. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2007

39 *Russell* C. Parallax historiography. The Flâneuse as Cyberfeminist // A Feminist Reader in Early Cinema/ Ed. by Bean J. M., Negra D., Durham: Duke University Press, 2002. P. 552–571

40 *Spielmann* Y. Intermedia in Electronic Images // Leonardo. Vol. 34. No. 1. 2001. P. 55–61

41 *Stam* R. Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992

42 *Vesna* V. Database Aesthetics. Art in the Age of Information Overflow. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2007

Поликарпова Д. А.
Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

УДК 7.01

Ключевые слова:
Интермедиальность, интерсенсорность, Агнес Пету, кинематографическая чувственность, синтез искусств, фигуративность, фигуральность

Интермедиальность как теоретическая перспектива: интерсенсорный аспект

Комментарий к книге Агнес Пету

В статье предлагается развернутый комментарий к книге Агнес Пету «Кино и интермедиальность». Интермедиальность как теоретический проект рассматривается в исторической перспективе ранних кинотеорий, предлагающих синтетический взгляд на сущность кино, и в контексте других современных исследований (пост-теоретических, феноменологических). Отличие подхода Пету от схожих по интенции теорий состоит в том, что исследовательница подчеркивает процессуальный момент интермедиальности (как пребывания «внутри-между» разными медиумами) и ее чувственный характер. Однако в статье ставится под сомнение возможность непротиворечиво объединять «интермедиальность» и «интерсенсорность».

Polikarpova D. A.
Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia

UDK 7.01

Keywords:
Intermediality, intersensuality, Agnes Petho, cinematic sensibility, synthesis of arts, figurative, figural.

INTERMEDIALITY AS A THEORETICAL APPROACH: AN INTERSENSUAL ASPECT

Commentary on Agnes Petho's book

The article suggests a detailed commentary on Agnes Petho's book «Cinema and Intermediality». Intermediality as a theoretical approach is viewed in the historical perspective of early film theories, which offer a synthetic view of the cinematic essence, and in the context of various contemporary works in film theory (post-theoretical, phenomenological). The difference between Petho's approach and theories similar in intention is that the researcher understands intermediality as a process (to be «in-between» different media) and emphasizes its sensible nature. However, the article questions the possibility of consistently combining «intermediality» and «intersensuality».

Интермедиальность как исследовательский проект: проблема масштаба

Что такое кино? В первой половине XX века, в эпоху ранних, «колумбовых» кинотеорий, без этого вопроса не обходилась ни одна более-менее заметная работа, претендующая на исследование явления, тяжело поддающегося непротиворечивой классификации. Одни включали кино в число технических изобретений[1], нарекали способ-

1 Подобное представление встречается в текстах самых разных теоретиков. См. например [1, с. 158; 23, с. 351; 25, с. 37; 11, с. 316; 4, с. 127; 5, с. 59].

ным уникально видеть («не так, как глаз человеческий»). Другие — и эта перспектива, оказалась куда более востребованной — пытались встроить его в существующий пантеон искусств, разбираясь не столько с имманентными возможностями аппарата, сколько с тем, как использовать его максимально выразительно, в качестве инструмента в руках умелого художника, творящего «произведения», адресованные зрителям.

Решение говорить о кино в оптике философии и теории искусства, оказавшееся более понятным ходом, сильно повлияло на то, как стали формулировать его определение: объяснить, что представляет собой новое изобретение, было проще в сравнении с другими искусствами. Тогда же возникла не менее стойкая идея о том, что сущность кино состоит в его синтетизме — в том, как оно способно сочетать в себе элементы всех прочих искусств. Наиболее крепко такое понимание кинематографической специфики связано с именем Ричотто Канудо, утверждавшем, что кино уникально способностью совмещать то, что раньше находилось в оппозиции, — формальную силу пространственных (от Архитектуры) и временных (от Музыки) искусств [10]. Частично с ним соглашались и другие французские теоретики 1920-х годов, также формулирующие различные определения кино, опираясь на опыт других искусств: Жермен Дюлак [9] и Эмиль Вюйермоз [6] сравнивали кино с музыкой, Эли Фор с танцем [12], Марсель Громе с живописью [22]. Отдельно стоит упомянуть и Сергея Эйзенштейна, в текстах которого отдельные монтажные приемы часто анализировались через сопоставление с принципами работы других медиумов: литературы, классических японских театра, живописи и иероглифики [13; 14]. Среди поздних кинотеоретических высказываний, также настаивающих на сущностной связи с другими искусствами, в которой кино только и может себя обрести, особенно выделяются тезисы Алена Бадью: «Это седьмое искусство, но в особенном смысле. Оно не добавляется к шести другим, но заключает их в себе, надстраивается над ними. Кино оперирует ими, отталкивается от них при помощи движения, которое их упраздняет» [2, с. 85].

Неудивительно, что такой насыщенный теоретический бэкграунд должен был породить последователей, не просто вторящих вслед за классиками давно понятные тезисы и не ограничивающихся спорадическими высказываниями, но сгущающих разрозненные идеи о кино как «зоне», стягивающей различные искусства, и оформляющих их в цельный, консистентный метод. Именно на такое место, как кажется, претендует проект исследовательницы Агнес Пету, предлагающий прояснять и сущность кино, и его отношения с различными искусствами через оптику интермедиальности. Здесь сразу нужно оговориться, что в тексте Пету под словом «медиа» (обладающим странным ореолом самопонятности при том, что разные авторы традиционно вкладывают в него разные смыслы) подразумеваются и различные средства коммуникации, не привязанные к конкретным искусствам (текст, речь, цвет), и более специфические формальные образования, обыкновенно закрепленные за конкретными видами искусства (танец, музыка, картина, скульптура).

Безусловно, интермедиальность как исследовательский проект сформировалась совсем не в теории кино. Более того, здесь будто бы сразу присутствует неразрешимое противоречие: если речь идет об интермедиальности, то какой прок ее исследователям институционализировать себя, ввязываясь в дискуссии, ограниченные полем теории кино. Действительно, именно движение в сторону «размывания» межмедиальных «границ» [26, с. 166-167] Пету выделяет в качестве доминирующего в современных итерациях интермедиального метода. Отбрасывая как бы устаревшие, конвенциональные, а не «естественные» границы между различными

искусствами, теоретики видят в интермедиальности новые возможности: рассматривать каждое конкретное явление не в качестве, скажем, «фильма», которому свойственны какие-то эссенциальные качества, а как «место», которое заселяется многообразием интермедиальных отношений. Такой подход сама Пету справедливо называет «генерализирующим» [26, с. 170], то есть формулирующим свои базовые принципы заранее, до соприкосновения с конкретными явлениями, и действительно не принимающим во внимание специфику разных медиа. По своим амбициям такой вариант теории интермедиальности вполне схож с общим устройством Больших теорий, влияние которых повсеместно испытала на себе кинотеория в 1970-1980-х годах. Как и в свое время психоаналитические, неомарксистские и семиотические исследования кино — такой подход к интермедиальности устанавливает правила для анализа, разговора и восприятия любых отношений заранее, в виде оторванных от опыта интеллектуальных схем.

Его противоположностью (и на примеры таких интермедиальных исследований Питу также ссылается) можно считать «фрагментарное теоретизирование» (piecemeal, middle-level)[2]. Такая альтернатива не специфична для интермедиального подхода и наметилась в англо-американской теории кино в середине 1990-х годов, со свершением пост-теоретического поворота, связанного в первую очередь с именами киноведа Дэвида Бордуэлла и философа-эстетика Ноэля Кэрролла. Общим принципом таких подходов является обратный порядок отношений между теорией и ее объектом: если Большие теории самостоятельно ставили проблемы, которые иллюстрировали или решали через обращение к конкретным фильмам, то фрагментарное теоретизирование, напротив, предлагало откликаться на вызовы со стороны трансформаций индустрии, актуальных режиссерских и зрительских практик. Собственно, как раз в этой перспективе попытка актуализировать разговор об интермедиальности в связи с кино оказывается вполне логичной и оправданной. Придется признать, что процессы производства и восприятия кино, некогда обладавшие четкой темпоральной и пространственной структурой, давно утратили свое единообразие. Фильм, пригодный лишь для кинотеатрального показа, и зритель, хранящий верность коллективному просмотру в темноте кинозала, — давно перестали быть единственно возможными проводниками кинематографического события. В такой перспективе интермедиальность оказывается куда более адекватной теоретической рамкой для разговора о современных практиках производства и потребления «движущихся образов»[3]. Так, например, в галерейном пространстве количество экспонирующих их экранов вполне может увеличиваться, образуя самостоятельную архитектурную конфигурацию. Экраны могут соседствовать с размещенными здесь же статичными изображениями (фотографиями и картинами), с текстами, становящимися важным элементом экспозиции, а тело художника, нередко явленное в том же пространстве, становится проводником театрального действа.

Но исследовательский проект Пету любопытен как раз тем, что отказывается вписываться как в наиболее общее, так и в наиболее конкретное понимание интермедиальности в связи с проблемами теории кино. Она не пренебрегает спецификой кино и не ограничивает свои амбиции аналитикой частных практик. Пету выступает за более пристальное всматривание в кино как агента интермедиальных отношений, имеющего собственное «лицо». И, разуме-

2 Такое обозначение новой программы киноисследований дается в двух вводных статьях первого пост-теоретического сборника, составленного Дэвидом Бордуэллом и Ноэлем Кэрроллом [17; 19].

3 Тезис, призывающий отказаться от использования слова «фильм» из-за его тесной связи с неприемлемым для Кэрролла медиаэссенциалистским подходом, анализируется здесь [20].

ется, за таким пониманием не могут не скрываться онтологические тезисы, возвращающие нас к необходимости ставить самый первый вопрос: что такое кино с точки зрения интермедиальности? И другой, сформулированный самой Пету предельно четко: «Можем ли мы говорить об интермедиальности как об общей теории кино?» [27, с. 19] Сводя эти два вопроса вместе, мы можем вывести основную гипотезу этого проекта: интермедиальность является не просто частным подходом внутри большой теории кино, а может претендовать на статус главного — того, которому по силам наиболее точно сформулировать, чем кино является по своей сути.

Разумеется, чтобы высказаться за или против проекта Пету, сперва необходимо детализировать его претензии, а затем уже самостоятельно задаться вопросом о том, что ему можно противопоставить, действуя и изнутри, и извне интермедиальной перспективы.

Интермедиальность по Пету: кино как опыт и процессуальный синтетизм

Несмотря на риторическую скромность Пету (уже во введении она относит свой проект к области «фрагментарного теоретизирования»), реальные амбиции ее метода оказываются куда масштабнее. Все потому, что интермедиальность кино становится здесь вопросом онтологическим, а не прагматическим: речь идет не только о том, чтобы высмотреть в хорошо знакомых кадрах и монтажных склейках взаимодействия разных медиумов, тем самым насыщая их конкретный анализ. В первую очередь Пету важно донести до читателя мысль, что именно кино (а не любой медиум) является своеобразным «местом», где разыгрываются вариации отношений разных медиумов — их взаимные превращения, диффузии и симбиозы. «Фильм может рассматриваться как мультимедийное высказывание par excellence, в контексте которого могут быть испытаны специфические интермедиальные отношения, контрасты и взаимные пересечения» [27, с. 58]. И это нужно понимать как сущностное состояние кино, а не случайную, недавно приобретенную характеристику. «Итак, не существует отдельного, уникального медиума, который назывался бы “кино” или “фильм”: если мы исследуем кинематографическую медиальность, нам приходится прийти к заключению, что медиа здесь возможны только во множественном числе, которые соучаствуют в опыте, который мы определяем как “кино” или “фильм”» [27, с. 58]. Это своеобразный ответ на известную проблему дефиниции: да, по мнению Пету, кино невозможно определить через перечисление его характерных качеств, через закрытый набор элементов, с которыми оно работает, через замкнутую сеть отношений, в которые оно вступает. Оно не содержит в себе ничего уникального, но оно уникально своей восприимчивостью к самым разным медиумам. Обладание этой трансформирующей силой, способной сплавлять и переплавлять все, что попадает в объектив кинокамеры и подвергается реструктурированию в монтажных интервенциях, и позволяет рассматривать кино не как объект, а как опыт.

Именно этот процессуальный, темпоральный момент и позволяет понять, чем предложенная Пету характеристика отличается от привычных синтетических дефиниций кино: его невозможно описать как статичную структуру, как бы в потенции хранящую в себе весь доступный набор элементов, пришедших из других искусств. Смысл именования кино опытом заключается в подчеркивании динамического характера его существования: в качестве медиума кино всегда пребывает в состоянии «внутри-между» (in-between), запуская интермедиальную игру. «Это «интер» указывает, что такой тип теоретизирования фокусируется скорее на отношениях, чем на структурах, скорее на чем-то, что случается внутри-между медиумами, чем просто

существует» [27, с. 1]. Иначе говоря, кино оказывается не только статичной фильмической формой, а процессом взаимного сообщения и превращения разных медиумов и элементов различных искусств. Соответственно, чтобы анализировать кино, недостаточно ограничиться таксономией: мало просто перечислить элементы — неважно, будут они уникальными или заимствованными у других искусств, — в каждом конкретном случае необходимо разглядеть индивидуальную конфигурацию их отношений, проанализировать ее, обнажая конкретные структурные приемы, создающие чувственно-воспринимаемые формы сосуществования разных медиумов. «Хотя идея о том, что фильм неразрывно связан с другими медиа и искусствами одна из самых старых в теории кино, именно теория интермедиальности высвечивает те замысловатые взаимодействия между разными медиа, заявляющие о себе в кино, акцентирует внимание на способе инкорпорирования других медиальных форм в фильм и инициирует взаимодействия и диалог между отдельными искусствами» [27, с. 1].

Но все-таки, в каком виде медиумы различных искусств входят в кино? Иначе говоря, между чем, в версии Пету, складываются и разворачиваются интермедиальные отношения и каким образом они становятся заметны и значимы для зрителя? Здесь особенно важно противопоставление, с которого Пету начинает разговор об интермедиальности. Один из главных и самых сильных ее тезисов состоит в том, что интермедиальность не должна пониматься как синоним интертекстуальности. Привычка трактовать фильм в качестве культурного текста сформировалась в теории кино в период Больших теорий, но частично ее унаследовали и пост-теоретические исследования с их явным предпочтением нарратологической перспективы. После 1990-х годов дробление фильма на текстуальные единицы перестало быть непременным условием любого анализа, но превосходство содержания (того, что понимается) над формой (тем, что чувствуется) прослеживается в работах Бордуэлла, Кэрролла, Бранигана и других. Введение схожего по форме термина, казалось бы, располагало к тому, чтобы Пету оказалась в той же теоретической группе, однако уже во введении она ясно обозначает свою непринадлежность к любого рода текстуальным или сюжет-ориентированным подходам:

«[этот подход] порывает с традицией мыслить интермедиальность по аналогии с интертекстуальностью и пытается феноменологически переопределить интермедиальность, основываясь на утверждении, что в то время как “чтение” интертекстуальных связей требует наших интеллектуальных способностей, “чтение” интермедиальных отношений скорее обращается к воплощенному зрителю, который соприкасается с миром фильма» [27, с. 4].

Этот ясный посыл моментально ставит Пету в один ряд с последователями «феноменологического поворота», который произошел в англо-американской кинотеории (доминирующей на тот момент традиции) во второй половине 1990-х годов. Тогда исследования Вивиан Собчак [28] и Дженифер Баркер [16] о феноменологии кино и «Кожа фильма» Лоры Маркс [24] с ее проблематизацией гаптического предложили новую перспективу в интерпретациях зрительского опыта: из вооруженного знанием «кодов» их зритель превращался в неотторжимого от своего тела, чувствующего субъекта, встречающегося со столь же «воплощенным» фильмом. Соответственно, все те фигурации, о которых мы говорили выше, предстают в ином свете: «Интермедиальность и, тем более, интермедиальность в кино — это не нечто, что нужно расшифровать, а то, что может быть чувственно воспринято» [27, с. 68]. Различные медиа, чьи взаимодействия воспринимает зритель, смотрящий фильм, не являются репрезентациями или знаками — они становятся своеобразными ощущаемыми событиями,

сочетаниями чувственных элементов. Эти сочетания становятся возможны потому, что способность кино быть «местом» для разворачивания чувственных потенций разных медиумов создает не чисто визуальный (как это часто понималось в классических теориях кино, особенно сложившихся до прихода звука), а мультисенсорный, или, как сказала бы Пету, «интерсенсорный» опыт. Пету приводит несколько примеров, чтобы проиллюстрировать эту связь между интермедиальностью и интерсенсорностью. Скажем, известные кадры из фильма Питера Гринуэя «Интимный дневник» демонстрируют, как текст может переходить из положения только читаемого в регистр чувственного восприятия. Он превращается в начертание, в прямом смысле слова касается тел актеров, предметов обстановки, обретая, тем самым, архитектурное, орнаментальное воплощение — одновременно визуальное, тактильное, звуковое (при воспроизведении), не лишаясь при этом и традиционного семантического. С умножением чувственных перспектив текст как бы утрачивает, казалось, четко определенную для себя форму, вырывается из привычной системы функционирования. Этот аспект интермедиальности Пету справедливо относит к тому, что принято называть фигуральным — использовать термин, заимствованный из текстов Лиотара и Делеза и означающий слом в порядке репрезентации, в частности выводящий чувственное (движение, цвет, звук) за пределы любых нарративных или иллюстративных связей[4].

Однако, как подчеркивает Пету, интермедиальность работает не только с этим чувственным анархизмом: ей вполне по силам удерживать формы от распада, от смешения до неразличимости. Эта вторая модальность интермедиальности, напротив, и сохраняет, и образует (новые) фигуративности. Складывается своеобразная система «зеркал», в которой медиумы разных искусств отражаются друг в друге и взаимно высвечивают свою самость. В ряд таких интермедиальных фигураций, традиционно обсуждаемых в контексте этого подхода, Пету включает, например, живые картины, экфрасис, визуальную метафору и мизанабим.

Итак, суммируя сказанное об интермедиальном подходе, предложенном Агнес Пету, мы должны запомнить следующие ключевые моменты: 1. Интермедиальность является сущностью кино как медиума; 2. Интермедиальность всегда процессуальна, и кино — это не конгломерат элементов из разных искусств, а опыт их взаимной трансформации; 3. Интермедиальность адресуется чувствам, воспринимается, а не расшифровывается; 4. Интермедиальность сочетает в себе то, что обычно противопоставляется: фигуральное и фигуративное.

В этом действительно новаторском подходе, предпринимающем попытку соединить теорию медиа и феноменологию кино, есть много достойных внимания тезисов, однако, как представляется, присутствует одно заметное упущение, неучтенность которого ставит под вопрос внутреннюю консистентность проекта Пету.

От фигуративности к фигуральности: интерсенсорность vs интермедиальность

Проблема, на наш взгляд требующая особенного внимания, связана с легкостью, с которой в работе Пету устанавливается когерентность между интерсенсорностью и интермедиальностью. Постоянное подчеркивание возможности ставить между ними союз «и» как будто располагает к тому, чтобы одновременно видеть в фильме место для разворачивания отношений между различными потоками чувственности и вместе с этим для встречи различных искусств. Чтобы понять, почему этот союз представляется нам сомнительным, необходимо разобраться в том, как Пету описывает характерное для кино и зрительского опыта

4 См. разбор «фигурального» у Пету [27, с. 47–48]. О противопоставлении фигуративного и фигурального см. также [8, с. 22–23].

функционирование интерсенсорности.

Вспомним, что интермедиальность как исследовательская перспектива комбинирует две системы отношений между медиумами. В первом случае (фигуративном) формы других искусств, расположившиеся в фильме, подчеркивают свою устойчивость, отражаясь друг в друге. Во втором (фигуральном) они, напротив, разлагаются, предъявляя восприятию лишь элементарный чувственный состав, который ощущается, но не складывается в целостный образ. Понятно, как может функционировать зрительская интерсенсорность в первом случае: чтобы фильм действительно мог постигаться как кластер гетерогенных форм, необходимо слышать музыку, видеть живописные мизансцены, читать начертанный текст. Но в случае с выявлением фигурального различные регионы чувственности должны не просто совмещаться и сочетаться, но преобразовываться, искажаться, нарушая привычные нам перцептивные установки. Такая интерсенсорность требует более детального анализа, и, как кажется, начинать в этом случае нужно не со зрительского восприятия, а с чувственности самого кинематографического аппарата, бросающего зрителю своеобразный вызов свойственными ему искажениями.

В работе Пету интерсенсорность понимается вполне конвенционально, в духе известных выступлений против оптикоцентризма, в согласии с которыми кинематографический опыт не должен сводиться исключительно к видению: не менее важен звук, часто ошибочно понимаемый как необязательная прибавка к визуальному образу. Кроме того, и это тем более подтверждается сходством между ходами Агнес Пету и Лоры Маркс, видение, которое провоцирует кино, тесно связано с тактильностью. В качестве рабочей модели Пету обращается к концепту «фланерства», сильно напоминающему «гаптическое» у Маркс. В обоих случаях речь идет о том, чтобы через противопоставление («фланерства» и «гаптического» — «паноптикуму» и «оптическому») переформулировать перцептивные правила, различить восприятие, к которому зрителя склоняет кино, и более привычный нам порядок обращения с видимым, предполагающий размещение феномена в ясной пространственно-временной структуре, задающей целостность воспринимаемому предмету. Такой взгляд всегда приводит не только к чувственному восприятию, но и к возможности распознать в сонме разрозненных ощущений конкретный объект, с которым можно взаимодействовать. Этому способу видеть противопоставляются иные типы взгляда: «Гаптическое видение предполагает фундаментальную скорбь по отсутствующему объекту или отсутствующему телу, в то время как оптическое видение призвано воскресить его, восполнив недостающее. Одновременно с признанием невозможности узнать другого, гаптическая визуальность старается максимально его приблизить, ее взгляд настолько сильно вовлечен в присутствие другого, что не способен отступить назад и увидеть различие — скажем, отделить фигуру от фона» [24, с. 91]. Отчасти Пету выбирает «фланерство» из-за генеалогической связи этого концепта с урбанистикой. Жителю большого города, кем был концептуальный персонаж Вальтера Беньямина [3], положено бесцельно слоняться по бесконечным расходящимся тропкам, погруженным в мир, «состоящий из визуальных образов, звуков, света и движения» [27, с. 98]. Взгляд фланера, так же, как и гаптический взгляд, призван блуждать и произвольно собирать разрозненные зрительные впечатления без всякого стремления воссоздать из них пригодный к распознаванию объект. Как и Маркс с «гаптическим», Пету прослеживает сходство между подобным устройством чувственности и тем, что Делез называл «оптическими ситуациями» — самодостаточными перцепциями, не продлевающимися в действие, превращающими предметный мир в блоки ощущений. «Предметы и среды обретают автономную материальную реальность, в которой становятся ценными сами по себе»

[7, с. 252]. Для всех перечисленных теоретиков важно, что такая фланерская чувственность реструктурирует не только поток визуальных ощущений, но схожим образом воспринимает и звук («звуковые ситуации» у Делеза, «гаптический звук» у Маркс). Выражаясь языком Мишеля Шиона[5], такое звуковое восприятие предполагает, что звук лишается причинного и семантического измерения, обнажая свою чувственную материальность, размывая, скажем, осмысленную речь до состояния шума.

Получается, что сопряженная с кино чувственность (и собственная чувственность кино, и наша чувственность, откликающаяся на вызов) некоторым образом блокирует привычное для нас объектное видение: сталкиваясь с миром, преломленным кинематографической перцепцией, мы не столько различаем и опознаем конкретные предметы, сколько «соприкасаемся» с их поверхностью, с оболочкой, сотканной из их чувственных качеств.

Так понятая кинематографическая чувственность (присущий кино способ видеть и слышать) осуществляет некоторую трансформацию объектов мира, создавая непреодолимый разрыв между своими перцепциями и теми, что свойственны нашему «прямому» контакту с вещами. Она лишает их привычных фигуративных связей, насыщая вместе с тем своеобразную чувственную материальность воспринятого. Такой подход справедливо вступает в противоречие с тем, что в теории кино закрепилось как «метафора окна» — представление о том, что главным качеством кино должна быть его медиальная «незаметность»[6]. Против этого устойчивого представления Пету активно восстает, подчеркивая, что отчасти задача ее собственного проекта состоит в том, чтобы найти адекватный язык для разговора о кинематографической медиальной непрозрачности [27, с. 95–97].

И здесь возникает вопрос: действительно ли такое разворачивание кинематографической интерсенсорности хорошо сочетается с интермедиальностью как проектом? Постулируя особый тип кинематографической перцепции (не так важно сейчас, приписывается она самому кино или зрителю, его смотрящему), мы уже пребываем в ситуации преобразования, делающего присутствие кино как медиума заметным. Но Пету недостаточно такого решения, и этот ход она также связывает с тем, как кино сообщается с другими искусствами:

«Чувственная модальность предлагает зрителю буквально соприкоснуться с миром, запечатленным не на расстоянии, а в непосредственной близости запутанных синестетических ощущений, в результате чего кино может восприниматься в терминах музыки, живописи, архитектурных форм и гаптических структур» [27, с. 99].

Казалось бы, мы только что продемонстрировали, с опорой на идеи Пету, что кино как медиум оказывается «заметным» уже благодаря своим естественным перцептивным качествам. Но отчего же тогда кинематографический образ «становится тем более непрозрачным, чем меньше он напоминает мир и чем больше напоминает другие искусства и медиа» (курсив наш — Д. П.) [27, с. 97]? Здесь вводится не слишком очевидное противопоставление, где на одном полюсе располагается мироподобие, а на другом — в качестве его единственно возможного оппонента — стремление походить на другие искусства.

Здесь Пету соединяет то, что мы только что описывали как аналитику перцепции, с интермедиальностью как принятием форм, атрибутированных разным искусствам. Например, описывая взгляд фланера, Пету намечает точки пересечения между тем, как город превращается в расцвеченное полотно огней, и тем, как в «живописи действия» (абстрактном экспрессионизме) художники уходят от предметности в пользу цветовых всполохов, сохраняющих след произведенного движения [27, с. 104]. Другой пример — блюр-эффект, используемый, например, в фильмах Вонга Карвая, который Пету интерпретирует как проявление фотографической медиальности: техническое искажение создает эффект «смазанности» запечатленного объекта. Нетрудно заметить, что все указанные приемы работают на тот же эффект — деобъективации, декадрирования, высвобождения чувственных качеств. Безусловно, мы можем, как это делает Пету, провести параллели между кинематографической чувственностью и некоторыми стилями в живописи, также «размывающими» предметную среду, некоторыми возможными эффектами фотографического изображения, нарушающими его иконичность, порой кажущуюся обязательной. Но в таком случае можно прийти к заключению, что такого рода деобъективация является не следствием свойственной кино интермедиальности, а трансмедиальным феноменом, присущим не конкретному медиуму, а какому угодно — при условии задействования определенных художественных практик, часто, надо отметить, как раз подрывающих конвенции (фигурации) своих искусств. Даже в примерах, описанных Пету, произведения искусства, попадающие в объектив киноаппарата, как бы утрачивают определенность своей атрибуции: архитектура, призванная придавать «сырому» материалу четкие формы, обращается вспять, превращая отстроенные здания в руины, которые невозможно охватить взглядом, а лишь постигать на ощупь. И если такой строй кинематографической чувственности разрушает фигуративность в пользу фигуральности, не становится ли подрывной попытка объяснить и его через иную фигуративность, которой, безусловно, предстают искусства, слишком сильно связанные системой ожиданий и кодов, четко определенным «культурным местом»?

Вывод, который может из этого следовать, не ставит под вопрос интермедиальность как кинотеоретическую оптику, вполне пригодную для анализа разнообразных фигураций. Однако вторая линия, указывающая на возможность ощущать, минуя ясные формальные образования, кажется, не является частью интермедиальной перспективы, а, напротив, сопротивляется ей. Если приписывать кинематографическому аппарату фланерское видение, гаптический взгляд, перцепцию, превращающую знакомый нам мир в «оптические и звуковые ситуации», — обращение к искусствам будет чревато неизменным разрушением их структурной целостности, превращением устойчивых форм в россыпь чувственных элементов, никак не напоминающих о своей принадлежности. Здесь, кажется, круг замыкается, и мы снова оказываемся перед развилкой, известной кинотеории с 1910-х годов. Что же такое кино — один из видов искусства, берущий от каждого из традиционных понемногу, или оптический аппарат, одним своим взглядом разрушающий привычные конфигурации и вынуждающий фигурации (и те, что берутся из «мира», и те, что уже предстают оформленными в классических искусствах) превращаться в чувственные фигуры? Остается только догадываться, на каких позициях осталась бы сама Пету, если бы эта альтернатива, которую, на наш взгляд, предъявляет ее собственная теория, оказалась ей принята. Нам же остается лишь выбирать свою сторону, все же настаивая, что интерсенсорность и интермедиальность — пара, не при любых обстоятельствах легко уживающаяся друг с другом.

5 Такого рода восприятие звука теоретик Мишель Шион называет «редуцированным» (reduced listening) [21, с. 29-33].

6 В кинотеории этот подход традиционно обозначается как кинематографический реализм. Его истоки исследователи находят в работах Андре Базена. Обычно он анализируется в качестве оппозиции «креационизму», идущему от Р. Арнхейма и, напротив, основную ценность кино видящему в художественном вмешательстве, делающем кинематографический образ не похожим на «реальный мир». Примеры таких разборов этих конфликтных позиций см. [18; 15, с. 38-77; 28, с. 14-20].

Сведения об авторе

Поликарпова Дарина Александровна;
Санкт-Петербургский государственный университет (аспирантка)
darinet2711@mail.ru
8 (981) 982 73 23

Литература

1 *Арагон Л.* Живопись и кино // Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 157–158.

2 Бадью А. Краткое руководство по инэстетике. СПб.: Издательство Европейского университета, 2014. 156 с.

3 *Беньямин В.* Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.

4 *Вауэр В.* Художественные основы кинематографа // Киноведческие записки. № 108–109. С. 127-131.

5 Вертов Д. Из наследия / сост. Д. Кружкова. Т. 2. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 647 с.

6 *Вюйермоз Э.* Музыка изображений // Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 168–177.

7 *Делез Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.

8 *Делез Ж.* Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. 176 с.

9 *Дюлак Ж.* Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 181–192.

10 *Канудо Р.* Манифест семи искусств // Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 24–27.

11 *Тейге К.* К эстетике кино // Киноведческие записки. № 71. С. 314–336.

12 *Фор Э.* О кинопластике // Из истории французской киномысли. Немое кино: 1911–1933 / сост. М. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 57–69.

13 *Эйзенштейн С.* Диккенс, Гриффит и мы // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 5. М.: Искусство, 1967. С. 129–180.

14 *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 45–59.

15 *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.

16 *Barker, J.* The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience. University of California Press, 2009. 208 p.

17 *Bordwell, D.* Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory // Bordwell D., Carroll N. (eds.). Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. University of Wisconsin Press, 1996. P. 3-36.

18 *Carroll N.* Philosophical Problems of Classical Film-Theory. Princeton University Press, 1988. 273 p.

19 *Carroll, N.* Prospects for Film Theory: A Personal Assessment // Bordwell D., Carroll N. (eds.). Post-Theory: Reconstructing Film-Studies. University of Wisconsin Press, 1996. P. 37–68.

20 *Carroll N.* Theorizing the Moving Image. Cambridge University Press, 1996. 452 p.

21 *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen. Columbia University Press, 1994. 239 p.

22 *Gromaire M.* A Painter`s Ideas about The Cinema // French Film Theory / ed. R. Abel. New Jersey: Princeton University Press. 1988. P. 174–182.

23 *Jean Epstein.* Critical essays and new translations / ed. Keller S., Paul, J. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. 440 p.

24 *Marks L. U.* The Skin of The Film. Duke University Press, 2000. 298 p.

25 *Melies G.* Cinematographic Views // French Film Theory / ed. R. Abel. New Jersey: Princeton University Press. 1988. P. 35–47.

26 *Petho A.* Approaches to studying intermediality in contemporary cinema // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies, 2018, № 15. P. 165–187.

27 *Petho A.* Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between. Cambridge Scholars Publishing, 2011. 432 p.

28 *Sobchack V.* The Address of the Eye. Princeton University Press, 1992. 354 p.

Смирнова Ю. Ю.
Российский институт истории искусств (РИИИ)

УДК 791.43.01

Ключевые слова:
Интермедиальность, экранизация, медиальная специфика, Пьер Паоло Пазолини, слово и изображение.

Интермедиальность в фильме «Евангелие от Матфея» Пьера Паоло Пазолини: взаимодействие визуального образа и литературного текста

В статье предлагается анализ взаимодействия литературного текста, звука и киноизображения в фильме «Евангелие от Матфея» П. П. Пазолини. Автор приходит к выводу, что все используемые в фильме стилистические средства направлены на интенсификацию медиальной материальности кино. Словесная образность в фильме функционирует в режиме цитирования, разрушающем медиальную транспарентность экранного образа, а монтаж крупных планов с фронтальной композицией блокирует диегетическую абсорбцию произносимых героями слов, позволяя им оставаться «безличным» текстом, чья образность перепроизводится в качестве литературной в кинематографическом медиуме.

Smirnova Iu.Iu.
Russian Institute of Art History (RIII)

UDK 791.43.01

Keywords:
Intermediality, image-text relationships, film adaptation, Pier Paolo Pasolini, medium specificity

INTERMEDIALITY IN PASOLINI'S 'THE GOSPEL ACCORDING TO ST. MATTHEW': THE INTERACTION OF TEXT AND VISUAL IMAGE

The article is dedicated to the image-text relationship in Pasolini's film 'The Gospel According to St. Matthew'. It is widely accepted by film scholars that Pasolini's adaptation is an unique example of the interaction of words and cinematic image. However, the function of the verbal language and its imagery in the film (i.e. the kind of the reproduction of the Gospel) is a rarely subject of theoretical thinking. In this article the film adaptation is considered as constantly changing intermedial phenomenon, a historical event of an encounter between literature and cinema. The author of the article concludes that Pasolini's cinematic technique is served to highlight the heterogeneous nature of the cinematic medium and its materiality.

1

Особая интермедиальная чувствительность кинематографа Пьера Паоло Пазолини определена авторской интенцией, являющейся интенцией переводчика par excellence. Художественная стратегия медиальной трансформации и смешения выразительных средств (живописи, фотографии, кинематографа, прозаического и поэтического текстов, музыки, устной и письменной речи), обеспечивающая

постоянную медиальную трансмутацию в пределах одного произведения, позволяла режиссеру экспериментировать с перцепцией образов, имеющих различную природу. Так, в фильмах неореалистического периода (или «народно-популярных» картинах Пазолини, созданных в 1961–1966 годах) в качестве интермедиальной доминанты можно выделить живопись; «Теорема» (1968) представляет собой трансмедиальный диптих, в котором один и тот же сюжет представлен как литературный текст и фильм; при транспозиции пьесы «Свинарник» (1968/1969) драматургический дискурс текста полностью сохраняется в фильме. Однако интермедиальное качество, как отмечает Эмануэла Патти, принадлежит не только тем работам Пазолини, в которых подобный синтез предъявлен как художественный метод[1], но присуще и тем фильмам, которые формально являются «адаптациями» литературных произведений: «Ранее отношения между фильмами Пазолини и другими искусствами <…> чаще всего рассматривались через призму исследований адаптации (adaptation studies), теории интертекстуальности, в терминах контаминации и художественного “влияния” (например, такого как “влияние” живописи на кинематограф Пазолини), при этом функции и значение подобных интермедиальных конфигураций оставались практически не исследованными. <…> Интермедиальность, в отличие от адаптационного подхода, с ее вниманием к “концептуальному смешению” (‘conceptual fusion’) различных искусств и другим интерхудожественным феноменам, является более подходящей теоретической рамкой для определения кинематографической практики Пазолини, которая также может быть применена к ряду произведений, в строгом смысле не являющимися “адаптациями”, <…> например, к таким фильмам со сложными семиотическими композициями как “Овечий сыр” (1963) или “Сало, или 120 дней Содома” (1975)»[2].

Несмотря на то, что в некоторых теориях интермедиальности «генетические» и «адаптационные» концепции экранизации остаются легитимными инструментами анализа[3], интермедиальный подход (в широком его понимании) позволяет осмыслить феномен экранизации литературного произведения вне логики медийной иерархии, при которой кинематограф неизбежно подчиняется литературному тексту. Так, Йенс Шрётер, описывая несколько типов постановки проблемы взаимодействия медиа и походов к ее решению, предлагает выделять концепцию «онтологической интермедиальности», согласно которой медиум определяется исключительно принципом дифференции: качества, составляющие специфику конкретного медиума, «зависят (имплицитно) от способа дефинирования других медиа, которые используется в качестве оппозиционной пары»[4]. Онтологическая интермедиальность, таким образом, подрывает идею существования четко разграниченных медиа: «Возможно, <…> мы должны признать, что не существует индивидуальных медиумов, которые были бы первичными и устремлялись друг к другу, образовывая интермедиальные отношения, но что первичной является именно интермедиальность и что четко разделенные “номомедиа” являются результатом институциональных механизмов исключения, целенаправленного блокирования и рассечения»[5]. Так, Шрётер, ссылаясь в том числе и на теоретика кино

1 Таковы «Овечий сыр» (1962/63), «Ярость» (1963), «Что за облака?» (1967/68), представляющий собой «ре-медиацию театрального спектакля “Отелло”» (Патти).

2 *Patti E.* Pasolini's Intermediality. // ISLG Bulletin. The Annual Newsletter of the Italian Studies Library Group, 15 (2016), с. 46.

3 Например, см. *Rajewsky I.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. // Intermédialités, № 6, automne 2005. URL: https://doi.org/10.7202/1005505ar

4 *Schröter J.* Four models of Intermediality. // Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries, ed. Bernd Herzogenrath, Dartmouth College Press, 2012, с. 29.

5 Там же, с. 30.

Ноэля Кэрролла, утверждает, что формирование медиума неразрывно связано с процессом становления и институционализации какого-либо художественного феномена. Как пишет Кэрролл: «Чаще всего <…> качества, утверждающие специфику медиума, оказываются вовсе не тем, что определяет медиум как таковой, но являются лишь тем, что подтверждает легитимность определенных стилей, жанров и художественных течений»[6]. Таким образом, экранизация должна рассматриваться как подвижный интермедиальный феномен, чьи основные характеристики определяются тем качеством, которое в конкретный исторический период зафиксировано в качестве уникальной выразительности кино как искусства. Эволюция кинематографического образа и киномедиальности определяет способ взаимодействия кино с (литературным) текстом и словом (как и интермедиальную «структуру» в целом, то есть характер связей кино с другими искусствами в тот или иной период его развития), и, соответственно, условия экранизации.

«Евангелие от Матфея», согласно классификации Дадли Эндрю, принадлежит к такому типу экранизаций, как «скрещивание»[7] (intersecting), в котором литературный текст используется в фильме в неизменной форме как вербальный элемент кинообраза. Возможность возникновения данного типа экранизации связана с трансформацией интермедиальных отношений кинематографа в период 1940-х–60-х гг.[8]: переосмысление медиальной специфики кино неизбежно влекло за собой изменение статуса фильма в системе других искусств и его внутренних связей с ними. Литература, письменный текст, фотография, живопись (как и само кино) становились объектами рефлексии кинематографа и были апроприированы киномедиальностью.

Процесс формирования этой новой интермедиальной структуры был обусловлен возникновением кинематографического образа нового типа, разработанного внутри школы итальянского неореализма, прямыми преемниками которой стали как итальянский, так и французский модернистский кинематограф 1960-х годов. Послевоенное кино Италии впервые указало на проблему «реализма» в кинематографе как проблему «этического и политического действия»[9], затрагивающую как систему производства фильмов (и, соответственно, их технические характеристики), так и статус кинематографа как медиума. Неореализм постулировал модель прямого доступа к реальности, предлагая рассматривать кинокамеру как инструмент для механической (фото)фиксации профильмической реальности, и атрибутировал данное качество как уникальное для медиума кино. На этом базовом допущении основывалась художественная программа неореалистической школы, в которой, как отмечает О. Аронсон, «впервые наглядно проявляется исчерпанность и ненужность формально-лингвистических средств кино»[10]: драматургия микрособытий повседневности, разрабатываемая Дзаваттини, квазидокументальная небрежность движений кинокамеры и монтажа в кинематографе Росселини, использование документального материала в процессе создания фильма, привлечение непрофессиональных актеров для съемок и т. д. Подобная установка на реализм перцептивного типа влекла за собой изменение статуса кинематографа как медиума. Именно валоризация кинокамеры позволяет осмыслить реальность как

6 *Carroll N.* Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography. // Millennium Film Journal, no. 14/15 (1984/85), с. 147.

7 *Dudley A.* Adaptation. // Film Adaptation, ed. Naremore J., New Brunswick: Rutgers UP, 2000, с. 30.

8 Можно говорить о следующих временных рамках: от 1948 года до 1963, от возникновения концепции «камера-стило» А. Астрюка и до фильма «В прошлом году в Мариенбаде» А. Рене и А. Роб-Грийе. Однако также можно принять в качестве нижней границы 1943 год, дату выхода «Одержимости» Лукино Висконти, который является, согласно Ж. Делезу, первым неореалистическим фильмом.

9 См. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016, с. 66–72.

10 *Аронсон О.* Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007, с. 141.

первичный материал, с которым вынужден работать режиссер, тогда как стратегии использования других средств выразительности, которые всегда были включены в фильм как мультимедийную художественную форму, должны были быть пересмотрены исходя из новой трактовки кинематографа как медиума.

Медиальная специфика кино, выведенная Андре Базеном из принципов функционирования его технического аппарата (аналоговой фото- и кино- камеры), позволяла теоретику фундировать кинематографический образ нового типа, ориентированный на «реализм перцептивного опыта»[11], Жиль Делез также называет этот новый тип образа «образом-перцепцией». Олег Аронсон отмечает, что с его возникновением «кинематограф начинает рефлексировать свои образы не как некоторое порождение визуальных знаков, а как то, что имеет отношение именно к другому типу восприятия»[12], и именно в этот момент кино начинает соизмерять себя с другими искусствами, исходя из этого нового знания о самом себе. Рефлексия кино над тем, что представляет собой опыт восприятия кино по сравнению с перцепцией других художественных форм, производит радикальную трансформацию интермедиальных отношений фильма как мультимедийной формы.

Можно сказать, что именно Базен указал на новый этап развития кино, которое переживало своеобразную дифференциацию форм, утрачивая собственный синкретичный характер: теперь «литературное», «живописное», «фотографическое» оставалось таковым и при переходе в медиум кино. Так, анализируя фильм «Дневник сельского священника» (1951 г.), являющийся, согласно классификации Эндрю Дадли, ключевой экранизацией типа «скрещивание», Базен следующим образом описывает метод работы режиссера с литературным «источником»: «<…> верность Брессона тексту Бернаноса — не просто отказ постановщика от малейшей его переработки, но и парадоксальное стремление подчеркнуть литературный характер этого текста; <…> Роман для него — исходный факт, данная реальность, которую ни в коем случае не следует пытаться приспособить к ситуации, не следует подчинять тем или иным мимолетным порывам чувства. Напротив, эту данность надо утверждать как таковую, в ее существе. <…> Подобно тому, как глыбы мрамора берут свое начало в каменоломне, так и слова, произносимые в фильме, продолжают оставаться словами романа [курсив мой — Ю.С.]. <…> Вполне понятно, что эту возведенную в высшую степень реальность исходного произведения и реальность, непосредственно улавливаемую кинокамерой, невозможно точно подогнать одна к другой, они не могут продолжить друг друга или слиться воедино; наоборот, именно это сближение особенно ярко выявляет их разнородность по существу. Каждая играет свою параллельную роль, исполняя ее своими средствами, за счет собственной материи и стиля [курсив мой — Ю. С.]. Иными словами, создается впечатление, будто в окончательной фонограмме сочетаются синхронные шумы, записанные как можно более точно, и постсинхронизированный монотонный текст. Но, как мы уже отмечали, этот текст является сам по себе реальностью второго порядка, неким «необработанным эстетическим фактом»[13]. Такого рода использование выразительных возможностей других медиа в фильме, цитирование или «инсталлирование» «необработанного эстетического факта» станет преобладающей художественной стратегией модернистского кинематографа 1960-х годов. Анализируя фильм Брессона, Базен указывает на новую

11 *Dudley A.* Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press, 1984, с. 50.

12 *Аронсон О.* Там же, с. 141.

13 *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки, Вып. 17, М., 1993, с. 88 - 89.

модальность интермедиального взаимодействия фильма и его текстовой основы. Подобное совмещение визуальных и словесных образов нарушает структурный принцип экранизации, связанный с проблемой иммерсивности кинематографического медиума, т. е. погружения зрителя в представленную на экране реальность. Как отмечает Андре Годро, изображение (как и любой другой медиум) всегда стремится к медиальной «прозрачности» (transparency): «<…> прозрачность, очевидно, связана с тем, что репрезентируется, с реальным или воображаемым референтом. Прозрачность означает, что материальное изображение стирается в пользу того, что находится за пределами его самого. Это значит, что показ изображений как таковой, особенно если эти изображения тяготеют к фигуративности, транзитивен. Каждый образ, основанный на аналогии, нуждается в такой транзитивности, то есть каждое изображение стремится к тому, чтобы заставить зрителя забыть о себе как о случайном средстве репрезентации»[14]. В случае экранизации таким «референтом», одновременно реальным и воображаемым, является литературный текст. Степень «прозрачности», которую удается достигнуть киноизображению по отношению к словесным образам, является главным критерием процесса медиальной трансформации литературного текста. Экранная адаптация должна скрыть свое «вторичное» происхождение, подавить сопротивление словесных образов и «воплотить» их, то есть произвести абсорбцию литературной медиальности. Дискурс о «верности оригиналу», который нередко служит основанием для теоретизации экранизации[15], восходит именно к этой проблеме прозрачности медиума, вопросу об «узнавании», то есть совпадении (воображаемого и реального) референта и киноизображения. Экранизация типа «скрещивание» подчеркивает дистанцию между «первичными» (словесными) и «вторичными» (визуальными) образами и, соответственно, лишает киноизображение транспарентности. В этом случае словесная образность составляет автономный медиальный слой фильма. Пазолини как теоретик и режиссер был чувствителен к семиотическим нюансам образов и всегда был внимателен к их медиальной материальности. Можно сказать, что Пазолини в известной степени оставался верным сформулированной Базеном неореалистической доктрине, согласно которой режиссер должен уважать целостность реальности и ее «образа-факта» — факта как собственного реалистического, так и эстетического. Поэтому в фильмах Пазолини образы, созданные посредством того или иного медиума или просто «записанные» (что, согласно еретической кинотеории автора, составляет специфику кинообраза и кинематографа как совершенно особой знаковой системы, которая «выражает реальность посредствам самой реальности»), должны быть инсталлированы в «неестественную» для них медиальную среду без искажения их первичной медиальной природы. Так, текст вступает в сложный, но никогда не ассиметричный процесс взаимодействия с визуальным образом: возникающая в этом случае дистанция между литературной и кинематографической образностью неявно адресует к анти-репрезентативному ядру всякого образа (как словесного, так и визуального).

Священный текст всегда адресует читателя к иному опыту восприятия: сохраняя словесные образы в фильме, Пазолини удерживает «поэтическое» языка Священного писания, хранящее в себе откровение, и также обращается к нему как к мифу — к его до-языковому измерению (и, соответственно, антирепрезентативному). Так, режиссер подчеркивал, что его не интересовала ни биография Христа, ни религиозное измере-

14 *Gaudreault A., Marion P.* Transécriture and narrative mediatics: The stakes of Intermediality // A Companion to Literature and Film, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Malden, MA: Blackwell, 2004, с. 59.

15 Например, упомянутая выше классификация экранизаций Эндрю Дадли. *Dudley A.* Adaptation. // Film Adaptation, ed. Naremore J., New Brunswick: Rutgers UP, 2000.

ние текста, но лишь медиальная трансформация Евангелия как художественного текста и как мифа, чье присутствие в коллективной памяти опосредовано не одним источником. Как отмечал сам Пазолини, он стремился к тому, чтобы показать «историю Христа плюс две тысячи лет ее интерпретаций»[16]. Вместе с тем режиссер стремился сохранить язык Священного писания и использовал в фильме текст Евангелия, не искажая его медиальной природы. Литературный текст инкорпорируется фильмом посредством цитирования: слова, которые произносят актеры, не являются в строгом смысле репликами персонажей, как в случае классических форм экранизации, предполагающих драматизацию повествовательных текстов. Евангелие в буквальном смысле (вос)производится, исполняется (performed) в устной форме как литературный текст. Подобная «дословность» неизбежно приводит к реисторизации литературного произведения, которое теряет свою принадлежность к прошлому, словесная образность которого, пребывая в кинематографическом медиуме, получает новую материальную плотность.

2

Возникший в 1940-е-60-е гг. тип кинообраза, находивший собственное обоснование в новой медиальной специфике кинематографа и позволивший состояться такому виду медиальной трансформации, как экранизация типа «скрещивание», решал проблему перцепции реальности и ее восприятия в различных формах медиации. Только ясно обозначив собственную медиальную природу (по крайней мере, приняв образ-перцепцию и фотографическую природу кинообраза в качестве своих структурных принципов), кино стало рефлексировать собственный интермедиальный характер, инкорпорируя другие художественные формы. Агнес Пету выделяет два интермедиальных режима киноизображения — «сенсуальный» и «структурный». Первый из них предлагает зрителю «буквально соприкоснуться с миром, изображенным не на дистанции, а, напротив, в непосредственной близости к запутанным синестетическим ощущениям, в результате чего подобное кино можно воспринимать в терминах музыки, живописи, архитектурных форм или гаптических[17] текстур»[18]. Структурный режим «делает видимыми медиакомпоненты кино и обнажает его мультимедийные слои, которые конституируют “ткань” кинематографической медиальной среды, одновременно выявляя сеть их сложных взаимодействий»[19].

Авторефлексивный французский модернистский кинематограф 1960-х годов, с одной стороны, придерживался стратегии «деконструкции феноменального реализма»[20], однако в то же время его критика опосредованного выражения реальности (языкового, фотографического и, безусловно, кинематографического[21]) и форм ее медиации была направлена на то, чтобы

16 *Пазолини П. П.* Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. — М.: «Ладомир», 2000, с. 298.

17 Концепция «гаптического» была разработана Л. Маркс (*Marks, L. U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000). Термин описывает «форму восприятия, в которой сам глаз функционирует в качестве органа касания. В отличие от окулярного, гаптическое не устанавливает дистанцию, а, скорее, является типом приближенного смотрения, позволяющего двигаться по поверхности объекта и ощущать текстуру глазом, вместо того чтобы погружаться в иллюзорную глубину. Гаптическое маркирует несводимую к репрезентации связь между телом зрителя и изображением как формой материального присутствия». Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016, с. 383.

18 *Pethó, Á.*, Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between, Cambridge Scholars Publishing, 2011, с. 99.

19 Там же.

20 *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело, с. 154.

21 Отсюда многообразие приемов, направленных на разрушение целостности диегетической реальности: взгляд актера в камеру, текстовые вставки, замещающие кинематографическое изображение или указывающие на фильмическую реальность как на игровую, интертекстуальные отсылки, введенные посредством репрезентации каких-либо печатных медиа (кинопостеры, фотографии актеров, репродукции картин) и т. д. См. исследование, посвященное интермедиальным стратегиям в кинематографе французской Новой волны: *Schmid M.* Intermedial Dialogues: The French New Wave and the Other Arts, Edinburgh University Press, 2019.

вновь получить «прямой доступ» к реальности. По крайней мере, предъявляя «искажающую оптику» медиума и обнаруживая всегда культурно и идеологически сконструированный характер реальности, фильмы Новой волны лишь по-новому поставили «старую» неореалистическую проблему — стратегия гипермедиации[22] должна была позволить им вновь прорваться к реальности «такой, какая она есть». Если французский кинематограф Новой волны характеризуется «структурным» режимом интермедиальности, то итальянскому кинематографу 1960-х годов, представленному Микеланджело Антониони, в большей степени свойственен «сенсуальный» режим. Как будет показано далее, фильм Пазолини тяготеет сразу к двум интермедиальным модальностям.

Фильм «Евангелие от Матфея» как экранизация типа «скрещивание» относится к «структурному» режиму интермедиальности: текст Евангелия сохраняется в его медиальной чистоте и инкорпорируется фильмом в качестве автономной художественной формы. Дистанция между литературной образностью и киноизображением предполагает деструкцию феноменального реализма и обнаружение присутствия самого кинематографического медиума (как описывал это сам Пазолини, режиссер должен «дать почувствовать камеру»). Только подобного рода интенсификация медиальной материальности кино, использование приемов, подтачивающих диегетическую целостность фильма, нейтрализация его фиктивного измерения позволяли поддерживать режим цитирования евангелического текста, блокируя его абсорбцию кинематографическим медиумом. Подобные методы характерны и для литературных работ Пазолини. Указывая на «натурализацию» речи персонажей в произведениях авторов, представляющих течение неореализма, Пазолини настаивал, что подобная техника «поддержания иллюзии реальности» является буржуазной по преимуществу и неизбежно вовлекает живую разговорную речь в литературный процесс, полностью нивелируя ее инаковость по отношению к литературной норме. Как отмечает Сэм Роди, письмо Пазолини предполагало иную художественную стратегию: «Согласно Пазолини, неореалисты пытались репрезентировать речь простых итальянцев, придавая ей естественный характер, как если бы в их романах говорили обычные итальянцы. Однако в произведениях Пазолини дети из трущоб говорили только как будто дети из трущоб; то есть вместо того, чтобы пытаться сделать их речь естественной, он стремился показать ее как искусственную. Аналогия была отмечена, а не замаскирована. Пазолини создавал реальность посредством миметической аналогии, подчеркивая, что это есть лишь аналогия, но никогда не создавал иллюзию реальности. Его реальность включала в себя сам имитируемый объект (язык-объект) и лингвистический акт подражания этому объекту (метаязык, который цитирует язык-объект)»[23]. Миметическая аналогия как художественная стратегия полностью реализуется и в кинематографе Пазолини. В «Евангелии от Матфея» киноизображение не скрывает то, что оно является только тем, чем оно является — образом. Оно не стремится скрыть «шов» между произносимым литературным текстом и визуальными

22 Термин «гипермедиация», предложенный Джеем Дэвидом Болтером и Ричардом Грусином, обозначает стратегию визуальной репрезентации, при которой изображение не скрывает собственную медиальность и не поддерживает «иллюзию реальности», но, напротив, увеличивая количество коммуникативных каналов, предъявляет зрителю собственную «опосредованную» природу. При этом стратегия гипермедиации часто может быть направлена на достижение эффекта абсолютной медиальной транспарентности (иммерсивности), то есть глубокого погружения зрителя в представленную на экране реальность. «В модернистском искусстве логика гипермедиации может выражаться как в разрушении пространства картины, так и в стратегии сознательного обнаружения медиума. Коллаж и фотомонтаж свидетельствуют о том, что модернизм был увлечен медиа-реальностью». *Bolter J. D., Grusin R.* Remediation. Understanding New Media, MA: The MIT Press, 1999, с. 38.

23 *Rohdie S.* The Passion of Pier Paolo Pasolini, Bloomington: Indiana University Press, 1996, с. 2.

образами, не стремится стать «прозрачным», напротив, эта дистанция всегда подчеркнута: музыкой, монтажом и кадрированием — крупном планом, являющимся в фильме формообразующим типом кадра.

Впервые крупный план как стилистическое средство, позволяющее разорвать пространственно-временные связи между планами, произвести деструкцию феноменального реализма, был осмыслен в кинотеории, разработанной русской формальной школой. Так, Ю. Тынянов предлагал понимать крупный план как композицию изолированности par excellence. Крупный план «деконтекстуализирует» вещь, «обнажает» ее от «натуралистических мотивировок» и обращает в «смысловой знак»: «Обычно крупный план играет роль “эпитета” или “глагола” (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т. д.»[24]. Таким образом, крупный план, осмысленный как внепространственная и вневременная стилистическая фигура, изолирует кадр и образует разрывы в последовательности планов, позволяя устанавливать между объектами и фрагментами пространства новые связи. Использование крупного плана в фильме Пазолини приводит к образованию пространства особого типа, которое можно было бы назвать дискретным пространством. Так, режиссер указывал на технику монтажа крупных планов как на метод, уничтожающий целостность экранной реальности неореалистического и, соответственно, реалистического типа: «Да, я всегда делаю очень короткие дубли. Относительно того, что было сказано ранее, — в этом существенная разница между мной и неореалистами. Основной особенностью неореализма являются долгие кадры; камера остается на одном месте и снимает сцену как в реальной жизни: люди приходят и уходят, разговаривают, смотрят друг на друга — как в реальной жизни. Сам же я никогда не использую долгие кадры (или практически никогда). Я ненавижу натуралистичность. Я все реконструирую. У меня никогда нет такого, чтобы персонаж разговаривал в долгом кадре на удалении от камеры — у меня он говорит прямо в камеру, поэтому у меня нет ни одной сцены в фильмах, где камера бы со стороны смотрела на персонажей, которые беседуют друг с другом. Они всегда в champ contrechamp, в противоплане. Я снимаю так — каждый говорит свою фразу, и все. Я никогда не снимаю целую сцену в один кадр»[25]. Фронтальный ракурс в фильмах Пазолини всегда нейтрализует коммуникативную связь, которую предполагает диалогичная схема «shot reverse shot», и тем самым усиливает эффект разрыва между кадрами. Диалогичная форма важна для «Евангелия от Матфея», представляющего собой послание по преимуществу и состоящего из непрерывной чреды обращений.

Предлагая нарративный анализ фильма Пазолини, Барт Теста пишет, что режиссер стремился предельно точно воспроизвести нарративные особенности текста, в том числе сохранить в целостности наименее повествовательные его части — учительные речи Христа: «По понятным причинам режиссер старался быть внимателен к проблемам, которые обусловлены стилистическим разнообразием Евангелия от Матфея: к проблемам переходов от одной части к другой и согласования эллипсов между короткими эпизодами; а также к проблеме постановки длинных речей, которые должны были быть встроены в поток повествования»[26]. Подобная пове-

24 Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016, с. 66.

25 Из интервью Пазолини О. Стэку. Цит. по.: URL: https://katab.asia/2019/01/09/oswald-stack-interviewed-pier-paolo-pasolini/

26 Testa B. To Film a Gospel ... and Advent of the Theoretical Stranger // Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, ed. Patrick Rumble and Bart Testa, University of Toronto Press, Inc., 1994, c. 188.

ствовательная целостность в сценах учений Христа возникает благодаря дискретному пространству, позволяющему голосу отделиться от его носителя. Так, в сцене проповеди, идущей сразу после эпизода призвания апостолов[27], крупный план «изымает» фигуру Христа и его учеников из пространственно-временного континуума и не позволяет зрителю локализовать героев в (виртуальном) пространстве фильма, что обуславливает неустойчивую модальность звукового ряда, т. е. колебание произносимой Христом речи между диегетическим и внедиегетическим уровнями. Монтаж крупных планов с фронтальным ракурсом позволяет «десубъектировать» речь персонажей, разъять звук и киноизображение. Такую же функцию выполняет закадровый голос, который произносит пророчества в конце почти каждой сцены в первой части фильма[28]: он не принадлежит никому из персонажей, но также не является голосом безличного нарратора. Текст, таким образом, представлен как прямая речь, не имеющая носителя, парадоксальным образом бессубъектная по своей природе.

Агон Хамза отмечает, что именно строгое следование слову Библии делает фильм Пазолини «одновременно ортодоксальным и революционным» и определяет его принадлежность к «альтюссерианскому полю»: «Альтюссерианское поле — поле обращений. По существу, сам концепт интерпелляции — концепт обращения. Создаваемая Пазолини (альтюссерианская) христианская реальность соответствует альтюссерианскому полю»[29]. Интерпретация, исходящая из базовых положений альтюссерианской концепции идеологического субъекта, должна основываться на анализе использования крупного плана, являющегося формообразующим типом кадра в «Евангелие от Матфея». Две центральные сцены — крещение Иоанном Предтечей Иисуса Христа и Нагорная проповедь — построены на крупных планах, определяющих позицию Христа как субъекта-без-места, христианина par excellence, который им (еще) не является.

Сцена Крещения представляет собой инверсивную повествовательную структуру, точно соответствующую тексту Евангелия, описывающему парадоксальную ситуацию принятия крещения Христом от того, кто должен креститься от него. Текст Священного писания указывает на это событие как на «невозможную» встречу Иисуса Христа и Иоанна Предтечи, при которой навстречу Крестителю выходит тот, кто идет позади него: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Святым и огнём» (Мф 3:11). Пазолини снимает Крещение как сцену «невозможной» встречи и реализует беньяминовскую концепцию «подстрочника», размыкая уровень повествования («событие рассказывания» Бахтина[30] или «время повествования» Женетт[31]) и описанное событие (событие, локализованное в диегезисе), делая выбор в пользу «дословного» перевода последнего. Повествовательный уровень предполагает, что событие появления Христа должно быть показано с точки зрения Иоанна, который, казалось бы, выступает тем субъектом, который конституирует сцену Крещения, выступает ее «учредителем» и определяет ее пространственную организацию – «Иоанн встречает Христа», — однако событие рассказа состоит в том, что Христос приходит к Иоанну. «Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» (Мф 3:14). И «Евангелие», прочитывая Священное писание буквально, показывает ситуацию, при которой не Иоанн видит Христа, но Христос видит Иоанна.

Несмотря на то, что в сцене появления Христа монтажная схема «взгляд субъекта — объект взгляда» сохраняется, поддерживая, казалось бы, линейное развертывание рассказа, сверхкрупный план нарушает целостность повествовательного уровня, возобновляя движение нарратива из точки, не имеющей четкой локализации в диегетической реальности. Эффект дискретности сверхкрупного плана не позволяет определить, откуда Христос смотрит на Иоанна — его явление имеет статус недетерминированного события, подобно тому, как это происходит в фильмах Брессона, где «сверхъестественное» или духовное измерение возникает в разрыве между изолированными планами. Переход к сверхкрупному плану лица Христа от крупного плана Иоанна осуществляется через наплыв, обеспечивающий мягкий переход от одного плана к другому (отсутствие фокуса на заднем плане также поддерживает эффект «атмосферы», а замедленное движение увеличивает объем воздушной среды кадра). Наплыв сглаживает трещину в повествовании, образованную резкой сменой точки зрения, нейтрализует разрыв и позволяет преодолеть дискретность крупных планов, сохранив (повествовательную) целостность экранной реальности. Так, дальний план, следующий за сверхкрупным планом лица Христа, снят с помощью использования трансфокатора, который, выполняя функцию укрупнения и детализации, увеличивает количество оптического объема пространства, удлиняя и растягивая его плавным движением вглубь кадра. Когда Иоанн видит Христа, камера отдаляется от объекта его взгляда — деконтекстуализирующий крупный план сменяется средним, в котором фигура Христа вписана в (окружающее) пространство. Таким образом трансфокатор образует связи между дискретными планами, воссоздавая континуальное пространство. Только тогда, когда повествовательная и пространственная целостность восстанавливаются, Христос, будучи «долженствующим-стать-христианином», занимает позицию в ритуальном действии и принимает крещение от Иоанна. В этой сцене за Христом предполагается (изначальное) место, которое представляет собой разрыв и находится за пределами «всякой идеологии», поскольку оно предшествует ритуалу крещения как форме идеологического аппарата (являющимся средством воспроизводства средств производства). Согласно Альтюссеру, субъект не может существовать вне идеологии, поскольку она и есть то, что конституирует его в качестве такового — субъект никогда не предшествует идеологии и рождается вместе с ней («идеология вечна, как бессознательное»[32]). Однако альтюссерианская концепция обращения, несмотря на утверждаемый ей вневременной характер идеологического субъекта, опирается на сцену диалога[33], разворачивающуюся во времени, и, таким образом, предполагает существование места, в котором пребывает «еще-не-субъект» («индивид») до того, как он признал себя в призыве другого (Другого, Власти). Сохраняя монтажную схему «взгляд субъекта — объект взгляда», и в данном случае предполагающийся ее инверсивный вариант, в котором объект взгляда признает себя тем субъектом, на которого направлен взгляд другого, Пазолини систематически разрушает структуру интерпелляционного акта. Дискретное кадрирование, произведенное с помощью серии крупных планов, взламывает диалогическую форму интерпеляции. Позиция, которую занимает Христос, никогда не может быть определена

27 И В тексте Евангелия от Матфея: Мф: 10: 16-16 – Мф: 10: 39-39.

28 В сценах получения Иосифом вести о непорочном зачатии Марии, бегства в Египет, избиения младенцев, крещения Христа Иоанном, а также в короткой сцене, показывающей Иоанна в темнице (Мф 4:16).

29 *Hamza* A. Althusser and Pasolini, Palgrave Macmillan US, 2016, с. 113. Цит. по пер. М. Карпицкого URL: http://cineticle.com/component/content/article/120-issue-23/1564-23-0-il-vangelo-althusser.html

30 *Бахтин* М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, с. 274 - 290.

31 *Женетт* Ж. Фигуры: Работы по поэтике, Т.1-2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 340 – 354.

32 *Альтюссер* Л. Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // Неприкосновенный запас. 2011. No 3 (77). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html

33 Полицейский, окликающий того прохожего, который посчитает себя таковым и обернется в ответ на «Эй, ты!».

взглядом субъекта — персонажем, занимающим определенное место в диегетическом пространстве, но также и камерой, чей взгляд всегда отражен взглядом героя. Христос Пазолини — субъект, которого «нельзя окликнуть», радикальность его действий состоит в том, что каждое из них является формой отрицания или отказа занимать уже имеющееся в исторической реальности позиции. Поэтому христианская идеология появляется как благодать — место разрыва, пустота, благодаря которой может возникнуть новый закон. Христос — отправитель идеологии, но он никогда не представлен как проповедник, взыскующий диалогической формы. Сцена Нагорной проповеди, в которой Христос, подобно Моисею, утверждает новый закон, обновляя христианскую идеологию и пересматривая Ветхозаветные заповеди, представляет собой серию дискретных крупных планов, не встроенных в реверсивную монтажную схему. Христос выступает здесь не как тот, кто обращается к другому, интерпеллируя его в (христианского) субъекта, но, прежде всего, как учредитель благодатной пустоты, через которую каждый раз утверждается новый императив, не обладающий вневременным характером. Сцену, состоящую из серии дискретных крупных планов и, тем не менее, не утрачивающую пространственную и временную целостность, конституирует череда временных разрывов. Ее унитарная форма сохраняется благодаря словам Христа, чье звучание, с одной стороны, обладает вневременным качеством, однако его речь также имеет статус вновь и вновь возобновляемого (бессубъектного) дискурса, находящегося в состоянии бесконечной фрагментации — его организует разрыв между крупными планами, который представляет собой вторжение настоящего времени. Христос Пазолини — субъект, остающийся свободным от идеологии, поскольку он постоянно пребывает в точке разрыва, в которой перформативно производится идеология и он сам в качестве (идеологического) субъекта. Так, Христос настаивает не просто на подвижности христианских императивов, но утверждает, что истинная их реализация может состояться только тогда, когда они перформативно (пере)создаются, будучи ориентированы на (всегда) исключительную ситуацию, разворачивающуюся в настоящем времени. Дискретное пространство, организованное сериями крупных фронтальных планов, предполагает существование «идеологии без идеологии», или – точнее – «идеологии вне идеологии», чьи основания, принципы и законы непрерывно учреждаются в каждый из моментов настоящего времени.

Текст Евангелия состоит с визуальными образами в отношениях абсолютной симметрии, поддерживающей миметическую модальность. Так, в сцене помазания Христос указывает на женщину: «Истинно говорю вам: где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет в память ее и о том, что она сделала» (Мф 26:13). Подобная конструкция сама по себе представляет собой форму мимесиса, при которой «событие рассказа», то есть событие внутри повествования – женщина совершает помазание Христа – неожиданно совпадает с «событием рассказывания», поскольку сам Христос, указывая на это событие рассказа внутри самого события рассказа, переводит его в регистр настоящего времени. Читатель же обнаруживает себя читающим о женщине, которую, как предсказывает Христос, будут упоминать в связи с ее деянием. В этой сцене Пазолини использует крупный план с фронтальной композицией: женщина смотрит прямо в камеру. Взгляд, направленный на зрителя, позволяет ему обнаружить себя в качестве смотрящего на экран – однако подобный «аттракционный» эффект адресует не только к рефлексивным фигурам модернистского французского кинематографа 1960-х годов, но и к характерному для раннего кино типу репрезентации. Пазолини использовал его элементы в качестве «примитивов» (таковы интертитры, на которых представлена прямая речь персо-

нажей, в фильме «Царь Эдип»; имитирующее окуляры бинокля каше в финальной сцене «Сало»; функцию, близкую к интертитрам немого кино, имеет и каменная плита с текстом, описывающим сюжет фильма, в «Свинарнике»), в которых образ в строгом смысле еще не является кинематографическим образом, но представляет собой своего рода «отпечаток», презентацию, саму вещь и «предмет». Взгляд актера в камеру, при котором время повествования совпадает со временем съемки, является частью стратегии миметической аналогии, позволяющей предъявить зрителю образ как реальный, «действительный» – образ реальности становится реальностью образа. Подобно тому как это происходит в раннем кино, где визуальный образ еще не является собственно образом и в этом смысле не может быть отделен от собственного референта. Кинообраз мог быть воспринят зрителем лишь как сам предмет, который дан в непосредственной близости и в настоящем времени. Через подобную семиотическую процедуру проходит и литературный текст, используемый в фильме: он буквально инсталлирован в фильм в качестве звучащего слова. Пазолини было важно сохранить его чисто фонетическое звучание, как можно более полно раскрыть чувственный аспект языка. И в то же время – дать буквальный «подстрочник» Евангелия, фактически устранив как инстанцию нарратора, так и само повествовательное качество текста. Как отмечает Л. Маркс, размещая концепцию «гаптического» в контексте тактильной эпистемологии, мимесис предполагает отношения непрерывности между реальностью и производством знаков этой реальности: «Согласно Эриху Ауэрбаху (1953)[34], мимесис требует живого и отзывчивого отношения между слушателем/читателем и сюжетом/текстом, поскольку каждый раз, когда история пересказывается, она чувственно перепроизводится в теле слушателя. Ауэрбах описывал отношения между читателем и письменным текстом; мы могли бы ожидать, что отношения между “зрителем” и таким физическим объектом как кинематограф, будут тем более убедительными в отношении миметического[35]. «Евангелие от Матфея» Пазолини взыскует подобного перепроизводства литературного текста в настоящем времени, вовлекая в процесс просмотра и слушания тело зрителя, и, таким образом, функционирует в режиме сенсуальной интермедиальности. Фильм организует особый режим интермедиального взаимодействия, подчеркивающий различный характер опыта восприятия одного и того же образа, и делает видимой дистанцию между двумя выразительными языками и несколькими медиумами — письменным текстом, его воспроизведением в устной речи и визуальным образом. Так, текст проходит через процесс интермедиальной реапроприации: язык наделяется новой материальной плотностью, образы теряют свою принадлежность к прошлому и, не удаляясь от своего первичного носителя, естественного языка, возвращаются настоящему времени.

34 Имеется в виду работа «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе», написанная в 1946 году и переведенная на английский язык в 1953 году. О влиянии теории мимесиса Ауэрбаха на ранний период творчества Пазолини см. *Patti E.*, Pasolini after Dante: The ‘Divine Mimesis’ and the Politics of Representation, Legenda, 2016. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе, М.: Прогресс, 1976

35 *Marks, L. U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Durham and London: Duke University Press, 2000, с. 138.

Литература

1 *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) // Неприкосновенный запас. 2011. No 3 (77). URL: http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html

2 *Аронсон О.* Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. – М.: Новое литературное обозрение, 2007, с. 141.

3 *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки, Вып. 17. М., 1993, с. 88–89.

4 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975, с. 274–290.

5 *Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике, Т.1-2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 340–354.

6 *Пазолини П. П.* Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью. М.: «Ладомир», 2000, с. 298.

7 *Тынянов Ю.* Об основах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016, с. 66.

8 *Хамза А.* Евангелие от Альтюссера // Althusser and Pasolini, Palgrave Macmillan US, 2016, пер. М. Карпицкого URL: http://cineticle.com/component/content/article/120-issue-23/1564-23-0-il-vangelo-althusser.html

9 *Эльзессер Т. Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016, с. 66–72. с. 154.

10 *Bolter J. D. Grusin R.*, Remediation. Understanding New Media. MA: The MIT Press, 1999, с. 38.

11 *Carroll N.* Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography. // Millennium Film Journal, no. 14/15 (1984/85), с. 147.

12 *Dudley A.*, Adaptation. // Film Adaptation, ed. Naremore J., New Brunswick: Rutgers UP, 2000, с. 30.

13 *Dudley A.* Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press, 1984, с. 50.

14 *Gaudreault A., Marion P.* Transécriture and narrative mediatics: The stakes of Intermediality // A Companion to Literature and Film, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Malden, MA: Blackwell, 2004, с. 59.

15 *Hamza A.* Althusser and Pasolini. Palgrave Macmillan US, 2016, с. 113.

16 *Marks L.U.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London: Duke University Press, 2000, с. 138.

17 *Pasolini P.P.* Pasolini on Pasolini: interviews with Oswald Stack. Bloomington: Indiana University Press, 1969. Цит. по пер.: URL: https://katab.asia/2019/01/09/oswald-stack-interviewed-pier-paolo-pasolini/

18 *Patti E.* Pasolini's Intermediality. // ISLG Bulletin. The Annual Newsletter of the Italian Studies Library Group, 15 (2016), c. 46.

19 *Pethó Á.* Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between. Cambridge Scholars Publishing, 2011, c. 99.

20 *Rohdie S.* The Passion of Pier Paolo Pasolini. Bloomington: Indiana University Press, 1996, c. 2.

21 *Schröter J.* Four models of Intermediality. // Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries, ed. Bernd Herzogenrath, Dartmouth College Press, 2012, c. 29

22 *Testa B.* To Film a Gospel … and Advent of the Theoretical Stranger // Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives, ed. Patrick Rumble and Bart Testa, University of Toronto Press, Inc., 1994, c. 188.

Сведения об авторе

Смирнова Юлия Юрьевна, аспирантка Российского института истории искусств, сектор кино и телевидения, РИИИ, Россия, Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., 5.

iuliiasmirnova@gmail.com

П. Ю. Рыбина

УДК 791.43.01

(МГУ, Москва, Россия) На французском языке статья «Le statut culturel des adaptations cinématographiques des œuvres de Proust à la lumière des idées de M. Bakhtine» опубликована в журнале Revue d'études proustiennes. Marcel Proust et Mikhail Bakhtine : regards croisés, n° 13, 2021, p. 97–107

Ключевые слова:
киноадаптация, медиа, диалогизм, интертекстуальность, М. М. Бахтин, Р. Стэм, Ф. Джеймисон, М. Пруст, Ш. Акерман

Культурный статус киноадаптаций текстов М. Пруста в свете идей М. М. Бахтина

В современных исследованиях четко обозначился отход от иерархических представлений о взаимоотношениях литературного источника и его экранной версии, от разговора об упрощении оригинала адаптацией, от сомнений в ее ценности как вторичного текста. Обоснование нового культурного статуса киноадаптации проходило под влиянием разных теоретических подходов (трансмедийная нарратология, постколониальные исследования и др.), среди которых особое место занимает развитие англо-американскими исследователями идей М. М. Бахтина.
В частности, в монографиях киноведа Р. Стэма, посвященных литературе на экране, понятия «диалогизма», «карнавальности» помогают сформулировать специфику современной адаптации — своеобразного места «разговора» разных текстов культуры (кинематографических, литературных, живописных, фотографических, музыкальных, возникающих в новых медиа). На важность идей Бахтина в адаптационных исследованиях указывает и Ф. Джеймисон, разрабатывающий метафору медийного соревнования, которая связывает вопрос о жизни литературных текстов на экране с теоретическими образами Бахтина («борьба» жанров, «готовых» и «неготовых»). В статье утверждается, что современные исследования поддерживают сдвиг в культурном внимании — от литературного к его существованию в иной медийной среде.
Эта смена исследовательской драматургии влияет на качество разговора о киноадаптациях текстов М. Пруста (фильмах «Любовь Свана» Ф. Шлёндорфа, «Обретенное время» Р. Руиса, «Пленница» Ш. Акерман), появление которых фактически совпало с «новой волной» в адаптационных штудиях. Как пример диалога разных текстов кинокультуры в фильме-адаптации в статье рассматривается лента «Пленница» Акерман. Сложные смысловые пересечения, возникающие благодаря узнаваемым цитатам из классики западноевропейского кино, выполняют как политическую, так и поэтическую функцию. Задача статьи — доказать важность нового прочтения работ Бахтина англо-американскими исследователями для возникновения в современной гуманитаристике всплеска интереса к жизни литературного на экране.

Polina Rybina
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

UDK 791.43.01

Keywords: film adaptation, media, dialogism, intertextuality, M. M. Bakhtin, R. Stam, F. Jameson, M. Proust, Ch. Akerman

THE Cultural Status of Film Adaptations of M. Proust's Texts and the Ideas of M. Bakhtin

Contemporary film adaptation studies have engaged in the process of erasing hierarchies between the literary and the adapted / filmic. Discussions of adaptations as secondary texts and simplifications of their literary originals have become highly unpopular. The justification of a new cultural status of adaptations has been influenced by many theories, including postmodern theory, transmedia narratology, postcolonial studies, etc. Among these theories the influence of M. Bakhtin's ideas and concepts on scholars of film adaptations cannot be underestimated. American film historian R. Stam in his books on literature on screen makes use of the notions of dialogism and carnivalesque to formulate the specificity of contemporary adaptation— a place of dialogue between texts of different media formats (film, literature, painting, photography, music, new media). The importance of Bakhtin's ideas is discussed also by F. Jameson who suggests using the metaphor of media competition, which links the dynamics of media formats to Bakhtin's concepts (the competition of 'finished' and 'unfinished' literary genres). The article discusses how contemporary adaptation studies support the shift in cultural attention—from the literary to its 'life' in different media forms.
The shift in priorities influences discussions of film adaptations of M. Proust's texts (V. Schlöndorff's Un amour de Swann, R. Ruiz's Le temps retrouvé, Ch. Akerman's La captive), two of which appeared at the same time as the 'new wave' adaptation studies. The article delves into the analysis of intertextual dialogue between Akerman's film and three classic cinematic narratives to show what function quotations and allusions have in the audiovisual poetics of La captive. The article maintains that the use of Bakhtin's concepts by the scholars helps promote understanding of film adaptations as dialogic and hybrid structures.

Современные практики разговора о литературных киноадаптациях (в том числе — киноадаптациях текстов М. Пруста) сложились под влиянием множества теоретических подходов, среди которых стоит выделить развитие идей М. М. Бахтина англо-американскими исследователями кино и киноверсий классики. В критических текстах авторов, работающих с идеями Бахтина, ставятся вопросы, казалось бы, отдаленно связанные с теми, что волновали русского исследователя: проблемы трансмедийной миграции текстов, продолжения жизни литературного произведения при пересечении медийной границы. Тем не менее, применительно к изучению взаимодействия двух этих медиа — кино и литературы — идеи Бахтина вновь обнаруживают свой потенциал.

Центральный вопрос: какой разговор о киноадаптациях был бы сегодня плодотворен? Какого рода явления в них стоит видеть? Я остановлюсь на работах двух исследователей: американского киноведа Роберта Стэма, введшего тексты и идеи Бахтина в активный обиход адаптационных исследований, и Фредрика Джеймисона, использующего бахтинские образы для систематизации основных положений современных адаптационных штудий. Следующая часть статьи посвящена тому, как в 2000—2010-е гг. строится анализ киноадаптаций Пруста: они становятся эффектным материалом для демонстрации представлений о диалогическом взаимодействии, о понятии «диалогизм» в медийном ландшафте, вовлекающем культурные явления разной природы в общий воображаемый разговор.

У текстов Пруста — счастливая экранная судьба, части его романа «В поисках утраченного времени» адаптированы режиссерами авторского кино: Ф. Шлёндорфом («Любовь Свана», 1984), Р. Руисом («Обретенное время», 1999), Ш. Акерман («Пленница», 2000). Исследователь киноадаптаций фокусирует внимание на поэтике киноверсий, привлекает к анализу свое понимание особенностей режиссерских тем и стилей, осознает неизбежный отход новых авторов от специфически «прустовского», консенсус о котором до некоторой степени может быть достигнут в литературоведческих кругах. Процесс киноадаптации — это процесс медийного расширения литературы и литературного.

Безусловно, утверждение, что литература на экране оказывается «расширена» с помощью средств аудиовизуальных медиа, вызывает вопросы. Говоря о медийном расширении литературы, я напоминаю о том, что в практике адаптирования приоритетное положение над литературным текстом занимает киноверсия; приоритетное положение в анализе — режиссерская поэтика, медийный и производственный контекст, а воображаемая ответственность режиссера и зрителя перед авторскими «смыслами», о которых в культуре существует определенный договор, — вторична. Эта «вторичность» связана не с утратой интереса к литературному источнику, а с осознанием закономерности: зритель киноадаптации переживает сдвиг культурного внимания — от литературного произведения — к кинематографическому, явлению иной медийной природы. Без осознания этого сдвига, позволяющего воспринимать адаптацию как самостоятельное явление на отдаленном (но обязательно — известном зрителю) фоне литературной традиции, невозможно понять антропологическую потребность в обновлении «старых» историй средствами кино.

Разговор о литературе на экране может быть устроен иначе. Вероятно, по-прежнему будет востребовано обсуждение проблемы верности литературному оригиналу, практика постоянной и внимательной оглядки на «оригинал», а также стремление оценить адаптацию по шкале «удачная / неудачная», зависимой от наших представлений о том, какие повествовательные, тематические, эстетические свойства присущи литературному тексту. Такого рода исследовательская драматургия была

доминирующей на протяжении нескольких десятилетий. Тем не менее, еще А. Базен в своей хрестоматийной статье «За нечистое кино: в защиту экранизации» писал о потенциале развития киноязыка, заложенном в отклонениях от читательского/исследовательского консенсуса о культурных смыслах текста. В сущности, уже в середине XX в., в значительно менее интенсивно «пульсирующем» медийном ландшафте, Базен обнаружил возможности, способные переосмыслить сдвиг культурного внимания и смену приоритетов в обсуждении экранизаций.

Современное поле адаптационных штудий претерпело значительные изменения в начале 2000-х гг. в связи с появлением работ американского кинотеоретика Р. Стэма, чьи статьи и монографии в значительной степени повлияли на многих англо-американских исследователей киноверсий литературного произведения-источника (Д. Картмел, И. Уилехан, а также — Дж. Нэрмор, Т. Лич и др.). Можно сказать, что благодаря работам Стэма в англо-американском пространстве наметился важный исследовательский сдвиг: от дискуссий о «верности оригиналу» к более широкому полю транстекстуальных взаимодействий и принципиально иной постановке вопросов в связи с адаптациями. Киноадаптация перестала рассматриваться в рамках ограничивающей оппозиции «оригинал / копия»; из исследовательского разговора ушло стремление указать на более скромное по сравнению с литературным оригиналом положение фильма-адаптации на шкале символических ценностей.

Стэма стоит считать ключевой фигурой в том подходе к киноадаптации, который сейчас носит название интертекстуального. Профессор Нью-Йоркского университета, преподаватель школы Тиша, Стэм в работах разных лет последовательно обращался к творчеству Бахтина, и тот вклад в теорию киноадаптации, который он внес, в значительной степени основан на работе с бахтинскими идеями. Стэм систематически использовал применительно к кино такие понятия, как «металингвистика» (которое вслед за французскими коллегами он заменяет на «транслингвистику», translinguistics), «диалогизм» (dialogism) и «карнавальность» (carnivalesque).

Центральным понятием для развития адаптационных исследований стало понятие диалогизма, к которому он видит необходимость вернуться, обращая свой взгляд «сквозь» Ж. Женетта и Ю. Кристеву, к работам русского исследователя. Во «Введении» к работе 2005 г. «Литература сквозь призму кинематографа» (Literature Through Film) Стэм вводит имя Бахтина в контекст своих размышлений и пишет: “The intertextuality theory of Kristeva, rooted in Bakhtinian ‘dialogism’, stressed the endless permutation of textual traces rather than the ‘fidelity’ of a later text to an earlier one, and thus facilitated a less judgmental approach” [11, с. 4].

В этой цитате обращает на себя внимание то, что два термина, взятые в кавычки — диалогизм и верность оригиналу, — есть два понятия, которые изначально не принадлежат языку Стэма и которые он желает столкнуть в своем анализе. Но если понятие диалогизма закреплено за именем Бахтина и имеет свое продолжение через Кристеву, то другое понятие — fidelity — как будто никому не принадлежит и требует нашего отдельного комментария. Понятием «верности оригиналу» у Стэма оперирует условный среднестатистический литературовед — носитель оценочных суждений. Эти суждения литературовед воспроизводит, когда, рассуждая о киноверсии текста, оглядывается на литературный источник: он не готов вынести в приоритет медийную (кинематографическую) поэтику, специфику смены культурного контекста, особенности жанровой апроприации литературы в кино и прочее. Опираясь на понятие диалогизма, актуального и при миграции текстов из литературы в кино, Стэм конструирует условную фигуру медийно неосведомленного лите-

ратуроведа — и противопоставляет ему исследователей «новой волны». Эта «новая волна» — в значительном долгу, по Стэму, у идей Бахтина, благодаря которым в киноадаптации увидели «гибридную структуру», созданную усилиями коллективного автора. “The artistic utterance is always what Bakhtin calls a ‘hybrid construction’ mingling one’s own word with the other’s word. Bakhtin’s words about literature as a ‘hybrid construction’ applies even more obviously to a collaborative medium like film” [11, с. 4], – пишет Стэм, подчеркивая даже не собственно коллективный характер авторства, а саму специфику кинематографа как медийного инструмента (collaborative medium), требующего сотрудничества разных профессионалов, каждый из которых отвечает за различные материальные аспекты кино (свет, цвет, звук и так далее). Для исследователей «новой волны» эта материальность кинотекста и кинопроизводства находится в приоритете, поскольку они осознают необходимость обратить внимание на те стороны фильма-адаптации, что зачастую оказываются «погребены» под культурным слоем и весом литературного оригинала, требующего воображаемой «верности». Стэм ничего не пишет здесь о зрительском внимании, которое, собственно, и считывает слои гибридной конструкции, делая современный просмотр адаптации — практикой актуализации диалога разных текстов (кинематографических, литературных, живописных, фотографических, музыкальных, возникающих в новых медиа). Тем не менее, через год после работы Стэма выходит книга Л. Хатчен «Теория адаптации», и в ней зрительское вовлечение занимает важное место, а положение о том, что просмотр адаптации включает в себя процесс считывания множества интертекстов, — становится одним из основополагающих.

Развивая свою мысль о важности интертекстуального подхода к киноадаптации, Стэм протягивает нить от Бахтина и Кристевой — к Женетту, к его работе «Палимпсесты». Женеттовское понятие транстекстуальности, а также связанные с ним понятия гипер- и гипотекстуальности превращают бахтинский диалогизм в сверхплодотворную исходную категорию, в понятие-миф, доказывающее свою актуальность на разных медийных площадках.

Следующий исследовательский текст, подтверждающий востребованность идей Бахтина в адаптационном поле, написан через шесть лет после монографии Стэма и принадлежит Ф. Джеймисону. В 2011 г. вышел сборник «Верный духу: киноадаптация и проблема верности оригиналу»; среди авторов — Д. Эндрю, Т. Ганнинг, Л. Малви, Дж. Нэрмор, то есть те, кто либо солидарен с «новой волной» адаптационных штудий, либо представляет не литературоведческий, а киноведческий круг, и значит — отдает приоритет медийной поэтике кино. Послесловие к этому сборнику написано Джеймисоном и носит название «Адаптация как философская проблема». Подхватывая мысль Стэма, Джеймисон констатирует смену исследовательской парадигмы и вводит метафору медийного соревнования, которая, по его мнению, проясняет то, что происходит в современном культурном ландшафте.

Взаимодействие медиа может быть осмыслено с помощью контролирующей метафоры антагонизма, а также соревнования. Различные медийные инструменты (старые и новые) соревнуются за внимание своего воображаемого адресата; это соревнование имплицитно присутствует всегда, когда на первый план выходит ситуация соприсутствия разных медийных инструментов. Эти ситуации разнообразны: например, мы видим в фильме телеэкран или экран компьютера, или в телепередаче приводится отрывок из фильма, или любой из визуальных текстов (видео, фильм) показывает нам человека, читающего книгу. Все это, согласно Джеймисону, — случаи подспудного медийного антагонизма, который достигает своего пика в адаптационных практиках.

Для нормализации своего утверждения о медийном соревновании Джеймисон ссылается на работу Бахтина «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1941), которую цитирует в переводе К. Эмерсон. Приведем цитаты, важные для данных рассуждений, по-русски: «Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово» [3, с. 470]; «Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью» [3, с. 481–482].

Джеймисон утверждает, что эта борьба, или антагонизм, разворачивается теперь не на площадке литературы, а в трансмедийном пространстве, когда литературная адаптация приходит на смену роману, на основе которого она сделана. Подхватывая метафору борьбы, он ее усиливает и пишет следующий пассаж: “The novel, even when written for adaptation by film, necessarily wishes the latter’s eclipse and death, and seeks to demonstrate the debility of a medium that has to rely on a literary ‘original’. But at one and the same time film believes that its triumphant incorporation of the literary and linguistic hypotext into itself, in a generic cannibalism or anthropophagy, sufficiently enacts its primacy in the visual age…” [7, с. 232].

Если обратить внимание на исследовательскую метафорику Джеймисона, можно сказать, что он усматривает в медийных интенциях — и со стороны кино, и со стороны литературы, — то, что, пользуясь выражением Бахтина из «Эпоса и романа», можно назвать «фиктивными комическими смертями (с последующим возрождением)» [3, с.479].

По Джеймисону, тексты Бахтина о жанровом противостоянии позволяют проблематизировать современное медийное пространство как место борьбы неких глубинных посылов: литература теперь претендует на позицию «готового», «завершенного» инструмента, а кино — на положение «становящегося», «незавершенного», следовательно, именно кинематографическая адаптация становится способом переосмысления, переоценки смыслов «эпического мира» литературы.

Все вышесказанное повлияло на характер разговора о киноадаптациях прустовских текстов, на то, какие вопросы оказываются в фокусе внимания, когда исследователи обращаются к обсуждению киноверсий прустовского нарративного мира. Особенно показательны фильмы Руиса (1999) и Акерман (2000) — относительно свежий материал, который неизбежно попадает в зону интереса представителей «новой волны».

Обратимся к «Пленнице» Акерман, которая словно приглашает к разговору о диалогическом взаимодействии, интертекстуальной игре как важной составляющей смыслов. Богатство кинематографических аллюзий ленты разобрано в целом ряде работ, в частности, в статье И. Олни «В поисках утраченной женщины: Пруст сквозь призму “Пленницы” Ш. Акерман», вошедшей в сборник «Не/верность оригиналу: Эссе о киноадаптации» (2008). Лента, радикально интерпретирующая роман Пруста переносом действия в условно современный Париж, рассмотрена в рамках философии взгляда и патриархального визуального удовольствия. Возможность увидеть в «Пленнице» оппозицию патриархальной оптике возникает потому, что Олни фокусирует внимание на интертекстуальных взаимосвязях, устанавливаемых между фильмом Акерман и тремя другими

значимыми текстами кинокультуры — фильмами «Головокружение» (Vertigo, 1958) А. Хичкока, «Подглядывающий» (Peeping Tom, 1960) М. Пауэлла и «Этот смутный объект желания» (Cet obscur objet du désir, 1977) Л. Бунюэля. Олни рассматривает объективацию предмета желания, важную во всех этих фильмах, настаивая, что этот мотив имеет для Акерман центральное значение.

Тем не менее внимание к нарративной поэтике «Пленницы» позволяет увидеть в интертекстуальных отсылках систематический прием, используемый вовсе не ради того, чтобы скорректировать гендерную «политику» Пруста (скажем, произвести ее ревизию с позиции сегодняшнего дня), а для иной цели. Внимательная читательница романа, Акерман обращается к скрытым и явным цитатам из своих кинематографических предшественников, чтобы кинематографически реализовать одну определенную особенность оригинала — навязчивое присутствие голоса рассказчика, Марселя. Без этой повествующей инстанции мир Пруста лишается важнейшего эффекта опосредования, который Акерман стремится не упустить на экране. И «чужие» повествовательные голоса — Хичкока, Пауэлла, Бунюэля — воссоздают этот эффект опосредования, стилизуя нарративный мир «Пленницы» под иные нарративные миры.

Следует назвать хотя бы несколько из многочисленных отсылок к перечисленным фильмам, объединенных темой мужской одержимости женщиной. Лента начинается с фильма-в-фильме — любительского видео, снятого Симоном (альтер эго Марселя) на море: в кадре — Ариана и Андре. Перед нами оператор, он отсматривает пленку и пытается расшифровать, что говорит девушка на экране. То, что фильм начинается со встроенного повествования, а не с событий здесь и сейчас, указывает на нарративную многослойность, свойственную и Прусту: есть как минимум два плана — настоящее и прошедшее. Взгляд Симона направлен из точки настоящего в прошлое. Он подходит к экрану, его тень вписывается в пространство кадра, он буквально становится частью прошлого — киноизображения. Эта сцена может напомнить зрителю начало «Подглядывающего» Пауэлла: душевнобольной главный герой, оператор Марк Льюис, смотрит записанные им сцены гибели его жертв, молодых женщин. Если в своих программных фильмах Акерман ставит зрительский взгляд так, чтобы вернуть зрителя к переживанию движения здесь и сейчас, то в «Пленнице» она заставляет смотреть на изображение сквозь призму других фильмов, настраивает свою аудиторию на эффект «дежа вю».

Следующая узнаваемая цитата — слежка Симона за Арианой — устроена по мизансценическим следам слежки Скотти за Мэдлен в «Головокружении» Хичкока. Музыкальное решение этой сцены у Акерман (фрагмент «Острова мертвых» С. Рахманинова) поддерживает интуитивное зрительское знание о последствиях хичкоковских преследований. «Головокружение» навязывает себя как центральный интертекст «Пленницы»: сцена слежки — не единственная явная отсылка. Значим, например, эпизод в музее, куда Симон, как и Скотти, следует за Арианой: она внимательно рассматривает статую, чья прическа воспроизводит роковой «узел» с портрета Карлотты Вальдес.

Третий кинотекст, который зритель может невольно вспомнить, — лента Л. Бунюэля «Этот смутный объект желания», с эффектным чередованием двух абсолютно разных актрис (Кароль Буке и Анхелы Молины) в роли Кончиты. Это «мерцание» обманчивой женщины реализовано в образах Арианы и Андре, неразлучных подруг, как кажется, в равной степени необходимых Симону.

За каждым из перечисленных режиссеров — Хичкоком, Пауэллом и Бунюэлем — закрепляются определенные смысловые пласты фильма, работающие на изначально прустианскую метафору плена. Под «Головокружение» Хичкока стилизована дневная

Илл. 1 Кадр из фильма Р. Руиса «Обретённое время»

Илл. 2 Кадр из фильма Р. Руиса «Обретённое время»

Илл. 3 Кадр из фильма Ш. Акерман «Пленница»

Илл. 4 Кадр из фильма А. Хичкока «Головокружение»

жизнь Симона и Арианы: слежки, «допросы» Андре, недоверие, бесконечное расследование одержимого ревнивца Симона — пленника своих подозрений. Мир ленты Бунюэля изображает ночную жизнь героев: секс со спящей Арианой; сцены возбуждения, напоминающие гротескный эпизод из «Смутного объекта желания», когда Матье раздевает Кончиту и обнаруживает на ней неснимаемый «пояс верности». В свете этих отсылок Симон превращается уже в пленника своего желания. И, наконец, цитаты из Пауэлла — это общение Симона с Арианой после ее смерти. Первая сцена фильма — финал истории (лента разворачивается в обратном порядке): Симон, вероятно, стал причиной гибели Арианы, и теперь он, как оператор Марк, смотрит на нее, снова и снова оживающую на пленке. В результате произошедших событий Симон попадает в плен к кинематографу — как в аттракцион реального соприсутствия, создаваемого Акерман в ее программных фильмах. То, что в феминистской оптике прочтения «Пленницы» выглядит объективацией предмета желания, я интерпретирую как свидетельство «эффекта кино»: Симона завораживают (уже после гибели Арианы) кинематографические аттракционы.

Обращение режиссеров авторского кино к адаптациям Пруста — своеобразная гарантия того, что статус фильмов будет достаточно высок. Кинематографические авторы и Пруст оказываются на территории обмена сильными позициями в культуре. Напомню, что именно режиссеры-авторы изначально повлияли на «скачок» литературных киноадаптаций в культурной иерархии, поскольку громкие режиссерские имена, репутации авторов как тонких, вдумчивых стилистов, способствовали поддержанию необходимого сдвига в культурном внимании — от литературного к кинематографическому (на фоне литературы). Поэтика Акерман заслуживает того, чтобы оказаться приоритетом в разговоре, даже если мы продолжим оглядываться на текст Пруста.

Положение адаптаций между литературой и кино имеет еще одну сторону. В статусе, который приписывается киноверсиям, можно увидеть следы культурной оценки адаптации (не только кинематографической) ранее. Пусть это прозвучит несколько прямолинейно, но адаптация получала то низкую, то высокую оценку в культуре. Для романтиков адаптация — синоним упрощения, такого «переписывания» текста, которое удовлетворит наивный («детский») запрос аудитории. Для более раннего периода (первой половины XVIII века, например) адаптация — это практика улучшения и прогрессивного переосмысления содержания «старых» повествований. Об этом пишет, в частности, К. Эллиотт в своей свежей работе «Теоретизируя адаптацию» (2020).

Подъем киноадаптации в культурной иерархии говорит о том, что на определенном этапе развития кинематограф начинает восприниматься как инструмент подобного «улучшения», способный на эстетическое (и этическое) превосходство над старыми медиа с их старыми нарративами. Режиссер в этой логике превращается в «просвещенного» автора, переписывающего «варваров» прошлого. И здесь мы можем сказать еще о новейшей, по сравнению с эрой авторов, стадии: сегодняшние ревизионистские адаптации позиционируют себя как кинематографические тексты, исправляющие заблуждения прошлого относительно болевых точек культуры — вроде расы и гендера (в сущности, такая корректирующая функция приписывалась кино — массовому зрелищу — и раньше). Акерман, принадлежащая авторскому кино, но работающая над адаптацией Пруста на рубеже XX-XXI веков, тоже занимается ревизией классического прочтения. Она находит у Пруста «слепые» зоны, опираясь на хорошо проработанные элементы феминистской парадигмы; это позволяет вписать прустианскую «Пленницу» в этические дискуссии сегодняшнего дня. Таким образом, зритель современной адаптации

— это квалифицированный подготовленный адресат актуальной, изощренной медийной практики, способный осмыслить кинематографическое письмо (эстетику) и ее состязание с литературным оригиналом, а также подключение животрепещущих тем современности (в частности, этических).

Таким образом, на фоне нового всплеска дискуссий в англо-американском киноведении о подходах к киноадаптациям давние идеи русского культуролога и литературоведа Михаила Бахтина вновь обнаружили свою неожиданную актуальность.

Сведения об авторе

Рыбина Полина Юрьевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

E-mail: rybina_polina@hotmail.com

Литература

1 *Базен А.* За «нечистое» кино (В защиту экранизации) // *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 122—146.

2 *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 тт. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. С. 5—505.

3 *Бахтин М. М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.

4 *Bazin A.* Qu'est-ce que le cinéma? P.: Cerf, 1976. 372 p.

5 *Beugnet M. Schmid M.* Proust at the Movies. N. Y. (N.Y.), Abingdon: Routledge, 2016. 282 p.

6 *Elliott K.* Theorizing Adaptation. N. Y. (N.Y.): Oxford UP, 2020. 362 p.

7 *Hutcheon L.* A Theory of adaptation. N.Y. (N.Y.), L.: Routledge, 2006. 256 p.

8 *Jameson F.* Adaptation as a Philosophical Problem // True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity / ed. by C. MacCabe, R. Warner, K. Murray. N.Y.(N.Y.): Oxford UP, 2011. P. 215—234.

9 *Kravanja P.* Proust à l'écran. Brussels: La Lettre volée, 2003. 184 p.

10 *Olney I.* A la recherche d'une femme perdue: Proust through the Lens of Chantal Akerman's La Captive. In: In/Fidelity: Essays on Film Adaptation. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 155—171.

11 *Stam R.* Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film. Baltimore (MD): The Johns Hopkins University Press, 1989. 288 p.

12 *Stam R.* Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden (MA), Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 388 p.

Арсеньев П.
Университет Женевы / [Транслит],
Женева/Петербург, Швейцария/Россия.

УДК 303.4

В тексте рассматриваются причины, по которым новые медиа внезапно стали «старыми», а также припоминаются ключевые эпизоды приближения к медиа-чувствительности в мысли XX века, закономерно следовавшие за всеми теми техническими изобретениями, что начали появляться с конца XIX века, навсегда изменив не только повседневный опыт потребителей знаков, но и гуманитарные науки, долгое время позволявшие себя не замечать ничего, кроме того, «что написано на языке».

Ключевые слова:
медиа-анализ,
медиа-археология,
Цилински, аудио-
визуальные
технологии.

Новых медиа не было

Век спустя после манифеста «Слово как таковое» и полвека спустя после motto Маклюэна о медиуме-сообщении кажется, что мы существуем в эпоху предельной осознанности момента медиума — в искусствах, теории и коммуникативной повседневности. Однако если при «первых упоминаниях» и шальных догадках момент медиума будоражил воображение (возможно, опережавшее действительную степень зависимости сообщения от медиума или даже сводимости первого ко второму), порождал теоретические распри и артистические провокации, электризовал ситуацию самим переворачиванием эпистемологической перспективы, то сегодня, когда каждый школьник вместо выученного наизусть стихотворения норовит предложить свой перформативный дыр бул щыл (тик-ток и так далее), а каждый студент готов на любой вытянутый билет важно сообщить о том, что medium то ведь is the message, кажется, мышление о медиуме окончательно автоматизировано, его акции находятся на спаде, и можно с уверенностью констатировать отток теоретических симпатий к другим вопросам.

Arsenev.P.
University of Geneva / [Translit]
Geneva/Saint-Petersburg/Swizerland/Russia

UDK 303.4

There weren't the new media

The text examines how new media suddenly became "old". The author recalls the key episodes of the approach to media sensitivity in the thought of the XX century, following all those technical inventions that began to appear from the end of the XIX century, forever changing not only the everyday experience of consumers of signs, but also the humanities, which for a long time allowed themselves to ignore nothing but "what is written in the language".

Keywords: media
analysis, media
archaeology,
Tsilinsky,
audio-visual
technologies.

Возможно, именно поэтому, несмотря на то, что из всех доступных мест медиа сегодня твердят, что они как никогда новые, в действительности сама эта категория необратимо устарела или стерлась в восприятии современников. Но если всякие медиа теперь стали старыми, то сами медиальные средства и техники прошлого неожиданно получили новое измерение прочтения, которое во второй половине XX века стали все чаще называть археологическим. Если футуристическая поэзия и формальная поэтика были грабительским займом будущего для своей еще совершенно аналоговой эпохи (и именно на этом фоне выглядели таким новаторским способом действия и мышления), то медиа-археология оказывается своего рода возвращением долга артистического и теоретического внимания прошлым векам, не столь тривиальным в том числе в медиалогическом отношении. Мы приходим к такой экономике внимания только сегодня, когда стало окончательно понятно, что «инструменты письма тоже трудятся над нашими мыслями», но именно поэтому у наших мыслей высвободились мощности для того, чтобы потрудиться над историей инструментов письма и различных литературных (кино, etc.) техник. Именно этого, более комплексного и, если угодно, рефлексивного, взгляда не хватало в эпоху, когда требовалось утвердить саму возможность рассуждать в терминах медиума, заострить момент его формально-технического устройства и оторваться от веков обесценивания «мертвой буквы» (в пользу «животворящего духа», разумеется).

Более того, пока алфавит еще не испытывал серьезной конкуренции и медиум языка считался основным и чуть ли не единственным, акцент на его медиальности в формализме оказывался и сам достаточно логоцентрически устроен и стремился к девалоризации собственно медиа-технического момента в циркуляции означающих. Один простой пример из классика формального анализа.

Включаясь в гонку вооружений между русскими и итальянскими футуристами, Якобсон усердствует в пурификации критериев языковых изобретений — более чистых у заумников — и заодно сбрасывает с корабля и технические факты и технологические объекты, трансмиссию с которых стремится передать фактам поэтическим Маринетти: «Новые факты, новые понятия вызывают в поэзии итальянских футуристов обновление средств, обновление художественной формы, так возникает, например, parole in liberta. Это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка. <…> И здесь решающим побудителем нововведения является стремление сообщить о новых фактах в мире физическом и психическом»[1]. Отметим, что технические факты могут быть не только референциальными объектами литературных произведений, но и имманентными факторами литературной эволюции, столь во многом напоминающей не только естественную, но и эволюцию технических объектов. Очевидно, что первые опыты воздушного полета, приходящиеся примерно на тот же год, что и первые манифесты футуризма, меняли физический и психический опыт настолько, что могли стать не только фактами, требующими сообщения, но и техническими фактами, оказывающими влияние на литературную технику и приносящими с периферии новые литературные факты (репортаж).

По этой причине наряду со сдвигом исторического фокуса от аналогового футуризма к медиа-археологии мы хотели бы конкретизировать в этом обзоре ракурс рассуждения о медиуме до медиа-технического, то есть такого, в котором медиум понимается не просто как перелицовка

1 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921; цит. по: Сочинения Р.О. Якобсона в сети // [URL]: philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm (дата обращения: 10.01.2021).

трансцендентальной философии и еще одна версия (медиа)феноменологии, но как конкретное, исторически локализуемое материально-техническое изобретение, меняющее наши когнитивные и чувственные априори и порождающее определенную коллективную экономику внимания.

Чтобы уточнить угол обзора (или удара), рассмотрим несколько конкретных методов приближения к медиа-чувствительности в мысли XX века, закономерно следовавших за всеми теми техническими изобретениями, что начали появляться еще в конце века XIX, навсегда изменив не только повседневный опыт потребителей знаков, но и гуманитарные науки, долгое время позволявшие себе не замечать ничего, кроме того, «что написано на языке». Чем ближе к концу XX века, тем больше различных версий медиа-анализа появляется и для того, чтобы сориентироваться в современной ситуации, стоит кратко напомнить о ключевых эпизодах.

: Materialities of communication (Гумбрехт-Пфайфер)

Исторический момент перехода от XIX века, все еще вдохновленного научными эпистемологиями, к началу XX века, уже делающего главными героями медиа-технические вещи, получает свою методологическую корреляцию почти век спустя. К концу десятилетия, в которое появились пионерские работы Фридриха Киттлера по археологии технических медиа (1985/86)[2] и Вульфа Лепениса по общей истории дисциплин (1985)[3], оформляется нечто вроде исследовательского движения анти-герменевтического толка, которое получает свое первое оформление в сборнике Materialities of Communication, впервые опубликованного на немецком[4].

Этот программный, хотя еще и очень разношерстный сборник имеет смысл проанализировать на материале текста редактора-составителя, знакомившего англоязычную публику с состоянием «немецкой науки» в конце XX века[5]. Ханс Ульрих Гумбрехт прощается (в последней главе книги) с интерпретацией, то есть герменевтическим рефлексом, (само)критике которого уже немало уделил к тому моменту и медиа-анализ Киттлера. Если раньше от теории ждали абстракции (и абстрагирования от материальности), то в силу ее же собственной эволюционной динамики не мог не произойти поворот к обратному. В качестве точки, в которой сходится «страсть к теории» авторов сборника, называется реинтеграция человеческого тела в модели само-референции человека и одновременно становление самих humanities менее антропоцентричными. В 1994 году это подразумевает, как уточняется в скобках, стать более экологичными и одновременно готовыми обсуждать функциональные эквиваленции между человеком и машиной. Словом, абстрактная трансцендентальная инстанция заменяется множественными и более воплощенными фокусами само-референции.

Если логоцентризм (и его основные теоретические провайдеры в XX веке структурализм и феноменология) списывал всю физическую «внешность» (exteriority) языковой деятельности, то теперь «материальность коммуникации» возвращается из забвения так же, как в свое время исключенные сюжеты «литературной психологии» со становлением психофизиологии и психоанализа — в науку[6]. Главным образом возвращение вытесненной «обшивки» подразумевает отказ от идеальности смысла, а средства в борьбе с ней перебираются самые разные — от «несемантических функций звука и цвета» и «телесной воплощенности значения» до «недовольства коммуникативными системами»[7].

Воюющие со своим (немецким) герменевтическим прошлым «материальности коммуникации» можно рискнуть назвать проектом позитивных гуманитарных наук, на которые указывал еще Дильтей, когда говорил о «физических процессах как всего лишь условии, инструменте понимания» (396), то есть квалифицируя всякую материальную поверхность как вторичную и всегда несовершенную тень данного внутри субъекта. Для переворачивания этих отношений и самой немецкой герменевтической традиции привлекается Соссюр, а за ним и Ельмслев, чтобы перейти от идентификации предсуществующих значений к реконструкции (формальных) условий их зарождения. И хотя оба эти союзника представляются весьма случайными (хотя и строго позитивистски и анти-герменевтически настроенными), главной формулой, объединяющей почти всех авторов «материальностей коммуникации», становятся пока еще очень размытые «феномены, участвующие в производстве значения, но не являющиеся им сами» (398), слегка напоминающие к тому же самохарактеристику одного из персонажей, стоявшего в основании герменевтической традиции («Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»).

Так или иначе, исследователи «материальности коммуникации» отправляются, отталкиваются от интерпретации как «вольного перевода с немецкого», чтобы прийти к условиям конституирования значения («meaning constitution») — в диапазоне от физиологии человеческого тела до физических свойств означающего, уже не сводящихся к «общественным условиям» его распространения, как в неомарксистской философии языка[8]. Проблема разве что в том, что это на самом деле существенно расходится с представлениями Соссюра о несущественности физических свойств знака[9], что собственно уже и критиковалось у Волошинова[10], и потому напоминает продолжение борьбы двух национальных эпистемологических традиций, в которой германские анти-герменевтически настроенные силы отказываются от трансцендентального фокуса, но только для того, чтобы позволить агентности возникнуть из «сцепления тел, психических систем и новых коммуникационных технологий» (400)[11]. Возможно, в качестве третьего пути между культурной ностальгией (герменевтики) и технологической эйфорией (позитивизма)

2 См. нашу аппликацию метода Киттлера к техносоциальным аспектам поэтического голоса/речи в ситуации звукозаписи: *Арсеньев П., Куртов М.* Предисловие редакторов выпуска // #20 [Транслит]: Музыка революции. СПб., 2017. С. 3–6.

3 См. подробнее об этой эпохе методологических предложений в тексте *Арсеньев П.* Лаборатория букв, или как возможна смежная история литературы и науки // #24 [Транслит]. Санкт-Петербург, 2021.

4 См. английский перевод: *Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L.* (eds.). Materialities of Communication / translated by William Whobrey. Stanford UP, 1994. Почти все статьи за исключением вступления Людвига Пфайфера и заключения Ханса Ульриха Гумбрехта, написанных специально для английского издания 6 лет спустя, были переведены из немецкого издания: *Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L.* (eds.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

5 *Gumbrecht H. U.* A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication. P. 389-404.

6 Учитывая подразумеваемых протагонистов — Фрейд, Гуссерль, Фуко, — Гумбрехт не может не воздать должное грамматологии и считает нужным подчеркнуть, что «материальности коммуникации» находятся ближе к проекту Деррида, чем к Новому историзму, но отклоняется и от первого, часто сводящегося к отказу от посылки о цельности текстов, но не от их «интерпретативной доместификации» — отказу от всегда-уже-данного значения в пользу анализа риторических механизмов создания эффектов референции, но не от все большего собственного становления-литературным. См. подробнее: *Gumbrecht H. U.* A Farewell to Interpretation. P. 394. Далее страницы приводятся в тексте.

7 Так называются разделы книги: Sounds, colors, and their nonsemantic functions , Embodiment and the limits of signification , Communication systems and their discontents .

8 См. одну из наиболее ранних версий: *Волошинов В.* Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930.

9 «Физической основой знака может быть любой материальный субстрат» (*Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики // Он же. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 53).

10 «Всякий идеологический знак является не только отражением, тенью действительности, но и материальной частью самой этой действительности. Всякое знаковое идеологическое явление дано в каком-либо материале: в звуке, в физической массе, в цвете, в телесном движении и т. п.». *Волошинов В.* Марксизм и философия языка. С. 15.

11 Характерен акцент на «новых технологиях», хотя первые главы книги посвящены материальности египетских иероглифов и медиа-переходу от рукописной к печатной книге. И все же это помогает увернуться от понимания (истории) техники как мотивированной социальными нуждами и изобретенной гениями. См. подробнее о языке как техническом инструменте, позволяющем продлить жизнь трансцендентального субъекта в эмпирико-телеологической философии языка Марти в: *Громов Р.* Антон Марти. Философия языка брентановской школы. Предисловие к публикации // Логос. 2004. № 41. С. 106–137.

стоит рассматривать две следующие программы.

: Kulturtechniken (Зигерт)

Вслед за интересом к (медиа)археологии знания и сближения культурных медиаций и технических протоколов в немецкой традиции возникают исследования «культурных техник» (Kulturtechniken) как своего рода ревизия технологического материализма Киттлера — его расширение и одновременно более мягкая версия[12]. Само понятие происходит из сельского хозяйства и обязано масштабным амелиорационным процедурам орошения и осушения пахотных земель, выравнивания русел рек, создания водных резервуаров. Оно также включало изучение и практику гидрологии и геодезии. Землемер Кафки и Андрей Платонов профессионально относились к тому, что на немецком называется Kulturtechniken.

В отличие от подозреваемой в избыточном технологическом детерминизме и методологическом антигуманизме модели Киттлера, авторы исследований культурных техник сосредотачиваются на таких элементарных практиках, как счет и письмо, размывая и расширяя понятие техник с помощью предикации его культурой. Это уже не про аккультурацию природы (что может подсказывать сам аграрный термин и резонансы со структурной антропологией), но про технологизацию нашей «второй природы», то есть культуры, или аккультурацию технологии (которую тоже можно назвать нашей «второй природой»). То, что инструменты, операции и процедуры могут представлять собой объект исследования, как будто вдохновляется предпочтением знания-как — знанию-что, акта — номенклатуре. Но если теоретические объекты вторичны по отношению к практическим действиям, не создается ли последними и сам агент? Не возникает ли субъект из жеста (письма или другой культурной техники)? Не то чтобы «так называемый человек» здесь переживал реабилитацию, но исследования культурных техник определенно предполагают более сильный акцент на фигуре актора и тем самым существенно сближаются с прагматической антропологией[13].

Субъект по-прежнему, как и у Киттлера, остается фантомом, но теперь он возникает не столько в протоколах и алгоритмах технических медиа, сколько в «обретающей сознание» материальной поверхности записи, которой в конечном счете является человеческое тело и мозг[14].

В археологии технических медиа эту распределенность заслуг было рассмотреть проще (как в классическом motto Ницше об инструментах, которые «тоже трудятся над нашими мыслями», возникшем после его контакта с печатной машиной), но зависимость агента от техник следовало бы увидеть не только в создании информации, но и в таких «техниках», как двери и плуг, из которых возникает или «изобретается» человек[15].

12 В дальнейшем изложении мы опираемся на интерпретацию истории дисциплины одним из ее же видных представителей: См. *Siegert B.* Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory // Theory, Culture & Society. Vol. 30, №6 (2013). P. 48–65, а также весь этот выпуск.

13 См. наш набросок проекта «антропологии литературной техники»: Арсеньев П. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С. 78–88, а также несколько case-study конкретных эпизодов становления медиа-антропологических ассамбляжей из индивидуального жестикуляционного фантазма и наличной материальности инструментов и материальности письма: *Арсеньев П.* Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода / Логос №6, 2017. С. 24-58.

14 Тело как поверхность записи, обретающая в процессе этой экзекуции сознание — это классический ход рассуждения для медиа-технической археологии Киттлера, в которой довольно частотными примерами оказываются «В исправительной колонии» Кафки и процедура психоанализа, описываемая в текстах Фрейда — или, во всяком случае, прочитываемая Киттлером — как медиатехнология. См. подробнее: Медиа(архео)логия письма vs. Феноменология когнитивных технологий (дискуссия) // #23 [Транслит]: Материальные культуры авангарда. С. 158–167.

15 Это чрезвычайно близко программе Федорова, а также повестке переизобретения «техник тела» в советской биомеханике, а сознания — в психотехнике 1920-х. Ср. «вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно» (Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция // Советский экран. 1928. № 41).

Так же, как медиа-анализ был технологически осведомленным способом преодолеть психо- и дискурс-анализ, слишком «повернутые на языке»[16], увидеть на месте текстов — технологии знания и педагогические операции, — так и культурные техники призваны стать антропологически осведомленным способом преодолеть исключительную привязку к медиа и материальности коммуникации, увидев их в более широком контексте инструментов, создающих человека. Вместе с тем, культурные техники радикализуют попытку Киттлера поставить дело с лингво-археологический головы на историко-технологические ноги — поставить их на твердую германскую почву. В рамках этой попытки уже у Киттлера означающее Лакана-Бенвениста-Соссюра становилось технологически имплементировано, а исторические априори Фуко обретали свою техническую материальность.

Наконец, культурные техники находится в довольно близких союзных отношениях с теми пост-критическими исследованиями, которые отказываются от критики (например, отчуждения субъекта) в пользу истории практик, исполняемых с помощью инструментов (например, в научных лабораториях)[17]. Так, выступая против «коммуникативного разума», самоосуществлению которого мешают (массовые) медиа[18], немецкий медиа-анализ смыкается скорее с американскими пост-кибернетическими media studies, но и отличается от последних интересом не столько к стиранию границ между человеком и машиной[19], сколько к обнаружению машинности (техничности) в конструкции человеческой культуры, присутствующей изначально.

Этот ход — называемый уже не анти-герменевтическим (как предпочитали исследователи материальности коммуникации в конце 1980-х), но пост-герменевтическим — резонирует скорее с укоренением (или даже «заземлением») онтологии значения в онтических операциях их передачи и хранения. «Культурные техники» здесь не сводятся к тому, что производят символическое и удовлетворяют критерию «прагматики рекурсии» в модернизме (письмо о письме, роман о романе), но скорее обнаруживают операторные цепочки в культуре и в технологии[20], в программном коде и в вещах, наделяя не только знание — материальностью, но и объекты — агентностью (и чуть ли не самосознанием), а все претендующее на реальность — медиальными условиями и техническими априори.

: Médialogie (Дебре)

Наконец, наряду с немецкой медиа-археологией в 1990-е развивается и типично французская медиология, основателем и главным представителем которой является Режи Дебре, чье имя также регулярно появляется в примечаниях и присутствует в оперативной памяти медиа-исследований.

16 То есть обязанными языковому повороту (linguistic turn) и поэтому, в свою очередь, лингвистически осведомленным способом преодолеть эссенциализм субъекта.

17 Здесь мы, разумеется, отсылаем к проекту социологии науки и исследованиям Латура в частности, но не исключительно. См. также наше предисловие к выпуску о прагматической поэтике, сравнивающее методы формализма с критической социологией науки, также критикующей объяснение научных теорий «параллельными рядами» и предлагающей аналогичный проект устранения оппозиции между внутренней конструктивностью и внешним детерминизмом: *Арсеньев П.* Предисловие редактора выпуска // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С.3-6.

18 Понятия Юргена Хабермаса подвергаются критике — одновременно эпистемологической и политической — как формы технофобии и либерального здравого смысла мы находим почти в каждый статье Зигерта. См. к примеру: *Siegert B.* Cultural Techniques. P. 54. В исследованиях «культурных техник» замечены как минимум еще двое авторов сборника «Материальности коммуникации» — кроме Киттлера это Сибилла Крэмер (Sybille Krämer).

19 См. к примеру: *Hayles N. K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

20 Наряду с почти неминуемым для разговора о технике на немецком языке Хайдеггером, исследователи культурных техник обращаются к французской антропологии и в качестве ключевых референтных фигур избирают Марселя Мосса, предложившего понятие «техник тела» (Mauss M. Les techniques du corps // Journal de Psychologie. Vol. 32. №3-4 (1936). P. 271-293), и Андре Леруа-Гурана, автора книги «Техника и язык» (*Leroi-Gourhan A.* Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964).

«Манифесты медиологии» опубликованы в том же году, что и английский перевод «Материальностей коммуникации», второй редактор-составитель которых — Людвиг Пфайфер — как раз предлагает понимать коммуникацию «не столько как обмен значениями, идеями, сколько как перформанс, запускаемый материальностью означающих и встроенный в “аппаратную часть” (hardware) — техники, технологии, материалы, процедуры и медиа». Он же отмечает, что «“материальности” могут функционировать как общая метафора для совокупного воздействия институтов и медиа, к которым они прибегают»[21]. И такие переговоры между «организованной материей» техники и «материализованной организацией» институтов являются главным теоретическим напряжением программы медиологии.

Конструкция метода медиологии в значительной степени обязан собственной политической и институциональной судьбе Дебре[22]. Ранний интерес к прагматике коммуникации был связан с политическим активизмом и организационным опытом, а переход от упоения перформативностью речи к исследованию материальных и организационных условий ее успешности как будто реагирует на политические разочарования 1970-х. Враждебность к университетскому марксизму и структурализму этого выпускника École Normale Superieur и ученика Луи Альтюссера, в свою очередь, может быть связана с тем, что он получает свою докторантскую степень только в 53 года. Наконец, убеждение в том, что одного «излучения» (émission) мысли никогда недостаточно и необходимо быть всегда техническом и институциональным организатором этого излучения, указывает на то, что долгое время Дебре приходится создавать инфраструктуру для своих идей (как, например, основанный им в 1996 журнал Cahiers de Médiologie[23]), а не пользоваться готовой. Словом, прагматику любых актов высказывания Дебре погружает в плотную ткань институциональных принуждений и материальности коммуникации.

Наконец, в отношениях с техникой Дебре оказывается намного меньшим техно-оптимистом, чем немцы, и уточняет, что никакой концептуальной или моральной драматургии в наследовании медиасфер нет (что было бы технодицеей): научно-технический прогресс остается в порядке фактов, но не ценностей. Не является Дебре и техно-детерминистом и считает, что между появляющимися технологиями и всегда-уже существующими культурными привычками пользователей происходят переговоры, в которых может и не наступить консенсуса[24]. Приверженцам герменевтики медиолог предложит понимать интерпретацию как политическую операцию, а апостолам чистого значения – всегда укажет на технические процедуры его конструирования[25]. Словом, после провала всех революционных надежд медиолог продолжает вести позиционные бои в культуре и эпистемологии. Так, семиологии медиология противопоставлена именно как индуктивная наука, скорее следующая

21 *Pfeiffer K. L.* The Materiality of Communication // Materialities of Communication. P. 6-7, 11.
22 Дебре характеризует «психологический профиль медиолога как менее созерцательный (в сравнении с семиологом) и более расположенный к коллективному действию» («le profil psychologique du médiologue est moins contemplatif (que celle du sémiologie), plus proche de l'action collective »), а медиологчиский инстинкт называет характеризующим разоруженного пророка и тому подобных политически активных в молодости персонажей, оказавшихся на пенсии («l'instinct médiologique < caractérise le > prophète (désarmé) », « stratège manqué ou un politique rentré »). См. *Debray R.* Manifestes médiologiques. Gallimard, 1994. P. 93.
23 После его закрытия в 2004 — Medium.
24 См., к примеру, наш текст, обнаруживающий подобный конфликт в современном французском кино, чей главный герой к тому же чрезвычайно внешне напоминает Режи Дебре: *Арсеньев П.* Конец, пауза и повторное воспроизведение прекрасной эпохи // Cineticle // [URL]: https://cineticle.com/materials/essays/la-belle-epoque-bedos (дата обращения: 11.01.2021).
25 Немало ссылок Дебре делает в «Манифестах» на своего союзника – Брюно Латура, семиотически и технологически «развинчивающего» в эти же годы науку-в-действии, с которыми его объединяет не только медиа-техническую чувствительность, но и часть авторов, пишущих в Cahiers de médiologie и работающих в Le Centre de sociologie de l'innovation.

конкретным кейсам, нежели конструирующая правила (и чьи результаты, следовательно не вполне формализуемы)[26]. В то же время, подобно историку техники, за громкими словами (которым, следовательно, не очень доверяет) медиолог всегда ищет социо-технический субстрат, обеспечивающий их действенность.

Точно так же, как мы не воспринимаем того, благодаря чему мы воспринимаем (ср. с формулой Гумбрехта), мы не видим и медиологического скелета, который скрывается за памятниками литературы и искусства. Когда мы читаем Вольтера или мадам де Севиньи, думаем ли мы о том, что поддерживает их письмо (сильная центральная власть, поддерживающая почтовое сообщение[27], кадровый корпус, наконец, лошадей и, следовательно, конницу) и что делает буколическую литературу требующей вооруженной силы и централизованного государства? А читая роман XIX века, часто ли мы думаем о железной дороге, сети школ и дешевой в производстве печатной прессе, что поддерживают запрос на эту литературную форму?[28] Наконец, Дебре не стесняется задаться и вопросом о том, скольким обязан социализм линотипу, очевидно отмечая первые симптомы кризиса его программы на заре эпохи электронных медиа.

Одной из любимых формул Дебре оказывается расширенная и дополненная им пословица «Когда указывают на луну, идиот смотрит на палец», в которой медиолог настойчиво уподобляется именно такому идиоту, который смотрит на этот всегда ускользавший от внимания указующий перст. Если представить себе континуум, связывающий материальность означающего с материальной организацией культуры, то медиологическое подозрение можно рассматривать как наследующее оптике формального метода, тоже сосредоточенного на не самых очевидных (но и не самых непосредственных) вещах и внимательного скорее к «интенсивным деталям»[29]. Внимание формалистов к литературной технике, в свою очередь, оказывается частным случаем исследования «культурных техник»[30], а общая одержимость материальностью коммуникации — расширенным и дополненным изданием формального метода, сосредоточенного еще целиком на материальности означающего.

: (ан)археология медиа (Цилински)

В завершение этого обзора стоит сказать еще об одном методе, рисующем более или менее выразительный типаж и расположенном, в свою очередь, между искусствами и науками, а потому с трудом исторически локализуемом и эпистемологически неопределенном. Зигфрид Цилински в своей недавно переведенной на русский язык книге «Археология медиа. О “глубоком времени” аудиовизуальных технологий»[31] действительно забирается довольно глубоко в своем археологическом предприятии, но

26 Дебре тоже восхищается Леруа-Гураном, как человеком объяснившим намного больше, чем все hommes de lettres своей эпохи, однако вместе с тем медиология остается все время в неопределенной степени принадлежности к дисциплинам гуманитарного цикла. Возможно, ее стоит считать эмпирической наукой письма, существующей между sciences и lettres.
27 «Имперскую» интерпретацию феномена почтового сообщения предлагает и исследователь культурных техник Бернард Зигерт. См.: *Siegert B.* The Fall of the Roman Empire // Materialities of Communication. P. 303-318.
28 См. наш этюд, посвященный разработке как раз этого кейса: *Арсеньев П.* Поезд в русской литературе, или Как она докатилась от Толстого до Шкловского // Нож // [URL]: https://knife.media/club/train-writing (дата обращения: 10.02.2021).
29 Об устройстве оптики раннего формализма, праздновавшего «неузнавание» и захваченного непосредственными чувственными данными при понятийной приостановке, словом, близорукого наблюдения (в сопоставлении с нагрузкой на глаза, налагаемой «дальним чтением» и «квантитативным формализмом» Франко Моретти) см. в: *Арсеньев П.* Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // НЛО №150 (2/2018)
30 В свою очередь, технической фразеологии формализма и ее методологическим следствиям (в том числе в современной социально-технической теории и симметричной антропологии) мы посвятили еще одно отдельное исследование: *Арсеньев П.* Техноформализм, или Развинчивая русскую теорию с Латуром // НЛО №159 (5/2019)
31 Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудио-визуальных технологий. М.: Ад Маргинем, Музей современного искусства «Гараж», 2019. Далее цитируемые страницы приводятся в тексте.

поскольку оно, как он несколько раз оговаривается, одновременно анархеологично (т. е. несет в себе щепотку политического фрондерства, но без занудства и обязательств)[32], раскоп выдает довольно смешанную породу или, как это можно в данном случае назвать, фракции каких-то больших и более стройных повествований.

Работая на ниве медиа-археологии с тех же 1980-х годов, Цилински публикует книгу, чей заголовок удачно совпадает с названием дисциплины, только в 2002 году[33]. Для начала он смешивает науку и магию, очерчивая в качестве зоны своего интереса «инструменты, помогающие нам видеть, слышать и познавать различные природные и иные феномены, а также машины для развлечения»[34], которые, разумеется, существовали задолго до новых медиа и индустриальных коммуникаций. Возможно, как раз чем глубже во времени, тем меньше наука была отличима от магии, чему способствовала и их общая материально-техническая база[35]. Если научная объективность в XIX веке скорее прятала свое «искусство как прием» под кожух[36], то предлагаемая Цилинским «история технологически базированных искусств», наоборот, педалирует участие разного рода машин и аппаратов в производстве эффектов.

Собственно, под искусством автор понимает и открыто называет «прежде всего, искусство, вдохновленное возможностями применения различных медиа <…> и движимое не в последнюю очередь, интересом к науке и технике» (12). Если, опять же, гуманитарные науки XIX века вдохновлялись эпистемологией естественных наук и уже вследствие этого перенимали лабораторную установку и институциональные повадки ученых[37], то искусства «прежде всего» вдохновляются медиа-техниками, а только потом уже оказываются «движимыми не в последнюю очередь интересом к науке».

Как мы уже отмечали, сегодня медиа перестают быть аттракционом — все чаще появляются новые, которые переходят в разряд привычных. По мере приближения к сингулярности ускоряется и устаревание предыдущих версий.

Все это значит в том числе, что мы больше не ощущаем сопротивления медиа-среды, натурализуем ее и считаем чем-то само собой разумеющимся и, возможно, именно от этого ложного чувства и призваны освободить нас экскурсы в эпохи, когда медиа были новыми, их использование — опасным, рискованным и потому что ли более сознательным. Призыв «сделать медиа снова ощутимыми» не может не напомнить акцента формалистского проекта на возвращении каменности камню, а языку и сознанию — детской свежести[38].

Точкой входа может, однако, также служить и смерть медиа — как это предлагает Брюс Стерлинг в своем dead media project — «отработанное программное обеспечение <…> отброшенные идеи, артефакты и системы из истории технических медиа: изобретения, которые исчезали вскоре после своего возникновения или вели в тупик и в дальнейшем не разрабатывались; модели, которым не удалось до конца пройти стадию разработки»[39]. Так же как большинство научных теорий, по словам Фейерабенда, не были признаны ошибочными или опровергнуты, а просто забыты и вышли из моды, также и медиа, неизбежно перестающие быть новыми, уснащают собой культурный слой. В этом смысле медиа-археология — дисциплина не только историческая, но и почти филологическая — ведь только «продукты человеческого духа» нуждаются в изучении уже после того, как их время прошло и они остались в прошлом. Поскольку медиа — это техники, они подвержены прогрессу и устареванию, но если они же — это приспособления, помогавшие человеку видеть, слышать и проводить вычисления, то есть соратники перцептивной и психической активности, то такие предыдущие версии трансцендентального аппарата человека стоят изучения, как романтическая литература или санскрит.

Во всяком случае, медиа-археология — дисциплина неизбывно корреляционистская: если свет давно погасших звезд, регистрируемый современными телескопами, и может быть признан архиископаемым, существующим до / без человека[40], то ископаемые медиа это всегда слепки с чьих-то способов «видеть, слышать и производить вычисления»[41]. Учитывая такую гибридизации научно-технических артефактов с гуманитарной эпистемологией, и понадобится более подробный анализ этой версии «глубокой» истории, написанный не с точки зрения победителей или выживших в «неудержимом и якобы естественном техническом прогрессе» (24), а с точки зрения маргиналов и проклятых (медиа)поэтов. Фигуры, которые выхватываются таким методом, конечно, вполне произвольные, если только не считать достаточным парадигмальным критерием саму эту отверженность.

См. подробный анализ метода Цилинского через избираемых им в соратники «медиа-археологов» в нашей рецензии на русский перевод книги в разделе «Библиография».

32 Реагируя на «Археологию знания» Фуко, Руди Фискер назвал ан-археологией такой метод, «который невозможно собрать воедино благодаря какой-либо ссылке на потенциал идентификации некоего единого объекта изначального опыта» Visker R.: Foucaults Anfuhrungszeichen Eine Gegenwissenschaft // Ewald F., Waldenfels B. (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. 1991. P. 109. Этот акцент очевидно надо рассматривать в контексте анархитектуры, тоже родом из 1990-х и деколониального поворота — принадлежность к западному миру, как мы увидим, не идет на пользу привлекательности экзотических медиа-алхимиков.

33 Zielinski S. Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2002; английский перевод выходит еще четырьмя годами позже: Zielinski S. Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means / trans. Gloria Custance. MIT Press, 2006.

34 Ср. с «инструментами, тоже трудящимися над нашими мыслями» (Ницше). В другом месте Цилински использует формулировку «аппараты обучения и развлечения» (15)

35 «Несмотря на отчетливо сформулированные отграничения от концепций подобного рода магии, которые скорее намеренно усиливали загадочность природных феноменов, <у делла Порта> узка грань между натурфилософскими экспериментами и практиками <…> алхимии и герметизма» (110).

36 Что подробно описывает книга: Дастон Л., Галисон П. Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотова, С. Гавриленко, А. Писарева. М.: НЛО, 2018.

37 Как это описывает в свою очередь Сергей Козлов в книге Козлов С. Имплантация. Очерки генеалогии историко-филологического знания во Франции. М.: НЛО, 2020.

38 См. один из первых манифестов формализма: Шкловский В. Воскрешение слова. Спб., 1914.

39 См. Sterling Bruce. http://www.deadmedia.org/ (2000)

40 См. о гипотезе архиископаемого в книге: Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. Напротив, Цилински даже в физике предпочитает теорию хаоса Росслера, физику «теперь» или физику однократности, в которой будучи «причастным к миру, наблюдатель в противоположность дистанцированному наблюдателю из классической физики является активным участником происходящего» (60).

41 Как знали Федоров и Стиглер, инструменты всегда хранят своего изобретателя и пользователя в свернутом виде (См.: *Stiegler B.* La Technique et le temps, tome 1 : La Faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994). Нечто подобное вероятно имеет в виду под «новой операциональной антропологией» и Цилински.

Сведения об авторе

Арсеньев Павел Арсеньевич, магистр филологии и искусства (СПбГУ); докторант Университета Женева.

lartpaulars@gmail.com

Литература

1 Арсеньев П. Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // НЛО №150 (2/2018)

2 Арсеньев П. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С. 78–88.

3 Арсеньев П. Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода / Логос №6, 2017. С. 24-58.

4 Арсеньев П. Конец, пауза и повторное воспроизведение прекрасной эпохи // Cineticle // [URL]: https://cineticle.com/materials/essays/la-belle-epoque-bedos (дата обращения: 11.01.2021).

5 Арсеньев П. Лаборатория букв, или как возможна смежная история литературы и науки // #24 [Транслит]. Санкт-Петербург, 2021.

6 Арсеньев П. Поезд в русской литературе, или Как она докатилась от Толстого до Шкловского // Нож // [URL]: https://knife.media/club/train-writing (дата обращения: 10.02.2021).

7 Арсеньев П. Предисловие редактора выпуска // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С.3-6.

8 Арсеньев П. Техноформализм, или Развинчивая русскую теорию с Латуром // НЛО №159 (5/2019).

9 Арсеньев П., Куртов М. Предисловие редакторов выпуска // #20 [Транслит]: Музыка революции. СПб., 2017.

10 Волошинов В. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930.

11 Громов Р. Антон Марти. Философия языка брентановской школы. Предисловие к публикации // Логос. 2004. № 41. С. 106–137.

12 Дастон Л., Галисон П. Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотова, С. Гавриленко, А. Писарева. М.: НЛО, 2018.

13 Козлов С. Имплантация. Очерки генеалогии историко-филологического знания во Франции. М.: НЛО, 2020.

14 Медиа(архео)логия письма vs. Феноменология когнитивных технологий (дискуссия) // #23 [Транслит]: Материальные культуры авангарда. С. 158–167.

15 Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016.

16 Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Он же. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.

17 Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудио-визуальных технологий. М.: Ад Маргинем, Музей современного искусства «Гараж», 2019.

18 Шкловский В. Воскрешение слова. Спб., 1914.

19 Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция // Советский экран. 1928. № 41.

20 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921; цит. по: Сочинения Р.О. Якобсона в сети // [URL]: philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm (дата обращения: 10.01.2021).

21 Debray R. Manifestes médiologiques. Gallimard, 1994.

22 Gumbrecht H. U. A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication. P. 389-404.

23 Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L. (eds.) Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

24 Hayles N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

25 Leroi-Gourhan A. Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964.

26 Mauss M. Les techniques du corps // Journal de Psychologie. Vol. 32. №3-4 (1936). P. 271–293.

27 Pfeiffer K. L. The Materiality of Communication // Materialities of Communication.

28 Siegert B. Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory // Theory, Culture & Society. Vol. 30, №6 (2013). P. 48–65.

29 Siegert B. The Fall of the Roman Empire // Materialities of Communication. P. 303-318.

30 Stiegler B. La Technique et le temps, tome 1 : La Faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994.

31 Visker R.: Foucaults Anfuhrungszeichen Eine Gegenwissenschaft // Ewald F., Waldenfels B. (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. 1991.

32 Zielinski S. Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means / trans. Gloria Custance. MIT Press, 2006.

33 Zielinski S. Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2002.

Муравьева Л. Е.
Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

УДК 77 + 82.0

Ключевые слова: трансмедиальная нарратология, кинонарратив, реверсивность, медиачувствительность

Данная статья является развернутым комментарием к малоизвестному тезису Жерара Женетта о том, что реверсивность способна формировать специфичность кино как медиума. В отличие от вербального нарратива, подпадающего под ограничения линейности языкового знака, кинонарратив способен репрезентировать события в реверсивном порядке. Этот тезис комментируется в контексте современных трансмедиальных и когнитивных исследований нарратива. В статье анализируются возможности и ограничения реверсивной кинематографической репрезентации, что позволяет рассматривать нарратив как медиачувствительную модель, использующую медиальные свойства для конструирования особой кинематографической реальности.

Кинонарратив в трансмедиальной оптике: реверсивность как критерий медиа-чувствительности

Трансмедиальные исследования занимают привилегированное положение в современной теории нарратива. Неуклонный рост числа работ, посвященных медиальным воплощениям нарратива, способствует оформлению отдельной субдисциплины — трансмедиальной нарратологии, изучающей процессы пересечения нарративами медиаграниц [Baroni 2017; Baroni & Goudman 2019; Ellestrom 2019; Ryan 2014; Thon 2016 и др.]. Не в последнюю очередь подобный интерес возникает в результате так называемого «нарративного поворота» и отвечает попытке осмыслить нарратив в качестве одной из доминирующих культурных практик [Брокмейер & Харре 2000; Hyvärinen 2010; Kreiswirth 2005]. Нарратив, рассматриваемый в последнее тридцатилетие как дискурсивная форма, репрезентирующая и оформляющая человеческий опыт, осуществляет постоянную экспансию за пределы собственно вербального медиума, что реабилитирует известный тезис Ролана Барта: мы окружены нарративами, и не существует такой медиасреды, в которой мы не смогли бы рассказывать истории[1] [Барт 2000 (1966)].

Muravieva Larissa
University of Geneva / [Translit]
Geneva/Saint-Petersburg/Swizerland/Russia

UDK 77 + 82.0

Keywords: Transmedial Narratology, Film Narrative, Reversibility, Media Sensibility

This article comments in detail on Gerard Genette's little-known thesis, which argues that reversibility forms the specificity of the cinematic medium. Unlike the verbal narrative, which is subject to the limitations of the linearity of the language sign, the film narrative is able to represent events in a reversible order. This thesis is developed within the framework of actual transmedial and cognitive studies of narrative. The article analyzes the possibilities and limitations of reversible cinematic representation, which, in turn, allows us to consider the narrative as a media-sensitive model that uses medial properties to construct a specific cinematic reality.

Film Narrative in Transmedial Perspective: Reversibility as Media Sensibility

Особое место среди различных медиасред занимает кинонарратив. Во-первых, интерес к нарративной организации кинематографического медиума просыпается сравнительно рано. Любопытно, что обращение к нарратологической проблематике наблюдается сначала не в среде нарратологов, но в среде близких им исследователей кино. В частности, А. Лафэ еще в 1940-е вводит понятия «точки зрения» и «наррации» по отношению к кино, а К. Метц размышляет о двойном временном членении фильмической последовательности, что стимулирует

1 Во «Введении в структурный анализ повествовательных текстов» Р. Барт замечает: «Не перечислить всех существующих на свете повествований. Прежде всего изумляет само многообразие повествовательных жанров, которые, в свою очередь, способны воплощаться в самых раз личных субстанциях, так, словно для человека годится любой материал и он готов вверить ему свои истории: повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции; повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно (вспомним св. Урсулу Карпаччо), витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор». Эту фразу часто приводят как эмблематичную для старта трансмедиальных исследований в нарратологии. [Барт 2000, с. 196].

позднейшие изыскания Ж. Женетта в области организации литературного повествовательного дискурса[2]. Чуть позже С. Чэтман, Д. Бордуэлл, Ж. Годро, Ф. Йост, С. Козлофф и др. — зачастую полемически — пытаются применить концепции литературоцентристской нарратологии к анализу фильмов [Gaudreault 1988; Gaudreault & Jost 1990; Jost 1989; Kozloff 1988]. Именно поворот к изучению кинонарратива в 1980-е годы ознаменовал выход нарратологии за пределы литературной аналитики [Baroni & Goudman 2019]. Впоследствии развитие собственно «фильмической нарратологии» [Kuhn 2009; Kuhn 2011; Verstraten 2009] уделяет пристальное внимание медиаспецифичности как системе различий при конструировании модели кинонарратива. Кинонарратология словно бы описывает круг, выискивая компаративные, а порой контрастивные инструменты для анализа вербального и фильмического дискурсов.

Во-вторых, сама природа кинонарратива — «мультимедиальный медиум» (M.-L. Ryan) — предлагает себя в качестве специального объекта исследования в трансмедиальной оптике. Несмотря на то, что в современных теоретических работах кино находится в осцилляции между двумя подходами — выявляющими либо медиаспецифичность, либо медиаконвергентность (особенно применительно к цифровому и VR кино), — оба они связаны с возможностью кино конструировать наррацию. При этом мультимедиальность существенно усложняет классическую (структуралистскую) модель нарратива и требует выработки особого подхода к анализу фильмического сторителлинга.

Наконец, кино как медиум оказывается зоной пристального внимания в аспекте изучения рецептивных практик. С усилением когнитивного подхода в нарративных исследованиях акцент смещается с изучения «текстуальной структуры» кино на зрительскую активность. Рассматривая кино как медиум, способный вызывать аффективную вовлеченность в опыте просмотра, теоретики зачастую обращаются к идее нарратива как формы, способной продуцировать этот аффект [см.: Эльзессер & Хагенер 2016; Gaudreault & Jost 2017].

В данной статье я предпринимаю попытку сосредоточиться на ряде проблемных зон в парадигме трансмедиальных исследований кинонарратива и рассмотреть круг вопросов, связанных с противоречивым статусом трансмедиального подхода как такового. С одной стороны, трансмедиальность в общепринятом значении не предполагает выявления медиаспецифичности и постулирует себя как качество нарратива, способного воплощаться в различных медиасредах. С другой — в актуальной нарратологии не существует универсального аналитического словаря, который мог бы претендовать на исчерпывающую полноту описания медиальных воплощений нарратива, в частности, в кино. В этой связи постановка вопроса о медиаспецифичности — дискуссионная проблема в современной теории нарратива — может быть переосмыслена не в последнюю очередь с помощью поиска ответов на вопрос, что собой представляет фильмический нарратив и в чем принципиальное отличие его природы от иных медиальных воплощений нарратива. Постановка вопроса о медиачувствительности, в некотором смысле идущая вразрез с центральной задачей трансмедиальных исследований, в то же время может снять ряд парадоксов в этой области. Остановлюсь на некоторых из них.

Наррация в фильме: парадоксы трансмедиального подхода

Трансмедиальность мыслится как атрибутивное свойство феноменов, способных переходить из одного медиума в другой. Так, история принца Гамлета, воплощаясь последовательно в вербальном, визуальном, театральном или кинематографическом

2 Примечательно, что в главе «Порядок» «Повествовательного дискурса» Ж. Женетт строит свою рефлексию, отталкиваясь, в частности, от работы К. Метца «Essais sur la signification au cinéma» [см.: Женетт 1998; Metz 1968].

медиуме, рассматривается как медианезависимая модель, конструирующая релевантный и устойчивый мир истории (storyworld) в сознании реципиента. Свойства медиума при этом рассматриваются как трансмиссивные: подобная аналитика не выявляет особенностей того или иного медиума, сосредотачиваясь лишь на том неизменном остатке, который фиксируется в результате перехода дискурсивных форм из одной среды в другую. Как замечает В. Вольф, «трансмедиальность касается феноменов, которые не являются специфическими для какого-либо конкретного медиума и/или которые изучаются в рамках компаративного подхода к медиа, не останавливаясь на каком-либо конкретном источнике. Не будучи специфичными для одного медиума, эти феномены появляются в различных медиасредах» [Wolf 2011].

Трансмедиальность мыслится в двух методологических оптиках: коммуникативной и когнитивной. С одной стороны, формы, выявляемые в результате перехода, осмысляются в рамках традиционной коммуникативной модели как некоторые сообщения, передаваемые по определенным каналам. Проблема медиаспецифичности списывается на шум, а то, что остается, формирует саму нарративность. С другой — трансмедиальность позволяет изучать процессы нарративного производства и рецепции в когнитивном ключе. В этой связи диегезис понимается уже не как сообщение, но как «мир, вызываемый нарративом» [Herman 2009, с. 105]. Этот мир понимается как ментальная репрезентация, и ее способность быть актуализированной в различных медиасредах лишний раз подчеркивает тот факт, что мир истории (storyworld) является медианезависимой моделью [Thon 2016, с. 35–70].

Отталкиваясь от строгого, «трансмиссионного» понимания трансмедиальности, неизбежно возникает вопрос, на каких именно феноменах этот подход может фокусироваться. Только ли нарратив способен бытовать в различных медиасредах, или этому подвержены и иные дискурсивные типы (в частности, дескрипция)? Насколько продуктивно ограничиваться широким трансмедиальным подходом, если он направлен исключительно на кристаллизацию некоторой абстрактной формы — сухого остатка — от конкретных нарративных реализаций в медиасредах? Наконец, до каких пределов в принципе простирается медиаэкспансия нарратологии? Например, как быть с медиа, в рамках которых существование нарратива может быть признано очень условным (например, в инструментальной музыке или нефигуративной живописи)?

Трансмедиальный подход в широком смысле знаменует действительно важную фазу в истории развития нарративных исследований. Ввиду того, что долгое время исследования нарратива сдерживались чисто «диегетической» сферой, нарратологии пришлось отстаивать свое право на другие медиа. Сформировавшийся в результате подход позволяет изучать процессы конструирования и рецепции нарратива как когнитивной модели, способной быть воспринятой с помощью различных каналов передачи и восприятия. Однако он представляется менее эффективным для специальных исследований. К примеру, он мало пригождается глубоким исследованиям в области кино, поскольку не привносит к фильмическому анализу чего-то принципиально иного, кроме постулирования нарративной природы фильма как таковой.

Вместе с тем, в рамках современных исследований формулируется второе понимание трансмедиальности, включающее в себя поиск медиаразличий и отталкивающееся от идеи М. Маклюэна о том, что медиа оформляют наши ощущения [см.: Маклюэн 2019 (1964)]. Не отрицая широких возможностей нарратива существовать в режиме пересечения медиаграниц, исследователи все чаще предпринимают попытки описать те факторы, которые модифицируют эту модель под влиянием той или иной медиальной среды. В частности, Д. Герман

утверждает, что медиа, влияющие на процессы нарративного производства и нарративной коммуникации, в значительной степени трансформируют не только сам нарратив, но и стратегии его понимания и интерпретации [Herman 2013, с. 103–108].

Вопрос о медиаспецифичности частично снимает логический парадокс трансмедиалов и предлагает более нюансированную модель изучения нарратива. Второе понимание трансмедиальности, во-первых, фокусируется на том, что в разных медиасредах нарративы могут быть представлены в большей или меньшей степени. Во-вторых, сам медиум может накладывать ограничения на формы и способы нарративной репрезентации.

Пытаясь очертить границы второго подхода к трансмедиальности, можно утверждать, что исследования в этой оптике, в противовес медианезависимой модели нарратива [Elleström 2019; Ryan 2012; Thon 2016 и др.], конструируют медиачувствительную модель, которая учитывает адаптивные свойства нарратива, подстраивающегося под ту или иную медиасреду.

Я хочу остановиться на одном из аспектов фильмического нарратива, который заслуживает более пристального изучения в рамках второго — более специального — подхода в трансмедиальной нарратологии. Это возможность реверсивного восприятия фильмического дискурса.

Реверсивность как критерий медиаспецифичности

Несмотря на то, что основной тезис трансмедиального подхода был сформулирован еще структуралистами [Барт 2000 (1966); Bremond 1964; Todorov 1969], не все классические нарратологи разделяли убежденность в том, что нарратив способен существовать вне пределов вербального дискурса. Долгое время экспансия дисциплины в сферу «миметических медиа» сдерживалась на основании принципа, сформулированного еще Кете Хамбургер: для того чтобы существовал нарратив, обязательно должна существовать опосредующая инстанция. В ее качестве долгое время рассматривалась категория нарратора, ассоциируемая исключительно с вербальным дискурсом. Одним из наиболее последовательных сторонников зависимости нарратива от вербальности был младоструктуралист Жерар Женетт. Французский исследователь не просто подчеркивал связь нарративного дискурса с языковым медиумом, но и пытался ограничивать его исключительно письменной формой. Так, в статье «Границы нарратива» он определяет последний как «репрезентацию событий или последовательности событий, реальных или вымышленных, средствами языка, а именно языка письменного» [Genette 1966, с. 66]. В знаковой работе «Повествовательный дискурс: поиск метода» нарратолог противопоставляет диегетический модус миметическому и исключает из поля внимания «модальной нарратологии» те медиасреды, которые не подпадают под сферу влияния вербальной опосредующей инстанции.

Однако наиболее любопытным — и при этом оставленным без дальнейшего внимания — тезисом Женетта была его косвенная формулировка медиаразличения вербального (письменного) и фильмического дискурсов. Развивая идею де Соссюра о линейности означающего, Жерар Женетт обращает внимание на последовательность как основной атрибут вербального нарратива. В «Повествовательном дискурсе: эссе о методе», размышляя о дуализме временного порядка в повествовании, исследователь ищет если не исключения, то хотя бы менее характерные для этого двойного членения медиальные формы, и утверждает, что если последовательность изображений (в комиксе или фоторомане) может быть искажена за счет некоторого спонтанного охвата взгляда, то она ни в какой мере не может быть нарушена при восприятии письменного литературного нарратива. Напротив, организация кинематографического дискурса такова, что зритель способен воспринять

его в реверсивном режиме, что не нарушит принципа нарративности:

> Подобно устному или кинематографическому повествованию, оно [письменное литературное повествование — Л.М.] может быть «потреблено», а следовательно актуализировано, только в некоторое время, которое очевидным образом является временем чтения, и, хотя последовательность элементов повествования может быть и нарушенной при фрагментарном, перечитывающем или выборочном чтении, это все же не может привести к полной аналексии; можно просмотреть фильм в обратном направлении кадр за кадром, но нельзя прочитать текст наоборот — ни побуквенно, ни пословно, ни пофразно (иначе он перестанет быть текстом). Книга больше, чем порой считают ныне, подчинена пресловутой линейности лингвистического означающего, которую легче отрицать в теории, чем уничтожить на практике. [Женетт 1988, с. 71]

Замечание Женетта о том, что фильм «можно просмотреть <…> в обратном направлении кадр за кадром», заслуживает более подробного комментария, поскольку служит релевантным критерием для конструирования медиачувствительной модели нарратива.

Прежде всего следует уточнить, что понимается под реверсивным режимом восприятия кинематографического дискурса. С одной стороны, реверсивность может быть имманентная (внутрикадровая или внутриплановая), в этом случае мы имеем дело с обратной перемоткой видеоряда. Реверсивный кадр возникает на заре развития кинематографа и долгое время ассоциируется преимущественно с поэтикой гэгов и трюков [Schrader 2015, p. 55]. С другой стороны, реверсивность может достигаться за счет средств монтажа, на стыке планов. Наконец, реверсивным может быть сам дискурсивный уровень (S. Chatman) в том случае, когда события репрезентируются в последовательности, инвертирующей их хронологический порядок (например, в «Необратимости» Г. Ноэ или «Memento» К. Нолана). Все три типа реверсивности имеют место в кинематографическом нарративе и могут использоваться с различными функциональными установками.

Что касается литературного нарратива, то здесь также имеет смысл говорить о реверсивности разных порядков. Размышления Женетта о невозможности «прочитать текст наоборот — ни побуквенно, ни пословно, ни пофразно» — восходят к концепции линейности языкового знака. По Соссюру, линейность означающих проявляется в развертывании лингвистических единиц сообразно с правилами их синтагматической сочетаемости. В этом смысле запрет на реверсивность в восприятии вербального нарратива является исключительно медиазависимым, поскольку связан с правилами сочетаемостных ограничений лингвистических единиц. Однако исключения из правил встречаются и в вербальном медиуме: нарушение линейности означаемых зачастую служит фактором дополнительного смыслообразования и маркером литературной игры. Так, реверсивность в той или иной степени присутствует в принципах ограничения в комбинаторной литературе, в факториальной поэзии, поэмах-палиндромах, гипполагах и проч. Таким образом, «реверсивные отклонения» — вплоть до создания абсурдных высказываний — все же встречаются в вербальном литературном дискурсе и служат своего рода аномалиями, формирующими дополнительные очаги смыслообразования. Вместе с тем, кроме собственно «языковой реверсивности», в литературном дискурсе встречается еще и нарративная реверсивность. Она довольно типична для литературного нарратива и обнаруживается в широком историческом контексте: от хронологических нарушений временного порядка в «Энеиде» Вергилия — до идущей вспять темпоральности в «Стреле времени» М. Эмиса.

Как мы видим, обратная нарративная последовательность присутствует и в кино,

и в литературе и моделируется законами самого дискурса. Это происходит за счет того, что и фильмический, и вербальный нарратив имеют двойную структуру временного порядка, которая со времен немецкой классической теории повествования обозначается в терминах оппозиции между временем рассказывания и временем рассказываемых событий. Дуализм темпоральной репрезентации обусловливает одинаковые возможности для создания хронологических отклонений — вплоть до реверсивности — на уровне, обозначенном Женеттом как «уровень повествования» (récit). В этом случае реверсивность будет представлять собой цепь отрезков, внутри которых отношения выстраиваются хронологически, в то время как сами отрезки будут располагаться в порядке, инвертирующем их реальную или воображаемую последовательность.

Реверсивность же «самого материала» — языкового и кинематографического — возникает на уровне «презентации наррации»[3] (В. Шмид) — то есть коренится в медиальных ограничениях на возможность конструирования события. Это различение можно сформулировать следующим образом: мы не можем реверсивно прочитать событийную структуру в вербальном медиуме, но мы можем реверсивно воспринять событие в фильме. Так, в первых кадрах «Memento» Кристофера Нолана мы видим сначала выцветающую фотографию, на которой все менее заметными становятся пятна крови; затем фотография заскакивает в полароид, затем в той же самой руке появляется пистолет, в который затем влетает пуля… Через несколько секунд реверсивный режим сменяется стандартным показом, а в сознании зрителя просмотренные кадры оформляются в событийную структуру: только что свершилось убийство, один персонаж выстрелил в другого, а затем сфотографировал жертву на полароид и теперь держит в руке фотографию, которая постепенно проявляется. Собирая последовательность первых кадров фильма Нолана в некоторую осмысленную последовательность, зритель выстраивает между ними логические связи и связывает их в единое совокупное событие, показанное наоборот. Чаще всего такие приемы считываются практически бессознательно, не фокусируясь на реверсивности как таковой (если, разумеется, они не мотивируются в сюжете, как в более позднем «Доводе» того же Нолана). В «Memento» первые обратные кадры сменяются привычным форматом внутрикадрового движения, однако являются своего рода запускающим триггером для событийной последовательности, которая будет реализовывать принцип реверсивности уже на дискурсивном уровне: история персонажа фильма, потерявшего кратковременную память, по небольшим отрезкам отматывается от конца к началу.

Возникают два вопроса: во-первых, почему мы можем реконструировать событие из кадров, запущенных в обратном порядке? Во-вторых, до какой степени сознание зрителя может воспринимать внутрикадровую реверсивность, наделяя ее событийным значением? Почему, к примеру, мы можем посмотреть небольшой фрагмент фильма, запущенного в реверсивном формате, но не готовы воспринимать весь фильм целиком? Ответ на первый вопрос, как нам представляется, заключается в различии между вербальной и кинематографической наррациями в аспекте конструирования событийной репрезентации.

Формирование событийности в фильмическом и вербальном нарративах опирается на разные способы формирования абстрактных значений. Они связаны с репрезентацией «кадров ментального видения», которые затем складываются в осмысленную событийную последовательность.

Принцип любой наррации — ее дискретность, вытекающая из невозможности вместить континуальность субъективного опыта в дискурсивные рамки [Тюпа 2016, с. 19–25]. И вербальная, и фильмическая наррации работают по принципу сцепления отдельных эпизодов, которые содержат в себе в той или иной степени миметическое начало. Однако если в литературном дискурсе прописывание этих эпизодов опосредуется, то фильмический дискурс репрезентирует их непосредственно, такими, какие они есть внутри фильмической реальности. В этом смысле А. Лаффэ замечал, что дискурс фильма — это дискурс «великого показывателя картинок» (un grand imagier) [Laffay 1964]. Наррация в фильме опирается на ряды образов, которые означиваются только в динамике.

Здесь возникает главное медиаразличие: как замечают Годро и Йост, ни один кинематографический план сам по себе не сможет сказать, что персонаж умер. Если мы видим упавшего со скамьи человека, то чтобы убедиться в том, что он не пьян, он не шутит, он не разыгрывает смерть и т. д., нам необходим соседний кадр, в котором было бы объяснено его падение [Gaudreault & Jost 2017]. В то же самое время вербальная наррация может избежать двусмысленностей, закрепляя словесно рисуемый образ. Так происходит в последних строках романа Флобера: «думая, что он шутит, она тихонько толкнула его. Он рухнул наземь. Он был мертв» («croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort»). Последняя фраза, непосредственно указывающая на событие, устанавливает границы для интерпретации предшествующих двух, являющихся своего рода миметическим вкраплением. Она выводит из потенциальной множественности интерпретаций единственно верную.

Ролан Барт замечал, что сфера языка — это сфера абстракций: «произнося “яблоко”, я указываю на яблоко как таковое, можно сказать, я им лингвистически управляю. Но как только я перевожу эту абстракцию в разряд изображений, каким бы схематичным оно ни было, всегда возникает какое-то конкретное яблоко, которое обозначено и означено (“une certaine pomme que l'on dessine, et que l'on désigne”)» [Barthes 1994, p. 879]. Любопытно, что в нарративной последовательности потенциальные возможности языкового и кинематографического медиумов инвертируются: язык состоит из единиц с абстрактными значениями, которые приобретают конкретное значение в акте употребления, в их линеаризации, а фильмическая наррация работает с конкретными образами, которые формируют абстрактные значения в динамической последовательности. «Тирания нарративного» (Ж. Женетт) заключается в том, что вне зависимости от модальности конструирования этих абстрактных значений, от материала, с которыми работает вербальная и фильмическая наррация, оба медиума все равно формируют структуру событийности. Но именно разная процедура формирования событийности и предполагает корректировку той практики нарративного производства, которую я в начале статьи обозначила как «чувствительность к медиа». Кадры, запущенные в произвольном — даже обратном — порядке влекут за собой спутанность, аффект, ощущение нарушенности, дестабилизируют зрительское восприятие. Там, где в вербальном медиуме формировалась бы десемантизированная зона или абсурд, в кино возникают очаги нарративной чувствительности.

Ответ на второй вопрос — напомню, связанный с проблематизацией времени, в которое зритель способен воспринимать обратно движущиеся кадры и при этом наделять их событийным измерением, — лежит в плоскости когнитивного подхода к изучению нарратива.

Нарушение последовательности действий в структуре репрезентации фильмического события — общее место в кинематографической практике. С одной стороны, сам принцип монтажа обусловливает разрывы и сцепления, которые должны достроиться в некоторое целостное ментальное видение в сознании реципиента. С другой — репрезентация события в кино является полем непрестанных экспериментов в аспекте нарушения хронологической последовательности элементов, из которых скла-

3 Под «презентацией наррации» В. Шмид понимает уровень нарратива, на котором «свободная от медиального воплощения наррация передается на специфическом языке того или иного вида искусства» [Шмид 2003, с. 173].

дывается событие. Нарративное восприятие работает по принципу реконструкции разобщенных планов — и, следовательно, ментальная репрезентация событийности работает с некоторым до известной степени хаотичным набором элементов.

В сцене автокатастрофы в фильме К. Кесьлевского «Три цвета: синий» на протяжении нескольких секунд мы видим руку, снятую крупным планом, сжимающую бильбоке. Шарик несколько раз подпрыгивает, но не попадает на острие палочки. Отъезжающая от руки камера фокусируется на появляющемся из тумана автомобиле. Крупный план показывает лицо подростка, смотрящего вдаль. Шарик бильбоке наконец попадает на палочку; мы видим улыбающегося мальчика и одновременно слышим звук тормозов. С лица мальчика сходит радостное выражение, мы видим его смотрящим вдаль. Мы слышим звук удара, общий план показывает нам автомобиль, упирающийся в ствол дерева. Из открытой дверцы выкатывается детский мяч. Автомобиль начинает дымиться.

Последовательность планов в этой сцене нигде не сообщает зрителю напрямую об автокатастрофе; событие монтируется ментально, за счет соотнесения между собой динамически выстроенных фокальных позиций. К данной проблеме можно подходить с помощью различных оптик. С феноменологических позиций данный парадокс понимания можно объяснить через опыт субъекта, который наделен способностью понимать что-то, что происходит вне пределов нашего видения, за счет подключения иных перцептивных каналов восприятия — например, слуха. В оптике Ж. Делеза время вообще нельзя поделить на сегменты; оно представляет собой континуальный поток, разрывающийся только в настоящем. Нарративный же подход предлагает понимать репрезентацию как ментальную реконструкцию, которая управляется законами восприятия, соотнося просмотренные кадры со структурами фреймов и скриптов. Так, увидев только лишь последствия катастрофы, мы способны вернуться назад, в тот момент, когда наш взгляд был направлен посредством камеры в другую сторону, и актуализировать его как событие в диегезисе фильма. Этот принцип можно подтвердить и новейшими изысканиями в области нарративной рецепции.

Ж.-М. Шеффер в книге «Нарративные отклонения. Новый подход к изучению нарративных процессов» (2020) замечает, что понимание повествовательных ситуаций является деятельностью по постоянной адаптации читательских или зрительских гипотез. По мере того как реципиент получает новую информацию при просмотре фильма или чтении книги, он выстраивает предположения относительно дальнейшего их развития. С подтверждением или опровержением его гипотез, рецептивная активность предлагает дальнейшие предположения, которые опять будут искать либо подтверждения, либо опровержения в ходе развития нарратива. Иными словами, мы не воспринимаем нарративную последовательность как сумму нарративных отрезков, означивающихся в ретроспективе по отношению к уже полученной информации. Если бы наш мозг воспринимал информацию именно так, то мы, пожалуй, могли бы смотреть фильмы наоборот. Однако мы воспринимаем нарративы как цепь накинутых на прошлое и будущее проекций, которые позволяют актуализировать момент настоящего. В этой связи, справедливо подмечает Шеффер, имеет смысл говорить о том, что наше нарративное восприятие «не столько программируется, сколько мобилизуется множественными скриптами, накинутыми друг на друга» [Schaeffer 2020, p. 34-35].

Эта теория может объяснять процессы восприятия реверсивных кадров: реципиент способен воспринять какой-то единичный фрейм, запущенный в обратном порядке, но это в принципе нарушает когнитивный процесс выстраивания ожиданий относительно репрезентируемых событий. Поэтому реверсивный просмотр событийной последовательности сродни языковому

«остранению», поэтике несчитываемости, затрудненному выражению.

Реверсивность как медиачувствительность

Изложенные выше теоретические наблюдения закономерно подводят к вопросу о том, зачем кинематографическому медиуму вообще обращаться к реверсивности, если она нарушает, с одной стороны, законы когнитивного восприятия, с другой — естественный ход вещей. Как представляется, поиск ответа на вопрос связан с тем свойством кино как медиума, которое постулирует себя в качестве неуловимой и несводимой к законам языка реальности.

В философских теориях кино развивается тезис А. Базена о кинематографической захваченности реальностью. Кино рассматривается не как миметический медиум, а как медиум, производящий свою собственность реальность. Как пишет О. Аронсон, «реальность в кино не подражательная, а “та самая”. Перед нами не миметическое отношение, не отражение, а иллюзия, призрачная материя» [Аронсон 2018, с. 10].

Если кино может спутать, повернуть вспять или перемешать последовательность образов — то оно отказывается от репрезентации и ориентируется на позицию зрителя, «смотрящего сквозь» репрезентируемые образы. В свою очередь, природа киномедиума, производящего свою реальность, позволяет предполагать существование медиачувствительного нарратива, который не просто воспринимается сознанием, но и ощущается, в том числе телесно. Если реверсивность языковых знаков — это реверсивность семиотической системы, то реверсивность кинематографических образов — это часть кинематографической реальности. Вместе с тем, эта природа кинематографической реальности, какой бы самостоятельной ни была, обретает смысл только в нарративной динамике.

В «Memento» Нолана неоднократно повторяется кадр, в котором главный герой, страдающий расстройством памяти, рассматривает в зеркале свою татуировку. Татуировка представляет собой фразу, напоминающую герою о том, что его жену убили и что он должен за нее отомстить. Фраза выбита в обратном порядке — так, что прочитать ее можно, только подойдя к зеркалу. Этот момент встречи с отражением самого себя запускает довольно сложную актуализируемую в нарративе цепочку зеркальных элементов, которые расщепляются и дублируются на разных уровнях фильма: события идут и в прямом, и в обратном порядке; у главного героя появляется двойник, который также страдает расстройством памяти и случайно убивает свою жену; в орбите героя появляется персонаж, чередующий функции помощника и противника, друга и злодея. В финале фильма событийная последовательность оказывается ненадежной, и у истории появляется альтернативная интерпретация, согласно которой герой стал жертвой собственной искаженной памяти дважды: он потерял не только кратковременную, но и долгосрочную память, и это именно он, а не его двойник случайно убил свою жену. В контексте событийной последовательности фильма кадры с рассматриванием в зеркале татуировки работают по принципу mise en abyme. Инвертированная татуировка — стигмат личной травмы героя — оказывается недоступной его собственному восприятию кроме как в искаженном виде; и поскольку правда оказывается слишком невыносимой, сознание героя переворачивает собственную историю.

Восприятие этого фильма сопряжено с тем эффектом перевернутого сознания, которое, являясь частью мира истории, преломляется в самом кинематографическом медиуме. Сама материя фильма — через собственную реверсивность — показывает то, чего не видит главный герой. Этот эффект, являясь диегетически мотивированным, «достраивается» природой кинематографической реальности до уровня «слома» когнитивных процессов и перцептивных ощущений. Адаптируясь к свойствам мира исто-

рии, кинематографический медиум выходит за границы режима репрезентации, переключаясь в режим конструирования аффективности и показывая историю словно бы изнутри нарушенного сознания главного персонажа. Так кинематографический образ означивается в событийной последовательности, а сам нарратив оказывается чувствителен к медиа.

Таким образом, уточняя наблюдение Женетта, приходится констатировать, что его тезис справедлив лишь отчасти, но вместе с тем он позволяет учитывать специфику кинематографического медиума в практике наррации.

Литература

1 Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018.

2 *Барт* Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000 (1966), с. 196–238.

3 *Брокмейер* Й., *Харре* Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии, N 3, 2000, с. 29–42.

4 *Женетт* Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

5 *Маклюэн* М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2019 (1964).

6 *Тюпа* В. И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.

7 *Шмид* В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Сведения об авторе

Муравьева Лариса Евгеньевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель Кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы Факультета свободных искусств и наук СПбГУ (Санкт-Петербург).

Адрес: 190100, Россия, Санкт-Петербург, ул. Галерная 58-60

l.muravieva@spbu.ru +7 (909) 287 05 50

8 *Эльзессер* Т., *Хагенер* М. Теория кино: глаз, эмоции, тело. Санкт-Петербург: Сеанс, 2016.

9 *Baroni* R. Pour une narratologie transmédiale, Poétique, 2017, N 182, p. 155–175.

10 *Baroni* R. & *Goudmand* A. Narratologie transmédiale / Transmedial Narratology // Glossaire du RéNaF, 2019. URL: https://wp.unil.ch/narratologie/2019/03/narratologie-transmediale-transmedial-narratology/ (дата обращения 01.02.2021).

11 *Barthes* R. Visualisation et langage // Oeuvres complètes. Tome II, Paris : Ed. du Seuil, 1994, p. 876-881.

12 *Bordwell* D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

13 *Bremond* C. Le message narratif // Communications, 1964, N 4, p. 4–32.

14 *Chatman* S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1978.

15 *Ellestrӧm* L. Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media. Palgrave, 2019.

16 *Gaudreault* A. & *Jost* F. Le récit cinématographique : films et séries télévisées, Malakoff : Armand Colin, 2017.

17 *Gaudreault* A. & *Jost* F. Le récit cinématographique, Paris, Nathan, 1990.

18 *Gaudreault* A. Du littéraire au filmique. Système du récit, Paris, Armand Colin, 1988.

19 *Genette* G. Frontières du récit // Communications,1066, N 8, p. 152–163.

20 *Herman* D. Basic Elements of Narrative. Chichester, 2009.

21 *Herman* D. Building Storyworlds across Media and Genres // in: Herman D. Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge, 2013, p. 103–143.

22 *Hyvärinen* M. Revisiting the Narrative Turns // Life Writing, 2010, vol. 7(1), 2010, p. 69–82.

23 *Kozloff* S. Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film. Berkeley; Los Angeles; London: University of California press, 1988.

24 *Kreiswirth* M. Narrative Turn // in: Herman D. et al. (eds). The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London: Routledge, 2005, p. 377–382.

25 *Kuhn* M. Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films // in: P. Hühn et al. (eds.). Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediacy in Narrative. Berlin: de Gruyter, 2009, p. 259–278.

26 *Kuhn* M. Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: de Gruyter, 2011.

27 *Laffay* A. Logique du cinéma: création et spectacle. Paris: Masson, 1964.

28 *Metz* C. Essais sur la signification au cinema, Paris, Klincksieck, 1968.

29 *Ryan* M.-L. & *Thon* J.-N. Storyworlds Across Media: Toward a Media-conscious Narratology, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2014.

30 *Ryan* M.-L. Narration in Various Media // The Living Handbook of Narratology. 2012. URL: https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media (дата обращения 01.02.2021).

31 *Schaeffer* J.-M. Les troubles du récit: pour une nouvelle approche des processus narratifs. Vincennes : Éditions Thierry Marchaisse, 2020.

32 *Schrader*, P. Slow Fast, And Reverse Motion // Film Comment 51. 2015, N 4, p. 52-55. URL: http://www.jstor.org/stable/43577916 (дата обращения 31.03.2021).

33 *Thon* J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Culture. Lincoln, 2016.

34 *Todorov* T. Grammaire du Décaméron, La Haye-Paris, Mouton, 1969.

35 *Verstraten* P. Film narratology. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

36 *Wolf* W. (Inter)mediality and the Study of Literature // Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13, N 3. doi.org/10.7771/1481-4374.1789 (дата обращения 01.02.2021).

КИНЕМА. LOOK

Беседа: Анатолий Рясов (АР), Виктория Смирнова-Майзель (ВСМ)

«ПОСТ— МЕДИАЛЬ— НОСТЬ НЕ МОЖЕТ ОПРЕДЕ— ЛИТЬ СЕБЯ ИНАЧЕ ЧЕМ ЧЕРЕЗ “МЕДИУМ”»

Анатолий Рясов — писатель, музыкант и звукорежиссер «Мосфильма», один из наиболее тонких и сложных современных авторов, пишущих о звуке в кино, вдохновитель новой серии журнала «НЛО», посвященной Sound Studies. «Кинема» встретилась с Анатолием Рясовым, чтобы поговорить об аудиальных исследованиях, интермедиальности и специфике звука в «Дау» Ильи Хржановского, проекте, в котором Анатолий Рясов принял участие, работая над мастерингом одноименного альбома И. Крутоголова и Л. Федорова.

(ВСМ)

Несмотря на то, что понятие «медиум» многими отправлено в утиль, оно, как мне кажется, все еще остается важным оперативным феноменом. Насколько, по-вашему, имеет смысл говорить о ситуации постмедиальности? Как часто вы прибегаете к понятию «медиум», анализируя кино или музыку?

(АР)

Если что-то здесь и заслуживает утилизации, то в большей степени это относится к префиксу «пост-». Эта приставка стала использоваться так часто, что ее предназначение в какой-то момент начало напоминать известную особенность стоящих часов, дважды в сутки показывающих верное время. Но так называемая постме-

диальность — это прежде всего состояние, которое, стремясь предстать как новая эра, не может определить себя иначе чем через «медиум». Для меня здесь все является проблематичным, и вот по какой причине: это идущее от Маклюэна направление продолжает мыслить категориями теории коммуникаций. «Постмедиальность» отнюдь не выходит за эти пределы, в лучшем случае она открывает новые формы коммуникации. И все происходит так, словно вопрос о «домедиальном» давно решен.

(ВСМ)

Насколько я понимаю, сама аллергия на медиум связана с абсолютизацией гринберговской идеи про то, что медиум — это прежде всего физическая основа произведения. Мысль эта была многократно опровергнута: ведь то же кино не изменилось сущностно, перестав быть пленочным. У Кэвелла было очень точное замечание по поводу того, что медиум всегда определяется оперативно, по отношению к другому медиуму. Более того, его физическая основа, как скажет Кэвелл, выводится из его художественных качеств. Когда я смотрю абстрактное кино Руттмана, я понимаю, что это уже почти не кино в том смысле, в котором в кино все-таки очень важен момент фигуративности: его фотографическое качество является столь же определяющим, сколь и его форма.

(АР)

Но при этом было и немало разговоров о том, что съемки Линча на цифровую камеру обозначили важные изменения. Впрочем, да, вряд ли настолько серьезные, чтобы можно было перестать называть его кинорежиссером. А вот первые фильмы Руттмана — это действительно нечто на грани анимации или кинематографической живописи, не нахожу верного определения. Наверное, это исследование этапа, на котором фильм почти перестает быть фильмом. Но именно это «почти» часто определяет дальнейшее развитие жанра.

(ВСМ)

Почему же фильм чаще всего воспринимается как нарратив? Почему другие способы и другие среды, через которые осуществляется «вход» в кино, оказываются маргинальными? Не является ли это — во многом — следствием привычки? Или, может быть, дело в том, что кино воспринимается как абсолютная аналогия жизни, в перспективе своей прозрачности? О жизни же мы тоже рассказываем.

(АР)

Думаю, это происходит именно потому, что искусство чаще всего представляется не способом взаимодействия с трансцендентным, а средством обмена информацией. Нет ничего удивительного в том, что фильмы начинают производиться как такого рода «сообщения» о жизни, в которых то, о чем рассказать сложнее, уходит на второй план, становится лишним. Но за обменом информацией стоит другое сообщение — в том онтологическом смысле, который вкладывали в это понятие Батай и Нанси: со-общность с миром, которая все равно проявляется в том числе и как обратная сторона кинематографа. Кстати, если идти по этому пути, то и у понятия медиума вполне может открыться второе дыхание.

(ВСМ)

Не могли бы вы продлить свою мысль про «второе дыхание»?

(АР)

Да собственно, оно не второе, а первое. Прошу простить за высокопарный слог, но медиуму нужно вернуть его метафизическое достоинство. Сегодня мы чаще всего говорим о чем-то вроде переходника, влияние которого на передаваемый сигнал не стоит недооценивать, но для римлян medium в первую очередь представлял собой нечто, пребывающее в средоточии. Посредник прежде всего должен находиться в центре события. То есть речь идет об

онтологическом узле, через который появляется возможность «сообщаться». Кинематограф — тоже один из способ такого сообщения с миром, ведь кино стремится стать, скажем так, реальнее, чем реальность, которая здесь должна отдалиться от себя, чтобы раскрыться через образ. В свою очередь сидящие в кинозале, абсолютно незнакомые люди, оказываются сообщены через просматриваемый фильм. Латинское in medias res — это же практически «суть дела». Именно так, к примеру, любит открывать свои фильмы Бергман: вроде бы начиная рассказывать историю, он толком не успевает представить героев или намеренно делает это нарочито пунктирно, чтобы сразу перейти к самому главному.

(ВСМ)

Шкловский говорил о художественном восприятии как о переживании формы. В кино же в силу его природы (между формой и событием, рукой и фотограммой и пр.) форма не обязательно переживается — она, скорее, мерцает. В этом смысле представляется интересной позиция сторонников интермедиальности, полагающих, что кино — это не отдельный медиум, но, скорее, среда, в которой границы других сред окончательно не снимаются. Что вы об этом думаете? Насколько звук в кино для вас является перформативным?

(АР)

Признаюсь, у меня довольно поздно появилась потребность в понимании природы кино, да и сейчас не могу похвастаться, что серьезно сдвинулся с места. Основной сферой моих интересов всегда была литература, поэтому сильный в языковом и композиционном планах сценарий все еще остается для меня существенным критерием вовлеченности в происходящее на экране. Но не меньшим стимулом для просмотра фильмов стало мое увлечение звукозаписью. То есть мне как раз нужно было собирать все составляющие по частям, определять их границы и точки пересечения, и это по-прежнему помогает продвигаться к пониманию темных зон кинематографа. Пример: какое-то время назад я посмотрел «Великую стену» Тадга О'Салливана. Не могу сказать, что это было какое-то особое впечатление, но мне очень хорошо запомнился звук фильма. Там именно саундтрек, а вовсе не текст Кафки, буквально цементирует все происходящее. Вроде бы не столь уж оригинальный эффект, но именно из-за звука необитаемые ландшафты или кадры с людьми в пиджаках, бредущими мимо бизнес-центров, начинают казаться жутковатыми. Почти все время с разной интенсивностью раздается плотный и многоплановый гул. Незатихающие, бурлящие рокоты: шумы шоссе, порывы ветра, голоса толпы, эмбиентные фоны. Звуковые исследователи называют такие аудиофеномены непрерывными комплексными массами. Удивительно — даже одинокие ноты рояля или чириканья птиц все равно воспринимаются как часть общего шероховатого гула: стаккато слушаются как легато. Заглянув в титры, я понял, что запись и обработка звуков были произведены самим режиссером, и многое встало на свои места.

(ВСМ)

Какие чисто звуковые идеи в кино вам наиболее интересны? Или спрошу иначе: какой из режиссеров для вас неотделим от мысли о звуке?

(АР)

Должен заметить, что несмотря на все внимание к звуку, я все же предпочитаю выражение «смотреть кино», а не «слушать кино». Немое кино загадочным образом содержит внутри себя образ звука, а вот кино, полностью лишенное изображения, — это уже близость к потере жанра. Поэтому чисто звуковые идеи — все же редкость, во всяком случае, я так сходу не смогу вспомнить. Если же называть имена, я поклонник поздних фильмов Годара. Эксперименты с изображением у него сочетаются с постоянными шумо- музыкальными

акцентами. Многоканальное сведение стало приметой коммерческого кино, а Годар демонстрирует, как формат 5.1 может работать совсем на другой территории – то есть он фактически разрушает устоявшиеся законы. В русском кинематографе, например, у Германа очень интересные звуковые решения, весь «Хрусталев», да и «Трудно быть богом» — это пренебрежение к реверберации, нарочито близкие звуки, опять же нарушающие каноны перезаписи, — все эти соответствия плану и тому подобное.

(ВСМ)

Интересно, что российские исследования звука в кино — вещь довольно маргинальная, хотя бы по сравнению с исследованиями живописи и кино или литературы/театра и кино. В чем причина?

(АР)

Если взглянуть шире, то это менее популярная тема и за пределами России. Есть, конечно, работы Шиона и других исследователей, сосредоточенные именно на кинозвуке, но в целом, думаю, дело в том, что sound studies в принципе очень молодая дисциплина. С другой стороны, лет пятнадцать назад, когда я только начал всем этим интересоваться, за пределами сугубо технической сферы в русскоязычном пространстве действительно было ощущение абсолютной пустоты. Сегодня все довольно сильно изменилось: проходят конференции по звуковым исследованиям, выходят книги, и разговор о кинозвуке перестает быть настолько уж экзотичным.

(ВСМ)

Вы работали над звуком в «Дау». Что для вас было наиболее интересным в этой работе? В чем была ее специфичность?

(АР)

Нет-нет, я занимался только одноименным альбомом Федорова и Крутоголова! Впрочем, в звуковом отношении это непосредственно связано с проектом Хржановского, поскольку там активно задействовался саундтрек. Если не ошибаюсь, в фильме музыки нет, а случайно выбранные композиции с этого альбома должны были предварять кинопросмотры. Леня и Игорь создали какой-то удивительный шумовой сплав, а я уже на этапе мастеринга поучаствовал в принятии звуковых решений. При этом даже не могу сказать, что мне нравится этот альбом, тут нужно какое-то другое слово — скорее «претерпевать», чем «восхищаться». Это действительно непросто слушать. Несмотря на то, что основную часть там составляют пробивающиеся сквозь звуковой шквал советские песни, совершенно невозможно выработать какую-то установку для восприятия. Как если бы в психбольнице оказались люди, играющие на музыкальных инструментах, и их попросили исполнить «Темную ночь» или «Солнечный круг». Не могу сказать, что сам фильм произвел на меня такое впечатление, как этот альбом, который из-за каких-то проблем с правами, увы, до сих пор почти никто не слышал.

(ВСМ)

А какое у вас впечатление от проекта в целом? И почему, как вам кажется, звук в «ДАУ» дан единым потоком?

(АР)

На мой взгляд, агрессивная, нарочито жесткая и непрерывная звуковая масса (даже в самых тихих эпизодах присутствует какая-то шершавость) очень хорошо сочетается с изображением. Опять же претерпевание, а не прослушивание… Но фильм — мне кажется, слишком много было гвалта СМИ, отчасти спровоцированного самими создателями, всех этих воспеваний и хулений, из-за которых многие еще до начала просмотра почувствовали необходимость занять какую-то позицию — скорее социальную, чем эстетическую. Этот путь не кажется мне продуктивным для восприятия, поэтому я начал смотреть позже многих. Как ни странно, несколько

эпизодов, которые я видел, можно попытаться описать через триаду из лакановского психоанализа. «Дау» — это попытка взять в скобки «символическое», в данном случае киноискусство как таковое, и вывести на первый план «реальное» — голую жизнь. Хотя здесь, конечно, все равно присутствует тень «воображаемого» — как минимум, некий неартикулируемый исторический миф о времени. Однако и «символическое», намеренно или нет, начинает прорываться — хотя бы в речи героев, которая не соответствует времени, и вот на этом балансировании существует все повествование. Я не думаю, что здесь особенно уместны оценки в духе «удалось/не удалось», но вспоминая, например, взаимоотношения между «символическим» и «реальным» в фильме Аристакисяна «Ладони», должен сказать, что там столкновение жизни нищих и безумного закадрового текста впечатлило меня значительно больше.

(ВСМ)

А у меня как раз совершенно иное отношение к двум этим произведениям. Хотя я очень ценю то, что делает Аристакисян, его коллажи, сталкивающие текст и изображение, разные языки и разные жанры, сами по себе производят очень сильный эстетический эффект. Однако литературный текст в «Ладонях» настолько безумен, что ему, как мне кажется, не хватает столь же мощного изображения (или столь же мощного контрапункта), как это было у Пазолини. И потом все-таки, говоря о «Ладонях», ты точно понимаешь, что это продолжение конкретной традиции, а в случае Хржановского не покидает ощущение: такого еще не было. Аутентичность «Дау» — не более, чем способ остранения, возможность пережить любую реальность как сон. Сама идея реального института, который является лишь представлением о себе, — есть не что иное, как чисто магриттовская операция с подвешиванием смысла, в которой мир переживает момент разлучения с самим собой. Интересно, например, что сам проект оказался в буквальном смысле интермедиальным: кино в нем прежде всего среда, в которую инсталлированы другие медиумы: от архитектуры до живописи и даже живой картины. Этот проект интересен именно тем, что он обращен к самой пограничности кино: балансирует между искусством (его сделанность как раз бросается в глаза) и той самой голой жизнью. Вернее, ее невозможностью.

(АР)

Интересно, а для меня видеоряд «Ладоней» как раз наоборот — едва ли не предельно возможное для художественного фильма приближение к голой жизни (хотя и давно не пересматривал). Может быть, Хржановский — в большей степени антрополог, раз за разом откапывающий внутри сознания слои, способные вызвать ужас, смех, отвращение, но еще в «Дау», несомненно, есть провокативный элемент, практически отсутствующий у Аристакисяна. Я не уверен, что нужно сталкивать лбами две эти стратегии, скорее это дает мне возможность лучше артикулировать собственные предпочтения. Ну а всерьез говорить об интермедиальности я не смогу, так как для этого все-таки нужно было окунуться в этот проект, наверное, присутствовать на премьере, а не ограничиваться онлайн-просмотром.

(ВСМ)

Один из моих студентов заметил, что современный просмотр фильма на экране компьютера чем-то напоминает работу на монтажном столе. Считаете ли вы, что сегодняшний процесс интерпретации фильма организован иначе, чем раньше? Что фильм перестает быть непосредственной и прозрачной средой и воспринимается куда более дискурсивно с точки зрения привходящих в него медиумов? Насколько, как вам кажется, сегодняшний зритель способен различать и эмансипировать эти среды?

(АР)
Я бы снова оттолкнулся от уровня, на котором теряется фильм как таковой, но на этот раз в смысле превращения в нечто вроде скверного конспекта. Например, когда он отправляется в угол экрана и становится одним из открытых окон наряду с мессенджерами, интернет-новостями и копирующимися файлами. Или при просмотре кино на экране смартфона, когда изображение и звук становятся карикатурно миниатюрными. В остальных случаях — я не думаю, что фильмы предназначены исключительно для широкого экрана. Несмотря на многие преимущества кинозала, к примеру, экран ноутбука и наушники в самолете дают что-то похожее на перевод книги: ситуация переакцентирования многих моментов, которые в силу разных причин могут быть упущены при знакомстве с «оригиналом».

(ВСМ)
Абсолютно согласна. Но в самой идее большого экрана есть какое-то истерическое отстаивание суверенности автора. Тогда как и маленький экран или совсем миниатюрный дают довольно интересный эстетический опыт перевода и входа в другие медиальные пространства. В самом требовании «смотреть на большом экране» бессознательно транслируется идея того, что перед нами не текст, а произведение, у которого есть Автор.

(АР)
Конечно, но я бы все-таки полностью не списывал большой экран со счетов. «Три бедствия» и «Прощай, речь» Годара — в силу скудной киноэрудиции я вынужден приводить одни и те же примеры — это нечто, оправдывающее для меня существование технологии 3D. Годар показывает, что эффекты не слишком сильно продвинулись за пределы летающих перед носом зрителя предметов, тогда как этот формат может быть поводом для философского повествования. И опять же кинозал здесь оказывается местом «сообщения» зрителей.

(ВСМ)
Я совсем не против большого экрана. К вашим примерам я бы еще добавила «Пину» Вендерса. Ну и, может быть, «Гравитацию», где использование 3D имеет определенное эстетическое значение. Любопытно, что уже в 1915 году один из первых теоретиков кино Вэйчел Линдсей считал, что зритель во время сеанса не должен молчать, тем самым как бы перекодируя опыт кино в сторону современной идеи интерактивности. Двигаясь от аффекта к остранению.

(АР)
Вот, а представьте, как это осуществить в Zoom! Фильм просто превратится в одно из крошечных окошек. Впрочем, сегодня этим «должен разговаривать» больше никого не удивишь. Прошел век, и снова нужно учиться молчать.

(ВСМ)
Вполне возможно, что так и будет. Интересно, что само внимание к медиуму во многом обязано кинематографу. В этом смысле довольно показателен опыт 20-х годов, прежде всего формалистов. Нельзя ли, как вам кажется, увидеть связь между интересом к медиуму и онтологическим качеством кинематографа, понимаемого как опыт по развоплощению мира, как переживания, для которого основополагающим оказывается разлучение человека с собственным образом? Речь именно о переживания следа реальности, а не ее самой. Я процитирую вашу же фразу о немых фильмах: «Быть может, главный секрет их притягательности заключался вовсе не в оживлении застывших фотографий, а в массе неслышных звуков». Звук в немом кино, о которым вы как-то писали, — это и есть минус присутствие.

(АР)
Непростой вопрос. Да, несомненно, в 20-х было схвачено что-то в «идее» кино, это был не интерес к изобилию эффектов, а заглядывание за горизонт — отсюда этот первый шок, который вызывают Вертов или Ман Рэй. Отсутствие звука в их работах совсем не кажется ущербным, он и без всякого таперского сопровождения спрятан внутри кадров. А в «Энтузиазме», наоборот, есть моменты, где камера как будто сначала стремится поймать звук, а уже потом – изображение. Sound studies до сих пор любят отталкиваться от противопоставления визуального и слухового, а для старых фильмов не оно было фундаментальной проблемой. И это разлучение человека с образом одновременно указывает на то, что определяет их взаимопринадлежность и дает возможность их разъединить. Так главной проблемой для Витгенштейна являлся вовсе не вопрос о том, способен ли язык адекватно отобразить мир, он разбирался с тем, почему нечто в принципе может быть высказано. Если существует возможность «перевода» и высказывание в принципе может получать смысл, значит, здесь имеется некая связь. Витгенштейн называл эту связь логикой, и формалисты тоже столкнулись с ней, только, если можно так сказать, на другой территории. Кино способно обнаруживать внутреннее свойство вещи обретать или наоборот терять значения.

Беседа: Анна Краснослободцева (АК), Анатолий Васильев (АВ)

«В КИНЕМАТОГРАФЕ МЕНЯ БОЛЬШЕ ВСЕГО ПРИВЛЕКАЕТ ПРОМЕЖУТОЧНОСТЬ СИТУАЦИИ»

Анатолий Васильев, театральный режиссер, исполнивший в «Дау»роль физика Крупицы и срежиссировавший для проекта многочастный кинороман «Империя», рассказал «Кинеме» о своем понимании медиума, режиссерском методе в «Дау» и опыте существования в пространстве проекта.

(АК)

Рассматриваете ли вы кинематограф как медиум, в котором другие среды поглощаются или, напротив, продолжают отстаивать себя? И может ли сегодняшнее кино выйти за свои границы?

(АВ)

Мне кажется, когда искусство выходит за пределы своего назначения, это говорит о слабости самого искусства. Когда оно вытекает из своего «кувшина» и перетекает на другие территории, что случается? — кувшин с водой может разбиться, а вода — разлиться по поверхности и стать лужей. Наиболее аморфная форма воды — лужи,

болота, заводи. Там вода гниет годами. Но бывает и так, что вода истекает и оказывается в другом сосуде. Мне кажется, художник — это как раз тот, кто стремится зайти за пределы. Например, я всегда стремился выйти за предел драматического театра, и я это делаю. Но я сам хотел всегда при этом быть вместе с драматическим театром, оказавшись за его пределами. Я никогда не хотел не быть вместе с драматическим театром. Так же и в кино: если хочешь быть вместе с этим искусством, нужно выйти за его пределы. Сама форма может быть вообще не оформлена, и если я стремлюсь к форме неоформленной, то, может быть, тогда я нахожусь на той территории, на которой предпочитает быть современный человек. Потому что он этого страстно желает. Ему больше не нравится любое оформление. Это значит, что неоформленность — это и есть новая форма. Если форма не оформлена, то она бесконечна. Если форма стремится к абсолюту неоформленности, то чему она подобна? Об этом будет говорить уже буддист.

(АК)
«Дау» — это новая территория на стыке кино, театра, современного искусства, или «Дау» находится только на территории кинематографа? Можно ли говорить об этом проекте в традиционных искусствоведческих терминах?

(АВ)
Я считаю, что мы должны говорить о «Дау» в традиционных терминах. «Дау», конечно, кино. Любопытство к тому, как это кино сделано, уничтожает «Дау» как кино. Поэтому критиков не нужно близко подпускать к объекту, к площадке, к объективу, к художнику. Критик должен быть дистанцирован от того, как делается произведение, любая вещь. Через 50 лет публика будет смотреть только на само произведение, а не на то, как оно сделано.

(АК)
Но ведь в случае с «Дау» сами создатели много рассказывали о том, как проект создавался, производство — это часть проекта. В «Дау» важен не только результат, представляемый зрителям в виде фильмов, но и то, что происходило в предкамерной реальности с самими участниками проекта на протяжении продолжительного времени.

(АВ)
Продолжительный опыт в этом проекте был только у Ильи Хржановского и его команды, он снимал это долго. Но разве Алексей Герман быстро снимал? Но когда вы видите продукцию такого уровня, как «Мой друг Лапшин», то вы не видите швы этой продукции.

(АК)
Потому что они не оголены. А в «Дау», мне кажется, эта оголенность концептуальна.

(АВ)
Они имеют другую сценарную основу, а в «Дау» все принципы наоборот. Почему эти принципы не взять окончательными? Мне кажется, современное поколение без этого не может существовать, его не интересует произведение само по себе, ему скучно видеть произведение, само на себе замкнутое. Их интересует искусство как новый предмет для творчества. Они пользуются искусством как трамплином для некоего философского возбуждения, фантазии, размышления, идей. Получаются портреты самого себя на материале, который просмотрен, и это не портрет того, что он видит.

(АК)
Когда зрители смотрят записи ваших спектаклей, к примеру «Дорогу на Чаттанугу» или «Шесть персонажей в поисках автора», они смотрят фильмы или спектакли? Не появляется ли поверх акта театрального искусства, который могли наблюдать только зрители и актеры, присутствовавшие в зале во время спектакля, еще и новое произведение, созданное в другом медиуме, кино? И нельзя ли также воспринимать «Дау» как искусство перформативное и как кино?

(АВ)
«Дорога на Чаттанугу» и «Шесть персонажей в поисках автора» сняты инструментом кино, но это театральный спектакль, по законам театральной реальности. Это не театр на экране, а фильм как спектакль, или некий промежуток между кино и театром. Все зависит от того, какую реальность наблюдает объектив. Он же наблюдает реальность, которая сложена искусственным образом. А реальность в живых спектаклях — «театральная». За счет акта публичности и присутствия публики в действии и неразличимости между публикой и исполнителем этим приемом создается драматический эффект. Когда в «Дау» идет монтаж, то нужно соблюдать равновесие, потому что можно применить силу по отношению к самому материалу, и это значит изломать первую реальность, которая тут важна. Она уже не будет такой, какая она была. Но если применить иную силу к материалу, чтобы первая реальность проявлялась, то окажется, что в материале, в исходнике, этой силы нет, потому что это стихия, она постепенно в опыте креации набирается. Только сложенная, при соблюдении вот этого равновесия двух векторов, она дает правильный художественный, креативный эффект. Мы сами по себе, и мы в негативе, а потом в позитиве — это две фигуры или одна, две реальности или одна реальность? Конечно, это разные реальности. Как только фигуры оказались отраженными, стали изображением, они переселились в другую реальность, первой реальности больше не существует.

(АК)
То есть первая реальность не может считаться искусством? А как же опыт закрытого от зрителей искусства? Вы как-то говорили, что вам не нужен зритель для того, чтобы создавать театр. Или, к примеру, опыт Ежи Гротовского, для которого было важно само творчество жизни, а не придание этому опыту формы, которую можно считать второй реальностью, реальностью искусства? Разве то, что происходило в «Дау», само по себе не может считаться реальностью искусства?

(АВ)
Мне зритель нужен. Просто вектор моей работы никогда не находился в зрительном зале. А вектор любопытства зрителей должен был находиться всегда на сцене. Это принадлежит ему, а не мне. Это не моя тяга, это тяга зрителя на сцену, ко мне. Я же в «шкуре жизни» нахожусь с утра до ночи. А зритель находится в своей реальности с утра до ночи, она у него не моя, другая. А я — заложник его жизни и нахожусь в его реальности, поэтому пускай он побудет в моей реальности пару часов. Почему я должен идти к нему? Но если занимаешься мистерией, то разве нужен зритель? Священнику нужен приход?

(АК)
Я думаю, что священнику нужен приход, потому что он – посредник.

(АВ)
Да, он – посредник, но он посредник и для тех, кто приходит, и для тех, кто не является приходом, а где-то в соседней деревне живет. Конечно, для проповеди ему приход нужен, а для литургии зачем ему приход? Это же сакральное действие, чаша на престоле — не посуда на столе. Поэтому если мастер уходит на территорию сакрального, зачем ему приход? Он просто находится на этой территории, а тот, кто присутствует, — он, как говорит Ежи Гротовский, свидетельствует о том, что находится на этой территории. Это не значит, что, конечно, священнику приход не нужен, а Гротовскому нужен «при-

ход». Ему очень нужен приход, ему нужен один=два человека, десять, тридцать, хоть сколько-нибудь. А священнику — нет, потому что есть предел, в светском искусстве есть предел, дальше уже совсем другая территория — религии, территория верования или какая-то иная еще не названная территория. Конечно, эта жизнь, которая перед объективом, она как-то творится. Творение ее стихийное. У нее даже не всегда есть план творения. Не всегда есть задание творения, выраженное в неких персонах, которые соединяются все вместе. Илья Хржановский умеет так гениально соединять разные фигуры, что они, соединенные, вместе могут сотворить некую реальность, неизвестную ни им, ни самому творцу, Илье Андреевичу, которую творец припоминает. Но когда она проходит через объектив, оказывается на пленке, на носителе, — это уже другая, вторая реальность. А дальше эту реальность порезали и сложили — это уже третья реальность. Больше реальности исходника-носителя не существует.

(АК)
И если бы исходник еще раз пересобрали, была бы четвертая реальность. Разве нет?

(АВ)
Нет. Пересобрать можно как угодно, но это все равно будет третья реальность. Это разные версии на территории третьей реальности. Если вы пересоберете по-новому, фигуры могут оказаться в других связях, но это будут просто другие связи в той же самой третьей реальности. А дальше — участник, созерцатель, свидетель, дальше смотрит зритель. И это уже четвертая реальность. Вы смотрите собой, и в вас это преломляется в четвертую реальность. То есть вы — четвертая реальность от первой. И есть нулевая реальность — для этого надо убрать объектив. Когда нет наблюдателя, остается просто жизнь.

(АК)
В какой реальности существовали перформеры в «Дау» в момент предкамерной реальности?

(АВ)
Самое важное качество, которое проявили в «Дау» все люди на площадке и в стенах этого института, — это качество свободы. Только оказавшись затворенными внутри этого пространства, они стали свободными от всего мира и от самих себя. Таким образом люди разного статуса — священники, профессора, философы, художники, поварихи, убийцы, насильники, люди власти, — оказались творцами первой реальности, которая стала четвертой, которую собрал Илья Хржановский.

(АК)
То есть в пространстве «Дау» они были уже не собой?

(АВ)
Нет. Оказавшись свободными, они разрешили себе то, что они никогда бы не смогли позволить себе за стенами Института. Оказавшись внутри Института в этих, казалось бы, как пишут, невозможных рамках лагеря, ограничения, насилия, издевательства, эти люди, включая меня, по-настоящему и исключительно в своей жизни оказались свободными. Здесь возможно было то, что называется исповедью.

(АК)
Вы говорите о свободе всех участников, но ведь это свобода в заданных Ильей Хржановским рамках? Разве они не сковывали?

(АВ)
Они разрешали быть кем-то. Это простой метод этюда. Если при разработке этюда просто говоришь: «Ты свободен — сделай что-нибудь», это не работает. Нужно обязательно дать некую фигуру и сказать: «Ты кто-то, отдай этому кому-то все свое». И когда я кто-то, и я все свое отдаю этому кому-то, я оказываюсь полностью свободным. В этот момент снимается запрет. А если мне просто говорят, что я – свободен, мне нужен сталкер моей свободы. Оказавшись в рамках этого Института в «Дау», оказавшись в этом здании, переодевшись, казалось бы, нужно было испытывать максимум зажатости, неприятных ощущений. Но ничего подобного не происходит. Ты оказываешься на территории огромного странного пространства и вдруг в этот момент ощущаешь себя свободным ко всем высказываниям, ко всем действиям, к любому поведению.

(АК)
Допустим, участник получил эту свободу, но ведь над ним в проекте есть кто-то, кто фиксирует его поведение во вселенной «Дау». К примеру, вас фиксирует ваш персонаж Крупица.

(АВ)
Это и есть мой сталкер. У каждого участника свой проводник. И это проводник самого себя. Это все колоссальные исповеди. Например, в «Дау» есть персонаж убийцы. Когда он совершает акт убийства перед объективом, он тем самым исповедуется. Он же может и не совершать этого. В жизни он не сделает этого.

(АК)
Но он же делал.

(АВ)
Иначе.

(АК)
А в чем разница?

(АВ)
Я не знаю. Я только знаю, что когда в конце концов в жизни он решился раскаяться, то расплатился за это своей жизнью. А в Институте он не расплачивался своей жизнью, потому что раскаивался он ради прекрасного, понимаете? Это был акт креации. Если я сюда явился, я это сделал для чего-то, значит, во мне что-то находится, что требует выхода. Где я могу это сделать? И тогда мне предоставляется этот искусственный объем, в котором я это естественно делаю. Это подвиг свободы огромного количества людей — от дворников до священников.

(АК)
Первая часть вашего романа «Империя» кажется строго организованной, снятой по продуманному сценарию, условной. Это очень не похоже на все остальные вышедшие части «Дау», где подчеркивается импровизационность процесса съемки. Как вы работали над «Возращением блудного сына»?

(АВ)
Я не лучше, и я не хуже, я иной. У меня другой киноматериал, потому что я обучен, обучаю других и сам умею структурировать свою свободу. Потому что все «институтские» перформеры не имеют опыта, знаний, умения не только структурировать свою стихию, но и других. Поэтому весь материал со мной перед объективом композиционно организован. Я просто владею, как человек театра, владею и свободой, и структурированием этой свободы.

(АК)
А сценарий у вас был?

(АВ)
Не было. Но я владею инициативой и понимаю, когда эту инициативу я могу проявить, параллельно с этим структурируя пространство, то есть правильно определяя себя по отношению к партнерам и к объективу. Важно здесь то, что рассказ идет в двух временах одновременно. Участники есть и сами по себе в настоящем времени, от которого они не могут уйти, и одновременно они в ином времени и в ином пространстве. Когда я прочувствовал материал, снятый со мной, тогда неожиданно понял, что все в «Дау» — утопия зла.

Всегда утопия — это позитивная категория, а тут утопия зла. А зло может быть и прекрасным.

(АК)
Эта утопия имеет конкретные исторические границы, или это создание участников «Дау»?

(АВ)
Она — порождение конкретного времени, но это пространство, утопия зла, находится в метафизике, моя же реальность находится в физике. А пространство страха находится в метафизике. И если режиссер Илья Хржановский и его помощники, которые монтируют эти фильмы вместе с ним, слышат эти две реальности, материал получается. Если они не слышат эти две реальности, материал становится более узким. Потому что он тогда находится на одной территории. Создателям всегда нужно находиться на двух уровнях.

(АК)
А актерам это тоже необходимо?

(АВ)
Актеру необязательно быть на двух территориях, он должен быть просто сам собою дан. Он все равно объективом превращен во вторую реальность, монтажом — в третью реальность и восприятием — в четвертую реальность, поэтому ему это не обязательно знать. И я как актер делаю все телом, собой, это моя данность. Это техника переселения души или переселения плоти. Я начинаю с себя, а потом свою душу, свою плоть переселяю в другое пространство, и там она находится. Это техника передвижения из одного пространства в другое.

(АК)
Эту технику вы ведь используете и в театре?

(АВ)
Да. Это и есть техника спонтанности. Это делалось, конечно, постепенно, шаг за шагом делалось, и так сотворено все произведение. Начинаешь с себя, а потом постепенно куда-то уходишь, и дальше, оставаясь собой, еще где-то идешь, какими-то параллельными ходами, об этом я не думаю, совершенно. Просто сделал что-то, и оно пошло двумя ходами. Потом оно как-то опять возвращается, всплывает на поверхность. И вот в этом и уникальность этого проекта: мир в нем представлен в его различных представителях, с самого низа до самого верха. Это портрет эпохи 2010-2020-х годов. Будущие поколения по этому фильму будут изучать эпоху. Но это не только портрет современной эпохи, это портрет и эпохи СССР, портрет вот этой «империи совка». Илья Хржановский снимал это в Харькове, весь материал брал из Харькова, все лица оттуда. Время в Украине остановилось. В десятые годы, когда Илья снимал «Дау», казалось, что это и 1950-е годы, и 1940-е. Все это время застыло в лицах. В лицах, как в ментальности, в сознании, в навыках, в речах, все время остановлено. И поэтому, являясь людьми современными, они все равно из другого времени. Как если бы их тело было остановлено и оставлено там навсегда, как если бы их душа осталась там навсегда. Как только люди, особенно из низов, поселялись внутри этого прошлого — Института, — оказывались внутри строгих правил этого «института», в окружении охраны, радиоголосов, музыки, документов, допросов, свидетельств, у них все рефлексы 50-х, 40-х годов оживали. Оказывается, эти рефлексы не отмирали, никуда не делись. Это и по нашему времени видно: стоило только власти проявить свои зубы, как тут же все люди стали очень похожи на тех, которых я видел в брежневские застывшие времена. Это акты освобожденного человека, это акты протеста, любви, брани, похоти. Это все не похоть сама по себе, это некие свободные элементы, выпущенные в мир. И в связи с этим они относятся и к первой реальности. Они вошли в нее с «нулем» — и поехали, как говорят, правильно же? В звуке так бывает: вот ноль, а ниже ноля нет ничего, есть начало.

(АК)
А исходник не может быть кино?

(АВ)
Я в свое время придумал такой парадокс и часто его произносил: «Все, что на сцене, — театр, но не все театр — что на сцене». Так же можно сказать про кино. Все, что на экране, — кино, но не все кино — что на экране.

(АК)
Кино предполагает обязательную собранность, монтаж?
А.В.: Кино предполагает творца.

(АК)
Да, но тем не менее та реальность тоже была процессом.

(АВ)
Это нельзя называть процессом, это не продукция. Этот исходник не продукция и в этом смысле не производство, потому что не произведенное и не рассчитанное, и это не поставленные вещи. Здесь все свободно. Оператор – это спонтанная работа. Камера спонтанна. Исполнители спонтанные. Речи, поведение, чувственность спонтанные. Перед объективом первая реальность. Методика, которую я взял очень рано, была связана с естественностью. Я посвятил этой технике практически всю свою жизнь, доведя ее до совершенства. В театре я знаю, что такое естественность, которая оформляет себя в искусственности. В кинематографе меня больше всего привлекает промежуточность ситуации. Но является ли она промежуточной? Сказать сложно. Мозаика в Византийском храме сложена из естественных камней, но при этом она условна. А ее составляющие — это маленькие камушки, зашлифованные, зашифрованные маленькие камушки. А когда-то они были горой или кучей. Потом они попали в руки мастера, и мастер их приспособил, приклеил их к стене, камни стали святыми. Я боготворю работу скульптора, это одна из самых величайших работ, не знаю более великой художественной работы, чем работа скульптора. Потому – что, перед ним мрамор, какой-то естественный кусок мрамора, сколок с горы. Как можно увидеть внутри мрамора Давида? Как можно потом его высечь? Как ножи и молоток творца идут за камнем? Они идут за камнем, в котором притаился Давид, они бьют силой мастера. Весь проект «Дау» сделан из этого, и сила его в том, что это — как ударить в скалу жезлом, и потечет вода. «Дау» — это свежая вода из скалы, из которой никогда, казалось, не может вытекать свежая вода.

Беседа: Виктория Смирнова-Майзель (ВСМ), Денис Шибанов (ДШ)

«Я ОЧЕНЬ ЛЮБЛЮ ДЕЛАТЬ НЕГАР— МОНИЧ— НЫЕ ВЕЩИ»

Денис Шибанов — художник-постановщик, чьи пластические идеи легли в основу таких картин, как «977» Николая Хомерики, «Кремень», «Бубен, барабан» Алексея Мизгирева, «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики. По приглашению Ильи Хржановского Шибанов стал главным художником московского блока «Дау», создав основную сценическую площадку фильма, придумав здание советского института, его архитектуру, интерьеры и мебель и пр. «Кинема» поговорила с Денисом Шибановым об изобразительном решении «Дау», его живописных и архитектурных источниках, о реализованных идеях и замыслах, оставшихся на бумаге.

(ВСМ)

Работа художника-постановщика — важная часть любого кино, но в случае «Дау» о ней особенно хочется думать в силу того, что через архитектуру, предметы интерьера, одежду, через конкретные медиумы, как будто бы оказавшиеся на поверхности, здесь сказано очень много. Поэтому начнем со сверхзадачи. Что вам говорил Хржановский на этапе старта? Что он хотел от вас?

(ДШ)

Мы сейчас говорим о первоначальном этапе нашей работы?

(ВСМ)

Да.

(ДШ)
Это было не столько предложение. Он приехал ко мне в мастерскую, посмотрел мои работы. Мы познакомились, потом он пригласил меня на «Мосфильм», где мне выделили отдельную комнату с сейфом, в котором лежал сценарий Владимира Сорокина. Речь изначально шла о том, что жизнь нашего героя делится на несколько географических координат-периодов: Москва, Петербург, Харьков, Москва, были еще Баку, Копенгаген. Это все было прописано в сценарии, и идея была в том, что на каждый из этих блоков будет отдельный художник и отдельный оператор-постановщик. Поэтому мне Илья предложил ознакомиться со сценарием и выбрать для себя тот блок (все это тогда только начиналось), с которым будет интересно работать. Я тогда вышел из этой комнаты с этим сейфом, с этим столом, с этим стулом, на котором я сидел, и сказал, что мне интересна московская часть. Тем паче, что я родился в Москве, и, как говорится, мне с детства знаком дух Москвы, я ее понимаю — мне не надо здесь вживаться в чужой образ. Я представляю, откуда ноги растут.

(ВСМ)
Как это происходило? Сколько вообще художников работало, кроме вас? Вы были главным художником-постановщиком?

(ДШ)
Я был главным художником московского блока, но в соседней комнате, когда шли съемки в Харькове, сидел гениальный Боря Шаповалов со своей группой и разрабатывал декорации, которые планировали снять в Харькове. Точно так же в соседнем помещении была Ольга Гуревич и ее группа, которая первоначально делала харьковский блок. Здесь не было «главного художника». Так получилось, что главным художником института стал я.

(ВСМ)
А сколько всего было художников? Групп? Московская, харьковская и еще какая?

(ДШ)
И питерская. Боря Шаповалов дополнительно разрабатывал конструкции для харьковского блока. Для сцены на Площади свободы.

(ВСМ)
А кто изначально выбирал художников? Сам Хржановский или вы?

(ДШ)
Да, конечно, Илья. Он у меня спрашивал: «Можешь ли ты кого-то посоветовать из художников?» Я посоветовал замечательную Олю Гуревич, с которой я знаком еще с юношеских времён. Мы учились у одного педагога, который еще преподавал у моего отца. Илья встретился с Олей, и вроде как началось сотрудничество. Ольга тогда подготовила очень много сцен для харьковского блока. Они, к сожалению, не вошли, но есть в трейлере фильма «Дау», очень выразительные, очень хорошие декорации. Точнее, миры. Я не люблю слово «декорация» применительно к этому проекту, потому что декорация вдруг превращается в какое-то совсем другое качество. Это такое создание миров.

(ВСМ)
Давайте тогда вернемся к институту, поскольку вы как раз над ним работали. Как была сформулирована исходная задача? На что должно было быть похоже это пространство? Какие были художественные ориентиры? Это мавзолей или это надгробие? Если учитывать обилие мрамора, мне показалась довольно очевидной отсылка к ленинскому пантеону.

(ДШ)
На самом деле, история была очень длинная. Первоначально мы хотели снимать в тех же самых интерьерах, где работал товарищ Ландау, где он жил, где лежал в больнице. Была установка снимать в этих же самых мирах. Дальше, когда объездили все эти миры, стало понятно: «Мне скучно, бес. Что делать, Фауст?» Ну, розеточка, ну, перекрасили, но это все невыразительные места. Зачем? Если мы берем институт на Косыгина, в котором жил и работал товарищ Ландау, то, конечно же, в 1938-м году это был удар под дых для советского человека и советского ученого, потому что это был идеально спроектированный институт с двухэтажными квартирами, пространство с портами, с аллейками для прогулок, с лабораториями. Товарищу Капице специально из армии привозили ручки по каталогу для окон, дверей. Все было так обустроено: «Ребят, вы только придумывайте, только занимайтесь своими открытиями». Конечно же, когда мы смотрели это здание, мы поняли, что это все заросло… Все идеалы в какой-то момент подвержены упадку, разрушению. И как создать эту атмосферу, когда герой после Харькова приезжает в Москву и оказывается в каком-то сумасшедшем мире, который построил товарищ Капица/Крупица? Тогда возникло предложение Сергею: «А давай построим свой институт». Надоело: такая скукотень все эти пространства.

(ВСМ)
История, которую вы хотели рассказать, оказалась несовместима с конкретной архитектурой?

(ДШ)
Когда скучно, тогда неинтересно. А неинтересно — значит, и результат будет такой. В общем, дальше на протяжении многих месяцев было множество вариаций этого института. То есть установки никакой специальной не было. Сначала была идея взять за основу институт, который находится на Косыгина, и просто поместить его в какое-то чистое пространство, чтоб он производил впечатление. Я сделал серию эскизов — все хорошо, но все это было относительно. Потом я приехал в Харьков, пройтись по сценарию с Ильей, по сценам. Ну хотя бы просто какую-то выкладку сделать. Так как у Ильи было огромное количество встреч, он сказал: «Не хочешь покататься? Вот у нас тут есть замечательный режиссер, украинский документалист Игорь Стрембицкий. Он как раз подыскивает объект для харьковского блока и ездит повсюду. Не хочешь ли ты с ним поездить?» Я: «Окей». Для меня открытие мира — приятная история. И мы поехали: где-то с коньячком, где-то так. Смотришь по сторонам: «А это что такое? Это что такое?» Понимаете, можно говорить просто так, какими-то фактами, но творческий процесс — это же как растение: вдруг здесь появился этот побег, а здесь — вот этот, а вот здесь оно пошло вот так, а вот здесь ветер в этот момент развития подул так — и ветвь пошла немного по-другому, вкривую, а потом она прислонилась обратно к стволу. Вот с Игорем Стрембицким проезжаем больницу и говорю: «Игорь, а что это такое?» А он говорит: « «Это больница проекта 1928-го года. Давай остановимся посмотрим». Мы в эту больницу зашли — тогда еще не было всей этой секьюрити, охраны. А там эта удивительная структура коридоров, очень напоминающая по своей структуре воронихинский Казанский собор в Питере на Невском проспекте — такая птица. Вот прямо с такими полукруглыми коридорами, с огромными окнами, с сохранившейся еще с конца 1920-х годов каменной плиткой — в очень хорошем состоянии. Там и атмосфера сумасшедшая. И чего там, я говорю: «Больницу снимем здесь». Ну потому что такое место попадается, у которого есть дыхание. Мы ездили по карьерам. Хотелось в карьерах использовать стены в качестве опоры. Утопить институт, как будто он находится под землей. Мы объездили с Игорем энное количество карьеров под Харьковом. Я сел делать эскизы, какую-то разработку, и то, и се — непонятно. А потом в один прекрасный момент Игорь говорит: «Вот знаешь, есть

объект, но я не понимаю, подо что можно его использовать, — заброшенный бассейн здесь в Харькове, “Динамо”».Я говорю: «Давай съездим, посмотрим». Мы приезжаем туда — и тут все сложилось. Это как в тундре: палку воткнешь — твой дом, ты начинаешь вокруг него строить юрту и прочее. Главное — найти какую-то энергетическую точку, куда воткнуть эту палку и подумать: «Вот здесь будет хорошо». Впрочем, дело даже не в энергетике. Мне очень понравилось в этом заброшенном бассейне с чашами без воды, заваленном строительным мусором. Это было здание, сделанное на исходе сталинского ампира, когда уже все-таки начали экономить деньги, на этапе борьбы с архитектурными излишествами. Там вдруг в этом пространстве сошлись углы, и мне стало ясно, за что цепляться. То есть возникла сразу же идея: «Если есть бетонные структуры, значит, машину можно расположить вон там, чтобы она проезжала оттуда. А куда, а как она исчезает? А она уезжает в тоннель. А дальше здесь можно сделать тоннель, а она будет ехать будто на Нижний рынок — только здесь уже другую машину пустить такого же цвета и такой же марки». То есть многоярусность этого пространства сразу же дала подсказки, вот эти бетонные структуры чаш бассейнов. Там тоже было очень много редакций. В какой-то момент, я помню, для меня снимали квартиру, и я в одной комнате сделал себе мастерскую, потому что не мог отвлекаться. Мой принцип работы: я люблю сесть на подводную лодку — ты удаляешься и, пока не нашел решение, оттуда не выходишь. Ну только в магазин за продуктами или на какую-то самую важную встречу. Я курил и рисовал, рисовал, рисовал. И вдруг в один прекрасный момент, просто в одну ночь, все начало складываться. То есть родилась стена «А», стена «Б», что называется, с вагинами, с сосками — ну, мы просто их так обозначали. Илья тогда приехал с Мануэль Кларо — это был оператор на харьковском блоке, датчанин, кажется. Они пришли ко мне вечером, Илья увидел эти эскизы и сказал: «Вот, вот, вот! Все, это будем строить!» Потом родился этот жилой комплекс, этот атомный гриб. А-ля лобок, сочетающий в себе остатки конструктивизма. Проект начинали конструктивисты, которые вдруг прочитали постановление партии и правительства, узнав, что Жолтовский построил свой дом на Моховой. Мы идем смотреть на этот дом Жолтовского на Моховой, а там уже другой стиль. Мы читаем в журналах и газетах, что это хорошо. Получается, что я старый конструктивист, но я понимаю, что мне нужно кормить мое архитектурное бюро. У всех семьи, дети. И эти конструктивисты начинаются подстраиваться под веяния эпохи. Потом появляется скульптура «Рабочий и колхозница». «О, это офигительно! Давайте сделаем новые руки из алюминия».

(ВСМ)

В архитектурном решении «Дау» много иронии. Ты видишь и Баухаус, и большой сталинский стиль 1930-х, и конструктивизм. Это ирония в том числе и в адрес «аутентичности». Чем ближе ты подходишь к реальности, тем острее ощущаешь головокружение от того, что никакой реальности нет. Возможно, дело в том, что в решении пространства использованы разнообразные отражения: здесь много искусственного мрамора, зеркал, стекла. Как если бы ты вошел в чужой сон.

(ДШ)

Хорошо сказали.

(ВСМ)

Вот вы произнесли слово «углы» — действительно, в пространстве ощущается присутствие каких-нибудь немецких экспрессионистов, типа Фейнингера и его «Собора социализма». Опять полузеркальное, полусюрреалистическое пространство. Это было как-то продумано заранее, или это такой спонтанный эффект? Как это получилось?

(ДШ)

Это тоже прорастающее, как ветви у растений и деревьев. Когда встал вопрос о реквизите, мебели… Стали думать, как делать. Из подбора? Конечно, что-то можно найти на антикварном рынке, но потом родилась идея сделать свою мебель. Точно так же, как для всех факультетов МГУ, которые открывались в 1953-м году, специально изготавливали мебель на фабрике. Идея родилась тогда. Потом я узнал, что товарищ Иофан, который построил Дом на набережной, знаменитый, чудовищный своей историей, который строился Иофаном из лучших побуждений, как город будущего для лучших людей, которые будут созидать новую страну, новое государство, тоже так делал. Там тоже было шесть стульев, стол, разработанный Иофаном… Ну понятно — его ассистентами, но он сам прикладывал руку к этим вещам. Я, помню, рисовал стол и стулья, а потом внезапно нашел структуру креста. Структура ножки институтского стула имеет форму креста в своей основе, плюс маленькие вставочки — совмещение в своей структуре квадрата и креста. Может, конечно, искусствоведы скажут, что это крест как надежда на воскрешение, а квадрат — это товарищ Малевич…

(ВСМ)

Не факт.

(ДШ)

А дальше пошла эта структура. Она начала превращаться в стулья, начала превращаться в столы, в остальные элементы мебели — шкафы и прочее. И в структуре самих интерьеров стало понятно, что их делал один проектировщик, один человек.

(ВСМ)

Пепельницы случайно похожи на архитектоны Малевича?

(ДШ)

Да, можно сказать так. Интересно, что я как-то на них не обращал внимания. Лишь года три назад я увидел их воочию на выставке Малевича.

(ВСМ)

Неважно, это все же одна территория. У вас было осознанное движение в сторону плоскостности? Даже беспредметности? Я вспоминаю ковер в кабинете Трифонова, напоминающий что-то типа узоров Матисса или ковров Баухауса/конструктивистов. Это бросающееся в глаза красное панно, которое акцентирует на себе внимание в сцене соблазнения очередной секретарши.

(ДШ)

Здесь очень важно смотреть на развитие этого кабинета, потому что, когда мы говорим об этом кабинете 1938 года, в тот момент, когда институт возглавлял Васильев, в кадре — абсолютно другая структура, нет этих ярких пятен.

(ВСМ)

Там все иначе, в тридцатых кабинет более аскетичный. Но плоскостность как идея не меняется.

(ДШ)

Ковер у Трифонова — это уже, насколько я помню, вторая половина 1950-х годов. Уже начались эти поветрия, эти кожаные, дермантиновые хуи… Была идея, что надо произвести изменение. Эпоха менялась: Сталин умер, пошло что-то новое. Мебель в институте должна была обновиться. То есть где-то остаться старая, на задворках, но в основном такой прибалтийский дермантин. Была теория, что это мебельная фабрика в Латвии разработала такой дизайн, что там стоит пика. Все вроде как прилично, а вроде в то же время понимаешь, что нет. На самом деле, это плохая история — она не получилась. Я недоволен ей.

(ВСМ)

Меня заинтересовал шкаф в виде ангела в спальне Дау, что-то между Хьюго Симбер-

гом и Врубелем. Почему нужен был именно такой шкаф?

(ДШ)
История была такая: в первоначальном сценарии было так, что Дау мальчишкой в этом шкафу пытался повеситься.

(ВСМ)
Это реальная история?
(ДШ)
Это история в сценарии. Я настолько далеко не копал, не знаю, откуда эта информация. Когда эта попытка у него сорвалась, он за собой повсюду, куда его судьба ни заносила, возил этот шкаф. Передо мной встала задача: что это за шкаф такой должен был быть, чтобы человек его пронес за собой через 1910-е, 1920-е, 1930-е, 1940-е, — через всю свою жизнь? И родилась эта история ангела, которому больно за все, что происходит на свете с человеком.
Я потом нашел референсы этой истории.

(ВСМ)
А был какой-то прообраз? Ангелы в русском символизме? Врубель? Ангелы на надгробиях?

(ДШ)
Абсолютно нет. Это родилось в карандашном (виде). Я помню и, конечно, знаком и обожаю пермскую деревянную скульптуру. Удивительные кресты — ну просто волшебство. А здесь я как раз перед карантином пошел со своими мальчишками в Пушкинский музей и показал им барельеф, который я еще мальчишкой запомнил, когда в художественной школе учился. Там есть такой ангел, который, расправив крылья, смотрит через пальцы так: «Ой-ой-ой...» Потом я понял, откуда это. Вот это: «Господи, что происходит? Люди, что вы сделали здесь друг с другом?» Вот родился такой образ. Еще родилось ощущение, что крылья должны быть не как у бабочки, не как у ангела. Наоборот, ты, открывая дверь, надламываешь это крыло. Это было связано с тем моментом, когда планировалось, что мальчишкой Дау, открыв этот шкаф, пытается внутри него на перекладине повеситься. То есть вот этот взлом этих крыльев ангела.

(ВСМ)
В большой столовой, где все собираются, у вас навязчиво повторяются обои с цветами. Это как раз из позднего «Дау», это есть в «Теории струн» и в «Дегенерации». Эти обои-цветы повторяются во всех пространствах.
(ДШ)
Они появились, насколько я помню, после войны.

(ВСМ)
Да, они задают такой странный, почти пиросманиевский эффект лесного пира. Интересно, что на фоне этих обоев как раз и пируют. Выпивания ученых происходят среди этих электрических, огненно-желтых цветов, что подчеркивает безумие, ирреальность самого этого пространства. Это как-то осмыслялось? Почему они возникли? Кроме того, что это было свидетельством преуспевания, нового времени, достатка.

(ДШ)
Помните, как у Высоцкого в песне «Баллада о детстве»: «Отца встретил на станции и взял цацки я. А у тети Зины...» В общем, ладно. Сейчас я текст не вспомню — обожаю эту песню. Это когда трофейная Германия, трофейная Япония — вот это ощущение. Вот эта дикость и мещанство, скажем...

(ВСМ)
Сытость пришла, да.

(ДШ)
Понимаете, человек начинает всегда обживаться. Человек становится человечком. Ему хочется, чтобы было...

(ВСМ)
Уютно.

(ДШ)
А там же была изначальная история, что в институте повсюду крашеные стены. Это такое ощущение казенщины. Очень важной была тема изменений, которые мы визуально видим, читабельность эпох. А ведь если посмотреть на послевоенное время — это по-настоящему огромное количество трофейных вещей. Ковры, обои и прочее — то, что раньше было недоступно человеку. Канарейки, этот мир канареек, который погубил Маяковского. Вот оно, торжество...
(ВСМ)
Мои бабушка с дедушкой привезли из Германии абсолютно всю обстановку. Было интересно представлять путешествие этих вещей: одних евреев согнали в лагерь, расстреляли, а потом пришли нацисты, их тоже в итоге расстреляли, и, наконец, приехали другие евреи, уже из советской России, и вывезли мебель расстрелянных евреев. Такая сумасшедшая карусель.

(ДШ)
Это удивительный послевоенный мир, может быть, с какой-то стороны, гипертрофированный. Вот эта пустота... Я не знаю, виделивы в тех фильмах или нет: допустим, трюмо, которое приобрела Нора, зеркальное такое...

(ВСМ)
Да-да.

(ДШ)
Вот это и есть гипертрофированность «Дау». Если там лифчик, то он обязательно с шелковыми вышитыми канареечками. Богато...

(ВСМ)
Скорее, не столько богато, а антиутилитарно. Как если бы лифчик был не одеждой, а арт-объектом. В «Дау» ты чувствуешь это обилие предметов, которые не являются вещами: платья, пальто, сервизы, — вещи по-прежнему живут собственной жизнью, отчуждены или, лучше сказать, эмансипированы от своих владельцев. Наконец, зеркала, в которые никто не смотрит.

(ДШ)
Зеркало дает отстранение. Любое зеркало, любая блестящая поверхность дает совсем другой мир. С этим интересно работать, но это головная боль для операторской группы.

(ВСМ)
Юрген Юргес едва ли приветствовал эту идею?

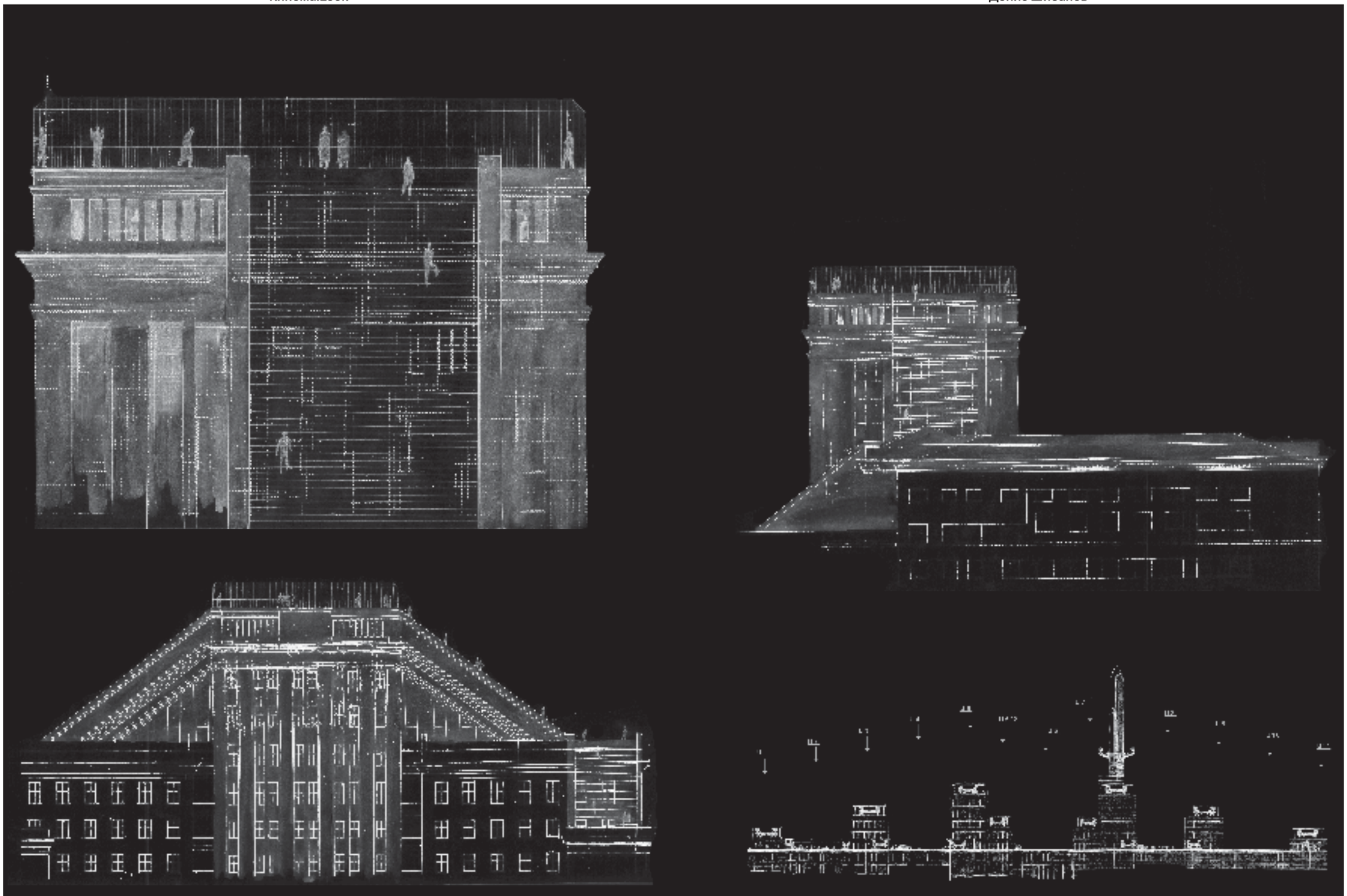
(ДШ)
Нет, ему было очень сложно со мной. Но мы понимали, что цели наши принадлежат к неким другим зонам, нежели чем просто снять кино. Он часто шевелил усами по поводу этого, абсолютно не понимая, что такое делать по законам кино. Эти интерьеры, в которых невозможно снимать...

(ВСМ)
Я так понимаю, что отсутствие искусственного света было в том числе мотивировано идеей вживания, чтобы софиты не мешали эффекту психологического правдоподобия?

(ДШ)
Изначально, я помню, на нашей площадке появилось большое количество всяких киноприборов на штативах. Проблема заключалась в том, что была несвобода в съемке, потому что камера по-хорошему должна работать свободно.

(ВСМ)
Гулять.

(ДШ)
А если ты выставляешь свет, то: «Ах! Я в этот угол не могу снимать». Пусть таким



ограничением будут зеркала. Кстати, говоря о теме зеркал, очень важно упомянуть, что эти зеркала в дубовых рамах, круглые, выпуклые, со ступенчатообразной структурой или квадратные, — односторонние. То есть если со стороны интерьера они работают зеркалом, то, зайдя в маленькую комнату через потайную дверь (а комната абсолютно черного цвета), можно наблюдать за тем, что происходило внутри. В сталинских домах тоже были маленькие технические помещения, из которых легко прослушать, что происходит в квартире, потому что тогда техника не была настолько впечатляющей, таких способностей не было.
Я читал, что в высотке на Котельнической около определенных квартир есть такие пространства. То же самое происходило в высотке на Краснопресненской. Там были помещения для прослушивания. Мы использовали этот принцип.

(ВСМ)
В одежде тоже чувствуется момент некоторой иронии. Вроде бы она повторяет фасоны времени, соответствует некой исторической моде. Но ощущение, что все это пережато, доведено до гротеска. Это планировалось?

(ДШ)
Это отдельно разрабатывалось. Здесь лучше всего вам расскажет, допустим, Саша Тимофеева, гениальнейший художник по костюмам, или сестры Бекрицкие, которые тоже работали над этим, Ира Цветкова… Это гениальнейшая разработка, просто потрясающая: люди-шкафы, люди-гробы… А дальше — как это влияет на самого человека. Я тоже ходил в таком костюме, и я помню, насколько изменились мои телодвижения. Или в дальнейшем, когда прошел период, который, кажется, назывался у нас «Окаменение»…

(ВСМ)
«Окаменение»?

(ДШ)
Да, конец 1940-х годов. Кажется, да. Кажется, мы называли это «Окаменение». Ну когда люди становятся такими мертвыми…

(ВСМ)
Поскольку это перформативный проект, мы понимаем, что есть часть, которая зрителю недоступна ни в каком виде, но которая при этом доступна зрителю как актеру. Расскажите, как вы продумывали момент…

(ДШ)
Давления на человека?
(ВСМ)
Можете два слова сказать?

(ДШ)
Дело в том, что я очень люблю делать негармоничные вещи. Я люблю, чтобы было неудобно. Там просто задача была, чтобы, допустим, скамейки были некомфортными. Ведь если мы на территории института поставим обычные скамейки, то люди как сядут, так и будут сидеть, если это, например, непрофессиональная массовка. У нас скамейка выглядит так, что на нее хочется сесть, но ты на ней не просидишь. Если только совсем интересный разговор или у тебя свидание, ты можешь вписаться в эти деревяшки-брусы определенной ступенчатой структуры, но ты долго не усидишь и все-таки куда-то пойдешь. И даже лестница — мы называли лестницу «дорогой к Богу», которая шла к Крупице, к Мавзолею. Она тоже была спроектирована таким образом, что, когда вы идете на важную встречу, вы мысленно надеваете рубашку, застегиваетесь, «я сейчас все скажу», «я буду честен». Ты заходишь в пространство, и все тебе привычно, но что-то не так. Вот ступеньки: одна короче другой, другая —длиннее. И твой изначально уверенный шаг, скинув представление о себе: «Тю-тю».Как часто бывает в нашей жизни, что ты о себе думаешь одно, а, оказавшись в определенных ситуациях, обстоятельствах, ты понимаешь: «Я ничего

не понимаю. Я не могу понять ни людей, ни себя. Кто я? Чего я? Почему? Почему женщины любят так, а мне казалось, что они по-другому…»Ты начинаешь себя терять, и очень важно было заложить эту некоторую растерянность перед собой, перед миром в самой структуре. Это то, что я называю неудобство. Это неудобство, которое тебя приводит к тому, что ты ничего не знаешь по-настоящему.
Ты не можешь сказать: «Я — это я».

(ВСМ)
То есть смысл был в том, чтобы максимально развести человека с самим собой?

(ДШ)
С самим представлением о себе. Сначала потерять себя, а потом обрести свою сущность, прислушаться к себе, понять, из чего ты состоишь. А сколько в тебе хорошего? А сколько плохого? А насколько ты добрый человек и насколько ты насильник? Вот эти все наши грани.

(ВСМ)
Были ли какие-то конкретные пластические идеи, которые Илья просил вас реализовать?

(ДШ)
Что имеется в виду?

(ВСМ)
Когда я говорила с Борисом Шаповаловым, он мне сказал, что Хржановский показал ему Филонова и попросил положить его пластическую идею в основу конкретных сцен. Именно поэтому я начала с вопроса о том, какова была задача.

(ДШ)
Я понял. Здесь, слава Богу, может быть, нам немного повезло. Мы начали плотную работу с Ильей уже после того, как делался питерский блок. Мне кажется, дальше Илья понял, что давать установки несколько неправильно, потому что ты начинаешь подыгрывать. А подыгрывание не ведет к рождению чего-то того, что ты не можешь ожидать. Шансов очень мало сломать, перейти на какой-то совсем другой уровень. Здесь все происходило методом нащупывания, методом проб и ошибок, с кучей вариаций, тонной изрисованной, исписанной бумаги. Ну не тонной, но сотня килограммов уж точно наберется. А дальше была нащупана отправная точка, которая дала нам возможность с Ильей взаимодействовать в понимании, в правильности выбранной линии. Все-таки мы оба 1975-го года. Мы центровые ребята, выросшие в центре Москвы, а не на ее окраине. Поэтому тот культурный визуальный код, который дала нам Москва с ее советской эпохой, со всеми этими сталинскими высотками у нас один… В связи с этим когда он говорил «А», я говорил «Б».Мы можем вести вот этот диалог, в который нам не надо, как экскурсоводам, погружать друг друга, в этот удивительный мир, и давать какие-то рекомендации… Это тем паче проблема Питера, что там действие происходит в 1920-е годы, поэтому там работал Филонов. А здесь… Помнишь, как герб на МИДовской высотке? При боковых лучах, если на него смотришь: «А-а-а!»— вот это волшебство. Я знаю по себе: все детство до 14-и лет я прожил в огромном сталинском доме 1940-го года проекта, в коммуналке. Там жило три семьи. Я помню лепнину в той комнате, где я жил с бабушкой. Вот эта советская потолочная лепнина — там такое богатство! Когда всматриваешься в эти образы перед сном, тебе что-то снится из этого, мифические персонажи появляются. Не простая лепнина такая, а там капуста, чуть ли не из коринфских капителей натыканная. Это тот мир, в котором, на самом деле, мы родились, который мы знаем. Ну, повезло нам/не повезло — это другое дело. Но эти здания… Здание Московского университета, когда ты в детстве задыхаешься просто: «Ах!.. Я хочу учиться здесь!..» Это какой-то посыл в светлое будущее. В общем, диалоги строились на прожитом.

(ВСМ)
Скажите, что, на ваш взгляд, не получилось? Было такое?

(ДШ)
На самом деле, мне очень не нравится здание Мавзолея. Кабинет Крупицы сложился. А вот само здание не дотянуто. Я не доволен его структурой. Не получилось — чуть поспешил. Где-то не остановился подумать об этих вещах… Я очень сожалею о том, что не осуществился проект «Город на высоте». С одной стороны, я могу сказать как эгоист, как мещанин, что я рад, потому что я выжил, потому что шансов выжить было мало после реализации такого замысла.

(ВСМ)
Это где должны были ходить по крышам автобусы?

(ДШ)
Да-да, где машины должны были ездить по крышам, где московские высотки должны были предстать во всей красе.

(ВСМ)
То есть такой «Пятый элемент» и «Метрополис» одновременно?

(ДШ)
Ну, скажем, да. Или — я не помню название фильма: в финале Любовь Орлова с мужчиной стоят на рассвете, а рассвет восходит. Я не помню, Александрова, кажется, фильм.

(ВСМ)
«Светлый путь»?

(ДШ)
Вот может быть. Вот это: «А-а-а! Да!» Вот это. Есть замечательный фильм-фантазия 30-х годов. Я не помню режиссера… План, когда Москва оживает.

(ВСМ)
А, «Новая Москва»? Медведкин?

(ДШ)
Да-да. Там идеальные миры, даже шпееровские проекты нового Берлина. Вот из сочетания этого всего произрастала история. И если институт достаточно закрытое пространство, то здесь, наоборот, образ Москвы — пространство без горизонта, где существуют люди, машины, площади, здания. Видно дыхание этого. Время от времени наши герои должны были выходить из стен института. Допустим, Дау со своим другом ходят и беседуют. Удалось, слава Богу, отснять сцену с ногой, где беседуют Крупица с Дау. Вы смотрели? Сцена называется «Парк Горького».

(ВСМ)
Когда они идут как будто бы во сне, карабкаются по склону.

(ДШ)
Да, это была определенная тема выхода этих бесед из института. Эти сцены должны были быть маркерами истории, которая развивается. Одна прогулка в 1938-м году, другая — в 1942 году, в 1947 году — третья. Очень хорошие идеи были разработаны. Жаль, что не состоялось.

(ВСМ)
Вы сами не были в роли актера в проекте?

(ДШ)
Боже упаси. У меня и так много было работы, направленной на то, чтобы поддерживать этот мир и видоизменять его. И еще были параллельно объекты на высоте, с детальной разработкой, с попыткой нахождения идеальных образов. Я очень много появляюсь в кадрах, но и только…

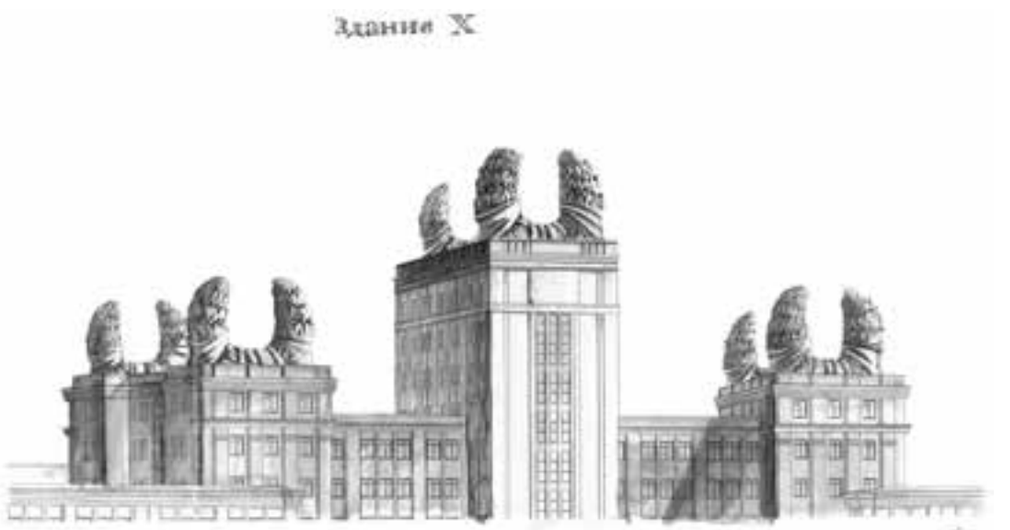
(ВСМ)
Каковы ваши ощущения как зрителя?

(ДШ)
Когда в первый раз я смотрел уже смонтированный материал, это были «Смелые люди», я боялся разочароваться, все-таки

столько лет и сил своей жизни было потрачено. А, вдруг нет? Вдруг… Сомнения всегда присутствуют в нашей жизни.

(ВСМ)
Это правда.

(ДШ)
Я, помню, посмотрел «Смелых людей». Первые пять минут я смотрел: «А-а-а! Елки-палки!» Вот здесь надо было выше поднять линию покраски в интерьере. А вот здесь: «Ой, нет, ну, вот этот блокнот! Ну, елки-палки, какая фигня! Надо было…» А потом я себе сказал: «Стоп. Я смотрю как зритель». Я тогда вышел, слава Богу, на студии был буфет. Попросил стакан водки, выпил, попросил второй без закуски. И понял, что недаром, что это по-настоящему, что это не просто кино. Это какой-то мир, и это относится к визуальному искусству, которое интересно. Опасно, но интересно.



КИНЕМА.
INFO

Павел Арсеньев

Библиография

Анархеология медиа-2, или Новых медиа не было-2

Рецензия на: Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудио-визуальных технологий. М.: Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2019[1].

Археология медиа может быть причислена к методологическому скоплению дисциплин «тренировочного суждения»[2]. По заверению автора книги, «вместо того чтобы настаивать на обязательности трендов, мейнстрим-медиа и неизбежных перспектив, следует искать индивидуальные вариации <…> мы должны найти в исторических мастер-планах (sic!) повороты и разрывы» (30). Таким образом, это альтернативная история медиа, «поначалу скачкообразная, изобиловавшая промедлениями и зависевшая от мест, где работал» тот или иной герой — или автор самого исследования. То есть наряду с ересями в истории науки, которым отдали дань уже многие, Цилински пытается разрабатывать нечто вроде субверсивной географии знания[3]. Наконец, уже в методологическом введении (глава 2) Цилински начинает нащупывание и этого «особого метода мысли как указания на особенную позицию познающего» (42) и вместе с ним, разумеется, его субъекта — сам этот типаж «мистика, как его называли впослед-

1 См. общий обзор метода Цилинского в нашем тексте «Новых медиа не было» в этом же выпуске.

2 Учитывая предварительные замечания о дисциплинарном размещении метода медиа-археологии, мы станем далее рассматривать его на контрастном фоне истории научно-технической объективности и институциональной истории филологического знания, которым посвящены ранее упоминавшиеся книги *Дастон Л., Галисон П.* Объективность и *Козлов С.* Имплантация соответственно.

3 Ссылаясь на Эдуарда Глиссана, западным универсализующим техникам мысли, привязанным к средиземноморскому бассейну, противопоставляются стратегии креолизации жителей Карибского бассейна, устанавливающих гибкие связи между фрагментированными частями, семантике французского языка — ритмика туземных диалектов, против машин идентичности — поэтика отношений.

ствии, удалив поэтому из истории естествознания» (там же, о Г. Шуберте).

Так же, как Киттлер переключает археологию Фуко с усматриваемого и слышащегося (в культурной монополии алфавита) на (реально) видимое и слышимое, Цилински пытается переключиться на нечто вроде истории «визионерства, подслушивания и комбинирования с помощью технических средств» (58) и даже среди библиотек, этих оплотов систематизации, «наиболее интересными <считает> те, чьи фонды настолько обширны, что их сплошную организацию провести уже невозможно» (58). Эта борхесовская библиография неизбежно влияет и на жанровые особенности единиц хранения: так, автор книги на всякий случай признается «Это не философское исследование, ан-археология медиа воспринимает себя как собрание курьезов» (66).

Только это и может по большому счету служить точкой входа в избранные Цилински исторические отрезки, «ситуации, предшествовавшие стандартизации»[4] и «периоды с такой интенсивностью, в которых словно бы соревновались друг с другом возможные дальнейшие направления развития» (63). Несмотря на декларацию верности «глубокому времени», Цилински при этом постоянно обнаруживает тяготение к синхронистскому рассмотрению ситуации. Но столь же характерен и сдвиг интереса медиаисследователя от новых — для конца XX века — медиа в разного рода их историю и археологию[5]. На институциональные причины этого указывает и сам Цилински: «дигитальное стало чем-то вроде аналога алхимической формулы золота. Дигитализации приписывалась безграничная сила преобразования» (64), однако он же сам и поддается раскритикованному им очарованию, создавая в заключении нечто вроде клана медиа-алхимиков[6].

Когда Зигфриду Цилински «кажется праздным в эпоху всеохватной воспроизводимости вещей и организмов заниматься насчитывающими 2,5 тысячелетия идеями философа, излагавшего свои идеи изящным эпическим гекзаметром», он напоминает себе и читателю о Шредингере, который возвращается в лекциях к Демокриту — в виду «кризиса базовых положений, связанного с распространением теории относительности, квантовой механики, усилением роли биологии», словом, «ложно понятого Просвещения» (78). Ввиду какого именно кризиса (или все того же, но затянувшегося) предпринимает свое путешествие к истокам, «когда разум еще грезил, а греза мыслила»[7], сам Цилински, не уточняется, но в такой тяге к кунштюкам, иезуитам, а также социальной маргинальности действительно ощущается какой-то мощный антипросветительский аффект. В качестве фигуры, претендующей на аналогичную респектабельность, выбирается Эмпедокл (досократики вообще часто поднимаются на знамена антипросветительскими онтологиями), но потом рассуждению все равно придется сбиться на Демокрита.

Добавляя к проницающему все движению пустое пространство, Демокрит «вводит своего рода среду-медиум, <…> придумывает некий конкретный — в его смысле — материальный промежуток» (91).
В момент изобретения такого промежуточного «интерфейса», в котором и происходит взаимная подстройка органов восприятия и нащупываемых ими объектов, изобретаются и все будущие трудности перевода. Даже эти все еще очень натуральные знаки (eidolon) грозят не только обеспечивать успешное восприятие и познание, но и вводить в заблуждение «видимостями», порождать «иллюзии» и прочие проблемы последующей философской традиции. К моменту спора Локка с Декартом идеи, все еще претендующие на физиологическую трансмиссию, уже приходится разделить на простые и сложные, а между органами восприятия и разумом уже никогда не будет прежнего мира[8], но Цилински сразу же упоминает милые его сердцу группы и эпохи, в которых такие попытки хотя бы предпринимались: «только естествоиспытатели-алхимики XV-XVI веков имели мужество связать себя с учением Демокрита, а в сердцах ранних романтиков единство его и Эмпедокла учения о природе с учением о душе обрело новую силу» (95, орфография и пунктуация сохранены).

Примерно так же, как органы восприятия повязаны с воспринимаемым объектом, многие герои Цилински часто оказываются производны от среды — пусть скорее социально-антропологической, чем физической, но призрак сенсуалистской метафизики бродит по его трудам и заставляет Цилински путешествовать по местам, где «жили и работали» его герои, проникаться их духом. Так, следующий герой, Джамбатиста делла Порта, оказывается как бы порождением средневекового Неаполя — города, где «господствует случай и он повсюду производит впечатление удачного»[9], который «в середине XVI века с захватывающей дух скоростью превращался в крупнейший и наиболее густонаселенный город Италии, в котором стремительно распространялись венерические заболевания» (104).

Ну и конечно же, «делла Порта не был академическим ученым в привычном смысле»[10]. Но кто был «академическим ученым в привычном смысле» или хоть в каком-нибудь устойчивом смысле в XVI веке[11]? Другое дело, что он «не был дисциплинированным мыслителем», хотя и смог остаться «свободным от институционального и личного принуждения»[12]. Одним из них была латынь, которая так «ограничивала возможности выражения» всякого неаполитанского «человека прямой живой речи», а «интеллектуальный прорыв на заре Нового времени включал в себя также слом устоявшихся языковых привычек» (107). Но в

4 Т. е. Такие, которые интересны опять же скорее культурно, чем технически. В отношении медиа эту границу наиболее выразительно проводит Режи Дебре, говоря о технике, стремящейся к унификации, и культурах, настроенных скорее на диверсификацию. См. *Дебре Р.* Введение в медиологию / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.: Праксис, 2010.

5 Среди переживших такой поворот-разворот от новых медиа можно назвать Фридриха Киттлера и Бернара Зигерта. Сам Цилински говорит даже о «наследственной компетенции» германистов, вовлекших в медиаанализ. См. подробнее о немецкой традиции медиа-анализа в первой части этого текста.

6 К нему явно декларируют принадлежность и многие российские исследователи и кураторы — как, например, Дмитрий Булатов, так же говорящий о deep media и допускающий регулярные указания на иезуитский характер собственный практики в личном профиле Фейсбука. См. лекцию «Deep media» на выставке «Между Луной и кошкой» (18.04.2019), а также лекцию «Covid и искусство глубоких медиа» в Гараже.

7 *Роллан Р.* Эмпедокл агригентский и век ненависти / пер. с фр. Л Рубакиной. NY: Assotioation press, 1918.

8 В этом смысле (психо) инженеры человеческих душ оказываются наследниками натурфилософии Демокрита, а желание русской литературной традиции «сказаться душой», возможно, отстоит не так далеко от модернистской задачи экспозиции медиума.

9 Цитируемый здесь Цилински Сартр продолжает: «Только в Неаполе случай может приносить такое: чумазая и ослепшая девушка с блестящим минералом посреди ее бедной плоти, как будто у нее вырвали глаз, чтобы роскошнее украсить ее». Цит. по: Цилински 102–103.

10 «Как не были академическими учеными и многие другие важные археологии медиа фигуры, включая и все XX столетие» (104), продолжает Цилински и тут же переносится в уже неосторожно им упомянутый XX век и явочным порядком записывает в «фигуры медиа-археологии» Вертова с кино-глазом, Брехта с теорией радио, Беньямина и Андерса с его тезисом об «устаревании человека», Жана-Луи Бодри с его теорией аппарата.

11 «История магических и экспериментальных наук» Линна Торндайка делит представителей «республики ученых» XVI-XVII вв. на «тех, кто больше занимался физическими науками, включая астрономию — например, Галилео Галилей, Декарт или Ньютон» и «склонных скорее к скептическому и просвещенческому рационализму. А вот в сферах биологии, химии и медицины — в науках, называемых сегодня науками о жизни, — сопротивление только что обозначившемуся образу мысли Нового времени в пользу оккультных и магических воззрений было существенно мощнее и гораздо продолжительнее» (Цит. по: Цилински, 111).

12 Чего, вероятно, избежал и Джордано Бруно, отказавшийся от профессуры в Париже из-за условия обязательного посещения богослужений (Kirchoff 1980 s, 32). С ним же «делла Порта разделял и критическое отношение к симбиозу Аристотелевой натурфилософии и христианско-схоластической догматики в том виде, в котором он проявился в особенности у Фомы Аквинского» (106)

какую эпоху наука, и тем более неканоническая, не остраняла свой язык и, как следствие, аппарат восприятия и производства фактов? Разница разве что в том, что не кто иной, как Бэкон в это же раннее Новое время эксплицитно говорит о «терапии языка», порождая британскую эмпирическую традицию, доходящую до Витгенштейна, и формулирует новое понятие факта, действительно ломающего схоластические классификации[13].

И другое дело, если связывать такие сдвиги (в процедурах науки) с развитием книгопечатания или вхождением в обиход любого другого «нового медиа», то есть допускать нечто вроде трансмиссии медиа на письменное поведение ученых (или литераторов — для republique des lettres это все равно еще примерно одно и то же[14]) и, соответственно, вытекающую из этого стимуляцию прогресса наук (а то и искусств). Во всяком случае, личная переписка и уединенное чтение оказались бы практически единственными «практиками», которые мы обнаружилим, если «проследуем за учеными»[15] в те времена, когда «в пространственном отношении академия предположительно совпадала с квартирой, лабораторией для экспериментов и личной библиотекой ученого» (109).

Корректно ли видеть в досократиках или средневековых натурфилософах, «связывающих психические и физические явления так, что одни предстают в качестве рефлексов других», первые попытки по выстраиванию психофизиологического интерфейса, или до Декарта такого разрыва просто не существует? Имеет ли место эпистемологическая специфика «истолкования природных вещей как грандиозного собрания знаков», или это та самая «бредовая наука, цепляющаяся за звезды» (Буркхардт), учитывая, что «царство физического и царство психического управляются астрологическими факторами» (113)? Инквизиция «настоятельно рекомендовала делла Порта воздержаться от всякой научной деятельности и вместо этого заняться литературным творчеством» (118), в чем Цилински видится признак принадлежности к заветному клану «магических искусств», вытесненных наукой, но на самом деле это могло быть вполне здравомыслящей профессиональной рекомендацией и одним из первых симптомов вскоре последующего раздела на искусства и науки.

* (Отрыв сообщения от тела приносящего его вестника)

Страсть к де/кодированию текстов можно наблюдать во всех науках самое позднее с XIII века. Это была неотъемлемая часть схоластического подхода к миру, определявшегося доминированием букв и тривиумом «царских» наук — грамматики, риторики и диалектики. Здесь мы, с одной стороны, неизбежно соприкасаемся с историей филологических наук, а Цилински, в частности, начинает сильно пересекаться с материалом классической книги Умберто Эко о «поисках совершенного языка в европейской культуре»16, с другой — стараемся оставаться на территории медиа-археологии, которая не сводится к расшифровке символов, но интересуется и материальным субстратом их передачи — даже если сперва мы вынуждены иметь дело с «взаимопониманием на расстоянии на основе своего рода

13 См. о гомологии «терапии языка» (науки) у Бэкона и операции остранения (языка литературы) у Шкловского в нашем диалоге-послесловии к книге: Арсеньев П. Литература факта высказывания. Очерки по прагматике и материальной истории литературы. СПб., démarche, 2019. С. 165–175

14 См. подробнее об этом понятии, институциональных повадках означаемого ими типа в главе «Словесность vs наука: система государственных академий» в книге: Козлов С. Имплантация. Очерки генеалогии историко-филологического знания во Франции. М.: НЛО, 2020.

15 Здесь мы отсылаем к методологическому призыву Брюно Латура, заявленному в его книге: *Латур Б.* Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри общества / Пер. с англ. К. Федоровой; науч. ред. С. Миляева. СПб.: ЕУСПб, 2013.

16 Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. А. Миролюбовой. СПб.: Alexandria, 2007.

кровного братства» (125) и «совместимости тел “передатчика” и “приемника”» (126). К чисто лингвистическим средствам (пере) формулировки сообщения здесь всегда добавляется что-то вроде применения «тайных чернил, которые получатель может сделать видимым лишь химическим способом» или «благодаря различным типографским техникам или краскам» (129). Но даже в случае чисто криптографических средств утаивания сообщения медиа-археологу всегда удается найти точку входа в будущую историю телематической техники, как в случае «простого кода точка-тире в том виде, как он впоследствии использовался в телеграфии» (131). Делла Порта оказывается здесь одним из первых, наряду с Луллием, когда проектирует обшивку криптографии — шифровальные аппараты.

«Зрение не оптико-механический, а прежде всего сложный нейрофизиологический процесс, что уже в начале XVII века предполагал Джордж Беркли <…> не говоря уж о психологических аспектах и технических инструментах для изготовления видимого» — это опять же заставляет Цилински заходить на территорию истории объективности (Дастон-Галисон), но и здесь он находит антипросветительский ход. Выделяя «физику видимого», которая была обязана идее «видения сквозь реальность как своего рода просвещения», он больше интересуется «потенциалом проекции как создания иллюзии и искусственной реальности» или «катоптрика с ее парением между истинным познанием и ложью». Словом, на месте историзованной и в известной степени деконструированной объективности археологию медиа больше волнуют «трансформации, метаморфозы, производство визуальных ощущений, которые мы не можем воспринимать нагими зрительными инструментами при нормальных условиях» (139), которые тоже имеют свою историю (совершенствования), в которую позже попадет Пуркине и другие изобретатели «субъективного зрения».

Но как только Цилински приближается к конвенциональной истории науки и техники, в которой есть каузальная логика поступательного прогресса, он сразу же отшатывается: «Знал ли делла Порта всех своих предшественников и современников, и в какой степени — не имеет значения» (142)[17], имеют значения только «особенности технического воображения», даже если сами его герои были настроены более эксплицитно и «описательно описывают технические подробности <…> для того, чтобы этот эксперимент могли повторить и другие» (143), то есть сами закладывают основы экспериментальной науки с ее правилами воспроизводимости. Так, в контексте вопроса об изобретении телескопа подчеркивается, что «стремление к совершенствованию возможностей зрения не относилось к его основным интересам. Его больше интересовало тайное и сокрытое как таковое, то, что без вспомогательных средств визуально вообще не доступно <…> концепция, колеблющаяся между научным инструментом и медиамоделью» (146). Однако как показывает история науки, что доступно и что недоступно визуально, то есть аристотелевское представление о естественном видении, в принципе снимается с изобретением того самого телескопа, который «обязан существенными идеями именно делла Порта» (146), из-за чего, вероятно, «вплоть до конца жизни делла Порта был зол на невежественность и заносчивость астронома и математика с итальянского Севера» (147). Таким

17 Как не имеет значения, кто изобрел телескоп — «принадлежит ли это право <первенства> Галилею, который в 1609 году впервые использовал телескоп для астрономических наблюдений? Или же голландскому шлифовщику стекол для очков Иоганну Липпершаю, который в 1608 году в Генеральных штатах Голландии заявил первый патент на зрительную трубу? Или Кеплеру, точно описавшему ее в 1611 году как астрономический инструмент? Или, может быть, все-таки отцу-иезуиту и астроному Кристофу Шейнеру, который заявлял, что он в деталях наблюдал солнечные пятна с помощью зрительных труб еще до Галилея?» (145). Можно сказать, что археология медиа даже «намеренно инсценирует и драматизирует загадочность» вопроса вслед за некоторыми своими героями. См. довольно однозначную версию об авторстве этого изобретения, сопровождаемую, однако, проблематизацией самой этого эпистемического события: *Vogl J.* Becoming-media: Galileo's Telescope / Trans. by Brian Hanrahan // Grey Room №29, Winter 2008. P. 14–25.

образом, если славой обойден алхимик, фигура анархеологии медиа, тогда трезвое знание фактов и прослеживание трансферов знания неожиданно обретает смысл; во всех же остальных случаях, «если знания, которые входят в изобретение, разрабатывались на протяжении многих столетий, то вопрос об изначальном авторстве все больше представляется бессмысленным» (150).

История изобретения диковинных аппаратов постепенно обнаруживает не только соответствующую парадигму, но и целое рецептивное сообщество анархеологически настроенных исследователей. Цилински берет в свои союзники Вилема Флюссера, который был уверен, что «магическое мышление с его рискованными экспериментальными подходами лежит у истоков современных естественных наук». Как по законам симпатической магии, выясняется не только то, что Флюссер был, как полагается, «родом из Праги, города, где даже сегодня память алхимиков увековечена в названии одного из переулков», но и то, что «некоторые из книг», использованные Цилински, «например, Бруно, Бэкон или Якоб Беме, взяты из дорожной библиотеки Флюссера» (152). Почему бы не считать это достойным упоминания? В конце концов, археология знания ставила вопрос так: «…какие типы знания вы хотите дисквалифицировать, когда спрашиваете: Разве это наука? Следовательно, каких говорящих, производящих дискурс субъектов, какие предметы знания вы хотите “унизить”?»18.

* (Иезуитская аффилиация)

Если итальянского героя больше интересовала «физика видимого», то немецкого — Афанасия Кирхера — «музыкальная магия». От «всеобъемлющей гетерологии делла Порта» Цилински переходит к «попытке Кирхера гармонически организовать знание о явлениях мира как универсальной системы, состоящей из знаков, артефактов и отношений между ними» (162), в которой должны сойтись «отдельные вопросы теологии и метафизики, музыки, инженерной практики и метеорологии» (163). В деле поиска Мировой души музыка (как водится, в паре с математикой), разумеется, подходит лучше оптики, поражающей нередуцируемым разнообразием видимого19. Но даже в деле выведения Мировой гармонии, можно внезапно обнаружить спор между, условно, теми, кто «выводят свою универсальную гармонию сугубо силой воображения», теми, кто уже, «как сам Кеплер, разработали учение о мировой гармонии посредством аналитического проникновения в реальное движение планет» (171).

Как только появляются первые ученые «в современном смысле слова», хотя еще немало обязанные и натурфилософии, и поискам этой самой мировой гармонии (как Кеплер или Ньютон), противопоставленных им становится принято вежливо называть «последними универсальными мыслителями» (как Кирхера), то есть эрудитами (polymath), описывающими колоссальное обилие феноменов и связей между ними. Так будут говорить еще о Гете и даже о Гельмгольце, разве что ставки специализации будут с каждым разом выше, а универсализм — скромнее и все больше восприниматься как причуда.

Примечательнее в отношении таких «универсалов», возможно, то, что они зачастую принадлежали мощной медиакорпорации — иезуитской, к которой Цилински опять же питает пристальную симпатию и чьи институциональные следы ищет в исследованиях интересующих его сюжетов.

18 Foucalt M. 1978, p. 64.

19 Дигитализация звучащего началась с пифагорейцев, но зазор между математикой музыкальных форм и физиологией воздействия звуков (при определении одного из немногих формализуемых отношений в мире слышимого — интервала между тонами) сохраняется с греков до электронных синтезаторов, благодаря которым мы сталкиваемся с пределами формализуемости и способностями человеческих органов слуха ощущать различия. См. подробнее о звуке в предисловии М. Куртова к №20 [Транслит]: Музыка революции (2017).

По этой причине «то, что представляется нам в литературе непостижимым достижением одиночки, является в значительной мере результатом работы такой организации, которую мы можем охарактеризовать как превосходно оснащенное и совершающее стратегические операции медиа-предприятие» (177). Предприятие обозначалось на форзацах в скобках сразу следом за именем автора — в точности как сегодня академическая аффилиация: [Societas Jesu].

Конечно же, великий основатель Ордена, Святой Игнатий, не раз рассматривался в контексте эволюции медиатехнической мысли и изобретений. Если Реформация Лютера, Кальвина и их товарищей оказывается логически и морально безупречным, но перцептивно бедным предприятием, то контрреформации не оставалось ничего как устраивать сеансы белой и черной магии, изощряясь в производстве эффектов и совершенствуя аппараты, эволюция которых в конечном счете приведет к изобретению кино и других дьявольских устройств. Первым подробно описал эти эффекты «делания-видимым», разработанные иезуитской медиакорпорацией, Киттлер в своих «Берлинских лекциях»[20]. Если Цилински что-то и добавляет к этому десятилетия спустя, то это портрет самого Лойолы в образе юродивого, бродящего среди нищих в рубище, что позволяет причислить его к лику медиа-алхимиков[21].

Это позволяет увидеть чудаковатых авторов, чьи «тексты сами по себе» представляют «скорее исторический интерес», как узловые точки в той сети власти-знания, которая аккумулировала данные с мест[22] и позволяла книгам отцов-иезуитов «производить впечатление, словно их написал человек, объездивший весь мир, и космополит», даже если «сам он далеко за пределы окрестностей мира не выезжал»[23]. Немало такая система была обязана и «развитию передовых стратегий инсценировки транслируемых ими содержаний, включая изобретение и построение соответствующих аппаратов» (181).

Отчасти из необходимости организации и поддержания этой материальной инфраструктуры следуют и когнитивные стили и техники комбинирования и аналогизирования иезуитов. Если «внутренняя природа вещей недоступна эмпирико-экспериментальному подходу, постижимым и способным к игре мир Кирхера становится благодаря знакам» (183), а «все видимое, слышное (sic!), осязаемое должно быть интегрировано в слаженную систему, которая <…> работает лишь тогда, когда знаки и вещи обладают в принципе одной и той же природой» (184). Делая иезуитов наследниками натурфилософов XVI века, анархеолог медиа почти дословно повторяет тезис «Археологии гуманитарных наук» о том, что «такое переплетение языка и вещей в общем для них пространстве предполагает полное превосходство письменности»[24]. Различение res extensa и res cogitans, осуществленное в эту же эпоху Декартом, еще не затронуло мысль (медиа-)алхимиков[25].

20 *Киттлер* Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. Ч М.: Логос; Гнозис, 2009. См. главу «Иезуиты и оптические медиа». Киттлера интересует то, какие эффекты на воображение подает самоистязание плоти и какие медиатехники в эту процедуру встраиваются, тогда как Цилински скорее встраивает иезуитов в смежную историю странных наук и искусств — «образования, настроенного на новое и необычное» (179), а также передовых коммуникационных технологий.

21 В 50-й сноске Цилински благодарит Киттлера, «который энергично вывел меня на этот след», обходясь без утомительных библиографических подробностей (186).

22 Как это описывает Латур в случае циклов «информационного ограбления» колоний научными экспедициями. См. *Латур* Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д. Я. Калугина СПб.: ЕУСПб, 2006.

23 По аналогии с тем, как это описывает Латур в случае циклов «информационного ограбления» колоний научными экспедициями. См. *Латур* Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д. Я. Калугина СПб.: ЕУСПб, 2006.

24 Фуко М. Слова и вещи. Археологии гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 74.

25 Тогда как он сам получил иезуитское образование, а приложением к «Рассуждению о методе» был трактат о преломлении света «Диоптрика как геометрическая теория поведения света в прозрачной среде».

Аналогичным тогдашней эпистеме образом, музей — до своего становления «в современном смысле слова» — представлял собой скорее скопление курьезов, привезенных из дальних стран, а также кунштюки, которые удалось построить на месте. Так, Museum Kircherianum сочетал «окаменелости, книги и географические карты, математические и астрономические инструменты, механические и гидравлические часы, чучела аллигаторов, скелеты, черепа, сосуды для дистилляции и — наряду со многим прочим — репродукции египетских обелисков» (189). Т. о. наряду с экспонатами кунсткамеры музей включал аппараты для производства акустических и оптических впечатлений, выдавая представление о технике, характерное для медиа-магии иезуитов: «Техника была для него всеми теми искусными конструктами, в которых “действующая сила или агент действия не были очевидными для зрителя”» и включала «гидравлически или пневматически приводимые в движение фигуры» и всевозможные «театры подслушивания, акустические соответствия “Паноптикону” Бентама» (191)[26]. Разумеется, все эти технические приспособления основываются на давно опровергнутых представлениях об акустике — как, например, том, что «звук движется столь же прямолинейно, как и свет, только гораздо медленнее <…> если он наталкивается на гладкие стены — отражается так же, как свет в зеркалах, а звучание благодаря отражению даже усиливается» (194), а по этой причине и не отличались работоспособностью. Однако по той самой причине, что их можно причислить не столько к хорошо работающей технике, сколько к «техназмам» (по аналогии с фантазмами), они и оказываются интересны Цилински.

Иногда внезапно из XVI века мы перемещаемся во времена написания книги и явно оказываемся заложниками исповеди о пережитых ее автором институциональных травмах. Так, очевидно, пытаясь примирить, с одной стороны, внимание иезуитов к медиатехникам делания-видимым, -слышимым и -ощутимым, укорененным в техниках тела самого святого Игнатия (умерщвляющих плоть, но развязывающих воображение), а с другой — подчинение всего чувственного опыта мира букве, практиковавшееся другим иезуитом — Кирхером — не меньше, чем это делали их противники-реформаторы, Цилински внезапно заговаривает о пагубной тенденции «американизации академических институтов» и необходимость «произвести впечатление на частных и государственных спонсоров различных научных исследований», в которой «представители естествознания инсценируют свои идеи, как правило, гораздо лучше, чем гуманитарии», которые «в своих представлениях стали еще более зависимы от текста, который они считают базовым и привилегированным медиумом. При этом для “подвижников” производства материальных объектов использование образной аргументации и наглядного представления стало само собой разумеющимся» (195).

В качестве иллюстрации этого тезиса несколькими строчками ниже, разумеется, приводится мистик XVI века: «Джон Ди стал известен в Оксфорде не из-за своего математического гения, а благодаря зрелищным театральным трюкам» (195). Очевидно, Цилински не дает покоя институциональная практика производства зрелищных трюков, приносящая известность. Словом, если самим иезуитам и натурфилософам приходилось скорее отвергать подозрения в чародействе (в т. ч. исходившие от церкви), то современным медиа-алхимикам — в свою очередь, нагнетать таковые, прибегая к различным формам затемнения

26 В барочном артефакте всегда заметна «тактика маскировки технического процесса <…> Как механизм, так и приводящий его в движение механик должны по возможности оставаться невидимыми» (206), а «медиамашины проектировались и создавались так, что механизмы их функционирования оставались загадочными для пользователей. Проецируемый мир не должен быть распознаваем в качестве искусственно изготовленного» (207). Именно такой тип гуманитарной машины «столь же впечатляющей, сколь и <…> технически нереализуемой» больше всего интересует археолога медиа.

и синтеза технического с теологическим. Если тогда даже эти самые сценические трюки на службе религиозной агитации подавались в качестве «всего лишь плодов математико-физических познаний»[27], то сегодня линейная история науки наскучила даже тем, кто недостаточно в нее погрузился[28]. И этот антипросветительский аффект явно подпитывается рессентиментом, связанным с сокращением расходов на гуманитарное образование — на фоне сохраняющейся поддержки естественных наук гуманитариям приходится становиться операторами текстовых машин по производству иллюзий, легитимировать саму софистическую позицию.

Как известно, приложением к «Рассуждению о методе» Декарта был трактат о преломлении света «Дипотрика как геометрическая теория поведения света в прозрачной среде», с которым ученые-«универсалы» вроде Кирхера уже не могли конкурировать, хотя и могли «в лучшем случае <…>лишь описывать и комментировать проблемы на уровне отдельных абзацев» (199), что и заставляет Цилински встроить его в историографический канон технического визионерства[29]. Именно поэтому уже в следующем издании Кирхера «почти на тысяче страниц мы находим целую вселенную идей, проектов, моделей, эскизов и строительных указаний, для большинства из которых не существует реальных соответствий», но зато еще «никто прежде не представлял материал по оптическим знаниям с такой фантазией и так впечатляюще с визуальной точки зрения. Обильные эстампы и ксилографии были дополнены превосходными гравюрами» (202). Не так ли и сегодня гуманитарным наукам приходится все больше сдвигаться не к лабораторному знанию, а к искусствоведческому знаточеству, сосредотачиваясь на добродетелях «фантазии и так впечатляющей с визуальной точки зрения»?

Как когда-то Кирхеру, «разгневанному из-за <коммерческого> использования этого, по его мнению, его собственного изобретения <…> конкурентами, которые рано распознали медиальные возможности волшебного фонаря» (203). Многие ученые и изобретатели — вроде Гюйгенса и Вальгенстайна — в качестве побочного продукта своих физических исследований предлагали устройства для производства перцептивных иллюзий, доводя иногда медиааппаратуру до рыночного внедрения. Что в ответ на это делает стремительно устаревающий гуманитарий-универсал, «разгневанный из-за <коммерческого> использования этого, по его мнению, его собственного изобретения <…> конкурентами, которые рано распознали медиальные возможности волшебного фонаря» (203)? Обвиняет изобретательствующего ученого в плагиате и заказывает богато выполненные гравюры, «долгое время <оставашиеся> наиболее впечатляющими графическими представлениями проекционной аппаратуры», хотя «с технической точки зрения подобное применение волшебного фонаря неверно» (205). Что на это говорит современный медиа-алхимик? Что «эту ошибку можно приписать иллюстраторам, так как при всей своей колоссальной писательской продуктивности…»[30]

Впрочем, одно изобретение по праву связывают с именем Кирхера (и хранят во

27 *Schneider*, 1847. P. 602. Цит. по: Цилински, 195. Ср.: «театральное потрясение публики служило верным средством ее обращения в католическую веру» (197).

28 Очень часто исследователи литературы встречают исследования риторичности науки и ее социальной сфабрикованности с излишним облегчением — от якобы наконец произошедшего (пре) одоления позитивистского и технократического Другого: блудный сын (наука) возвращается в гуманистическую Republique des lettres и фактически подчиняется общему литературному типу дискурса.

29 Здесь бы не помешало сравнить такую институциональную судьбу и когнитивный стиль с представителями Republique des lettres в описании уже приводившейся книги Козлова. См. Козлов С. Имплантация.

30 Приводимый впроброс аргумент опять же отсылает к интереснейшему в истории объективности гибриду, которому посвящена целая глава «Четвероглазое зрение» в книге Дастон и Галисона. См. *Дастон Л., Галисон П.* Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотова, С. Гавриленко, А. Писарева. М.: НЛО, 2018. С. 143–162.

флорентийском Музее истории науки) — это настольный математический ящик, являющийся материальным субстратом ars combinatoria. Кроме многого прочего, на что способна эта медиа-мебель, она помогала сложению музыкальных композиций из предзаданных звуковых, поэтических и риторических образцов, то есть чего-то вроде паттернов или сэмплов — включая и отделения ящика для поэтических размеров, то есть представляла из себя первую поэтическую машину.
С одним из таких ящиков для комбинирования имел дело и Лейбниц, однако самого Кирхера в его универсалистских затеях влекли не чисто комбинаторные возможности пустого знака, и он все же предполагал существование некоего первичного эквивалента (а будучи полиглотом, он искал родственные черты между китайскими и египетскими идеограммами и посвятил целый труд Вавилонской башне)[31]. Медиа-археолог здесь опять же заворожен не самой перспективой формализации языка, но задачей ее опредмечивания в механическом устройстве. Современному читателю сложно уловить разницу, но Кирхер видел четкую границу между своими изобретениями и теми приспособлениями, что «были сделаны не для малейшей выгоды, а ради того, чтобы из бахвальства добавить таинственности каким-то загадочным аппаратом» (Цит. по: Цилински, 227).

* (Электрификация слова и пионеры физиологии раздражения)

По причине уже озвученных симпатий Цилински история электричества не может начинаться ни с кого иного, кроме как выпускника Collegium Romanum, посвящающего свой труд Лойле. Впрочем,

31 В рассуждении обо всех универсальных языках, которые одновременно должны быть тайными, Цилински в свою очередь идет по следам значительно более сконцентрированного на этой теме и уже упоминавшегося Умберто Эко. См. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре.

Electricorum еще представлял собой собрание гимнов электричеству, написанных преподавателем риторики и классической латыни Джузеппе Маццолари (то есть до всякого становления филологии наукой, к чему начнут прилагать усилия примерно век спустя[32]). Впрочем, в сносках к употребляемым терминам уже аккумулируются кой-какие научные сведения и сопровождаются кой-какими изображениями машин[33]. На основании каких-то цитат из переводов Гомера, сделанных одним из коллег автора дидактической поэмы, Цилински укореняет электричество в долгой истории иезуитских изобретений для тайной передачи сообщений (по проводам под землей), позволяющих «при наличии искр составить нечто вроде алфавита и обосновать некий метод говорения»[34].

Филологическая чувствительность к материальности языка, вероятно, может смыкаться с медиологическими экспериментами[35]. Первые искры, однако, ограничиваются тем, что воспламеняют спирт при поднесении наэлектризованных пальцев. В 1729 году Грей и Уиллер, а в 1740-е — и Лудольф — устраивают публичные опыты, доказывая, что и человеческое тело может быть неплохим проводником электричества (особенно хорошо для этого подходили щуплые юноши и молодые женщины). Другими словами, накануне Просвещения чаще практикуется скорее физическое просвечивание индивида. Даже Лихтенберг в 1770-х и Гальвани в 1780-х еще понимают

32 Этим усилиям, во многом совпадавшим с равнением на германскую науку, посвящено несколько глав книги Козлова. См. главы «Эрнест Ренан: филология как идеология» и «Как была создана Высшая школа практических исследований» в: Козлов Д. Имплантация.
33 Речь о т. н. «лейденской банке» и «щите Франклина», с панегерика которому и автору «Писем об электричестве» — Бенджамену Франклину, физику и политику из Филадельфии — начинается одна из частей поэмы.
34 *Parthenius*. Electricorum (1767). P. 33. Цит. по: Цилински, 237.
35 Практические опыты с электричеством, до этого позволявшие только описывать чудесные явления и в лучшем случае показывать магические фокусы, начинаются, когда Отто фон Герике начинает в 1650-х откачивать воздух из помещений, чтобы доказать, что для распространения звук нуждается в среде.

электричество скорее как свойство конкретных веществ и организмов, то есть как животное электричество, оно же магнетизм[36].

Только к году, которым обычно датируется основание дискурсивной сети романтизма — 1800-му, — Александр Вольта сумел произвести электричество без всякого органического магнетизма, последовательно подключая несколько батарейных элементов, называемых с тех пор «вольтовыми столбами». С этого момента электричество становится метафорой современности параллельно тому, как электризуются отношения полов с означающим, а также политическая жизнь Европы после Французской революции[37]. Этому можно было бы посвятить отдельное добротное медиа-археологическое исследование[38], но масштабы, в которых мыслит Цилински, можно оценить по достаточно беглой и спорной генерализации — приведем ее полностью:

> Авторы, относящиеся к магической натурфилософии XVI века, пока еще давали гетерологии явлений возможность беспрепятственно идти своим чередом и в то же время настаивали на тождественности вещей с их обозначениями (см. Фуко М. Слова и вещи — П.А.). Универсалисты XVII пытались свести вещи в форме чисел и их отношений к обобщаемым законам, а для этого они нуждались в выведении того единичного, что им предстояло формулировать, за рамки природы. Обоснованные Декартом разделения между материальным и мыслящим привели к казалось бы непреодолимым разрывам, и тонко чувствующие умы болезненно ощущали их. Возникло убеждение, что помимо христианского Бога обнаружен некий всеобщий принцип, в котором могли сочетаться множественность вещей и множественность рассматривающих их индивидов с их плотью, с их мускулами, нервами и мозговыми токами <…> В электричестве ранние романтики находили грандиозное подтверждение тому, что «удары пульса человека представляют собой ритм вселенной», и наоборот (247)[39].

Как-то прикрепляться к конкретной научно-исторической ситуации Цилинскому удается, только останавливаясь на тех фигурах, которые опять же удовлетворяют требованию быть не очень жалуемыми предыдущими исследованиями и не слишком успешными в жизни[40]. В смежной истории романтизма и электричества таким оказывается Иоганн Вильгельм Риттер, действительно стремившийся синхронизировать свой пульс с ритмом вселенной, а главным полигоном экспериментов сделавший свое тело — стремясь «ощутить и объяснить собственный организм как систему двухполюсного напряжения» и включая в электрохимическую цепочку части тела, «какие обычно не принимаются в расчет для экспериментов» (255).

Больше всего интересовавшийся гальванизмом в живой и мертвой природе (между полюсами которых постепенно перемещалось его собственное тело), Риттер моделировал сам жанр своих письменных отправлений на границе науки и литературы в

36 См. подробнее об этом живительном растворе идей и практик на рубеже Просвещения и романтизма в: Тимофеев Т. Месмеризм в эпоху переменных движений // #22 [Транслит]: Застой / быстрые коммуникации. С. 140-147.
37 Так, Жюльетта из одноименного романа де Сада (1801) была «наэлектризована современностью».
38 Такую попытку предпринимает Пол Гилмор: Gilmore P. Aesthetic Materialism: Electricity and American Romanticism. Stanford UP, 2009.
39 Приводимая цитата из Wetzels, 1973. S.1.
40 Практически обязательными условиями интереса современного ан--археолога медиа является то, чтобы «академический истеблишмент тем не менее долго и безоговорочно отвергал его как экзальтированного чудака, который работал без всякой системы, пользовался запутанными формулировками и, ко всему, не получил даже докторской степени» (251), чтобы «у него просто не было времени точно описывать их, так как электричество интересовало его в гораздо более всеобъемлющем смысле, нежели как эффективный поставщик энергии» (там же), и наконец, чтобы наш герой «не имел регулярного дохода, а его эксперименты были чрезвычайно затратными» (252). Всем этим условиям героя ан-археологии идеально отвечает Риттер.

отчетливо романтической манере[41]. Стремясь выяснить, «сколь сильны гальванические удары, которые мы еще в состоянии вынести», он опережал более чем на век психофизиологические лаборатории авангарда и опыты советских психотехников[42]. Только в конце XIX века Вильгельм Оствальд назовет Риттера «пионером физиологии раздражения и субъективного чувственного восприятия, а также, прежде всего, основателем электрохимии»[43].

В действительности же Риттер интересен — и особенно Цилински — как тот, кто оказывается между еще совершенно «органическим» представлением о животном электричестве и научно выведенными законами физики, то есть чем-то вроде проводника между Гальвани и Вольтой. «Для него физика была не только научной дисциплиной. Она была для него живой экспериментальной практикой, живым мировоззрением и в этом смысле — искусством» (252). Это же экспериментальное отношение мы сможем обнаружить вплоть до Эдисона, но на место ламентаций о «формуле мира» или «центральном феномене», проницающем все органические тела и являющемся поставщиком метафор, будет все больше приходить понимание электричества как коммерчески эффективного поставщика энергии. Цилински, разумеется, больше нравится поздний Риттер, постепенно сходящий с ума — из-за изнурительных для его тела и эзотеризировавших его дух экспериментов (приводящих его, к вящей радости анархеолога, – к Кирхеру и магическим практикам сидеризма). Как водится, впроброс Цилински называет это «позитивной антропологией» (сравнивая с негативной антропологией Флюссера), в которой «решающую роль играет взаимовложение деятельности и времени» (257)[44].

Эта вполне случайная референция прокладывает дорогу звуку, ведь он распространяется не только в пространстве, но и во времени, а также чисто фразеологически обеспечивает «восстановление (производство) созвучия между природой, внешней и внутренней для человека» (257). Впрочем, местами герои Цилински и Дастон-Галисона сближаются — или, точнее, представляемые ими практики. Так, «физическая интерпретация фигур звучания» в исследованиях акустики Хладни (1787) оказывается первым опытом свернутых в графику образцов слышимого. Только век спустя Мишелю Бреалю удастся представить осциллограммы с image acoustique (которым впоследствии будет суждено войти в историю науки о языке в потерявшем свой эмпирический характер понятии Соссюра), но уже сейчас «звуковые образы» возникали благодаря схватыванию звука как физического процесса (становящегося заметным по тому, как песок расположится на вибрирующей поверхности). Аналогичным образом изображения полета капли или формы снежинок будет переживать пришествие механической объективности[45].

Но в отличие от истории научной объективности археологию медиа больше интересуют те случаи, когда научно-технические изобретения подстегнуты какой-то

41 См. к примеру: *Риттер И. В.* Фрагменты, оставленные молодым физиком. Красная книжица для друзей природы // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII–XIX вв. М.: Канон+, 1999. С. 509–524.

42 См. подробнее об этом: *Арсеньев П.* Постановка индексальности, или Психо-инженеры на театре // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / Под ред. Ю. Лейдерман, В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 83–112.

43 См. *Ostwald W.* Elektrochhemie. Ihre Geschichte und Lehre. Leipzig : Veit & Comp., 1896. Цит. по: Nachdruck Hanau: Muller & Kipenheuer, 1984. P. 323.

44 Что бы ни значила эта формулировка (или ее перевод), далее следует набросок исторической антропологии художественных форм, весьма напоминающий производственническую: «Зодчество было самым ранним искусством, которое попыталось монументально увековечить деятельность человека; затем в пластике творец увековечил самого себя; живопись отчасти вернула человеку необходимость действия <…> Все три искусства, обращенных к глазу, показывают, что было, живут прошлым, являются искусством воспоминания» (257). Ср. *Арватов Б.* Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.

45 См. одноименную главу: *Дастон Л., Галисон П.* Объективность. С. 182–282.

вполне посторонней нуждой, как, например, военной историей (впрочем, с точки зрения Киттлера, последняя отнюдь не является посторонней эволюции техники), и имеют прихотливую историю применения. Так, история телеграфа, то есть передачи сообщений на дальние расстояния, должна, согласно Цилински, начинаться (если не считать предвидений Гомера, конечно) с ящиков для комбинирования предзаданных риторических образцов, что помещались на рабочем столе Анастасиуса Кирхера (1671), продолжаться — проводами для обмена сообщениями под землей и алфавитом из вспышек искр, упомянутыми Джузеппе Маццолари (1767), переходить в подземную систему «проводов для разговорных трубок», звук в которых усиливается от многократного отражения от металлических стенок, предложенную Эмиланом-Матеем Готеем (1783)[46], вести к фигуре Йозефа Худи, которому приходилось сочетать таланты инженера и автора пьесы «Телеграф, или машина, пишущая на расстоянии»[47] (1796), и, наконец, приводить к Самюэлю фон Земмерингу, подводившему к каждой букве провод из корыта с подкисленной водой (1805). Впрочем, вместе со столь «глубоким временем» телеграфа его материально-технической истории суждено распадаться на 1) акустический[48]; 2) оптический[49]; и собственно 3) электрический.

С этим словом читателю снова суждено вернуться к истории открытия электричества и Риттеру, которого оно, напомним, вслед за Гальвани интересовало в большей степени в своих физиологических последствиях — но уже не для лягушки, а для своего собственного тела. Таким образом, попытки выстроить психофизический интерфейс можно засечь еще в эпоху раннего позитивизма или даже до нее, у романтиков, желавших вновь придать органам восприятия их собственный смысл[50]. В конце концов, уже Гете в своем учении о цвете показывает, что тот существует относительно независимо от внешнего мира, в «глазах самотрящего»[51].

Но «предельных» результатов здесь, разумеется, удается достичь тому, кто решил сделать свое тело не просто точкой эпистемологического отсчета, но и site'ом рискованных лабораторных испытаний. Риттер держит свои глаза открытыми на ярком солнеч-

46 «В качестве человеческих станций передачи он предлагал использовать инвалидов войны, которым можно было бы достаточно доверять» (271)

47 Характерно, что пропаганда более нового медиа должна быть подкреплена более традиционными литературными жанрами — даже десятилетие спустя. См. у того же автора «Описание телеграфа, который был изобретен в 1787 в Прессбурге, в Венгрии» (1792/1796).

48 Так, в предложении Худи даже количество оптических сигналов (свечей) равнялось пяти самостоятельным звукам (немецкого языка?), комбинации которых позволяли передавать до 32 различных знаков, чего «совершенно достаточно для отображения буквенных последовательностей в большинстве языков» (266). В акустической же версии телеграфа фортепианный мастер замещал горящие/потушенные свечи высокими/низкими звуками, однако для этого с таким же успехом подходили «выстрелы из ружей, ракеты и прочие хорошо различимые генераторы шумов» (267). В свою очередь, Бергштрессер предлагал передавать закодированные слова с помощью винтовочных выстрелов, светящихся шаров или ракет (1784), а Никола Симон Анри Ленге — с помощью колоколов, варьировавших тоновое звучание в пяти интервалах (1794).

49 «Тахиграф» предложен в 1792 священником Клодом Шаппом, а уже в 1794 первая линия «сигнального или целевого письма» была введена между Парижем и Лионом (264) и состояла из 23 станций с на расстоянии 4-15 км., что позволяло передавать сообщение из 30 слов в течение часа (что было значительно быстрее конных вестников, которым требовались сутки для преодоление двух сотен километров). Но и здесь от оптических сигналов дело легко переходило к акустическим, поскольку в конечном счете восходило к alphabeti biliterali — предложенному Бэконом уже в 1623 году «средству, которое позволяет на каждом отдаленном месте посредством сигналов, каковые могут быть видимыми или слышными, передавать другу сообщения, если наличествуют две различных формы сигнала – передаваемые с помощью колоколов, рожков, огненных знаков или разрывом пушечных ядер» (Цит. Бэкона по: Цилински, 269). Однако и этому предшествует предложение Франца Кесслера в 1616 использовать для кодирования буквенных значений бочку со светильниками, а в качестве аппаратной части уже использующей только что изобретенный телескоп. Археология медиа не имеет четких критериев того, где перестать копать и что считать исходной точкой, в один медиум всегда вкладывается предшествующий, под одной породой всегда залегает другая.

50 Хотя литературную артикуляцию эта проблема получит только во времена второго позитивизма. См. *Арсеньев П.* Поэт в обрамлении: о литературной технологии и визуальной эпистемологии Маллармe // Неприкосновенный запас. 2020. № 129. С. 237–262

51 См. *Месяц С.* Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012.

ном счете, прибегая к искусственным приспособлениям, а также подключает глазные яблоки к полюсам электрической цепи. Это все предвосхищает эксперименты, проводившиеся над собой основателем «экспериментальной эстетики» Фехнером и, еще раньше, автором понятия «субъективное зрение» Пуркине, «единственным способом такого исследования <для которых> служит строгое чувственное абстрагирование и экспериментирование с собственным организмом» (281), даже когда они доходят до тех мест, «где вообще располагается предел всякого восприятия и грозит потеря сознания»[52]. Основу такого «точного субъективизма в физиологии» Цилински однако помещает не в историю экспериментальных методов, завоевывающих ранее неприкосновенную область res cogitans, но истолковывает как продолжение опытов самоистязания Лойолы (поводом к чему служит то, что многие представители немецкой науки о восприятии имели церковное образование — как, например, выходцы школы Брентано).

«Субъективные образы» Пуркине, достигаемые посредством объективных внешних воздействий, оказываются опять же как бы инверсией практики механической объективности, которая чуть позже будет, напротив, избавляться от всякой субъективности в связи с изобретением техники точной (фото)фиксации, но при этом уже сейчас опыты по физиографии претендуют на не меньшую объективность и уже тестируют сам этот эпистемический аргумент. Просто визуальные результаты, которых удавалось достигать с помощью этого, позволяли увидеть не внешний мир, а, например, «фигуру кровеносных сосудов, <…> которая при каждом разряде сверкала прекрасным ярко-фиолетовым светом у места входа оптических нервов в сферу лица»[53]. Эти же годы, 1820-30-е, Крэри называет моментом принципиального отделения зрения от осязания[54], но Пуркине как будто сопротивлялся этому, воздействуя на свои органы зрения посредством сильного нажатия пальцами. Такая «осязаемость глаза» различается «в зависимости от разного настроя. Особенно живым оно бывает при повышенной деятельности души, после приема спиртных напитков или наркотических веществ, или при особенном интересе к предметам; при лихорадочном возбуждении крови и особенно при поражениях мозга часто достигается неизгладимая объективность»[55].

Таковы первые попытки экспериментально заземлить тезисы трансцендентальной философии. Ну и, конечно же, Пуркине «был своенравным мыслителем. Столь же строго, как он проводил эксперименты над собой, он непрерывно противился габсбургским властям у себя на родине» (289). Не получив профессуры ни в одной из столиц Австрийской империи, он добился «места ассистента в пражском анатомическом театре и начал проводить там под собственным руководством головокружительные эксперименты <…> сажал сумасшедших пациентов во вращающиеся или ускоряющиеся машины» (289) и испытывал действия тяжелых наркотиков на себе. Складывается впечатление, что современный академический гуманитарий просто тоскует по подобному антуражу, что и заставляет сделать критерием анархеологии медиа удел маргинальной институциональной судьбы. Сами же герои Цилински своими рискованными экспериментами скорее как будто шантажировали академический мир, пока им не давали в конечном счете открыть свою кафедру (физиологии в Университете Бреслау в 1839 году, в случае Пуркине).

52 *Purkine* 1819. Цит. по: Цилински, 281.

53 (Цит. по: Цилински, 283). Столь же Пуркине интересуется воздействием на свое тело ядов и наркотических веществ, явно рискуя отклониться от предмета своих исследований.

54 *Крэри* Д. Техники наблюдателя. М.: V-A-C press, 2014. С. 12–13.

55 Purkine 1819. Цит. по: Цилински, 287. Тогда же чисто литературные опыты взаимодействия с наркотическими веществами имеют близкий жанрово-эпистемический характер «отчета», «рапорта», «протокола». См. *де Квинси* Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М.: Ad Marginem, 1994.

*** (Навязчивый позитивизм фактов vs. идеологических отходов романтизма)**

Наконец, следующий герой Цилински в точности соответствует тому, что Дастон и Галисон называют «тренированным суждением»[56]. «В десятилетие, этому предшествовавшее, животные и человеческие организмы были досконально рассмотрены под лупой и подсоединены к записывающим аппаратам. Риттер и Пуркине использовали свои тела как лаборатории» (295), но уже к середине XIX века (психо)физиология получила институциональное закрепление, и уже давно «не притязала на всеохватные занятия природой, специализировалась по отношению к медицине и анатомии и теперь имела в виду лишь здоровое человеческое тело в его функциональных способностях <…> Предметы наблюдения экстериоризировались. Физиология теперь означала эксперименты с другим телом» (296). Впрочем, как мы увидим, другое еще не значит здоровое.

Оставляя за спиной стадию механической объективности, Цилински так резюмирует ее историю: «Что имело значение, так это факт как таковой — в той степени, в которой его можно измерить, т. е. насколько его можно выразить в числах <…> на основе нового материалистически-позитивистского мировоззрения» (296); «Физиологи-экспериментаторы были равнодушны к ощущениям индивидуального тела <…> И вот рискнули переступить границу, перейдя к измерению прежде считавшегося неизмеримым» (297). Эта экспансия экспериментальной физиологии (и материалистически-позитивистского мировоззрения) на область психических феноменов в точности совпадает с тем, к чему призывает литературу Золя в «Экспериментальном романе»[57]. Совпадает и симптоматика — «алкоголизм, социальная беззащитность, криминалитет, проституция и пока еще не известные, зловещие болезни образовывали сплетение отклонений, с какими еще не научились обращаться власти и сотрудничавшие с ними представители наук» (297). Зато о них кое-что уже знали к тому моменту представители «литературных психологий»[58]. Возможно, поэтому безумие, истерия и эпилепсия шли в комплекте с непризнанной гениальностью в качестве эпифеноменов романтизма, а иконография лечебницы Сальпетриер фиксируется теми же Шарко и Рихертом, что занимаются исследованием демонического в искусстве.

Чезаре Ламброзо оказывается на той же границе между механической объективностью и позитивизмом, с одной стороны, и рискованными антропологическими гипотезами, с другой. С одной стороны, он «догматически пропагандировал современные ему эмпирические методы измерения» (как Золя — вслед за Бернаром), а с другой — «его деформированное Просвещение тревожило просветителей-позитивистов и служило на них карикатурой» (298). Уже первое его исследование (причин распространения пеллагры в Северной Италии) руководствовалось не только фактами, но и некой предварительной гипотезой, и даже если «его конкретное предположение, что эта кукуруза содержит вредные болезнетворные вещества, оказалось ошибочным, однако основная линия его резкой критики была не так уж и неверна» (299) — низкое качество питания низких классов делает его практически первым адептом конструктивистской социологии. А делающиеся из этого выводы о необходимости земельной

56 См. главу «Тренированное суждение» в: *Дастон* Л., *Галисон* П. Объективность. С. 444–516.

57 См. *Золя* Э. Экспериментальный роман / пер. Н. Немчиновой // Он же. Собрание сочинений в 26 т. М., 1966. Т. 24. С. 239–280.

58 Чтобы основаться как наука, психологии приходится сосредоточиться на сознании нормального взрослого человека, то есть в известном смысле на идеальном типе, а все отклоняющиеся от него казусы вытеснить как ненаучные в литературу, где они долгое время и ведут свое существование, пока не появятся снова в фокусе научной уже психологии с вызовом, который ей будет брошен психоанализом (сосредоточенном как раз на аномалиях, детской психологии и бессознательном). См. *Lepenies* W. Hommes de science et écrivains. Les fonctions conservatoires de la littérature.

реформы и изменении имущественных отношений были и вовсе политическим, а не медицинским рецептом[59].

Однако с институциональным взрослением он все больше переходил на сторону властей и «сотрудничавших с ними представители наук» (297). Для начала он прочел «Божественную комедию» (автором которой был политический изгнанник) как клинический отчет, зафиксировав в ней «симптомы нервной возбудимости и дегенеративных аномалий характера»[60], являющиеся одновременно каноническими симптомами гениальности (и заодно революционности настроя). Учитывая сохраняющуюся обсессивную привязанность Ламброзо к одним и тем же признакам, складывается впечатление, что он сначала сочувственно ищет тип, разрушающий буржуазное общество, а потом начинает бороться с этим же типом[61].

То, как Ламброзо изначально формулирует свою задачу, заставляет Цилински вспомнить о задачах этнографии: «Речь шла о том, чтобы создать язык и форму изложения, которые не умерщвляли бы отклоняющееся посредством констатации, но, наоборот, способствовали бы его развертыванию в среде как поэзии, так и философской рефлексии в качестве “внутреннего опыта”» (304). Впрочем, казус Ламброзо в том, что он пытается схватить девиантное позитивистскими методами, охватить его в физическом выражении, преобразовать в данные[62]. Здесь, как можно догадаться, характер материала задается способом его сбора — электрическая нотация, краниометрия, наконец, фотография и отпечатки пальцев и создают «преступного человека» (а их эмуляция в литературе — полицейский роман) не меньше, чем социальное неблагополучие.

Точно так же его создавали эмпирико-позитивистские методы работы с человеческой личностью: «речь шла о том, чтобы лишить преступника статуса существа, которое “роковым образом пронизано автономией”» (306), то есть не понимать, а объяснять. Отклонение от буржуазной нормы все чаще в глазах Ламброзо не столько оказывается чревато гениальностью, сколько грозит бунтом. Такая натурализация «человека преступного», сближавшая его с неодушевленными объектами, является не некой идеологической ошибкой, как полагает Цилински, а всего лишь следствием применения естественно-научных методов (что и будет впоследствии оспаривать этнология, прошедшая гетерологическую школу сюрреализма) и технических средств фотофиксации. Примечательно, что в данном случае мы, наконец, встречаем не только пересечение сюжетов с книгой Дастон и Галисона, но и конкретную, рассматриваемую обоими авторами лабораторную практику — «составной фотографии», позволявшую Франсису Гэлтону при наложении фото-

59 Ср. аналогичный синтез бесстрастной фиксации фактов и творческой фантазии, а также политической страсти у Золя: «Мы исходим из подлинных фактов, действительность — вот наша несокрушимая основа; но чтобы показать механизм фактов, нам нужно вызывать и направлять явления, и тут мы даем волю своей творческой фантазии»; «практическая полезность и высокая нравственность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды. Настанет время, когда мы будем знать эти законы, и нам достаточно будет воздействовать на отдельную личность и на среду, в которой она живет, чтобы достигнуть наилучшего состояния общества. Итак, мы, натуралисты, занимаемся практической социологией и своими трудами помогаем политическим и экономическим наукам» (*Золя Э.* Экспериментальный роман).

60 *Lambroso*, 1894. Цит. по: Цилински, 301.

61 «Политическая преступность и революция», написанная в соавторстве с Р. Ляски в 1890 г., была призвана морально спасти гениальных революционеров и отбраковыванию от этой категории пустых бунтарей, между которыми, по Ламброзо, такая же разница, как «между натуральным ростом и болезненной опухолью». Книга с таким названием, разумеется, приглянулась русским издателям: *Ламброзо Ч., Ляски Р.* Политическая преступность и революция по отношению к праву, уголовной антропологии и государственной науке / Пер. К. Толстого // Преступный человек. М., 2005).

62 Намного позже французская этнология в плотном сотрудничестве с сюрреализмом будет стремиться преобразовать сам метод позитивизма, описывая социальные факты не столько как вещи, сколько как атмсоферу, требующую в т. ч. включения самого наблюдающего.

портретов разных людей усмотреть характерный тип преступника[63].

Потрясающее желание заземлить отклонение не на социальную среду, а на врожденную и воплощенную черту делало преступность формой атавизма[64], а Ламброзо — «рабом фактов», как он себя называл еще чаще, чем Золя. Позитивизм в практике Ламброзо особенно выразительно входил в конфликт с мифологизацией Другого и другими идеологическими отходами романтизма. Дикие инстинкты первобытного существа должны были быть подчинены биополитическому контролю и одновременно выведены в поставщики экстравагантного контента для художественного модернизма (в т. ч. его сюрреалистской ветви). Уточнить эту смежную историю наук и искусств позволяет материальность медиума и то, что мания аналогизации у самого Ламброзо «иногда, кажется, уже оставил<а> позади себя медиум книги», а его метод вдохновляют скорее те «техники регистрации, архивирования и визуализации, каковые в его распоряжение предоставила вторая половина XIX века» (319).

Но Цилински он опять же дорог скорее как курьезная практика: «обрывки всякой всячины, возникавшие в форме графиков, картинок, таблиц, диаграмм и частиц текстов, были сплетены в становившиеся крайне сложными аргументационнные сети и, словно в кунсткамере ужасов, в дальнейшем сополагались без иерархий» (319). Но разве не этого и ищет на протяжении уже четвертой сотни страниц сам анархеолог медиа? «Единичный факт необходим, когда он получает <…> связь с множеством других фактов» — Цилински называет это «навязчивым позитивизмом ассоциаций, <…> натравливающим друг на друга факты, данные и сигналы» (320-321), однако не это ли же самое впряжение единичного эмпирического факта в объяснительную модель Золя и Дюркгейм, в свою очередь, практикуют в литературном и социологическом позитивизме?[65]

* (Корпоративная идентичность русского авангарда)

Наконец, единственный российский герой Цилински - «русский тейлорист и радикальный поэт машинного» Алексей Гастев — выбран несколько неожиданно, ведь очевидно, среди его современников и соотечественников были и более алхимически настроенные персонажи (собственно, поэтому очень быстро глава и сбивается с истории Пролеткульта на футуризм и Хлебникова). В Гастеве же Цилински соблазняет то, что будучи активным участником рабочего движения (хотя и отнюдь не анархистского) и регулярно оказываясь в ссылке, он во время «вынужденного пребывания в Париже» знакомится с западноевропейским художественным авангардом в 1910-х. Т. е. не только «понимал жизнь как лабораторию, а свою собственную биографию как череду лабораторных ситуаций» (328–9), но и был тронут эстетическим радикализмом[66].

Вместе с научно-техническими акцентами, характерными и для европейского аван-

63 См. описание этого типа «тренированного суждения» в главе «Рисунок против фотографии»: *Дастон Л., Галисон П.* Объективность. С. 252–255.

64 Такой подход к преступлению как «психосоматическому атавизму» позволяет истории науки рассматривать Ламброзо в близком соседстве с Фрейдом.

65 Ср. «факт излечения лихорадки при помощи хины уже не будет эмпирическим и изолированным, а станет научным фактом» (*Золя Э.* Экспериментальный роман); как и Золя, Дюркгейм считал, что факты не имеют смысла до тех пор, пока они не классифицируются, а на их основании не выводятся законы. Его «социальные факты» должны всегда рассматриваться в системе взаимосвязей с другими социальными фактами, таким образом, социолог должен отдавать преимущество компаративным методам исследования, а не рассмотрению отдельных независимых фактов. См. *Collins R.* Conflict Sociology: Toward an Explanatory Science. N.Y.: Academic Press, 1975. P. 529.

66 Характерна приводимая из Гастева и, вероятно, в обратном переводе цитата (нам не удалось обнаружить ее источник): «В своей жизни я очень долго был революционером, конструктором замков и художником и пришел к убеждению, что наивысшим выражением труда, которое <…> можно найти во всем, что я сделал, была инженерная деятельность» (Цит. по: *Hielscher*, 1978. S. 247)

гарда, Цилински выделяет в Гастеве «машинный» компонент, более свойственный русскому футуризму: «Попытка индустриализации жизненных отношений претерпела резкое столкновение с традиционным восприятием времени, <которое теперь> должно было работать в ритме машины. В первые годы своей активной профсоюзной деятельности он все еще твердо верил в трудящихся как субъектов необходимой трансформации и в их обучаемость. Но <…> лишь при последовательном включении индивида в технический процесс могут реализовываться представления Гастева об общественно прогрессе» (329). С таким сдвигом от бунтующего индивида к коллективной индустриальной организации связана и модификация форм литературного труда или даже, можно сказать, писательских операций Гастева. От поэтического раздела «Романтика» в его собрании сочинений мы переходим к строжайшей индустриальной экономии языкового знака[67]. Теперь полагается «быстро писать. Никуда не ходить без блокнота и карандаша. Конечно, хорошо, если бы поголовно все знали стенографию»[68], что до чтения, то оно должно осуществляться «ровными отрезками, как бы сдаваемыми на аппарат»[69].

Однако наибольшее внимание Цилински привлекает седьмой из «Пачки ордеров» как прославление не просто машинности, но «гимн новым медиа: телеграфу, телефону и радио» (333), которые, впрочем, тогда еще характеризовали в большей степени повседневность американских технических специалистов и инженеров (симпатию к которым Гастев разделяет с Борисом Арватовым). Советских же поэтов больше занимает вопрос, «может ли такая поэзия индустриальных будней писаться лишь теми, кто непосредственно участвует в процессе технического производства <…> В зависимости от того, каким был ответ на него, он мог привести к включению художников» (333). Этот решающий вопрос для советской художественной ситуации 1920-х и повестки производственного искусства в частности сводится для Цилинского к тезису о том, что «и люди, занимающие позицию рядом с верстаком, могут формировать превосходные художественные замыслы для грядущего мира» (334).

Еще один минуемый на лету контекст: «Кубофутуристы с жадностью набрасывались на знания естественнонаучного и технологического авангарда и пытались трансформировать их в художественные практики» (336). Тема огромная[70], тезис нешуточный, но вот как выглядят свободные ассоциации Цилински на этот счет: «Хлебников изучал математику в Казанском университете, где в начале XIX века <то есть за век до этого – П. А.> преподавал Николай Лобачевский» (336-7). В конце абзаца уже выясняется, что «для математика и поэта Хлебникова, как и для его соратников по кубофутуристическому движению, Лобачевский был символической фигурой прорыва, разрушающего старые статические отношения» (там же). Мало того, что эта чисто фразеологическая смычка дальше не получает никакого продолжения (и поэтому может быть с такой же легкостью опровергнута ссылкой на понятие никогда не пересекающиеся «параллельных рядов» в формальной теории литературы), так еще к тому же упомянутые кубофутуристы заставляют нас мгновенно переместиться

67 Ранее мы предлагали понятия строгой экономии языкового знака в диалоге с Ириной Сандомирской: *Сандомирская И. / Арсеньев П.* Скромное обаяние строгой экономии // #17 [Транслит]: Литературный позитивизм. См. также подробнее об индустриальных инструментальных метафорах и производственных травмах письма в: *Арсеньев П.* Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода / Логос №6, 2017. С. 24–58.

68 *Гастев А.* Снаряжайтесь, монтеры! // Он же. Поэзия рабочего удара. М.: Художественная литература, 1971. С. 238

69 *Гастев А.* Техническая инструкция // Он же. Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 215.

70 Ей, к примеру, посвящено недавно вышедшее исследование: *Феринг*ер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / Пер. с нем. К. Левинсон, В. Дубина. НЛО, 2019, а также наша рецензия на эту книгу в #23 [Транслит]: Материальные культуры авангарда. С. 170-186.

из Казани в Петербург, этот «центр технологических переворотов и новых научных фантазий». Ну а тут мы уже не можем не вспомнить и о петровской системе каналов и Академии наук, основанной в XVIII веке, равно как и не упомянуть великих медиа-алхимиков, работавших здесь в начале века XIX, предложивших «аппаратуру для формального интеллекта» (336)(или, по-русски, перфокарты (Корсаков)), или «систему с электронными трубками для передачи простых стоячих изображений» (337) (или, по-русски, телевидения (Розинг)). Такое ощущение, что Цилински сам представляет собой скорее «аппаратуру для формального интеллекта» или «систему для передачи простых стоячих изображений», и поэтому с трудом справляется с линейным повествованием, а его действительно немудреные иллюстрации все время норовят сорваться с места и соскользнуть к соседним пунктам картотеки по чисто метонимическому принципу: Петербург, см. также Петр I и Академия, революция и авангард. Что до того, что «стоячие изображения» можно получить только посредством машинного перевода (приписанного в выходных данных Борису Скуратову) и крайне бессознательной редактуры (носящей там же имя Людмилы Воропай), то он в случае массивов текста за авторством Цилински как будто кажется вполне уместным[71]. На это же явно намекает и оформление обложки перевода книги про «глубокое время» медиа,сплошь состоящее из скриншотов современного графического пользовательского интерфейса — особенно после недавно обсуждавшегося случая перевода книги Дэниела Сасскинда «Будущее без работы. Технологии, автоматизация и стоит ли их бояться» с помощью яндекс.перевода и явно не слишком подвергавшегося редактуре.

71 Только этим можно объяснить такие «новые сведения» о русском авангарде как то, что «Крученых в начале 1910-х годов писал стихи со строками, состоящими из одного слова» (335), а также то, что оформление изданий ЦИТ «моделировал<и> для упомянутого учреждения своего рода корпоративную идентичность» (343). Впрочем, иногда, читая русский текст, вполне можно догадаться, что стояло в оригинале, см.: «Ведь парадигма свежести означает не что иное как: различие между “обработкой” продукта питания и наслаждения им следует максимально уменьшить — что одновременно влечет за собой инсценировку, драматизацию этой границы» (100). Даже не видя текста оригинала, очевидно, на месте «различия» должно было бы стоять нечто вроде «разрыв». Наконец, нельзя пройти и мимо чисто редакторской невнимательности: так, только что упомянутые «исследования человеческой физиономии» тут же обнаруживает свою истинную личину в латинском названии, приводимом в скобках «De humana physiognomonia» (112–113).

*

В заключении Цилински формулирует проект картографии для анархеологии медиа и высматривает среди современных художественных коллективов такие, которые можно было бы рассматривать в качестве продолжателей рода медиа-алхимиков.

Почему это художники, а не ученые, о которых, условно говоря, до этого шла речь? А потому, что ан-археология является «такой археологией, для которой поэтическое проникновение в медиамиры имеет особенное значение» (366), а «магические искусства следует считать непосредственными предшественниками естественнонаучного эксперимента». Для этого приходится магическими искусствами не только предварить историю науки, но и смешать с ней и замкнуть ее:

«Страстная концентрация на одной сфере наблюдения может дать науке, заинтересованной в выведении обобщаемых и выдерживающих критику эмпирических законов, столь же мало, как и нестабильность и негарантированные условия при проведении эксперимента. <…> Без всего этого эксперимент вырождается в простую проверку заранее выведенных законов» (367)

С точки зрения ан-археологии «магические, научные и технические практики не следуют друг за другом хронологически, а объединяются друг с другом в определенные моменты, сталкиваются между собой, провоцируют друг друга» (367). Но там, где магия и техника действительно сливаются в неделимые черные ящики, Цилински начинает быть обеспокоен — как принято

в интеллектуальной среде — потерей доступа к техническому объекту: «Компьютеры предстают перед пользователями как инсценированная камера-обскура, эффектам которой можно радоваться и с которой можно работать, но доступ к функционированию которой уже не требуется» (368). Намного более последовательным, чем оплакивание утраты этого доступа, здесь представляется градуальное понятие «границы затемнения», предлагаемое в обсуждении этики современных технологий[72].

Аналогичным образом, обсуждая «катартический пользовательский интерфейс» и иронические инструкции (в работах Перри Хоберман), Цилински внезапно утрачивает свое магическое отношение и говорит о том, что «необходимо расстаться с позицией участника ярмарочного зрелища и стать таким оператором внутри технического мира, который в состоянии работать с его гетерогенностью» (370). Однако для улавливания логики гетерогенности стоило бы для начала обратить внимание на то, что сама история графического пользовательского интерфейса — это история визуализации объектов и операций, во многом опирающаяся на историю понятий европейской метафизики[73].

«Берлин, Лондон, Нью-Йорк и Париж. Мы привыкли к тому, чтобы мыслить, записывать и представлять себе медиа-историю с точки зрения этих метрополий» — то есть победителей технологической гонки. На это Цилински предлагает «двойной сдвиг географического внимания: с Севера к Югу и с Запада на Восток» (371). Как несложно догадаться, благодаря этому деколониальному маневру в какой-то момент наряду с Будапештской Академией искусств, Биеннале во Вроцлаве и другими традиционными восточно-европейскими центрами алхимии, в фокус внимания рискуют попасть и соотечественники, а то и непосредственные знакомые:

«Молодая художественная сцена Санкт-Петербурга еще в годы перестройки начала устанавливать интеллектуальные связи с наследием техноавангарда 1920-х годов. В гигантском здании, расположенном на заднем дворе на Пушкинской улице, теперь размещается “неоакадемическая” школа ныне покойного Тимура Новикова, а в 1990-е годы работал и Techno-Art Center, открытый по инициативе Аллы Митрофановой и Ирины Актугановой»[74]

Наряду с этим сдвигом географического внимания Цилински противопоставляет близости власти (где развивалось все же немалое число медиамиров вроде криптографии и телекоммуникации) — экономику дружбы (эти же проекты «были в значительной мере движимы заботой о друге, находившемся в недоступном месте», 383)[75].

72 См. подробнее: *Гринбаум А.* Машина-доносчица. Как избавить искусственный интеллект от зла. СПб.: Транслит (*démarche), 2017.

73 См. подробнее: *Куртов М.* Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода. СПб.: Транслит (*démarche), 2014.

74 С. 376. Местами Цилински приводит алхимические изобретения, которые в свою очередь перекликаются уже с совсем недавними техно-поэтическими экспериментами петербургской сцены: «С помощью компьютера 162-II IBM текстовые фрагменты из популярных журналов были методом случайной выборки составлены в новом синтаксическом порядке: Разве не могут точки пересечения влюбляться? небо забалтывают телесно-свежие телефонные проводы. <…> трудности ликвидируют усталые животы или же все-таки нет? /а: пейте неприятности!» (381). Первая поэтическая публикация дорвеев состоялась в #9 [Транслит]: Вопрос о технике (2011). По текстам автора сделана видеоработа Лаборатории Поэтического Акционизма, выставлявшаяся в Музее сновидений Зигмунда Фрейда (2012). Осенью 2017 года подборка Доры Вей была номинирована на поэтическую Премию Аркадия Драгомощенко для молодых поэтов, а также был опубликован номинационный комментарий Павла Арсеньева, а в ноябре 2017 года в свет вышел отдельной книгой в серии *kraft: Лактат гагарина. Избранное собрание поискового спама / под ред. и с комментариями Михаила Куртова. http://www.trans-lit.info/knigi/laktat-gagarina-izbrannoe-sobranie-poiskovogo-spama

75 И эта «забота о друге» выглядит весьма наивно — во-первых, в сравнении с гендерно более конкретизированной медиа-археологией фонографа, телефона или печатной машинки у Киттлера, а во-вторых, в сравнении с его же тезисом о том, что телекоммуникационные технологии всегда и в принципе спровоцированы военной необходимостью и продолжают нести в себе это: даже когда мы просто едем в машине и слушаем музыку, мы продолжаем блицкриг; или когда слышим по радио песню о желтой подводной лодке — благодаря той же самой технологии, которая когда-то была создана для самих подводных лодок.

Но эта акцентуация дружбы вместо разговора о власти скорее напоминает риторику кураторской речи, обнаруживающую неолиберальную форму производства без стабильных привязок к институциям. Иногда же подобная проповедь «неиерархизированных сообществ и гетерогенных отношений в пространстве технически продвинутых медиа-миров» (384) и вовсе отдает сомнительными надеждами 90-х на свободный рынок, идеология которого шла в комплектации с новыми медиа, как когда-то советская власть — с электрификацией.

«Кочевая жизнь «алхимиков» нашего времени из мира электронных искусств, имеет логистические и экономические основания. Эти «алхимики» переезжают туда, где они находят хорошо оборудованные лаборатории для своих экспериментов и где им предлагают свободные пространства и возможности для создания и показа работ» (387).

Словом, ускользая от дворцов, ан-археология тяготеет не столько к хижинам, сколько к лабораториям: «мы можем говорить о художественном эксперименте, <a> мастерскую с преимущественно высокотехнологичным оборудованием и оснащением мы можем называть еще и лабораторией. В лаборатории проводят исследования, разрабатываются проекты, проверяются результаты, одерживаются поражения и победы. Подобная деятельность имеет дело с таким своеобразием художественной практики, которое она разделяет с естественными науками и индустрией» (394). Это снова заставляет нас вспомнить о «лабораторном» дискурсе, лежавшем в основании историко-филологических наук во Франции и образования ERHE в частности[76]. Как и многие медиатеоретики, Цилински начинал как филолог: «науки о литературе были готовы к открытости существенно раньше. Драматические тексты, декламируемые стихотворения или устная лирика уже сами по себе существуют во времени в качестве медиальных форм. В бывшем «Институте языка в техническую эпоху» в Берлине <…> нам открылся новый подход к анализу текстов для кино и радио» (385).

Однако поскольку Цилински интересует не генезис модерной науки, а «глубокое время», он привязывает свои интуиции не ко второй половине XIX века, когда появились технические и институциональные возможности научного подхода в т. ч. для филологических наук, но к более ранней эпохе, где лаборатории — даже при всей своей нестабильности — снова оказываются ближе к дворцам, чем хотелось бы:

«В эпоху, предшествующую европейскому модерну, такие места называли алхимическими лабораториями. Их могли себе позволить только богатые князья, королевы или императоры <…> Эти места долго не сохранялись. Они не свидетельствовали о той же вечности, о какой свидетельствовали колонные залы академий или университетов» (395).

Впрочем, институционально-экономическая судьба самого художественного модернизма во многом разворачивалась в таких же местах — как, например, при дворе Людвига Баварского; да и та же «генеалогия историко-филологического знания» — также противопоставленная вечности академий и университетов (в особенности французских) — было непосредственно обязано «вертикальному сговору» между Наполеоном III, министром образования Виктором Дюрюи и, наконец, учеными «поколения Ренана» и, собственно, тем «слабо институализированным социальным взаимодействиям», которые существо-

76 См. *Козлов Д.* Имплантация. Глава «Как была создана практическая школа высших исследований ». В 1864 году в инаугурационной речи Мишель Бреаль говорит о «филологической лаборатории», что в 1860-х метонимически отсылала к исследованиям естественных наук, а в случае CdF, где читается эта лекция, еще и к соседней кафедре, занимаемой Клодом Бернаром. Ср. «Наряду с лабораториями физики и химии могут также существовать лаборатории исторические и филологические» (*Monod G. Victor Duruy* // Ibid.. Portraits et souvenirs. P. : Calmann Lévy, 1897. P. 129).

вали между ними[77]. Поэтому и приходиться продолжать дальше описывать габитус медиа-алхимиков скорее через «сдвиг художественного внутрь машин вплоть до границ выносимого, изобретения аппаратов, о которых никто не просил, или связи перформативных практик, для которых не существовало сцены» (396). В связи с этим не оставляет подозрение, что современного археолога медиа образ кочевой жизни медиа-алхимика явно привлекает, и автор демонстрируют метонимическое заражение собственного габитуса объектом исследования.

«Как прежде уже происходило в кино-искусстве или в видео-искусстве, префикс связанных с ними новых художественных практик должен был, с одной стороны, способствовать какому-то оригинальному отделению от практик традиционных, с другой же — связь с искусством включала притязание на участие в исторически сложившемся рынке, в устоявшихся условиях дистрибуции и состоянии дискурса. <…> Медиа — самое позднее — с середины 1980-х годов, способствовали надежде на высокую степень политического и экономического признания» (393, курсив – наш)

Цилински хотел бы, повторяя историю институционализации предшествующих медиа, примыкать к сложившемуся рынку и состоянию дискурса, но вместе с тем, чтобы как следует объединиться, приходится предварительно тактически размежеваться. Отсюда и следуют анархические акценты ан-археологии медиа.

В конце всей книги, как и в конце методологического введения, Цилински подчеркивает, что он отличается от кабинетных ученых уже хотя бы тем, что постоянно путешествует — в основном, по южной Италии и Восточной Европе[78]. Такая картография технических изобретений в какой-то момент начинает казаться вполне произвольной и в конце концов напоминать скорее литературу путешествий, пусть и отягощенных некой историко-реконструкторской задачей, но очень прихотливой и даже капризной (характерный пассаж: «Я посетил все места, где работали герои моей ан-археологии. Агригент, где жил Эмпедокл, я покинул достаточно быстро, так как в качестве административного центра провинции с достопримечательностями в виде античных храмов этот город, на мой взгляд, едва ли имел что-либо общее с тем местом, о котором мне доводилось читать в текстах» (70)). Точно так же Цилински любит упоминать конкретные материальные обстоятельства своих штудий — кроме вида из окна на неополитанскую бухту это может быть указание на книгу, «напечатанную так жирно, что взбухла бумага» (174). Подобное поведение пишущего и ведущего разыскания путешественника весьма напоминает то, что делает в прозе Зебальд, но что все же принято подавать (и продавать) как романы, несмотря на его порой намного более глубокие погружения (в истории науки, архитектуры или тех же медиа) и фундаментальные разыскания.

77 См. подробнее: Козлов Д. Имплантация. Глава «Как была создана практическая школа высших исследований».

78 Еще интереснее медиа-археологу копать там, где уже очевидно можно констатировать погибшую цивилизацию — «важную роль играют различные исторические фигуры и институты, связанные с Россией и Советским Союзом <…> как, например, исследователя акустических феноменов Э. Хладни, изучавшего взаимосвязь звука и изображения в Академии наук в Санкт-Петербурге; композитора и визионера Арсения Аврамова; инженера и изобретателя телевидения Бориса Розинга; поэтов и экспериментаторов Алексея Гастева и Велимира Хлебникова, изучавших на самых ранних этапах возможности художественного использования радио; талантливейшего новатора и создателя терменвокса Льва Термена» (11) А это уже в предисловии не только к русскому изданию: «Разве ранняя техносцена Петрограда 1910-1920-х не актуальнее, чем техносцена Лондона, Детройта или Кельна на рубеже XX и X XI столетий?» (35)

Литература

1 *Арватов* Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.

2 *Арсеньев* П. Видеть за деревьями лес: О дальнем чтении и спекулятивном повороте в литературоведении // НЛО №150 (2/2018)

3 *Арсеньев* П. Жест и инструмент. К антропологии литературной техники // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С. 78–88

4 *Арсеньев* П. Коллапс руки: производственные травмы письма и инструментальная метафора метода / Логос №6, 2017. С. 24–58.

5 *Арсеньев* П. Конец, пауза и повторное воспроизведение прекрасной эпохи // Cineticle // [URL]: https://cineticle.com/materials/essays/la-belle-epoque-bedos (дата обращения: 11.01.2021).

6 *Арсеньев* П. Литература факта высказывания. Очерки по прагматике и материальной истории литературы. СПб., démarche, 2019. С. 165–175

7 *Арсеньев* П. Поезд в русской литературе, или Как она докатилась от Толстого до Шкловского // Нож // [URL]: https://knife.media/club/train-writing (дата обращения: 10.02.2021).

8 *Арсеньев* П. Постановка индексальности, или Психо-инженеры на театре // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / Под ред. Ю. Лейдерман, В. Золотухина. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 83–112.

9 *Арсеньев* П. Предисловие редактора выпуска // #21 [Транслит]: К новой поэтике. СПб., 2018. С.3–6.

10 *Арсеньев* П. Техноформализм, или Развинчивая русскую теорию с Латуром // Новое литературное обозрение. 2019. № 159. С. 166–192.

11 *Арсеньев* П., *Куртов* М. Предисловие редакторов выпуска // #20 [Транслит]: Музыка революции. СПб., 2017. С. 3–6.

12 *Волошинов* В. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930.

13 *Гастев* А. Поэзия рабочего удара. М.: Художественная литература, 1971. С. 238

14 *Гринбаум* А. Машина-доносчица. Как избавить искусственный интеллект от зла. СПб.: Транслит (*démarche), 2017.

15 *Громов* Р. Антон Марти. Философия языка брентановской школы. Предисловие к публикации // Логос. 2004. № 41. С. 106–137.

16 *Дастон* Л., *Галисон* П. Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотова, С. Гавриленко, А. Писарева. М.: НЛО, 2018.

17 *Дебре* Р. Введение в медиологию / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2010.

18 *Золя* Э. Экспериментальный роман / пер. Н. Немчиновой // Он же. Собрание сочинений в 26 т. М., 1966. Т. 24. С. 239–280.

19 *де Квинси* Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М.: Ad Marginem, 1994.

20 *Киттлер* Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. Ч. М.: Логос; Гнозис, 2009.

21 *Кларк* К. Петербург, горнило культурной революции / Пер. с англ. В. Макарова. М.: НЛО, 2018.

22 *Князев* М., *Швец* А., *Арсеньев* П., *Соловьев* А., *Косых* А., *Конаков* А. Пересборка гуманитарных наук с Б. Латуром // Транслит. 2018. № 21 («К новой поэтике»). С. 164–178

23 *Козлов* С. Имплантация. Очерки генеалогии историко-филологического знания во Франции. М.: НЛО, 2020.

24 *Крэри* Д. Техники наблюдателя. М.: V-A-C press, 2014. С. 12–13.

25 *Куртов* М. Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода. СПб.: Транслит (*démarche), 2014.

26 *Ламброзо* Ч., *Ляски* Р. Политическая преступность и революция по отношению к праву, уголовной антропологии и государственной науке / Пер. К. Толстого // Преступный человек. М., 2005).

27 *Латур* Б. Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри общества / Пер. с англ. К. Федоровой; науч. ред. С. Миляева. СПб.: ЕУСПб, 2013.

28 *Латур* Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с франц. Д. Калугина; науч. ред. О. Хархордина. СПб.: ЕУСПб, 2006.

29 Медиа(архео)логия письма vs. Феноменология когнитивных технологий (дискуссия) // #23 [Транслит]: Материальные культуры авангарда. С. 158–167.

30 *Мейясу* К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016.

31 *Месяц* С. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (часть первая). М.: Кругъ, 2012.

32 *Сандомирская* И., *Арсеньев* П. Скромное обаяние строгой экономии // #17 [Транслит]: Литературный позитивизм.

33 *Соссюр* Ф. *де*. Курс общей лингвистики // Он же. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.

34 *Риттер* И. В. Фрагменты, оставленные молодым физиком. Красная книжица для друзей природы // Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XIII-XIX вв. М.: Канон+, 1999. С. 509–524.

35 *Роллан* Р. Эмпедокл агригентский и век ненависти / пер. с фр. Л Рубакиной. NY: Assotioation press, 1918.

36 *Тимофеев* Т. Месмеризм в эпоху переменных движений // #22 [Транслит]: Застой / быстрые коммуникации

37 *Ферингер* М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / Пер. с нем. К. Левинсон, В. Дубина. НЛО, 2019.

38 *Фуко* М. Слова и вещи. Археологии гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977.

39 *Цилински* З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудио-визуальных технологий. М.: Ад Маргинем, Музей современного искусства «Гараж», 2019.

40 *Шкловский* В. Стандартные картины и ленинская пропорция // Советский экран. 1928. № 41.

41 *Эко* У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. А. Миролюбовой. СПб.: Alexandria, 2007.

42 *Якобсон* Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову. Прага, 1921; цит. по: Сочинения Р.О. Якобсона в сети // [URL]: philologos. narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm (дата обращения: 10.01.2021).

43 *Collins* R. Conflict Sociology: Toward an Explanatory Science. N.Y.: Academic Press, 1975. P. 529.

44 *Crary* J. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture, MIT Press, Cambridge, MA, 1999.

45 *Debray* R. Dieu, un itinéraire,. Odile Jacob, 2001.

46 *Debray* R. Manifestes médiologiques. Gallimard, 1994.

47 *Gilmore* P. Aesthetic Materialism: Electricity and American Romanticism. Stanford UP, 2009.

48 *Gumbrecht* H. U., *Pfeiffer* K. L. (eds.). Materialities of Communication / translated by William Whobrey. Stanford UP, 1994. Перевод немецкого издания: Gumbrecht H. U., Pfeiffer K. L. (eds.) Materialitàt der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

49 *Gumbrecht* H. U. A Farewell to Interpretation // Materialities of Communication. P. 389–404.

50 *Hayles* N. K. How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

51 *Lepenies* W. Hommes de science et écrivains. Les fonctions conservatoires de la littérature.

52 *Leroi-Gourhan* A. Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964.

53 *Mauss* M. Les techniques du corps // Journal de Psychologie. Vol. 32. №3–4 (1936). P. 271–293

54 *Monod* G. *Victor Duruy* // Ibid.. Portraits et souvenirs. P. : Calmann Lévy, 1897.

55 New literary history. Vol. 47. № 2–3. Recomposing the Humanities – with B. Latour. Baltimore: John Hopkins UP, 2016..

56 *Siegert* B. Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory // Theory, Culture & Society. Vol. 30, №6 (2013). P. 48–65.

57 *Siegert* B. The Fall of the Roman Empire // Materialities of Communication. P. 303–318.

58 *Stiegler* B. La Technique et le temps, tome 1 : La Faute d'Épiméthée. Paris: Galilée, 1994

59 *Vogl* J. Becoming-media: Galileo's Telescope / Trans. by Brian Hanrahan // Grey Room №29, Winter 2008. P. 14–25.

60 *Zielinski* S. Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2002; английский перевод выходит еще четырьмя годами позже: Zielinski S. Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means / trans. Gloria Custance. MIT Press, 2006.

Сведения об авторе

Арсеньев Павел Арсеньевич
Магистр филологии и искусства (СПбГУ);
докторант Университета Женева.
lartpaulars@gmail.com

Gabriele Balbi, Paolo Magaudda. A HISTORY OF DIGITAL MEDIA. An Intermedia and Global Perspective. 2018, Routledge. (c) 2018 Taylor & Francis

Цифровой мир: РЕАЛЬНОСТЬ И МИФ

1

Мало что так привычно современному человеку и в то же время столь мало осмыслено им, как электронные устройства, которыми он ежедневно пользуется и от которых в последнее время критически зависит. Будучи в лучшем случае лишь «продвинутыми юзерами», разбирающимися в «функционале» того или иного гаджета, мы, как правило, совсем не знакомы с digital media на уровне теории. И, вероятно, это не случайно, поскольку, как заметил еще Хайдеггер, «сущность техники не есть нечто техническое». Пользуясь техникой в практических целях, мы редко способны разглядеть в ней самоценный объект изучения. Вероятно, этой хронической ускользаемостью медиа от пристального внимания и обусловлена актуальность «Истории цифровых медиа» (2018), написанной доцентом кафедры медиаисследований в Университете Лугано Габриеле Бальби и социологом Падуанского Университета Паоло Маггаудой. Их совместный труд терпеливо и систематично прослеживает эволюцию электронных технологий XX века: от первых вычислительных машин с перфокартами до современного айфона. Помимо истории фактов, авторы стремятся не забывать историю идей. То есть — попытки осмысления метаморфоз нашей реальности, спровоцированных «цифрой». Кроме беглого рассмотрения некоторых теоретических подходов к цифровым медиа, авторы рассматривают цифровую реальность с пози-

ций мифологизма (что может показаться немного неожиданным). Кроме того, «История цифровых медиа» подводит нас к исключительно важному вопросу о том, в какой степени правомерно говорить о разрыве цифровой эпохи с многовековым аналоговым прошлым.

2

Обосновав в главе 1 актуальность темы, Бальби и Маггауда переходят к рассмотрению собственно истории цифровых медиа. Из этой части книги читатель узнает, как зарождение кибернетики постепенно привело к созданию первых вычислительных машин и как потом на свет появилось устройство под названием «персональный компьютер» (глава 2). Затем следуют истории зарождения, появления, становления «интернета» (глава 3) и «мобильного телефона» (глава 4). Особое внимание авторы уделяют многострадальному и неоднозначному, несмотря на свою видимую «неуклонность», процессу оцифровки так называемых «аналоговых данных» (глава 5) — вероятно, ключевому в нашем понимании и осмыслении «перехода на цифру». Благодаря «Истории цифровых медиа» читатель получает возможность навести хотя бы самый предварительный порядок в этой области знания, традиционно пребывающей в слепой зоне. Эту основную часть книги (главы 2-5), напоминающую подробнейший отчет с десятками героев, сюжетных линий и политэкономических отступлений я предлагаю изучить читателю самостоятельно, а здесь мы коротко рассмотрим, что современная наука думает о цифровизации вообще и о цифровых медиа в частности. Точнее — какие сюжеты в этой бескрайней области более всего интересуют авторов «Истории цифровых медиа». —

Взрывной рост и распространение цифровых технологий стали важной и притом «эксклюзивной» характеристикой XX века. (И, насколько мы видим, первых двух десятилетий текущего столетия заодно.) Начало этого процесса принято датировать 1940-ми годами, когда в недрах ВПК разных стран (Великобритании, США, СССР) зародилась соответствующая новая научная дисциплина, окрещенная Норбертом Винером кибернетикой, наукой управления. Кибернетика развивалась во многих направлениях, среди них медиатехнологии могут похвастать наиболее плодотворными и впечатляющими достижениями, не заметить которые невозможно. С точки зрения политической экономии digital media представляют собой новые рынки, привлекающие капитал и свободный труд (Terranova[1]; Fuchs[2]). Происходящее в этой среде в первую очередь обусловлено природой рынка и капитала, нежели уникальностью технологии, обеспечившей новые рабочие места и новые виды бизнеса, однако замечены и специфические сюжеты, характерные именно для медиасферы, отличающие ее от прочих областей предпринимательской деятельности. Грэхем Мердок и Питер Голдинг выделяют по меньшей мере пять таких аспектов, требующих особого внимания при рассмотрении медиа. 1) Развитие СМИ как экономической, социальной и культурной системы. 2) Эволюция и концентрация власти крупных IT-корпораций как с точки зрения их прямого влияния на культуру и повседневность, так и учитывая их неуклонно растущий политический вес. Как бы подтверждая важность этого аспекта, «История цифровых медиа» неоднократно напоминает, что руководители таких компаний, как Google или Apple (США) или Alibaba (КНР), давно уже привыкли напрямую общаться с высшими чиновниками, а их визиты в другие страны нередко сопоставимы по значению и статусу с встречами политиков на высшем уровне. 3) Усиление коммодификации (в данном контексте можно также сказать: коммерциализации) культуры и коммуникаций, сопровождаемое все более частыми и бесцеремонными вторжениями в частную и семейные сферы. (Напомню, что факт использования компаниями типа Facebook личных данных пользователей социальных сетей с целью извлечения прибыли не просто неоднократно подтвержден — он уже перестал быть скандальным.) 4) Эволюция понятия «гражданства». Речь об индивидуальной идентификации пользователя электронных служб, в которых мы все недавно превратились — как добровольно, так и принудительно (с переходом в «электронные форматы», например, государственных служб, от взаимодействия с которыми частное лицо отказаться не вправе). Идентификация личности, осуществляемая роботами-алгоритмами, сегодня предоставляет нам доступ к нашим собственным данным, в наши собственные «личные кабинеты», и наделяет нас теми или иными возможностями. Эта идентификация — важный компонент виртуального «гражданства» каждого из нас, иногда даже более актуального в повседневной жизни, чем цвет нашего паспорта и/или герб на нем. Наконец, аспект 5) заключается в прослеживании взаимоотношений государства и бизнеса. Рассматривая преимущественно реалии западных стран (впрочем, нередко мы можем видеть их искаженные отражения и в других уголках планеты), ученые констатируют снижение роли государств и их до некоторой степени добровольное подчинение частным IT-гигантам (Murdoch & Golding[3]). По мысли ряда исследователей, ослабление (иногда мнимое) государственного присутствия утверждает глубокую «солидарность» цифровых медиа в их современном виде с неолиберальными моделями управления. Комментируя эту тенденцию, Бальби и Маггауда уточняют, что она далеко не монолитна и полна исключений, но и они согласны, что многочисленные случаи взаимодействия политики и медиа-бизнеса в неолиберальном ключе невозможно отрицать. Среди иллюстрирующих фактов: статус интернета, регулируемого на государственном уровне (глава 3), стандарт GSM, утвержденный сперва в Европе, а затем и за ее пределами (глава 4), экономическая значимость популярных форматов (например, mp3) как отдельного пункта в межгосударственных переговорах (глава 5) и многие другие.

1 *Terranova, T.* (2000). Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy. Social Text, 18(2), 33–58.

2 *Fuchs, C.* (2014). Digital Labour and Karl Marx. New York: Routledge

3

Наибольшее внимание в ходе обсуждения цифровизации как гуманитарного процесса, подлежащего осмыслению, в книге уделяется феномену цифрового мифа. Согласно БиМ, именно он определяет сегодня наши суждения о цифровой реальности. Слово «миф» не случайно. Авторы «Истории цифровых медиа» настаивают, что перед нами именно миф, ссылаясь на его определение, данное отцом современной антропологии Бронисла́вом Малиновским («миф — это не художественная литература, вроде той, что мы читаем в романах, но живая реальность, случившаяся однажды в первобытной истории и с тех пор оказывающая свое влияние на мир людей и их решения»)[4]. Миф не бывает ни правдивым, ни лживым, он бывает только живым или мертвым. Живой миф воспроизводится в мышлении и речи людей, связывая несвязуемое и обнаруживая судьбоносное в преходящем. Менее чем столетняя история цифры, как и положено мифу, уже обзавелась и легендами, полными чудес и подвигов, и собственным пантеоном (вспомним о почти канонизированном Стиве Джобсе, превращенном в современного Прометея — или в капиталистическую пародию на него). Авторам стремятся показать, что

3 *Murdoch, G., & Golding, P.* (2005). Culture, Communications and Political Economy. In J. Curran & M. Gurevitch (Eds.), Mass Media and Society —4th Edition (pp. 60–83). London: Arnold. P 60–83

4 *Malinowski, B.* Myth in Primitive Psychology. In B. Malinowski (Ed.), Magic, Science and Religion and Other Essays (pp. 72–120). Boston, MA: Beacon Press and Glencoe, 1948, p 78. Перевод с английского — Е.М.

оцифровка — то есть операция присвоения окружающим нас объектам соответствующих совокупностей пронумерованных строчек с единицами и нулями (так называемых битов) — давно приобрела символическое значение, ощутимо отделяя в нашем представлении злободневную «цифровую» современность от прошлого, кажущегося, соответственно, «доцифровым». Сознательно или бессознательно служа цифровому мифу, политики год за годом, десятилетие за десятилетием обещают избирателям всеобщую компьютеризацию, биржевые эксперты — высокую доходность акций IT-компаний, стартаперы и разработчики — очередные неслыханные гаджеты и программы, которым предстоит в очередной раз беспрецедентно облегчить нам контакты с внешним миром. Несмотря на накопившийся с годами компромат, «цифра» до сих пор остается поразительно ходким товаром и в политической, и в коммерческой, и даже в социально-культурной риторике, подающей себя как «прогрессивную». Всякий уважающий себя живой миф всегда окружен идеями, чья популярность запросто бывает прямо пропорциональна их сомнительности, при этом на расхожести она не отражается. «Цифра» окружена предрассудками. Например, бытует стойкое мнение, будто цифровые субституты дешевле и доступнее оригиналов. Мнение это скорее ошибочно, чем верно, поскольку в действительности все зависит от особенностей оцифрованного объекта и конкретных носителей (например, компьютер в 60-е годы был более громоздкими, неудобным и дорогостоящим инструментом производства движущихся изображений, чем камера с кинопленкой). Еще одна идея, нередко звучащая сегодня, намекает, что «цифра» несет с собой «дематериализацию». Как ни популярна эта идея, похоже, все складывается наоборот: продолжительное и взрывное увеличение различного нового оборудования, предназначенного для воспроизведения и хранения того или этого содержимого (будь то телефоны и компьютеры, DVD и USB-накопители, MP3-плееры и фотокамеры — это может быть длинный перечень) говорит не столько о «дематериализации» культуры, сколько о беспрецедентном размножении все новых и новых гаджетов. Таким образом, цифровизация — и БиМ не устают напоминать об этом, что называется, «с фактами в руках» — процесс, полный нюансов, неоднозначности и исключительной конкретики, постоянно опровергающей ожидания и обобщения.

Констатируя наличие двух противоположных нарративов вокруг цифрового мифа, авторы, привлекая терминологию Антонио Грамши, выделяют те (гегемонистские) заявления, что поддерживают побеждающий и позитивный характер цифровизации, и те (контр-гегемонистские), что направлены на ее развенчание. Скажем, типичный гегемонистский дискурс подчеркнет беспрецедентный характер интернета с его возможностями, даже не снившимися нашим предкам; в ответ контр-гегемон напомнит, что интернет стал логичным и закономерным этапом развития, например, аналоговой телефонии. Иногда внутри каких-то отдельных сюжетов может показаться, что контр-гегемонистские утверждения берут верх. Вспомним, например, сравнительно недавно (лет 10 назад) популярный гегемонистский тезис, будто Web 2.0 открывает нам неслыханные перспективы общения и формирования новых горизонтальных сообществ сегодня. Сегодня он, пожалуй, уступает опасениям передовой общественности, что эти светлые пророчества скорее отработали свое в качестве эффективного инструмента бизнес-модели. Сам же Web 2.0 с его социальными сетями не столько оказался средой, реально формирующей некое (производительное, субъектное, «эффективное» — нужное подчеркнуть/вписать) сообщество, сколько радикально расширил территорию общения, а заодно и подтвердил свою эффективность в качестве паноптикона — удобной формы отслеживания приватной активности граждан.

Впрочем, важнейшими авторы считают три других распространенных тезиса/мотива (включая и три антитезиса). Они даже называют их мифами, не смущаясь более частного содержания по отношению к цифровому мифу как таковому, объединяющему их все. Прежде чем мы рассмотрим эти три «мини-мифа», напомню, что по причине своей мифогенности все они, вероятно, неизбежны в процессе нашего осмысления происходящего.

Мини-миф №1 видит в оцифровке непреодолимую силу, некое чуть ли не природное макро-явление, столь же неизбежное, как смена времен года. Этот миф, отмечают авторы, сформировался и особенно влиятелен прежде всего в политэкономической сфере, представители которой годами его отстаивали, оттачивали и преподносили как нечто само собой разумеющееся. Сегодня эту точку зрения, особенно в России, переживающей политические заморозки, подтачивают тревожные наблюдения. В частности, опыт стран с сильными цензурными ограничениями — равно как и внутриполитические явления в России — показывают, что так называемый «свободный интернет» может быть легко отрегулирован и отцензурирован самыми разными способами. Совокупно кажется, будто перед нами сильный удар по уверенности в триумфальном шествии цифры по планете, в действительности же оба эти, казалось бы, взаимоисключающие положения объединяет общая уверенность в технологическом детерминизме и фатальной, определяющей роли, которую сыграют цифровые медиа-технологии.

Еще один аспект этого мифа (назовем его миф «неуклонной и поступательной цифры») проявляется в нашей уверенности, будто цифра скоро вытеснит все аналоговые носители, выбросив их на свалку истории. В отличие от (порядком пошатнувшейся последнее время) веры в интернет как в гарантию светлого будущего (она имела место в 1990-е годы, подкрепленная непривычной свежестью и независимостью только что появившегося киберпространства), эта уверенность — как в оптимистической, так и в пессимистической версиях — остается поразительно живучей, несмотря на обилие случаев, доказывающих, казалось бы, обратное (МиБ пишут о нерешительности, сбоях и зигзагообразии реально, на практике происходящей глобальной цифровизации) — и, несмотря на растущий статус многих аналоговых практик, при жизни успевших обратиться в почтенное ностальгическое «ретро».

Второй мини-миф трактует оцифровку как некий выравнивающий фактор. Согласно этому мифу, оцифровка обещает выработку общих и выверенных стандартов, способных преодолеть разделяющие человечество национальные, государственные, культурные и прочие границы, однажды выведя цивилизацию на общий старт. Делая акцент на глобалистском характере цифровизации, этот миф (иногда не без колониалистского душка) несет с собой благую весть о грядущей цивилизации как глобальной деревне, воспетой еще Маршаллом Маклюэном. В самом деле, разве найдется сегодня безумец, кто рискнул бы усомниться в пользе нынешнего информационного «интернет-коммунизма»? Тем не менее, и на этот гегемонистский тезис имеется своя контр-аргументация. В частности, оппоненты могут заметить, что обещанная компьютеризация происходит в разных странах далеко не равномерно и что государственная, политическая, культурная специфика продолжает повсюду диктовать масштабы и формы этого процесса, опровергая прогнозы о приближении к каким бы то ни было единым планетарным стандартам (не говоря уже о том, что и польза от таких стандартов может вызывать сомнения). По итогам рассмотрения соответствующих «кейсов» авторы дипломатично резюмируют, что «уравнение, рассматривающее цифровизацию как

нечто синонимичное стандартизации и гомогенизации цифровых вкусов, стилей и практик, не подтверждается фактами». Похожим образом долгое время бытовало и сейчас встречается мнение, что цифровая «конвергенция» упростит воспроизводство оцифрованного контента благодаря универсальным форматам. В действительности же цифровизация, как мы уже упоминали выше, привела скорее к умножению числа устройств и программ, нежели к их сокращению и «дематериализации».

Наконец, мини-миф № 3 рассматривает оцифровку как некую уникальную революционную стихию. Наиболее ярко этот миф выражает себя в риторике «цифровой революции», чья популярность говорит сама за себя. В самом деле, расширение наших возможностей за счет цифровых технологий производит сильное впечатление и даже заставляет некоторых исследователей говорить о «медиатизации повседневной жизни» (Couldry & Hepp[5]). Кажется, в природе не наберется столько наглости, чтобы всерьез оспаривать революционный и небывалый характер того, что произошло на наших глазах за последние, скажем, 30 лет. Но даже признанными эти метаморфозы заставляют нас (и авторов «Истории цифровых медиа») вновь вернуться к вопросу о природе аналогового и цифрового. (Впервые эта разница изучается в первой главе и далее регулярно оказывается в фокусе.) Действительно ли цифровое и аналоговое разделяет пропасть? А вдруг это не пропасть, а вполне преодолимая дистанция? Преодолели ведь ее однажды, причем — в порядке нормативного многовекового накопления знаний и технологий. Или мы и правда живем в совершенно другом мире по сравнению со всем остальным — многовековым прошлым? Примерно так в вульгарном упрощении звучит не самый праздный вопрос цифровой эпохи. В Заключении авторы пытаются и на него дать всесторонний и взвешенный ответ, но, сохраняя интригу до последнего, я предлагаю читателю ознакомиться с их выводами самостоятельно.

5 *Couldry, N., & Hepp, A.* (2017). The Mediated Construction of Reality. Cambridge: Polity Press.

Сведения об авторе

Майзель Евгений Соломонович, киновед, кинокритик, редактор журнала «Искусство кино».
emayzel@mail.ru

Хроника научной жизни

17–21 МАЯ 2021 Г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. X МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ФОРУМ СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ «НЕДЕЛЯ НАУКИ И ТВОРЧЕСТВА». САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (СПБГИКИТ).

Работа Форума прошла в смешанном формате. В организации мероприятий Форума приняли дистанционное участие представители Белоруссии, Монголии, Японии, Израиля, Эстонии и Великобритании. Прозвучали доклады студентов из Испании, Кореи, Мексики, Кыргызстана, Ливана, Китая, Японии, Франции и Германии. Участие в форуме приняли более 300 человек.

Форум по традиции был разделен на тематические секции. В этом году работали 15 секций, в том числе:

— Телевидение сегодня и завтра;

— Аудиовизуальные системы и технологии в социально-культурной сфере;

— Компьютерная графика и дизайн;

— Массовые коммуникации в меняющемся мире;

— Современные технологии в реставрации фотографического и кинематографического наследия;

— Актуальные проблемы экранных и смежных искусств;

— Теория и практика творческих экранных профессий;

— Актуальные вопросы продюсирования в сфере кино и телевидения;

— Речевая характеристика героя кинофильма.

Также в рамках форума были организованы три международные, одна региональная, три городские, две внутривузовские и одна кафедральная конференции, в том числе:

— III Международная студенческая научно-практическая конференция «Экранизация литературных произведений как перевод и диалог»;

— Международная научно-практическая конференция «Современный мировой кинематограф и текст. Сценарий и киноведческие концепции»;

— Международная научно-практическая конференция «Кино как опыт внимания»;

— Региональная научно-творческая конференция «Детские проекты в медиасфере. Проблемы и перспективы».

В завершение форума в субботу 22 мая состоялась городская межвузовская научно-практическая конференция «Духовные основания культуры и современный художественный процесс».

В рамках юбилейного форума прошла обширная творческая программа: внутривузовский творческий конкурс студенческих работ на тему «Экранизация классики», творческий проект «Звукорежиссерская среда», мастер-классы «Актуальные аспекты производства и дистрибуции неигровых фильмов» сценариста, режиссера и продюсера А. В. Головкова, «Современное оборудование и технологии для кино- и телепроизводства» доцентов кафедры операторского искусства О. И. Плаксина и И. И. Плаксина, круглые столы «Особенности работы режиссера с драматургическим текстом методом действенного анализа», «Элементы технологического обеспечения звукозаписи в условиях современного аудиовизуального производства», «Телевизионный спектакль как этап освоения актерского мастерства в современной кинотеатральной школе».

По итогам работы Форума сформирован сборник материалов, который будет размещен в системе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ).

РОМАН КРУГЛОВ, куратор форума, кандидат искусствоведения, заместитель декана факультета экранных искусств, доцент кафедры искусствознания СПбГИКиТ:

«Среди наиболее значимых докладов следует назвать обширный доклад доктора философских наук, профессора кафедры искусствознания СПбГИКиТ А. Л. Казина “Смысл культурных революций”, в котором автор дал оценку современным тенденциям российского и мирового художественного процесса в социокультурном контексте. В ходе выступления автор также представил недавно вышедшую монографию “Событие искусства: классика, модерн, постмодерн в пространстве русской культуры” (СПб.: РИИИ, 2020). Каждый автор, каждый жанр и конкретный текст, безусловно, имеет свою специфику в отношении переводимости на язык экрана, а также свою историю киновоплощений. Тем не менее представленный в монографии

анализ обширного кинематографического и литературного материала дает основание сделать выводы общего характера относительно того, как складываются взаимоотношения классики и кинематографа.

Ключом к пониманию этих взаимоотношений служит заявленный во вступлении принцип синтеза киноведения и литературоведения. На первый взгляд может показаться, что в разделах данной работы решаются локальные задачи, не сводимые в единую систему. Однако без учета индивидуального своеобразия каждого литературного произведения изучение экранизаций неизбежно становится фильмоцентричным, а значит, бесплодным в отношении новых данных о природе диалога искусств. Именно рассмотрение особенностей литературного прообраза дает возможность исследовать специфику той или иной картины. Закономерно, что единственный продуктивный подход к изучению взаимодействия искусств — это взаимодействие наук. Представленный на страницах монографии анализ показал, что литературоведческая платформа является необходимой не только для исследователей, но и для практиков кино. Безусловно, интерпретация — это собственное творческое высказывание режиссера; эстетическая ценность экранизации не определяется буквальным следованием классическому тексту. Однако обращение к нему оправдано только в том случае, когда состоялось его вдумчивое прочтение кинематографистами. Понимание книги-оригинала — недостаточное, но необходимое условие создания экранизации как произведения искусства.

Экранизации классической литературы служат, помимо прочего, делу сохранения культурного наследия. Кинематограф, выступая в функции посредника, неизбежно искажает исходный материал, однако при этом в некоторых случаях раскрывает его имманентные свойства по-новому. Таким образом, вопрос о сохранении значимости классических произведений при перенесении на экран может быть решен только применительно к конкретным фильмам. “Жизнь” или “смерть” литературного произведения на экране зависят от точности найденных кинематографистами художественных приемов и образов-эквивалентов.

Следует отметить также, что экранизации различных произведений по-разному характеризуют ту или иную эпоху, традицию или режиссера. И выбор произведения, и его кинематографическое прочтение представляют интерес для изучения культуры общества, состояние которой определяется, помимо прочего, отношением к классической литературе».

4 АПРЕЛЯ. ЧЕЛЯБИНСК. НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «КИНО НА ОЩУПЬ: XXI ВЕК». ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ (ЧГИК).

Конференция прошла в рамках 53-й Международной научной конференции молодых исследователей «Культурные инициативы» (Челябинск) и V Международного фестиваля короткометражных фильмов «ЧелоВечное кино» (Челябинск).

В организационный комитет конференции вошли представители Челябинска и Санкт-Петербурга: руководитель — Николай Тележников, завкафедрой режиссуры кино и ТВ, доцент, директор фестиваля «ЧелоВечное кино» (ЧГИК, Челябинск), научный руководитель — Жамила Двинятина, кандидат филологических наук, киновед (СПбГУ, Санкт-Петербург), модератор — Мария Онипкина (Челябинск).

На конференции «Кино на ощупь: XXI век» анализировали процессы, происходящие в мировом кино в последние два десятилетия.

Новые технологии, переход на цифру, кино, снятое на мобильный телефон, формат screen life, развитие онлайн-платформ диктуют и новые правила — и для индустрии кино, и для кинематографиста, и для зрителя. И это также дает возможность экспериментировать с формами и форматами, дает стимул к развитию нового авторского кино.

Доклады касались самых разных тем. Например, Елена Олещенко (ВШЭ, Москва) выступила с докладом «Отношение тела и пространства в 3D хореографических фильмах. Дополненная реальность как новый опыт кинестетической эмпатии». А пермский исследователь Екатерина Черепанова рассказала о продвижении студенческого кино в докладе «Форматы продвижения студенческого документального кино (на примере региональной Пермской ситуации)» (Пермский государственный НИУ, Пермь).

Лучшие работы этого года опубликованы в сборнике статей конференции (РИНЦ).

Помимо этого, с июня 2021 года кафедра режиссуры кино и ТВ ЧГИК будет издавать специальный сборник научных статей и рецензий о кино. Это сборник с открытым участием, заявки на публикацию могут присылать все желающие. Первый сборник будет посвящен фильмам конкурсной программы «ЧелоВечного кино», рецензии пишут отборщики конкурсной программы этого года — студенты курса практической кинокритики Московской школы кино (курс В. Коршунова). Публикация запланирована на июнь-июль 2021 г.

Фестиваль «ЧелоВечное кино» проходил офлайн 31 марта — 5 апреля. На фестивале традиционно прошел конкурс короткого метра, питчинг кинопроектов и индустриальный нетворкинг для тех, кто занимается кино профессионально.

Гран-при фестиваля получил фильм «Отчетный концерт» режиссера Пратека Такаре (Индия) / Annual day, directed by Pratek Thakare, India.

МАРИЯ ОНИПКИНА, куратор фестиваля «ЧелоВечное кино»:

«Команде нашего фестиваля очень важно развивать новые направления. В этом году мы решили добавить научное направление и присоединились к конференции “Культурные инициативы”, которую проводит Челябинский институт культуры. Секции кино на ней раньше не было, и мы очень рады, что она появилась по инициативе нашего фестиваля.

Так круг участников “ЧелоВечного кино” существенно расширился, и в него вошли специалисты смежных профессий. Синтез разных наук и искусств — на наш взгляд, лучший способ изучать кино, которое затрагивает столько сторон человеческой жизни и творчества. Именно поэтому научным руководителем мы пригласили Жамилу Двинятину — старшего преподавателя кафедры свободных наук и искусств СПбГУ. Кафедра известна своим синтетическим подходом к гуманитарному знанию и необычным парадигмам в изучении разных тем».

15–16 ИЮНЯ 2021.
МАДРИД.
I МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ МИРОВОГО КИНО (КИНО ИНДИИ) / I WORLD CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE.
МАДРИДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КОМПЛУТЕНСЕ (ИСПАНИЯ) / UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

В организации конференции вместе с университетом Комплутенсе приняли участие: Исследовательская группа GECA (Гендер, эстетика и аудиовизуальная культура), Посольство Индии в Испании, Casa Asia, Casa de la India.

Это первая конференция по индийскому кино в истории испанского университета. Цель конференции — стать международным пространством для научных дискуссий. Она открыта для любых исследовательских подходов, качественных или количественных, сосредоточенных на содержании или форме или касающихся методологии.

Конференция, председателем которой стал профессор Хайме Лопес Диес, транслировалась онлайн. Было проведено 6 пленарных заседаний, в которых участвовали 74 докладчика из 12 стран (Индия, США, Сингапур, Китай, Великобритания, Испания, Франция и Германия и др). Около 70% из них — индийские ученые в университетах Индии или за ееe пределами. В частности, с докладами выступили известные специалисты по индийскому независимому кино Ашвин Девасундарам (Лондонский университет королевы Марии) и Лалита Гопалан (Техасский университет в Остине), авторитет в области мирового кино, индийского кино и теории феминистского кино.

Выступление живой легенды индийского кино 86-летнего Шьяма Бенегала стало важным событием конференции, поскольку Бенегал не делал публичных заявлений в течение многих лет.

Режиссер, продюсер, мастер реалистичного параллельного кино Шьям Бенегал произвел революцию в кино Болливуда в 1970-х. Он стал создателем так называемой «Новой индийской волны».

Интервью модерировала режиссер Сангита Датта. Она также прочла лекцию о первом индийском лауреате премии «Оскар» режиссере Сатьяджите Рае, 100-летие со дня рождения которого отмечается в этом году.

Независимые кинематографисты Девашиш Махиджа и Гита Дж. провели откровенный диалог о трудностях производства и режиссуры фильмов в Индии. Эта тема вызвала горячее обсуждение.

29–30 АПРЕЛЯ 2021
МОСКВА.
VIII НАУЧНО–ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СКУЧНОЕ, СТРАННОЕ, ПРИМИТИВНОЕ, А ТАКЖЕ… СТРАШНОЕ И СМЕШНОЕ»

Во Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК) прошла конференция, посвященная вопросам драматургии, «СКУЧНОЕ, СТРАННОЕ, ПРИМИТИВНОЕ, а также… страшное и смешное», где участники нашли неожиданный ракурс, который позволяет рассмотреть по-новому драматургию современного фильма.

Наталья Мариевская, доктор искусствоведения,

профессор кафедры драматургии кино ВГИКа, модератор конференции:

«Когда-то казалось, что учебников по драматургии мало. Теперь же кажется, что их слишком много, зачастую их подход отличается схематизмом, поэтому они не помогают писать сценарии, а их всеведущие авторы не могут объяснить очень много в теории и практике кино. А вот кино как раз не перестает удивлять. И настойчиво заставляет поднимать важные вопросы. Почему, например, невыносимо скучные фильмы навсегда оседают в памяти?

Виктор Шкловский когда-то придумал слово “остранение” для особого художественного приема. Существует ли “оскучнение” как художественный прием? Этому был посвящен мой доклад “Пространство погибели души: Скучно жить на белом свете, господа!”, где доказывается глубинная связь между скукой как предметом изображения и структурой художественного пространств кинопроизведения.

Почему привычное и знакомое, показанное на экране, может внезапно вселить ужас, и почему в кинотеатре стоит хохот, когда, казалось бы, смеяться грешно… Странное — это всегда сбой восприя-

тия. И всегда внезапное освежение чувств. И всегда вопрос: “Что это?” Как отличить ошибки сценария от художественного открытия. И… нужно ли? В докладе Дубровиной Т. А. “Детям — о смерти: табу или необходимость?” показано, что только те фильмы по-настоящему затрагивают как юного, так и зрелого зрителя, в которых допускается возможность смерти героя.

Странному был посвящено несколько докладов. “Анимация в документальном кино как инструмент отстранения” — об этом рассуждает Евграфова Н. Ю. Кинематограф обнаруживает странное в самых привычных вещах — таковым предстает в кино тело персонажа. Особенно персонажа маргинального, вытесненного из солнечного мира благополучных людей. Концепт “мусорного тела” предложила в своем докладе Козлова С. С.

Шестерик О. В. анализирует эту ситуацию в докладе ““Дни затмения” А. Сокурова: странное в обыденном”, а Воденко М. О. рассматривает “Странный мир трилогии Роя Андерссона о человеческом бытии”.

Странное может становится мукой для зрителя, притягивая и отталкивая его одновременно, об этом доклад “Самый мучительный фильм Ингмара Бергмана” Соловьевой М. В. А иногда странной становится сама драматургия косноязычной, как будто неумелой — примитивной. И вот тогда возникает вопрос: “Какая простота оказывается хуже воровства, а какая приемом, явлением стиля?”. В самом деле, что может больше повредить занимательности фильма, чем не полнота его фабулы? В докладе “Как Алексей Герман “затаптывал” фабулу повести братьев Стругацких “Трудно быть богом” Р. М. Перельштейн анализирует выразительные возможности фильма, которые порождает кажущееся несовершенством в конструкции фабулы.

Целый ряд вопросов возникает в связи с приемами, позволяющими воздействовать на эмоции зрителя. Например, о страшном в кино написано много, но, похоже, не все. Что у нас вызывает страх сегодня, вернее, как драматурги вызывают у зрителя страх? И что такое, например, жуткое?

Глубинной связи страха и смеха посвящены доклады Семеновой Е. А. “Черный юмор белого клоуна”, Дунаева М. А. “Механизмы фильмов ужасов: почему нас пугают фильмы ужасов? Как именно нас заставляют бояться? Почему мы продолжаем смотреть?” Мозалевского А. Г. “Амбивалентность страха и смеха. Использование страха в комедии”, Носиковой Е. В. “Грань комического”: комедийные ситуации между ужасом и смехом”. Густой сплав смеха и ужаса обнаруживает Батова М. А. в современном российском кино в докладе “Ужас смешного в современном российском кино”.

Неожиданные и малоизученные приемы драматургии оказались в фокусе внимания Касмынина А. И., Артеменко М. В., Роз А. И., Бабиной А. Е., наглядно показавших связь эксцентрических приемов драматургии с художественным конфликтом фильма.

Драматургия вне стерильного покоя учебников предстает горячим расплавом, в котором непрерывно кристаллизуются новые возможности языка кинематографа».

Материалы рубрики подготовила
Инга Земзаре