

- Egger, Michael. «Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis.» In Conroy, 389–97.
- Freud, Sigmund. «Jenseits des Lustprinzips.» Gesammelte Werke. Bd. 13. Hg. von Anna Freud et al. London: Imago Pub. Co., 1940–1968. 3–69.
- Goltschnigg, Dietmar, ed. Georg Buchner und die Moderne: Texte, Analyse, Kommentar, Bd. 2. 1945–1980. Berlin: Schmidt Verlag, 2001–2004.
- . Georg Buchner und die Moderne: Texte, Analyse, Kommentar, Bd. 3. 1980–2002. Berlin: Schmidt Verlag, 2001–2004.
- Henry, Michel. The Genealogy of Psychoanalysis. Trans. Douglas Brick. Stanford, California: Stanford UP, 1993.
- Hinderer, Walter. «Georg Büchner: Lenz (1839).» In Lützel, 271–85.
- Holler, Hans. Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus. Frankfurt/M: Athenäum, 1987.
- Kaiser, Nancy and David E. Wellbery, eds. Traditions of Experiment from the Enlightenment to the Present. Essays in Honor of Peter Demetz. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- King, Janet K. «Lenz Viewed Sane.» The Germanic Review 49 (1974): 146–53.
- Kluge, Friedrich. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin/New York: De Gruyter, 2002.
- Lützel, Paul Michael, ed. Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983.
- Mitscherlich, Alexander and Margarete. Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens. Munich: R. Piper, 1991.
- Schneider, Jost. «Historischer Kontext und politische Implikationen der Buchnerpreisrede Ingeborg Bachmanns.» In Albrecht and Gottsche, 127–139.
- Sibley Fries, Marilyn. «Berlin and Böhmen: Bachmann, Benjamin, and the Debris of History.» In Kaiser and Wellbery, 275–299.
- Sieburth, Richard. «Translator's Afterword.» In Georg Büchner, Lenz. Trans. Richard Sieburth. New York: Archipelago Books, 2004. 167–97.
- Weigel, Sigrid. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1999.

Наталья Самутина

Мельес жив, или Магия перевода

Скрытое сокровище, раннее кино более восьмидесяти лет «дремало» в недрах киноистории. Именно истории – потому что вплоть до середины 80-х годов XX века (времени серьезных изменений в разных областях киноисследований, открывших для себя методы «археологии знания») раннее кино изучалось в лучшем случае как архивный источник, интересный отдельным авторам по каким-то специфическим причинам. Господствующие прогрессистские истории и теории кино отдавали должное раннему, или «примитивному», кино с точки зрения изобретения отдельных приемов или с точки зрения истории общественно значимого технического средства, но одновременно переживали по поводу непреодолимой архаичной «театральности» Мельеса, отсутствия «чего-то действительно выдающегося» среди съемок операторов братьев Люмьер¹ или дол-

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. М.: «Искусство», 1958. С. 198–199. В связи с этим хотелось бы заметить, что как самые первые, так и рядовые уличные сценки, экзотические виды и прочие работы Луи Люмьера, Габриэля Вейра и Феликса Месгиша, считавшиеся в свое время нормой, способны поражать современный взгляд своим выдающимся фотографическим качеством, оттесняя в условную рубрику «примитивное» скорее первое нарративное кино 1908–1915 гг., озабоченное изобретением повествования и более равнодушное к изобразительной составляющей.

гого неумения кино ощутить свои специфические возможности. «Только после Первой мировой войны немецкий кинематограф заявил о своих художественных возможностях. Все, что происходило в немецком кино прежде, принадлежало предыстории, архаическому периоду, который сам по себе не представляет интереса»². Показателен сам термин, использовавшийся до 80-х годов и редко встречающийся в современных текстах – «примитивное кино», «примитивный способ репрезентации».

После Брайтонской конференции Федерации изучения архивных фильмов 1978 года, и особенно после появления пионерских работ Тома Ганнинга, Анри Годро, Ноэля Бёрча, социально-философских концепций Мириам Хансен и Мэри Энн Дозейн, а также тщательных исследований истории кинопоказов и киновосприятия Чарльза Массера, Рассела Мерритта, Роберта Аллена, Ричарда Абеля и других³, термин «примитивное кино» повсеместно сменился на термин «раннее кино»⁴, а сам образ этого явления, его исторические и теоретические описания претерпели принципиальные изменения. Раннее кино было поставлено в теоретические контексты: во-первых, в контекст теории современности («modernity»), концептуализирующей изобретение современных режимов визуального в конце XIX века, и, во-вторых, в контекст проблемы

² Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. М.: «Искусство», 1977.

³ Библиография по раннему кино обширна; к наиболее принципиальным теоретическим источникам относятся: Early Cinema. Space, Frame, Narrative. Ed. T. Elsaesser. L.: BFI, 1990; Hansen, Miriam. Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, M., and London: Harvard UP, 1991; Doane, Mary Ann. The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, M., and London: Harvard UP, 2002; Cinema and the Invention of Modern Life. Berkeley: University of California Press, 1995, а также ряд статей Тома Ганнинга, часть из которых перечислена в сноске 5.

⁴ Ранним кино считаются все сохранившиеся до наших дней ленты, снятые с момента создания кинематографа (около 1894 г.) примерно до 1906-1908 гг. Обоснование «нижней» границы этого периода весьма условно: так, издание «The British Film Catalogue. Non-fiction Film. 1884-1994» (Vol. 2. L. and Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000) отсчитывает начало кино с серий моментальных фотографий. «Верхняя» граница сегодня определяется в соответствии с теорией кино аттракционов.

зрительского восприятия, его историко-культурных изменений и анализа условий самой его возможности (проблема «кинематографического аппарата»). Более того, в последние десятилетия изменения также коснулись образа и значения раннего кино для кинотеории в целом, для тех ее областей, которые к изучению собственно раннего кино отношения не имеют. В частности, без имени Мельеса редко обходится современная статья по фантастическому кино, и речь далеко не всегда идет просто об упоминании предшественника всей традиции спецэффектов и трюкового монтажа (в давно изжившем себя противопоставлении Люмьеры – Мельес). Для раннего кино ищутся и находятся новые места в логике рассуждений о современной визуальности, и само оно «оживает» в этих рассуждениях, становится или, по крайней мере, вполне может становиться инструментом для актуальной мысли. И все-таки – для чего нужно обращаться к раннему кино тем авторам, которые занимаются, к примеру, цифровыми спецэффектами? Что обеспечивает возможность «оживления» этого предмета в нашем размышлении, и «оживления» тем большего, чем больше мы узнаем о реальном культурно-историческом разрыве между ранним кино и кино современным? Это проблемное поле мне хотелось бы сделать объектом внимания, а также по возможности указать на один из действующих здесь культурных механизмов, который, несмотря на некоторую условность этого понятия, я буду называть переводом.

Если попытаться кратко охарактеризовать суть открытий, которые были сделаны в 80-е и 90-е годы XX века в отношении раннего кино, придется прибегнуть к таким сильным словам, как «разрыв» и «Другое». В самом деле, в отличие от прогрессистских теорий, видевших в раннем кино просто «недоразвитое» классическое нарративное кино, концепции Тома Ганнинга или Ноэля Бёрча ориентированы на «переизобретение» раннего кино как самостоятельного вида кинематографа – на выявление другой парадигмы существования этого средства, характеризующей иными институциональными, производственно-техническими, эстетическими признаками, иными нормами зрительского восприятия⁵. Можно предположить, что если современному

зрителю показать на экране даже относительно сюжетный ранний фильм, а затем показать фильмы Гриффита и Орсона Уэллса, то восприятие им этих изображений будет неоднозначно и многослойно. То, что было снято на пленку Мельесом или Уолтером Бутом, является в нашем восприятии *фильмами*, наряду с фильмами Орсона Уэллса, и зачастую принимается нами очень тепло, с ностальгической эмоцией, ведущей в своем пределе к концепции «милого примитива», «наивного взгляда», многократно эксплуатирующейся в современном использовании раннего кино⁶. Однако, смотря фильмы Мельеса так же, как Орсона Уэллса, современный зритель в некотором смысле не смотрит их вовсе или смотрит не их; его взгляд, неосознанно для него самого, упирается в отражающую поверхность «виртуального экрана», находящегося в точке разрыва между двумя культурными языками.

Перечислю коротко, из чего складывается этот разрыв. «Кино аттракционов» (емкое и повсеместно признанное определение Тома Ганнинга, распространяющееся не просто на трюковый кинематограф, но на все фильмы до 1906 года) – это, прежде всего, кино, которое демонстрировалось и воспринималось современ-

⁵ Конечно, разных исследователей раннего кино характеризует разная степень радикальности в этом вопросе; моя же версия изложения проблемы, оставаясь самостоятельной, доводит до логического завершения суждения ряда авторов, беря за основу концепцию безусловного лидера в теоретизации раннего кино Тома Ганнинга. Среди наиболее известных его работ: *Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early Cinema*, а также: *Film and Theory. An Anthology*. Ed. R. Stam, T. Miller. Oxford: Blackwell Publishers, 2000; *Idem. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator // Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Ed. L. Williams. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1995; *Idem. «Primitive» Cinema: A Frame-Up? Or, the Trick is on Us // Early Cinema*.

⁶ Об этом феномене ностальгического «вчитывания» очень точно пишет Славой Жижек в тексте «Порнография, ностальгия, монтаж: Триада взгляда» применительно к современному восприятию *film noir*: «Зачаровывает нас именно некий взгляд, взгляд «другого» – гипотетического, мифического зрителя 40-х, который, как мы предполагаем, мог непосредственно слиться с миром «черного фильма». Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: «Логос», 2004. С. 49.

ным ему зрителем в отсутствие идеи фильма как отдельного «произведения», идеи кинотеатра как особого места для долгого сосредоточенного просмотра и в контексте индустрии ярмарочных представлений, водевилей, мюзик-холлов, иллюзионистских «магических шоу», ориентированных на удивление и развлечение аудитории путем показа «зрелищного», «небывалого», «ужасного» или «чудесного». Как особо подчеркивает Ганнинг, аттракционом было *само кино*: зрители приглашались посмотреть на аппарат, более качественно, чем другие аппараты создающий иллюзию движущихся изображений; то, какие именно фильмы крутились на этом аппарате, было делом второстепенным, и ряд особенностей некоторых ранних лент, в частности хаотичное движение в кадре или бурная жестикация (у Мельеса), имеет отношение не к «эстетическим решениям», как мы подумали бы сегодня, но к производственно-техническим моментам. («Движущиеся изображения» должны были быть как можно более подвижными; только активная жестикация могла выделить фигуры, сливающиеся с фоном при недостаточном освещении в павильоне.) Типичный кинопоказ до 1908 года длился 15–30 минут, а длина первых фильмов была семнадцать метров, то есть менее одной минуты⁷. Затем, когда фильмы стали удлиняться путем склеивания, обычной практикой была продажа ленты по метражу, зачастую без особого учета «содержания» (из пяти частей фильма Мельеса могли быть куплены и соответственно показаны любые три). Отсутствовала, разумеется, и идея авторства применительно к тематике: один и тот же выигрышный сюжет вроде «битвы подушками»⁸ переснимался в разных странах разными «режиссерами» десятки раз просто потому, что показ этой динамичной и

⁷ Невозможность более продолжительных показов была связана с техническими характеристиками ранних аппаратов (главным образом по причине мигания изображений. С 1908 г. усовершенствование перфорации устранило мигание, показ увеличился до часа и даже нескольких часов). Но такие показы и не воспринимались как необходимые в существующей структуре зрелища.

⁸ Воспитатели укладывают воспитанников интерната спать, но как только они выходят, дети вскакивают со своих постелей и начинают лупить друг друга подушками.

смешной сценки вызывал у аудитории неизменно радостную реакцию. Кинопоказы обрамлялись или даже перемежались песнями, скетчами, а также другими «оптическими проекциями» – слайдами волшебного фонаря, стереоскопическими фотографиями, магическими иллюзиями. По сведениям Жоржа Садуля, кино показывали даже директора цирков и зверинцев: «В зверинцах экран ставили между клетками с дикими зверями»⁹. Соответственно, «между клетками с дикими зверями» ранние фильмы демонстрировали зрителю свои возможности в качестве «аттракциона»: *ненарративного зрелища* (одинаково значимы здесь оба слова).

Как правило, то, что мы сегодня называем сюжетом, служило в раннем кино только поводом для демонстрации возможностей камеры, кинематографии как технического средства. И для производства сиюминутного эффекта, для взрыва эмоций: восхищения, смеха или испуга. «Микрошоки» зрелища, воздействующие на аудиторию непосредственно, не предполагали никакого развертывания (аналогично тому, как номера в мюзик-холле всегда адресуются немедленной зрительской реакции и предполагают даже повторение на бис)¹⁰. Ноэль Бёрч, описывая раннее кино как «примитивный способ репрезентации», обратил внимание на принципиальную формальную «открытость» ранних фильмов, отсутствие в них смыслового завершения и существующую во многих случаях зависимость их значения от внешних факторов – комментатора, лектора или контекста показа – в противовес «эмблематическим кадрам» и замкнутому диегезису классического фильма¹¹. Ранние фильмы чаще всего просто обрываются, когда заканчивается пленка, или даже «взрываются» с помощью цирковых элементов, провоцирующих немедленную зрительскую реакцию (комических избиений и надувательств, как в «Политом по-

⁹ Садуль Ж. Указ. соч. С. 416.

¹⁰ См.: Charney L. In Order: Fragmentation in Film and Vaudeville // On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century American Art. New Haven and London: Yale UP, 2002. P. 108-121.

¹¹ Burch N. A Primitive Mode of Representation? // Early Cinema. P. 220-227.

ливальщике» Люмьеров или «Волшебном живом веере» Мельеса, а иногда – в традиции феерий, идущей от театра варьете, – «апофеозов» с изображением ликующей толпы).

По словам Тома Ганнинга, зритель первых фильмов «не теряется в вымышленном мире и его драматургии, а остается в курсе самого акта смотрения, возбуждения любопытства и его удовлетворения»¹². Базовое отношение к зрителю, учет позиции зрительского восприятия, что входит в сам язык кино как социального средства коммуникации, Ганнинг применительно к раннему кинематографу характеризует следующим образом: «В противоположность вуайеристскому аспекту нарративного кино, проанализированному Кристианом Метцем, это – эксгибиционистское кино... Это кино, которое демонстрирует свою видимость»¹³. В случае раннего кино мы не можем оперировать понятием «классического зрителя», вовлеченного и как бы «вшитого» (теория «suture») в ткань повествования с помощью крупных планов и основной фигуры зрительского отождествления «shot-reverse shot», а также следящего за развитием событий и эмоционально переживающего за судьбы героев – того зрителя, с которым связывается существование и классического, и пока что современного фильма. Его нет, поскольку здесь нет непрерывного диегезиса, основы нарративного кинематографа, нет развития событий в привычном понимании этих слов и нет «героев», нет вообще «персоны» на экране, как замечает Ноэль Бёрч¹⁴, – есть лишьдвигающееся и жестикулирующее тело. «Персонажи» ранних фильмов часто смотрят в камеру или подчеркнута играют для нее¹⁵, вызывая нашу моментальную симпатию и искренний смех, но не разворачивая свое су-

¹² Gunning T. An Aesthetic of Astonishment... P. 121.

¹³ Gunning T. The Cinema of Attraction... P. 230.

¹⁴ «...актеры видимы только издалека. Их лица различимы с трудом, их присутствие на экране – только телесное присутствие, в их распоряжении только язык жестов». Burch N. Op. cit. P. 224.

¹⁵ Бертран Тавернье в замечательном фильме «Первые ленты братьев Люмьер» многократно подчеркивает феномен «переигрывания» в раннем кино – «аффект видимости», то есть экстаз съемки, одолевающий большинство людей, попадающих в камеру.

ществование в историю или судьбу. А ряд элементов раннего кино, провоцирующих нас на рассуждения о сходстве с классическим кинематографом, при внимательном рассмотрении лишь еще больше подчеркивают существующие различия. Таков крупный план, изобретенный очень рано, но используемый в кино рубежа столетий совершенно иначе – как самостоятельный аттракцион, как способ напугать или удивить зрителя (огромная забавная голова кошки в «Бабушкиной лупе» Дж.А. Смита или увеличивающийся рот в «Большой глотке» Джеймса Уильямсона).

Особенно показательным теоретики кино признают пример Жоржа Мельеса, режиссера, снимающего в запоминающейся авторской манере сравнительно длинные и сюжетно насыщенные фильмы со сменой мест и изменением судеб героев, не говоря уже о применении им большинства основных технических приемов самого кино (трэвеллинг, стоп-кадр, двойная экспозиция, каше, съемка через воду и т.д.). Из всего жанрового репертуара раннего кино «феерии» Мельеса наиболее близки к образу современного фильма – приключенческой фантастике («Путешествие на луну», «Путешествие через невозможное», «Завоевание полюса») и даже историческому кино, сделанному методом реконструкции («Дело Дрейфуса», картины взрыва крейсера Мэн и ряд самых разных «исторических событий», которые Мельес снимал, как и другие кинематографисты, в павильоне с нанятыми актерами или на макетах: морские эпизоды обычно снимались в тазу с водой). Но даже Жоржа Садуля в 40-е годы многое останавливает на пути «модернизации» Мельеса. Он с сожалением замечает, что Мельес «открыл и употреблял почти все средства, применяющиеся в современной кинематографической технике, но никогда не использовал их для достижения драматических эффектов, он их использовал как абракадабру... Трюк для него средство фантастики, но никак не средство выражения»¹⁶. В логике концепции кино аттракционов об этом говорит и Том Ганнинг: «Многие трюковые фильмы на самом деле бессюжетны и представляют собой серии трансформаций, приметанных друг к другу

¹⁶ Садуль Ж. Указ. соч. С. 257.

без особой связи и без намека на создание характеров. Но видеть даже в сюжетных трюковых фильмах, таких как «Путешествие на луну» (1902), всего лишь предшественников позднейших повествовательных структур было бы большой ошибкой. История здесь просто обеспечивает рамку, в которой разворачивается демонстрация магических возможностей кино»¹⁷. Дополнительным подтверждением этого является поистине фантастическая история с монтажом у Мельеса. В конце 70-х годов исследователи, работающие в архиве с подлинными пленками Мельеса, обнаружили, что этот первый маг кино знал, что такое монтаж как техническое средство: пленка многократно им разрезалась и склеивалась. Однако Мельесу не пришло в голову делать монтаж заметным и использовать его для развития повествования. Напротив, его монтаж использовался для сокрытия трюка, для создания эффекта целостного «монолитного» кадра, «немигающего» взгляда «как бы театрального» зрителя, которого должны потрясти появившиеся из ниоткуда предметы или внезапно «ожившие» на холсте изображения. Получается, что производство монтажного спецэффекта у Мельеса носило иллюзионистский характер и было направлено на «обман зрения», остающегося стабильным в рамках единства времени, места и действия. Понятно, что эта концепция прямо противоположна классической концепции «continuity editing», служащей расширению пространства, сжатию времени, динамизации событий и созданию «подвижного виртуального взгляда» (в терминологии Анны Фридберг)¹⁸.

Обобщая, можно сказать, что современная исследовательская культура сделала очень многое не только для «реабилитации» раннего кино в его культурно-исторической подлинности (прежде всего подлинности зрительского восприятия), но и для теоретизации этого явления. Оно было концептуализировано, с одной стороны, как первое пространство видимого, как шаг по «эту» сторону современности, воспринимающей мир посредством движущихся изображений. Но, и это еще более важно, раннее ки-

¹⁷ Gunning T. The Cinema of Attraction... P. 231.

¹⁸ См: Friedberg A. Cinema and the Postmodern Condition // Viewing Positions.

но закрепилось как пространство возможности Другого, как некогда существовавший (и в принципе поддающийся реконструкции) иной способ восприятия мира посредством движущихся изображений в рамках того же самого средства. Отличие зрительского восприятия в ситуации раннего кино вписывается как принципиальная составляющая в сам язык кино как культурной практики и социального средства коммуникации. Сначала (у Ноэля Бёрча) речь идет просто о другом способе изображения, потом (у Тома Ганнинга) – о другом взаимоотношении ключевых актантов (зритель, кинокамера, произведение, или «текст» фильма) в самой ситуации существования кино. Вероятно, представление о «кино аттракционов» не завоевало бы такую популярность, если бы сама кинотеория, преодолев семиотический этап 60–70-х годов, не пришла к широкому лингвистическому пониманию киноязыка и не признала, что кино как средство массовой коммуникации, как специфический язык без минимальных единиц, оперирующий комплексными визуальными образами мира, несет в себе большие возможности нетекстового, неизобразительного порядка¹⁹.

Однако помимо доказательства самого отличия раннего кино от классического, помимо фактического постулирования *двух кинематографов* в рамках того, что мы называем кино (двух языков единого средства), теоретики медиа – в первую очередь Том Ганнинг, Мириам Хансен, Анна Фридберг, Мэри Энн Дозейн – пос-

¹⁹ «Неязыковое» в кино (или «лингвистическое» в языке кино) по-разному концептуализировалось ведущими теоретиками от Пазолини и Делёза до Пола Уиллемена, возобновившего в 1992 году разговор об одном из ключевых феноменов, связанных с работой кинематографического аппарата – феномене синефилии. Язык кино оставляет место для таких аффективных практик, как культ, или синефилия: «Кинематографический аппарат, включающий образ и зрителя, доставляет зрителю удовольствие, позволяя верить во что-то или что-то увидеть, что невозможно запрограммировать порядком самого изображения. Он указывает на что-то превосходящее логику фильма... Синефилия означает... что есть что-то в отношениях зрителя и фильма, благодаря чему фильм позволяет размышлять или фантазировать о «запредельном пространстве» кино, о мире за пределами изображения, который лишь мерцает в отдельные моменты фильма. Где увидишь это мерцание... – дело твое». *Willemen P. Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered // Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory. L.: BFI, 1994. P. 240-241.*

тавили и вопрос о том, что именно означает это различие: как нам надлежит описывать восприятие зрителя раннего кино с точки зрения теории культуры и почему столь радикальный переход к другому восприятию не только оказался возможен, но и произошел достаточно быстро. (Последние «очаги сопротивления» раннего кино замечены на рубеже 10-х годов с увеличением числа лекторов и комментаторов, выступающих по всей Америке в растущих как грибы никельдеонах с тематическими кинопрограммами или комментариями к экранизациям.) В самых общих чертах это объясняется «рождением современности», в которой кино вообще «фигурирует как часть насильственной реконструкции человеческого восприятия и взаимодействия, произведенного индустриальными капиталистическими способами производства и обмена с помощью таких технологий модерна, как поезд, фотография, электрическое освещение, телеграф и телефон, и с помощью масштабного строительства улиц мегаполисов, населенных анонимными толпами, проститутками и не такими уж анонимными фланерами»²⁰. Возникновение классического нарративного кино отвечало экономическим и политическим требованиям формирующегося массового зрителя: в отличие от гораздо более социально и культурно дифференцированного раннего кино, начиная с 10-х годов кинематограф демократично предоставляет любому, купившему недорогой билет (рабочему, иммигранту, банкиру, женщине, ребенку), базовый набор универсалистских ценностей в содержательно завершенной, психологически сбалансированной и не требующей дополнительных усилий или знаний нарративной упаковке.

В этой логике становится очевидной исключительная противоречивость раннего кино. С одной стороны, оно уже есть *кино* и *современность*: оно венчает долгую традицию фотографического воспроизведения видимого мира и открывает новую традицию фотографического воспроизведения мира-в-движении, определяющую сегодня нашу чувственность. С другой стороны, восприятие

²⁰ *Hansen M. America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity // Cinema and the Invention of Modern Life. P. 362–363.*

зрителя раннего кино характеризуется своеобразным шоковым эффектом, эффектом взрыва, впоследствии существенно сглаженным в ходе культурного развития модерна. Как подчеркивает Том Ганнинг, «колоссальное развитие индустрии развлечений начиная с 10-х годов и растущее признание ее со стороны культуры среднего класса (а также привыкание, сделавшее это признание возможным) с трудом позволяют нам осознать, какое освобождение популярное развлечение принесло в начале столетия. ... Именно эксгибиционистское свойство популярного искусства рубежа столетий впоследствии так привлекло в нем авангард – его свобода от сотворения диегезиса, его акцент на прямой стимуляции»²¹. Опыт зрительского восприятия конца XIX – начала XX века был одновременно и привычным для нас сегодня модернистским опытом, описанным уже Беньямином, Зиммелем и Кракауэром (рассеянное внимание, фрагментарность, отсутствие связности, многообразие внешнего удовлетворения, выраженное впоследствии Бодрийяром в понятии симулякра, и т.д.), – и все же он был *первой*, гипертрофированной формой этого опыта, существенно сглаженной в процессе развития не только самого кино, но и всех остальных технологических средств конструирования современности. Тот шок, который, по мнению Мириам Хансен, соответствует адаптации человеческого восприятия к индустриальным способам производства, ощущим в раннем кино намного сильнее еще и потому, что оно содержит в себе немало следов совсем иного, до-кинематографического опыта, следов сопротивления «подвижному виртуальному взгляду» современного монтажного кинематографа: достаточно обратить внимание на то, как робко оно решается на движение камеры, не мотивированное отождествлением с движущимся средством (поезд, лодка, экипаж и т.п.), какие предпринимает ухищрения для фиксации точки зрения (включая описанный выше мельесовский монтаж), как долго борется за свою фрагментарность и отсутствие повествовательной самодостаточности.

Итак, зафиксируем два существенных момента, характеризующих раннее кино и необходимых нам для дальнейшего разгово-

²¹ Gunning T. The Cinema of Attraction... P. 232.

ра о переводе. Во-первых, с формой и языком раннего кино мы можем связывать определенный опыт восприятия, отсылающий к описанной выше ситуации «шока» от встречи с новыми принципами структурирования экономических и пространственно-временных отношений. Во-вторых, раннее кино можно описать как уникальное место длящегося изменения, как язык, которому не суждено было успеть сложиться до конца. (Совсем в другой мыслительной логике похожее ощущение от раннего кино выражает Ж. Делёз, когда утверждает, что «сущность вещи никогда не проявляется при ее возникновении, но всегда – «в середине» ее существования... Разве кинематограф не заре своего существования не был вынужден имитировать естественное восприятие? [...] Эволюция кино, обретение им собственной сущности или новизны произошли благодаря монтажу, подвижной кинокамере и утрате зависимости съемки от проекции»²². Другое дело, что для исследователя раннего кино подобное суждение выглядит более тонченной версией «прогрессистского» взгляда, сводящего все кино к единственной «сущностной» форме.) Два языка кино – ранний и классический – не вполне эквивалентны друг другу не только по протяженности существования, но и по степени внутренней конфликтности. Существование раннего кино для теоретиков естественно связывается с такими словами, как «борьба», «изменение» и «сопротивление», будь то борьба рациональности и случайности в версии модерна от Мэри Энн Доэйн или сопротивление ярко зародившейся формы «аттракциона» и «прямой стимуляции» переводу пусть в такую же массовую, но все же более классическую буржуазную форму психологического нарративного зрелища. Соответственно, воссоздавая опыт восприятия раннего кино, мы должны оперировать именно этим набором культурно-языковых характеристик. Ими весьма успешно оперирует сам Том Ганнинг, устанавливая соответствие между языком раннего кино и языком авангарда 20-х годов, который во многом сознательно пытался воскресить уходящий опыт атакующего воздействия – прямой стимуляции зрительского восприятия. Но ес-

²² Делёз Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004. С. 42.

ли Ганнинг и его коллеги научили нас не смотреть раннее кино как современное и фактически совершать при просмотре раннего кино операцию перевода (на другой язык восприятия, в ситуацию иного опыта), а также пробовали осторожно, посредством упоминания «заимствований» и «сознательного использования» авангардистами техник раннего кино, переводить «в обратную сторону», что тогда мешает нам совершить этот перевод более радикально и посмотреть через призму или язык кино аттракционов на современное кино, которое мы автоматически воспринимаем как нормативное и единственно возможное, якобы кино вообще? Не откроются ли в нем плохо видимые нами пространства изменения, не обнаружим ли мы вдруг, что уже смотрим не то кино, какое смотрели недавно? Используя раннее кино как инструмент анализа кино современного, не получим ли мы такие результаты, которые заставят нас заново увидеть многое в последнем – как в языке, способе передачи нашего опыта и средстве, выражающем уже современность начала XXI века? Ниже я попробую тезисно наметить некоторые из таких возможностей.

Прежде всего стоит особо подчеркнуть, что операция перевода, которую я пытаюсь теоретически «проявить» в ситуации раннее кино/современное кино через выявление недостаточности ее других описаний, довольно сильно отличается от обычного набора операций, связанных в нашем понимании с проблемой «перевод и кино». Такой перевод чаще всего анализируется на примере экранизации – перевода на кинематографический язык некинематографического содержания; в этом случае основным механизмом смыслообразования становится сама разница языков литературы и кино, а размышления в основном располагаются по оси форма/содержание и соответствие/несоответствие. Другой, уже внутрикинематографический, вариант перевода связан с феноменом римейка, осмысляемым более интересно: не только через понятие иных культурных смыслов, наполняющих близкую форму («Семь самураев» Акиры Куросавы и «Великолепная семерка» Джона Стёрджеса), но и через то неперебиваемое, неязыковое в языке кино, что в случае римейка неизбежно выходит на первый план и обеспечивает «удачу» или «неудачу» этого предприятия в

глазах зрителей. Именно так ставит вопрос Славой Жижек, анализируя римейк «Психоза» Гаса Ван Сэнта: «Можно ли сделать приличный римейк Хичкока?»²³. Относительную удачу Жижек видит в попытках работать с «либидинальной экономикой» фильмов Хичкока и с основными характеристиками его условного киноязыка (повторяющиеся синтомы как само кинематографическое письмо, не имеющее определенного значения; конструирование пространства невозможной субъективности через фантазматический взгляд; имплицитный резонанс множественных концовок, дающий выражение нашему новому опыту восприятия жизни). При этом одинаково удачными могут оказаться как римейки, максимально близкие к форме оригинала – такие, как собственные римейки Хичкока, где повторяется форма, но кардинально различается система желаний и фантазмов, – так и условные «римейки», воспроизводящие лишь эту систему или ряд ее элементов без воспроизведения жесткой формы, как один из эпизодов «Разговора» Ф.Ф. Копполы, который Жижек называет «предвосхищением идеального римейка» Хичкока²⁴.

Этот предложенный Жижекком перевод экономики желаний и фантазмов существенно ближе к интересующему меня переводу опыта киновосприятия, чем более распространенный анализ текстуальных различий в римейках, которым любит заниматься семиотическая традиция. Еще более интересна концептуализация перевода, проделанная Олегом Аронсоном на примере экранизации Робером Брессоном произведений Льва Толстого²⁵. Аронсон закономерно обращается к работе Вальтера Беньямина «Задача переводчика», которая важна и для моей аргументации. В этой чрезвычайно влиятельной работе Вальтер Беньямин определяет задачу переводчика или, точнее, задачу перевода вне распространенной «прикладной» логики точности/неточности и адекватности/неа-

²³ Жижек С. Можно ли сделать приличный римейк Хичкока? // Указ. соч. С. 291–317.

²⁴ Там же. С. 308.

²⁵ Аронсон О. Экранизация: перевод и опыт // Синий диван. 2003, № 3. С. 128–140.

декватности между оригиналом и переводом, говоря о некоем «чистом языке» – языке, утопически складывающемся из «интенций» всех существующих языков (в интерпретации Аронсона речь здесь идет об имманентности самой мысли). Поэтому измерение, которое оказывается в ситуации перевода по-настоящему важным, – это измерение самой переводимости, служащей «для выражения глубинных взаимосвязей между языками»²⁶, а не мера адекватности «сообщения» или «смысла» (что Бенямин остроумно характеризует как «неточную передачу несущественного содержания» (28)). Интенция перевода всегда направлена «на язык в целом, исходя из одного-единственного произведения искусства в чужом языке» (38), и его настоящая задача, в сущности, – изменение и развитие, с помощью переводимого произведения, возможностей того языка, на который перевод производится; расширение, переосмысление и «очищение» этого языка за счет воздействия на него словно бы лучами чужого. «Спасти этот чистый язык в своем собственном языке от изгнания на чужбину, освободить этого пленника поэтического произведения с помощью поэтического переложения на другой язык – вот задача переводчика. Ради этого языка он крушит замшелые законы собственного...» (43). Соответственно, интерпретируя текст Бенямина и применяя эту интерпретацию к фильмам Брессона, Олег Аронсон отказывается понимать экранизацию в «режиме соответствия» и концентрируется на том обстоятельстве, что «кино... предлагает не просто иной язык, но, прежде всего, иной опыт самого восприятия»²⁷. Радикальная переводческая задача Брессона «позволяет ему кинематографическими средствами обнаружить некоторую недостаточность классических литератур-

²⁶ Бенямин В. Задача переводчика // *Его же*. Маски времени. СПб.: «Симпозиум», 2004. С. 31. Далее ссылки на страницы этой работы в наст. статье приводятся в скобках.

²⁷ Здесь необходимо уточнить принципиальное различие в понимании киноязыка, который для меня, в соответствии с традицией описания «кинематографического аппарата», включает нерепрезентируемые, неязыковые – в узко лингвистическом смысле – элементы. О. Аронсон, напротив, резко различает в кино «лингвистические знаки» и «изменчивые образы» (в терминологии Делёза).

ных текстов»²⁸, позволяет мыслить произведениями Толстого в своем кинематографическом языке и в итоге продлевать им жизнь, осуществляя подлинный перевод в беняминовском смысле: «Именно выявление в экранизации «чистого языка», или... сферы опыта, позволяет литературному произведению продолжить существование в ином опыте восприятия, в котором знаки, сформировавшие его как нечто значимое, ценное и даже священное, уже перестали играть прежнюю ключевую роль»²⁹. Достижения Брессона в этом направлении не имеют отношения к моей статье, а вот понимание перевода как перевода в другой опыт восприятия и осмысление его задачи в духе Бенямина как продления жизни оригинала (пусть и литературного) в другом, кинематографическом языке представляются мне принципиальным шагом в понимании перевода в кино и в продуктивной теоретической работе с переводимостью кинематографических форм.

«Проявление» этого радикального перевода в уже существующем кино есть, разумеется, теоретическая операция. Почти интуитивные указания на «беняминовский перевод» опыта восприятия применительно к раннему кино и современному кино (когда само кино работает переводчиком или, говоря по-другому, переводчиком работаем мы как сообщество, выражая свой опыт посредством кино) можно встретить в некоторых статьях, упоминающих, как уже отмечалось, Жоржа Мельеса в связи с современной кинофантастикой. Может быть, ярче всех этот перевод удался исследователю спецэффектов Бруксу Лэндону, который в статье «Диегетическое или дигитальное? Сближение фантастической литературы и фантастического кино в гипермедиа»³⁰ предложил не только Мельеса, но и все раннее кино – например, «Механическую колбасную» братьев Люмьер или рядовые «actualities» – считать кино фантастическим. Лэндон кратко излагает теорию кино аттракционов и аргументирует свое предложение принципиальным сходством опыта восприя-

²⁸ Аронсон О. Указ.соч. С. 137.

²⁹ Там же. С. 133.

³⁰ Landon B. Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia // *Alien Zone II*. L., N.Y.: Verso, 1999.

тия раннего кино и кинофантастики: «Моя потенциальная ревизионистская история кино исходит из допущения, что фантастический фильм необязательно должен предлагать нам фантастический сюжет, что визуальная сторона фильма и связанные с ним использование и изображение техники вполне могут вызывать у зрителя реакцию, сходную с той, что провоцируется фантастическими историями... Такой взгляд на историю фантастического кино, который признает приоритет зрелищности в раннем кинематографе, позволяет по-другому увидеть и недавние фантастические фильмы, где спецэффекты, или «аттракционы», по большей части цифровые, совершенно затмевают остаточные повествовательные элементы»³¹. Этот перевод необходим Лэндону и для разговора о специфике фантастического кино, и для того, чтобы обратить наше внимание на те возможности, которые имеются у кино для адекватного выражения идеи «фантастического» как поражающего наше восприятие. Необходим он и для работы с современным кино, позволяя Лэндону в сегодняшних, на первый взгляд сверхнарративных, фильмах выделить атакующие зрителя «аттракционы», противопоставить их нарративу столь же решительно, как Ганнинг делает это с ранним кино, и попытаться переосмыслить устройство современного фантастического кино через понятие спецэффекта и кинематографического события. Раннее кино служит исследователю именно инструментом для переосмысления кино современного.

Разумеется, зрелищное фантастическое кино, блокбастеры и фильмы катастроф в любом случае выступают первыми кандидатами на эту операцию перевода. Не очень трудно (особенно после работ Брукса Лэндона, Скотта Бьюкатмана или статьи Валерия Подороги о «поэтике разрушения»³²) обратить внимание на то,

³¹ Ibid. P. 31–33.

³² См., напр.: *Bukatman S. The Artificial Infinite: On Special Effects and the Sublime // Alien Zone II или Idem. The Ultimate Trip: Special Effects and Kaleidoscopic Perception // Iris. 1998, № 25. Статья Валерия Подороги «Блокбастер. Поэтика разрушения» была опубликована в журнале «Искусство кино» (1999, № 1). Я цитирую этот текст по переработанной версии, подготовленной для публикации в сборнике «Фантастическое кино. Эпизод первый» (в печати; изд-во «Новое литературное обозрение»).*

что дигитальное в современном кино все больше «перевешивает» диететическое, и не просто перевешивает, но работает против него – на торможение и структурное переоформление повествования, на увеличение длины и количества таких зрелищных эпизодов со спецэффектами, которые требуют полного изменения характера внимания, то есть психоэмоционального напряжения совсем иного рода. Формально в тексте фильма и в ситуации показа все остается на месте – приключенческий сюжет, отождествление с персонажами, завершенная форма, полная изоляция от окружающего мира в специальном помещении (не «между клеток с дикими зверями», а в глубокой темноте зала) и т.д. И все же исподволь под прежней маской начинает проглядывать неизвестное – или забытое – лицо. Кино аттракционов «прорастает» в современном кинематографе, и качественно проанализировать эту ситуацию, понять ее смысл возможно только обращаясь к изменению ряда параметров восприятия – тех параметров, которые формируют описанное выше базовое различие между ранним и классическим кино.

Если кратко перечислить элементы, которым предстоит стать объектом первостепенного внимания, то в первую очередь стоит упомянуть влияние новых технологий на изменение характера восприятия – широкоэкранных и трехмерных форматов, звука «Dolby Surround», колоссального увеличения доли компьютерного изображения и общего эффекта «прямого воздействия», визуальной и звуковой агрессии, которые резко отличают американское кино последних десятилетий от всей предшествующей киноиндустрии. Точнее всего на это указывает В. Подорога: «В голливудских блокбастерах 1990-х придается громадное значение именно технологиям «прямого воздействия». Теперь меновую стоимость получает наряду с «раскрытым, пораженным глазом» и все то, что его окружает до, во время и после сеанса. Экранная «картинка» уже не просто выражает или отражает, она – атакует. [...] Мы видим из глубины, а не видим глубину (даль, дымку туманных горизонтов, действие перспективных планов, смещаемых по воле режиссера-оператора). Как бы мы ни относились к голливудским блокбастерам, нам, вероятно, нужно признать: их филь-

мическая ценность определяется силой массового шока (воздействия), и ради достижения этой цели и идет захват пред-экранного пространства (зрительного зала)». Такое переключение акцентов в кинопроизводстве затрагивает не только все элементы киноязыка, но и всю ситуацию кино в целом, всю «работу аппарата». Нарратив, с одной стороны, максимально упрощается, банализируется. С другой стороны, он заметно перестраивается для того, чтобы предоставить возможности для воздействия новых технологий. Он становится разрывным, чередуя динамичные зрелищные эпизоды, требующие от зрителя огромного напряжения, с относительно спокойными паузами, дающими возможность чуть «перевести дух» и отпустить ненадолго ручки кресел, чтобы затем вновь в них вцепиться. Так устроены практически все блокбастеры, но в качестве недавнего яркого примера можно назвать «Войну миров» Стивена Спилберга, где даже небанальное культурное содержание не перебарывает эту обязательную схему воздействия по типу напряжение/разрядка. Подорога называет историю, рассказанную в таких фильмах, «психогенной замазкой», «которая свяжет между собой технологически отработанные фрагменты виртуальных образов и так называемую сюжетную линию». На самом деле, как мне кажется, «психогенной замазкой» является не история, в лучшем случае выступающая бесплатным приложением к технологическим образам, а именно эта схема воздействия. Схема, которая по своим функциям и устройству полностью соответствует показам раннего кино: зритель пугается крупного плана у Дж.А. Смита, потом замирает в восхищении перед феерией Мельеса, затем хохочет над «Сражением в снежки» Люмьеров, бывает поражен экзотическими видами и т.д. – при том что между этими эпизодами, в паузах, обнажается действие кинематографического аппарата (например, перезаряжается пленка), так же как в современном блокбастере есть возможность в минуту разрядки перехватить попкорна или перекинуться ироническими замечаниями с соседом. Кроме того, сегодня таким обнажением можно считать битву современной киноиндустрии за то, что окружает зрителя до и после сеанса (о чем не расшифровывая говорит Подорога): это вся атмосфера мультиплекса, где

кино является лишь одним из десятка покупаемых удовольствий. В этом контексте кино все больше напоминает аттракцион в буквальном смысле этого слова – американские горки, которые в структуре нашего развлечения расположены между фастфудом и шоппингом. Парадоксальным образом сегодня, как и в раннем кино (и в противовес традиционному повествовательному), аппарат одновременно обнажается в обстоятельствах кинопоказа и скрывается в самом акте производства шока, который опережает восприятие и уничтожает дистанцию.

К этому можно было бы добавить изменение роли и функции актера, больше не имеющего пространства и времени для минимальной игры. Динамичная нарезка крупных планов в блокбастере служит только опознанию дорогостоящей глянцевої внешности кинозвезды, в отведенную ей долю секунды несущей на лице одно-единственное выражение: радость, горе, гримасу ужаса, практически как в народном театре. Не говоря уже о том, что благодаря отсутствию актерской игры голливудские звезды все больше превращаются на экране в знаки самих себя: Брэд Питт или Джулия Робертс несут свою идентичность и маску звезд далеко впереди исполняемой роли. Крупный план продолжает поддерживать эффект опознания главных героев, и по этому показателю голливудские фильмы трудно сравнивать с ранним кино, фактически крупного плана не знающим. Однако «развоплощение» актера, превращение его в маску в цифровой кинематографии имеет много общего с актером-функцией, актером-не-персоной у Мельеса или Фернандо Зекки. И здесь также раннее кино подсказывает возможность *другого* отношения к глубоко привычным нам вещам.

Второй пример перевода по принципу опыта восприятия предоставляет нам, как ни странно, «Гарри Поттер», кино не просто нарративное, но имеющее тотальную литературную основу, которая является предметом головной боли сценаристов и ревностного внимания как самой писательницы Джоан Роулинг, так и миллионов поклонников книги. Собственно, это внимание, это уникальное восприятие и делает фильмы о Гарри Поттере не обычной экранизацией литературного произведения, но кинема-

тографическим аттракционом, аналогичным «Путешествию на луну» или «Дьявольскому постояльцу» Жоржа Мельеса. Дело, конечно, не в теме магии и демонстрации всевозможных чудес (хотя это совпадение порадовало бы иллюзиониста и волшебника Мельеса). Дело в том, что стандартный зритель фильмов о Гарри Поттере, зритель, которому эти фильмы адресованы, досконально знаком с сюжетом и даже мелкими деталями этого повествования из книг. Приходя в кинотеатр, он приходит посмотреть именно на возможности кинематографии: на то, каким образом известные ему эпизоды, герои, предметы будут визуализированы средствами кино, например как выглядят на экране игра в квиддич, великаны и волшебная шляпа. Демонстрация трюковых, компьютерных и прочих возможностей кинематографии в данном случае обнажена абсолютно. Эта ситуация не только аналогична первым экранизациям в киноистории (которые еще не были повествовательно самодостаточны и предполагали обязательное знание зрителями экранизированных произведений), она аналогична восприятию раннего кино вообще и, кроме того, особенно напоминает период 10–20-х годов, время зарождения киноповествования. Том Ганнинг говорит о том, что в этот период соотношение нарративного и зрелищного элементов в фильмах еще не было определенным и устойчивым, между ними порой шла борьба, что вызывало к жизни различные «подпорки»: так, на показах «Бен Гура» 1924 года выдавались программы, в которых было указано расписание основных «аттракционов» этого длинного повествовательного фильма (8:35 – Вифлеемская звезда; 10:29 – Тайная вечеря и т.д.; кстати, подчеркну, что большинство событий *этого* фильма уж точно известно всем зрителям)³³. Аналогичным образом фильмы о Гарри Поттере членятся для детей на любимые «ударные» эпизоды, которые многократно пересматриваются на видеокассетах отдельно – тот же квиддич, главная удача первого фильма, или чудесное спасение гиппогрифа уже из фильма третьего. Феномен кинематографического Гарри Поттера указывает нам на еще один вариант переоформления базовых условий киновосприятия: ва-

³³ Gunning T. The Cinema of Attraction... P. 234.

риант «тотальной слежки» зрителя за фильмом, что парадоксально не препятствует и своеобразной «включенности» в изображение. Только это другого типа включенность, имеющая большее отношение к заинтересованности волшебным фонарем, чем к захваченности приключенческим кино.

Третий и последний пример присутствия раннего кино в современном связан с так называемым жанром «зрелищного кино», который приобрел в последние годы небывалые для себя популярность и кассовый успех. Фильмы о дикой природе, такие как «Микрокосмос» и «Птицы» Жака Перрена, «Путь императора» Люка Жаке и ряд других, переместились обратно с телеэкранов на киноэкраны, обретая свой формат, не сводимый ни к формату художественного кино, ни к документалистике, для которой путь в кинотеатры за редким исключением закрыт. Основная интенция или, если угодно, девиз таких фильмов совершенно совпадает с девизом британской компании Чарльза Урбана, на рубеже XIX – XX веков сделавшей ставку на «actualities» со всего мира, а также на «научные» и просветительские фильмы: «We put the world before you». Столетие спустя обретение мира с помощью новейших технических средств, делание видимым того, о чем мы, может быть, знали, но с чем никогда не соприкасались, или того, что в принципе недоступно человеческому восприятию, вновь стало актуальным. Забавными выглядят попытки продюсеров и режиссеров «зрелищного кино» нарративизировать свой материал, придумать про птиц связанные истории или на худой конец оснастить свои фильмы широко разрекламированной музыкой. Все равно главным в них остаются потрясающие воображение визуальные эффекты: ощущение полета посреди птичьей стаи или фактура оперения пингвина, данная сверхкрупным планом. Появление в последнее время сразу нескольких таких фильмов и очевидный интерес к ним публики свидетельствуют о массе недораскрытых зрелищных возможностей кино, связанных, опять же, с технологическими возможностями оптики, несущей камеру аппаратуры, компьютерной обработки самого изображения. «Что отличает Зрелище от Не-зрелища?» – задает вопрос Подорога. «Вероятно, – продолжает он, – очевидность Невозможного (странного, чудо-

вищного, ужасающего и несоразмерного и т.д.). Вы «видите» не просто как в грезах или во сне, но *реально*, даже в мельчайших деталях то, что, например, остается недоступным при смене сновидных образов». Гиперреальность изображения, предоставленного нам Жаком Перреном и Люком Жаке, соответствует этому описанию в той же мере, что и компьютерно смоделированная шоковая реальность катастрофы от Спилберга или Эммериха. В очередной раз, как и в раннем кино, «линия Люмьеров» и «линия Мельеса» смыкаются в идентичном опыте восприятия кино аттракционов, «очевидности Невозможного». А ощущения современного зрителя, приближающегося на сверхблизкое расстояние к муравьям и осам, вполне переводимы – несмотря на весь опыт столетнего кино, на «напитанность» зрения киноизображением (Ж.-Л. Нанси) – в ощущения зрителя XIX века, впервые увидевшего на экране Калькутту или силача Эжена Сэндоу, демонстрирующего свои знаменитые мускулы в фильме для кинетоскопа.

Производя операции сравнения или аналогии, мы говорим, что некоторые вещи «похожи». Пользуясь словом «перевод», мы говорим, что перед нами то же самое, но в другом языке (измененное само и изменившее свой новый язык, согласно Беньямину). Про современное кино невозможно сказать, что оно похоже на раннее. Но мы можем сказать, что раннее кино как язык и опыт киновосприятия обнаруживается в кино современном и язык современного кино сам по себе серьезно меняется. Дальнейшая работа с такого рода переводом предполагает уже ответ на вопрос, каков смысл, идеологические и технологические основания этих изменений, с какой «визуальной антропологией» и новой современностью мы вынуждены иметь дело там, где на новом витке развития кинематограф вновь частично воспроизводит ситуацию своего зарождения. Почему кино опять понадобились формы и элементы если не потерянные, то подавленные в нем на протяжении целого столетия? Возможно, возвращение кино аттракционов связано с очередным переходным периодом, новым технологическим шоком пост-постсовременной визуальности. А может быть, напротив, кино пытается отказаться от ряда выработанных возможностей и на новом витке виртуализации навсегда вернуть-

ся к опыту раннего модерна, «поставив» на беспроегрешную эмоцию – потрясение от слишком крупного плана, слишком быстрой скорости, слишком громкого взрыва. В любом случае, понятие перевода и сохранение в этой логике опыта раннего кино поможет как минимум более четкой и радикальной постановке этих вопросов, в пределе же – поиску ответов на них. А великий выдумщик и маг аттракциона Жорж Мельес живет в фильмах Джорджа Лукаса, Тима Бёртона и Жака Перрена. В десятилетиях XX века, на фоне нового повествовательного кино, феерии и магические превращения Мельеса смотрелись архаично и перестали

пользоваться спросом. Но Мельес категорически отказался делать фильмы по-новому. В результате он полностью разорился и оставшиеся годы жизни торговал игрушками в лавке на одном из парижских вокзалов. Мне приятно думать об этом как об очередном трюке Мельеса, верившего, что время для его кино обязательно снова придет.