

мириам
хансен

**вавилон
и вавилонское
столпотворение**

зритель
в американском
немом кино

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Кинотексты

Мириам Хансен

**Вавилон и вавилонское
столпотворение. Зритель в
американском немом кино**

«НЛО»

1991

Хансен М.

Вавилон и вавилонское столпотворение. Зритель в американском немом кино / М. Хансен — «НЛО», 1991 — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-482339-6

С момента своего возникновения кинематограф формировался как новая публичная сфера, отражающая важные социальные сдвиги рубежа веков, которые проявлялись не только в экранных произведениях, но и в зрительских практиках. Книга профессора университета Чикаго Мириам Хансен (1949–2011) исследует тесную связь между становлением аудитории раннего американского кино и трансформацией деловой и частной жизни. В первой части исследования автор, используя вынесенную в заглавие метафору Вавилона, показывает, как кино в процессе создания «зрительства» решало задачу интеграции этнически, социально и гендерно разнородных групп в единую культуру потребления. Вторая часть посвящена подробному анализу фильма Гриффита «Нетерпимость», с которого принято вести отсчет современным взаимоотношениям между фильмом и зрителем. В третьей части автор обращается к феномену кинозвезды на примере Родольфо Валентино, анализируя его культ в контексте коммерческих интересов Голливуда и новой феминной субкультуры.

ISBN 978-5-44-482339-6

© Хансен М., 1991

© НЛО, 1991

Содержание

От автора	7
Введение. Зрительство в кинематографе и публичная жизнь	8
Часть I. Реконструкция Вавилонской башни. Рождение зрительства	24
1. Кино в поисках зрителя: отношения фильма и зрителя до Голливуда	24
2. Аудитории раннего кино: мифы и модели	59
Конец ознакомительного фрагмента.	82

Мириам Хансен

Вавилон и вавилонское столпотворение. Зритель в американском немом кино

Кинотексты

Мириам Хансен
Вавилон и вавилонское столпотворение
Зритель в американском немом кино

Новое литературное обозрение
Москва
2023
УДК 791.073
ББК 85.347.3(0)-009
Х19
Редактор серии Ян Левченко

Перевод с английского Н. Цыркун
Мириам Хансен

Вавилон и вавилонское столпотворение: Зритель в американском немом кино / Мириам Хансен. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Кинотексты»).

С момента своего возникновения кинематограф формировался как новая публичная сфера, отражающая важные социальные сдвиги рубежа веков, которые проявлялись не только в экранных произведениях, но и в зрительских практиках. Книга профессора университета Чикаго Мириам Хансен (1949–2011) исследует тесную связь между становлением аудитории раннего американского кино и трансформацией деловой и частной жизни. В первой части исследования автор, используя вынесенную в заглавие метафору Вавилона, показывает, как кино в процессе создания «зрительства» решало задачу интеграции этнически, социально и гендерно разнородных групп в единую культуру потребления. Вторая часть посвящена подробному анализу фильма Гриффита «Нетерпимость», с которого принято вести отсчет современным взаимоотношениям между фильмом и зрителем. В третьей части автор обращается к феномену кинозвезды на примере Родольфо Валентино, анализируя его культ в контексте коммерческих интересов Голливуда и новой феминной субкультуры.

ISBN 978-5-4448-2339-6

Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film by Miriam Hansen
Copyright © 1991 by the President and Fellows of Harvard College
Published by arrangement with Harvard University Press

© Н. Цыркун, перевод с английского, 2023
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Посвящается Артуру И. и Руфь Брату

От автора

Эта книга создавалась в разных местах и, соответственно, обязана своим появлением многим институтам, коллегам и друзьям. Первые наброски и очерки были написаны в 1981–1982 годах во время моего пребывания в Центре гуманитарных исследований Уитни Йельского университета, где мне посчастливилось удостоиться критических комментариев Питера Брукса, Джона Холландера и моего коллеги по журналу *Film Studies* Доналда Крафтона. Вплотную я занялась написанием книги в 1985–1986 годах благодаря стипендии Фонда Эндрю Меллона в Гарвардском университете. В то время многие помогали мне выработать более четкое представление о проекте. Я особенно благодарна Дэниелу Аарону, Кэтрин Линдберг, Альфреду Гуццетти, Ричарду Аллену и Инес Хеджес за беседы, стимулирующие научную мысль, а также за чтение нарождающейся рукописи.

Значительную поддержку оказал мне Университет Ратгерса (Нью-Джерси). Там я получила несколько факультетских грантов, включая стипендию в Центре критического анализа современной культуры в 1988–1989 годах. Хочу поблагодарить за ценные суждения и открытие новых перспектив видения группу стипендиатов Китайского центра культуры и коммуникации, в частности Джексона Лирса, Линду Церилли и директора Джорджа Ливайна. Благодарю также моих друзей и коллег на факультете английского языка и других факультетах, которые одаривали меня идеями, предложениями и критическими замечаниями: Ричарда Пуарье, Уильяма Уоллинга, Алана Уильямса, И. Энн Каплан, Сэнди Флиттерман-Льюис, Викторию де Грация и прежде всего Эмили Бартелс.

Я очень много почерпнула благодаря участию в семинаре по кино и междисциплинарной интерпретации Колумбийского университета. На этом семинаре, проходившем раз в месяц в Музее современного искусства, встречалось, наверное, одно из самых замечательных сообществ историков раннего кино в нашей стране, среди них – Эйлин Боусер, Чарльз Массер, Том Ганнинг, Роберт Склар, Джанет Стейгер, Роберт Пирсон, Уильям Уриччо и Ричард Козарски. Хочу также выразить свою признательность отделу кино музея, особенно Питеру Уильямсону за ценную информацию о реконструкции «Нетерпимости».

В течение ряда лет друзья оказывали мне интеллектуальную и эмоциональную поддержку, комментировали и обогащали мой текст. Я особенно благодарна Хайде Шлупманн, Гертруде Кох, Карстен Витте, Хауке Брунхорст, К. Д. Вольфу, Александру Клюге и Берндту Остендорфу и Мартину Кристандлеру, с которым мы работали над статьей о «Нетерпимости» в 1974 году. По эту сторону Атлантики я очень обязана Эрику Рентшлеру, Филипу Розену, Мэри Энн Доан, Энни Фридберг, Линн Кирби, Патрису Петро, Серафине Батрик, Элис Каплан, Джейн Гейнс, Чарльзу Массеру, Ангусу Флетчеру и Гарольду Блуму, чьи советы и воодушевляющая поддержка помогли этой книге обрести нынешний вид.

Линдсей Уотерс растил эту книгу, и его вера в нее не ослабевала. Энн Луиза Коффин МакЛафлин редактировала рукопись с чуткой строгостью и неподдельным интересом. Благодарю также Джойс Есионовски за оформление и Кристин Гледхилл за иллюстрации и редакторскую правку всего, что касается Рудольфа Валентино. Синтия Шнайберг проделала огромную работу по чистке последних замечаний и подготовке рукописи к печати. И, наконец, огромное спасибо Тому Ганнингу, который читал эту рукопись на различных стадиях готовности и благородно делился со мной идеями, опытом и страстью к раннему кино.

Первая версия 12-й главы была опубликована в *Cinema Journal*. 1986. Vol. 25. № 4 и часть 8-й и 10-й глав – в *The South Atlantic Quarterly*. 1989. Vol. 88. № 2.

Введение. Зрительство в кинематографе и публичная жизнь

Премьера фильма «Бой Корбетта и Фитцсиммонса» (The Corbet – Fitzsimmons Fight), «иллюстрация» студией «Верископ» (Veriscope) боксерского поединка бойцов в тяжелом весе, состоялась в нью-йоркской Академии музыки в мае – июне 1897 года. В дальнейшем фильм демонстрировался в ряде крупных городов на протяжении многих недель. Фильм продолжительностью 100 (!) минут в основном сопровождался комментариями экспертов и время от времени прерывался водевильными вставками, будучи одной из первых в истории полнометражных кинопрограмм.

Успех «Боя Корбетта и Фитцсиммонса» определялся не только необычной длительностью. Фильм привлек огромную аудиторию, стирая классовые границы. Обозреватели с удивлением отмечали, что программу активно посещали женщины: согласно одному источнику, в Чикаго женщины составили 60 процентов зрителей¹. В отличие от «живых» поединков, которые посещали только мужчины, опосредованное экраном событие открыло женщинам доступ к зрелищу, от которого они традиционно были отлучены. Разумеется, это было не то же самое, что участие в реальном событии, – это все же была трансляция через визуальную образность, лишенную чувственного воздействия шума, запаха и возбуждения зрителей. И все же оно поставляло женщинам запретное зрелище полуобнаженных мужских тел в тесном и напористом физическом контакте.

Спустя почти три десятка лет, сразу после смерти Родольфа Валентино в августе 1926 года, миллионы американок пришли посмотреть «Сына шейха» – последний и наиболее откровенный фильм звезды. В одном из начальных эпизодов картины романтический герой попадает в плен к банде темнолицых разбойников, с него срывают одежду и подвешивают за руки к стене экзотических развалин, хлещут плеткой, издеваются и пытаются. Хотя камера показывает, как злорадствуют разбойники, как наслаждаются они садистским зрелищем, нетрудно догадаться, для кого на самом деле оно было разыграно: для зрителя, сидящего перед экраном, точнее, для обожающей женщины-потребительницы.

Длительный показ обнаженного торса Валентино, доказавшего свой эффект в предыдущих лентах, таких как «Моран леди Летти» (Morgan of the Lady Letty, 1922) и «Месье Бокар» (Monsieur Beaucaire, 1924), стал продуманным элементом представления звезды публике. Заслужив беспрецедентное поклонение почитательниц, Валентино превратился в эмблему одновременно либерализации и коммодификации сексуальности, существенным образом определивших развитие американской культуры потребления.

В двух этих примерах, как по отдельности, так и при сопоставлении, сконденсированы проблемы, которые я исследую в этой книге. Начать с того, что оба они обращены к зрителю – с его/ее особым типом восприятия, который составляет фундаментальную, сущностную категорию кинематографа. Как и другие средства визуальной репрезентации и формы зрелища, но в более систематизированной, исключительной форме кино сфокусировалось на создании смысла посредством взгляда, в процессе чувственной идентификации смотрящего и видимого.

Эти два примера обнаруживают существенное различие: в случае Валентино фильм предусматривает наличие смотрящего, точнее – смотрящую женщину с помощью специальных стратегий репрезентации и адресации, в то время как «Бой Корбетта и Фитцсиммонса»

¹ Я глубоко признательна Чарльзу Массеру, что он указал мне на фильм «Бой Корбетта и Фитцсиммонса» и его рецепцию. Анализ этого события см. в его кн.: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribner's, Macmillan, 1990. Ch. 7. См. также: *Streible D. A History of the Boxing Film, 1894–1915: Social Control and Social Reform in the Progressive Era // Film Studies*. 1989. Vol. 3. № 3. P. 235–257.

имеет более или менее случайный успех в женской аудитории. Когда, как и ради чего кино учитывает зрителя как текстуальный элемент и гипотетическую точку адресации фильмического дискурса? И когда такие стратегии кодифицированы, что происходит со зрителем как членом множественной социальной аудитории?²

Эти два примера говорят о зрительстве в отчетливых терминах гендера и сексуальности через визуальное удовольствие, эманлирующее от показа тел противоположного пола. Однако поскольку тела, о которых в данном случае идет речь, мужские, а зритель – женщина, конфигурация видения и желания как будто нарушает табу, укоренившееся еще в патриархальной культуре, – запрет на активный женский взгляд, связанный в традиционном обществе с положением женщины как объектом смотрения. Это табу, по-разному действенное в высоком искусстве и массовых развлекательных жанрах, еще не приобрело устойчивости в фильмическом изображении, когда снимался «Бой Корбетта и Фитцсиммонса». Однако в фильмах Валентино оно служило как естественная подпитка для самосознания и чувственной трансгрессии. Как реагировало кино на активное посещение фильмов женщинами и как хождение в кино изменило паттерны жизни женщин?

Сопоставляя два примера, я предполагаю, что становление кинозрительства глубочайшим образом связано с изменениями в общественной сфере, особенно в гендерном аспекте деловой и частной жизни. Период истории американского кино, на котором я сосредоточиваюсь – примерно с рождения кинематографа в 1890-х годах и вплоть до конца эпохи немого кино в 1920-х, – маркирует важный сдвиг в топографии общественной и приватной жизни, особенно в положении женщин и дискурсе сексуальности. Изменились не только стандарты, в соответствии с которыми определенные сферы опыта артикулировались публично, а другие оставались скрытыми в частной жизни, но и методы, с помощью которых проводились эти границы. Сам факт женского зрительства, например с точки зрения систематического освоения зарождавшейся культурой потребления такой категории, как женское желание, предполагает иное значение по отношению к сложившейся на тот момент традиции развлекательной культуры.

Рассмотрение вопроса о зрительстве в аспекте общественной жизни представляется особенно важным в свете развития киноведения и смежных дисциплин. Киноведы начали замечать, что мы находимся на пороге (если уже не прошли его) другого важного изменения публичной сферы. Новые электронные медиа, особенно рынок видео, трансформировали кинематограф как институт в самой его сути и сделали классического зрителя объектом ностальгического наблюдения (в духе фильма Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира»). Это не означает, что категория зрительства может быть размыта в пользу циничного самодовольства корпоративной коммуникации или наивной апологии всеобщности постмодернизма³.

Напротив, в наше время, когда кинозрительство все более сопрягается с другими способами потребления фильмов, можно более четко выявить его исторические и теоретические контуры: с одной стороны, специфически современные формы субъективности, определенные особым перцептивным порядком и как бы заданными временными рамками, а с другой стороны – коллективную публичную форму восприятия, определенную контекстом старых традиций зрелища и способом его демонстрации.

² Аннет Кун проводит различие между «зрителем» и «социальной аудиторией». См.: *Kuhn A. Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory // Screen. 1984. Vol. 25. № 1. P. 18–28.* Перепечатано: *Gledhill C. (ed.) Home Is Where the Heart. Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: British Film Institute, 1987. P. 339–349.*

³ В качестве примера см.: *Bolton R. The Modern Spectator and the Postmodern Participant // Photo Communiqué. 1986 (Summer). P. 34–45.* Мое очень приблизительное разделение классической и постклассической форм зрительства не учитывает существенных отклонений от классической модели до начала эпохи видео, в частности, кристаллизованных в культе таких фильмов, как «Шоу ужасов Рокки Хоррора». См.: *Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies. New York: Harper & Row, 1983; Corrigan T. Film and the Culture of Cult // Wide Angle. 1986. Vol. 8. № 3–4. P. 91–113.*

Неслучайно, что на этом историческом перекрестке именно зрительство становится ключевым вопросом киноведческих дебатов, особенно начиная с середины 1970-х. Сдвиг фокуса с фильмического объекта и его структур к отношениям фильмов и зрителей, кино и аудитории стал главной движущей силой в развитии кинотеории, родившейся в ходе скрещения парадигм семиотики и психоанализа, исходящих из лингвистики. В трудах Кристиана Метца, Жана-Луи Бодри и других, на страницах британского журнала *Screen*, зритель концептуализировался в постструктуралистской категории субъекта (разработанной Лаканом и Альтюссером) и соответствующих ей понятиях идеологии. Исследуя предмет с точки зрения, прежде всего, марксизма и феминизма, теоретики кино разработали систематический анализ кино, в частности классического голливудского, в аспекте формирования зрительского желания с доминирующих идеологических позиций. Этот анализ был призван выявить, как кино одновременно мобилизует и маскирует фундаментальную разнородность субъекта, чтобы «создать внутри зрителя конформную иллюзию трансцендентального унифицированного субъекта»⁴.

Этот подход привел к двум перекрещивающимся типам исследования. Первый тип сосредоточен на концепции фильмического аппарата (совмещающей базовые технологические аспекты – диспозитив Альтюссера и метапсихологию Фрейда), где зритель фигурирует как трансцендентальный исчезающий элемент особого пространственного, перцептивного, социального порядка —

темноты кинозала и вытекающей отсюда изолированности отдельного зрителя, расположения проектора, источника образа за спиной зрителя – и эффекта реальности, создаваемой классическим художественным фильмом⁵.

Осмыслен ли аппарат по аналогии с платоновской пещерой или метафорой «зеркальной стадии», ренессансной перспективой или идеологическим самоустранением классических конвенций, он является общим условием рецепции кино, его технологически изменчивым, но идеологически постоянным параметром. Напротив, второй тип исследования концентрируется на последовательном вовлечении зрителя в текстуальную систему конкретного фильма. Опираясь на лингвистическое понятие «высказывания» (*enunciation* по Эмилю Бенвенисту), в киноведении разработаны методы текстуального анализа, который выясняет, какие пути понимания и осмысления предлагаются зрителю, как именно знание и власть, удовольствие и узнавание организуются в ходе восприятия киноповествования⁶.

В обоих случаях категорию зрителя нельзя смешивать с эмпирическим посетителем кинотеатра, элементом социальной аудитории. Семиотическая теория с психоаналитическим уклоном скорее имеет дело со зрителем как формой дискурса и эффектом означающих структур. Это, однако, не делает его/ее «предполагаемым» или «идеальным» читателем (в смысле рецептивной эстетики). Вместо этого акцент делается на конститутивном напряжении между зрителем, который конструируется фильмическим текстом, и социальным зрителем, от которого требуется занять определенное место, то есть на узнавании как процессе, который имеет

⁴ *Margolis H. E. The Cinema Ideal. An Introduction to Psychoanalytic Studies of the Film Spectator. New York and London: Garland, 1988. P. xiv.*

⁵ *Doane M. A. The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s. Bloomington: Indiana University Press, 1987. P. 34.* Другие примеры подобного подхода см. в: *Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Film Quarterly. 1974–1975. Vol. 28. № 2. P. 39–47; Idem. Apparatus // Camera Obscura. 1976 (Fall). Vol. 1. P. 97–126.* Обе статьи перепечатаны в кн.: *Hak Kyung Cha Th. (ed.). Apparatus. New York: Tanam Press, 1980. Metz K. Воображаемое означающее: Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной, науч. ред. А. Черноглазов. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013; Teresa de Lauretis and Stephen Heath, eds. The Cinematic Apparatus. London: Macmillan, 1980; Rosen P. (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology. New York: Columbia University Press, 1986. Part III. См. также: *Margolis. Cinema Ideal. Ch. 2.**

⁶ *Bellour R. L'analyse du Film. Paris: Albatros, 1980; Bergstrom J. Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour // Camera Obscura. 1979. № 3–4. P. 71–103, 133–134; Heath S. Film and System: Terms of Analysis, Part I // Screen. 1975. Vol. 16. № 1. P. 7–77 и Part II // Screen. 1975. Vol. 16. № 2. P. 91–113; Heath S. Questions of Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1981. См. также: *Bordwell D. Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. P. 21–26.**

хоть и временную, но вполне организованную структуру и совмещает эмпирических субъектов с дискурсом субъекта⁷.

Несмотря на теоретическое признание рецепции как доминирующего фактора по сравнению с текстуальными и идеологическими измерениями зрителя, он остается для кинотеории чем-то абстрактным, в конечном счете – пассивной сущностью. Может показаться, что субъект текстуального анализа (в той мере, в какой он/она вовлечены в гипотетическое чтение) играет более активную роль, чем субъект фильмического аппарата. Однако концепция высказывания (enunciation) предполагает, что зритель так или иначе обманывается, поскольку процесс означивания зависит от удовлетворения его/ее желания с помощью иллюзии, из-за чего смотрящий субъект воображает себя артикулятором, соавтором фильмической фантазии.

Более того, как считает феминистская кинотеория от Лоры Малви до Мэри Энн Доан, классическое зрительство фундаментально обусловлено гендером, то есть структурно маскулинизировано, что делает традиционные способы идентификации проблематичными для зрительницы (как и любого зрителя, не являющегося белым гетеросексуальным мужчиной из среднего класса). Отсюда усиливающиеся попытки концептуализировать женщину как зрителя за пределами психоаналитического и семиотического фрейма, чтобы последовательно включать культурно обусловленные и исторически изменчивые аспекты рецепции. В результате вопрос женского зрительства стал главным импульсом для противопоставления кинотеории «естественным» формам рецепции (например, удовлетворению «желания» зрительниц через потребление кинозвезд и особых жанров) – иными словами, для принятия противоречий, которые кинотеория выявляет и постулирует⁸.

В том же десятилетии, когда кинотеория выдвигалась на авансцену теоретических дебатов, в определенном смысле конституируя себя как движение, новый дискурс, – история кино тоже оторвалась от своего дисциплинарного прошлого, переформулировав всю область исследования. Историки кино, разочарованные традиционными обзорами изобретений пионеров и великих произведений киноискусства, нацелились на ревизию стандартных нарративов – в частности, американского кино – на основе детального эмпирического изучения. Так же, как кинотеория, новая историография обратилась к примату фильмического объекта канонизированных произведений и сосредоточила внимание на кино как экономической и социальной институции, на отношениях между фильмической практикой и развитием технологии, организацией индустрии и практикой демонстрации. Зритель входит в эти исследования как потребитель, член демографически разнородной аудитории. Согласно Роберту Аллену и Дугласу Гомери, даже понятие социально и исторически обусловленной аудитории уже является

абстракцией, порожденной исследователем, поскольку неструктурированная группа, к которой мы обращаемся как к киноаудитории, постоянно конституируется, распадается и реконструируется с каждым отдельным опытом посещения кино⁹.

⁷ См., например: *Heath*. Questions of Cinema. P. 52ff., 62 и далее; *Lauretis T. de*. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P. 137ff.

⁸ О феминистском подходе к зрительству см. часть III этой книги. Для примеров феминистских подходов к теории кино см.: *Doane*. Desire to Desire; *Petro P.* Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany. Princeton: Princeton University Press, 1989.

⁹ *Allen R., Gomery D.* Film History: Theory and Practice. New York: Alfred A. Knopf, 1985. P. 156. Аллен и Гомери рассматривают эту проблему не только как историографическую, но также в плане социологического исследования рецепции, на что я ссылаюсь в этой книге. В качестве введения к последнему см.: *Handel L. A.* Hollywood Looks at Its Audience: A Report on Film Audience Research. Urbana: University of Illinois Press, 1950; *Austin B. A.* The Film Audience: An International Bibliography of Research. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1983; *Austin*. Researching the Film Audience: Purposes, Procedures, and Problems // Journal of the Film and Video Association. 1983. Vol. 35. № 3. P. 34–43; *Austin*. Immediate Seating: A Look at Movie Audiences. Belmont, CA: Wadsworth, 1989.

Это утверждение (разделяемое не только Алленом и Гомери) может показаться сильным преувеличением эмпирического опыта, но оно указывает на добровольно взятое на себя обязательство новой истории кино учитывать социокультурную динамику потребления кино, дискурсов опыта и идеологии. Похоже, что мы сталкиваемся с разрывом между зрителем как термином синематического дискурса и эмпирическим посетителем кинотеатров в его/ее демографической сопряженности. Встает вопрос: можно ли вообще примирить эти уровни исследования, можно ли и каким образом совместить эти методологии?

Нет сомнений, что теоретические концепты зрительства должны быть историзированы. Только тогда мы сможем включить в них эмпирические компоненты рецепции. Точно так же ориентированная на рецепцию история кино не может быть написана без теории, концептуализирующей возможные отношения между фильмами и зрителями.

В числе многочисленных попыток преодолеть разрыв между теоретическим и историко-эмпирическим подходами в исследованиях следует назвать опыт обращения к когнитивной психологии, который совмещается, как в работе Дэвида Бордуэлла, с проекцией на историческую поэтику кино¹⁰. Здесь, пожалуй, в еще большей степени, чем в психоаналитически-семиотической теории, зритель выступает прежде всего как функция означающего, конкретно – стратегий фильмической наррации. Однако, настаивает Бордуэлл, зритель есть нечто большее, нежели пассивная жертва идеологического заговора. Зритель – активный участник нарратива, «гипотетическая сущность, производящая действия, релевантные конструированию сюжета из фильмической репрезентации». Снабженный «разного рода конкретным знанием», «опыт зрителя склеивается текстом в соответствии с интерсубъективными протоколами, которые могут меняться».

Эта концепция как будто бы включает историческое измерение по двум пунктам: довольно туманной отсылкой к «разного рода конкретному знанию» и «интерсубъективным протоколам», которые могут изменяться в соответствии с разными парадигмами и нормами наррации, такими как классические голливудские образцы, арт-кино или различные типы модернистского кино, причем каждая парадигма, в свою очередь, гибко изменчива в отдельных многочисленных компонентах, а в случае модернистских типов повествования особо связана с базовой «историчностью всех элементов условий просмотра»¹¹.

Что за историю можно извлечь из сетей когнитивной психологии как модели, которая в значительной мере базируется на принятии человеческих, если не сказать биологических, универсалий? (Тот же вопрос, конечно, можно адресовать и психоанализу.) Вероятно, немало важно и то, что когнитивистский подход, ограничивающий зрительскую активность одними только (до)сознательными ментальными процессами, тщательно избегает рассмотрения конкурирующей зоны сексуальности и половых различий. Однако равно проблематично и то, что напряжение между текстуально предписанным и эмпирическим зрителем как будто полностью испаряется – в стопроцентно успешном представлении перцептивные операции, ожидаемые от зрителя, следует квалифицировать как присущие обоим. Если зритель существует только как формальная функция фильмического адресата, где она заканчивается у женской аудитории «Боя Корбетта и Фитцсиммонса»? И как мы различаем исторические акты рецепции и анализ нарративных ключей, который прodelывает современная критика?

То, что исчезает вместе с напряжением между текстуально предписанным и эмпирическим зрителем, является не просто совмещением признаков индивидуальных актов рецепции, но, скорее, герменевтической констелляцией, в которой исторический зритель придает смысл воспринимаемому в зависимости от собственной интерпретации фильмического narra-

¹⁰ Bordwell. Narration in the Fiction Film // Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985.

¹¹ Bordwell. Narration in the Fiction Film. P. 30, 310.

тива¹². Это вопрос не столько «множества видов конкретного знания», которое мобилизуется для рецепции определенных фильмов, но неспецифически социального горизонта понимания, которое формирует зрительскую интерпретацию. Этот горизонт представляет собой не гомогенное хранилище интертекстуального знания, а конкурирующее поле множественных позиций и конфликтующих интересов, определяемого (но не обязательно ограничиваемого) условиями классовой принадлежности, расы, пола и сексуальной ориентации зрителя.

Все подходы, концептуализирующие зрителя как функцию – или следствие – закрытой, пусть и гибкой системы, будь то формальные коды наррации или предписания идеологии, лишены общественного измерения синематической рецепции. Это публичное измерение отличается как от текстуальных, так и от социальных детерминант зрительства, поскольку подразумевает тот момент, в котором рецепция зрителя может обрести силу, получить импульс формирования реакций, необязательно ожидаемых в процессе создания фильма. Такие реакции могут кристаллизироваться вокруг определенных фильмов, дискурса звезд или способов репрезентации, но они не идентичны структурным элементам. Хотя реакции всегда случайны и подвержены бесконечной – индустриальной, идеологической – апроприации, общественное измерение синематической институции обуславливает потенциально автономную динамику, которая даже такие феномены, как культ Валентино, подпитывает чем-то большим, нежели зрелищем, всецело контролирующим потребителя.

В этой книге я рассматриваю вопрос зрительства с точки зрения публичной сферы – критического понятия, которое само по себе является исторически изменчивой категорией. С учетом пробелов, возникающих в результате усиливающейся специализации внутри киноведения, концепт публичной сферы предлагает теоретическую матрицу, которая сосредоточивает в себе разные уровни исследования и методологии. На одном уровне кино конституирует собственную публичную сферу, определенную особыми отношениями репрезентации и рецепции, зависящими от процессов, специфичных для кино как институции, то есть от неравномерного развития способов производства, дистрибуции и демонстрации в соответствии со стилями конкретных фильмов. В то же время кино пересекается и взаимодействует с другими формами публичной жизни, относящимися к социальной и культурной истории. В обоих случаях вопрос заключается в том, какой из дискурсов опыта будет артикулирован публично, а какой останется в области частной жизни; как прочерчены эти контуры, для кого, кем и в чьих интересах; как публика в качестве коллективной и интерсубъективной зоны конституируется и конституирует себя в определенных условиях и обстоятельствах.

Идея «публичности» – и сопутствующее ей различие публичного и приватного – имеет длительную историю, в ходе которой сложились разнообразные традиции общественной и политической мысли, например, в американской традиции – силами таких авторов, как Джон Дьюи, Чарльз Райт Миллс, Ханна Арендт и Ричард Сеннет. Ближе к нашему времени это стало постоянной темой социологии и феминистской истории, особенно в исследованиях массовой и потребительской культуры¹³. Хотя я опираюсь на некоторые из этих работ, прежде всего я ориентируюсь на обсуждение публичной сферы в Германии, инициированное публикацией в 1962 году поворотной книги Юргена Хабермаса¹⁴.

¹² См.: Allen R. Review of *The Classical Hollywood Cinema // Framework*. 1985. Vol. 29. P. 90.

¹³ Например, начиная с пионерского исследования Джудит Мейн (*Mayne J. Private Novels, Public Films*. Athens: University of Georgia Press, 1988), где используется оппозиция публичного и приватного для сфер, частично пересекающихся с моей книгой. Однако концепция публичной сферы у Мейн значительно отличается от предложенной мною.

¹⁴ *Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen tu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt and Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1962; *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger, with the assistance of Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989. О дискуссиях на эту тему на английском языке см.: *Hohendahl P. U. The Institution of Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982. Ch. 7; *Norton Th. M. The Public Sphere: A Workshop // New Political Science*. 1983 (Spring). № 11. P. 75–84; *Landes J. B. Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. P. 5ff. См. также: *Habermas*

Эти дебаты не только продолжают разрабатывать одну из магистральных тем, но также делают видимыми важные траектории ее дальнейшего развития в связи с контекстами, где она разрабатывалась. Имеются в виду дискуссии о бытовании культуры в условиях развитого капитализма в традиции Франкфуртской школы (в частности, «Диалектики просвещения» Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера), движение немецких новых левых и другая «альтернатива» 1970-х (включая женское движение), которые, принимая концепцию Оскара Негта и Александра Ключе, определили себя как «оппозиционные» и «контробщественные сферы». Наконец, следует упомянуть трактовку кино в терминах публичной сферы в сочинениях, фильмах и публицистике все того же Александра Ключе.

В отличие от социологических попыток концептуализировать «публичное» в типологических или функционалистских терминах или попыток традиционной политической теории обосновать его в идеализированных версиях греческого полиса, Хабермас стремится реконструировать публичное как фундаментальную историческую категорию, связанную с возникновением буржуазного общества в условиях либерального капитализма. Он усложняет «стандартные дуалистические подходы к разделению публичного и частного в капиталистических обществах»¹⁵, устанавливая «публичную сферу» как четвертый элемент, дополнительный по отношению к гегелевской триаде семьи, государства и общества, элемент, который, в свою очередь, участвует в диалектике частного и общественного.

Хабермас прослеживает становление буржуазной публичной сферы в неформальной консолидации частных индивидов *vis-a-vis* и в оппозиции к «сфере публичного насилия» (государства, области действия «полиции»). Формы гражданского взаимодействия, которые определяют этот новый тип консолидации, – равноправие, взаимное уважение, общедоступность и потенциальная открытость всем субъектам и темам – базируются на автономии, укорененной в частной жизни, то есть в гражданском обществе и его имущественных отношениях (обороте товаров и общественном труде) и, как в сердцевине этого бытования, в интимной сфере нуклеарной (ядерной) семьи. При том что публичное возникает как арена, на которой затушевывается социальный статус, оно выводит за скобки экономические связи и зависимости, подавляя таким образом материальные условия его исторической возможности. Само притязание на выражение и репрезентацию дискурса в принципе «только» или «чисто» человеческого зависит от установки на отделение от сферы экономической необходимости, конкуренции и интереса.

Чем отличается такая установка от предшествующих форм публичной жизни, например греческого полиса? Тем, что она характеризуется специфической формой субъектности, укорененной в сфере семейной приватности. Эта субъектность артикулируется через символическую матрицу культуры, особенно письма, чтения и литературной критики – видов деятельности, которые бросают вызов монополии церкви и государства на интерпретацию. Поскольку культура в современной терминологии возникает как товар, претендующий на автономное существование, она функционирует как «готовая тема для обсуждения, через которую ориентированная на аудиторию (*publikumsbezogene*) субъективность коммуницировала сама с собой»¹⁶.

Отрабатывая критическую авторефлексию и взаимодействие аргументов, культурный дискурс (*Räsonnement*), каким он развивался в институциях XVIII века во французских салонах, английских кофейнях, книжных клубах и в прессе, готовил почву для политической

J. The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964) // New German Critique. 1974. № 3. P. 49–55. (Несмотря на наличие русского перевода (Хабермас Ю. Структурная трансформация публичной сферы. Исследования относительно категории буржуазного общества / Пер. В. Иванова под ред. М. Беляева. М.: Весь Мир, 2016), множество критических замечаний в его адрес позволило оставить в данном издании ссылки на английский перевод данной работы. – Примеч. ред.)

¹⁵ *Fraser N. What's Critical About Critical Theory? The Case of Habermas and Gender // New German Critique 1985. № 35. P. 112.*

¹⁶ *Habermas. Structural Transformation. P. 29.*

эмансипации и подъема буржуазной публичной сферы. Вместе с тем взаимное обогащение политики и культуры обусловлено идеализацией их источника, то есть нуклеарной семьи как фундамента частной автономии, чья экономическая зависимость и в целом непредсказуемость, как правило, отрицаются. Отождествление хозяина, патриархальной главы семьи, с «человеком» как «индивидом» – ключевой элемент фиктивной общности буржуазной публичной сферы. По мере того как эта сфера дезинтегрируется, идея человечности превращается в идеологию, где натурализуется субъективность «общечеловеческого» как особого класса.

Концепция публичной сферы Хабермаса несет двойную функцию: как историческая категория, она предлагает модель анализа фундаментальных изменений в экономике, обществе и государстве, в условиях и отношениях культурного производства и его восприятия. Будучи институционализированной, идея публичного становится нормативной категорией, которая, хотя никогда полностью не реализуется, остается эффективной как стандарт для политической критики¹⁷. В качестве регулятивного принципа скрытый смысл публичного обнаруживает, таким образом, свои просвещенческие истоки и совпадает с измерением, которое в более поздней работе Хабермас концептуализировал как идеал неискаженной, свободной от внешнего доминирования коммуникации. (Подобным образом в еще более артикулированной форме Ричард Сеннет реконструирует публичную сферу XVII века как модель, в которой индивид обретает возможность активного самовыражения¹⁸.)

Если подчеркнутое богатство коннотаций публичной сферы кажется ее органическим свойством (особенно в свете сциентистского подхода, использующего понятия публичного и частного как «чисто» дескриптивные инструменты), подмена исторического концепта публичного нормативным вызывает вопросы. Прежде всего, история публичной сферы, наследующей своим ранним буржуазным формам, может восприниматься только в терминах дезинтеграции и упадка, что с очевидностью влечет за собой ряд проблем, когда мы имеем дело с кино и другими современными медиа. Вторая, и, по-видимому, более фундаментальная проблема касается отношений между идеей и идеологией в концептуализации публичной сферы. Являются ли противоречия между идеей и идеологией результатом исторического упадка или этот упадок раскрывает изначальную, конституирующую роль идеологического предписания в буржуазной публичной сфере?

Вторая проблема представляет особый интерес в плане места женщин в публичной сфере. Как уже продемонстрировали историки кино феминистского толка, буржуазная публичная сфера изначально была гендерно маркированной – как арена мужского действия и гражданской активности «общественного деятеля» (*public man*). По контрасту с этим «публичная женщина» (*public woman*) – это проститутка, общественное достояние¹⁹. Хабермас отмечает гендерное неравенство в литературной и политической публичной сферах (симбиоз которых имеет важное значение для его аргументации). Хотя женщины и социально зависимые лица составляют большинство читающей публики, которое связывает семейную субъектность с публичным дискурсом, они исключаются из политической публичной сферы и законодательно, и в силу варварских обычаев²⁰.

¹⁷ *Habermas*. *Structural Transformation*. P. 36, 160–161. См. также: *Hohendahl*. *Institution of Criticism*. P. 246.

¹⁸ *Сеннет Р.* Падение публичного человека / Пер. с англ.: О. Исаева, Е. Рудницкая, Вл. Сафронов, К. Чукрихидзе. М.: Логос, 2002. С. 48–55. Похожее понимание «публичного» появилось уже у Ханны Арендт: *Arendt H.* *The Public and the Private Realm* // *Arendt H.* *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. P. 22–78. Арендт подчеркивает необходимость публичного как «общего мира», в котором индивидуальность осмысливается со множества разных точек зрения: «Быть видимым и быть слышимым другими получают свою значимость из того факта, что каждый видит и слышит с разной точки зрения» (57). См. также: *Habermas J.* *Knowledge and Human Interest* (1968), transl. J. Shapiro. Boston: MIT Press, 1971.

¹⁹ *Landes*. *Women and the Public Sphere*. P. 3. Социологическое, более нормативное обсуждение см.: *Bethke Elshtain J.* *Public Man, Private Woman*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

²⁰ *Habermas*. *Structural Transformation*. P. 56. О роли женщин в публичной сфере см. также P. 32–33, 47–48 и далее в толковании Хабермасом патриархальной семьи.

Несмотря на свою постоянную критику буржуазной семьи (отрицание ее экономического происхождения, идеологического отождествления человека и хозяина, отцовской власти), сексуальный дисбаланс, который поддерживает фикцию «приватной автономии», остается в теории Хабермаса маргинальным фактором; его базовая концепция публичной сферы является гендерно нейтральной. Однако, как пишет в своем исследовании о Французской революции Джоан Лэндис, пересматривающая матрицу Хабермаса с феминистских позиций, «исключение женщин из буржуазной публичности было не случайным, а центральным в ее становлении»²¹. Отсюда следует, что

буржуазная публичность по самой сути, а не в количественном плане маскулинная, и... эта характеристика служит определением как ее саморепрезентации, так и «структурной трансформации».

Подавление активной женской и феминистской сферы состояло не в низведении женщин до статуса хозяек предреволюционных салонов в лучшем случае, а в ограничении любой женской активности кругом домашних обязанностей и регулировании семейной сферы при помощи нового дискурса «идеализированной» женственности.

Гендерная асимметрия сопровождает также дезинтеграцию буржуазной публичной сферы, спровоцированную в хабермасовском анализе неустрашимым для индустриального капитализма антагонизмом классов, заменой свободного рынка монополистическими практиками и дрейфом культурного дискурса к культурному потреблению. Для Хабермаса индустриальное распределение культурных продуктов структурно несовместимо с возможностью публичного дискурса: «Сеть публичной коммуникации претворилась в акты индивидуальной, но единой по типу рецепции»²².

Вслед за Хоркхаймером и Адорно, писавшим ранее на эти темы, Хабермас не столько обвиняет коммодификацию искусства как таковую. Напротив, капиталистический рынок – главное условие существования эстетической автономии, эмансипации искусства от феодальных и сакральных контекстов. Важное отличие состоит в том, что ранний литературный рынок дал стимул к возникновению дискурса публичности, который подчеркнуто отделял себя от частного экономического интереса, в то время как при развитом капитализме этот водораздел совершенно исчезает. Культурные продукты предназначаются для массового потребления, они не просто товар, но – полноценный товар²³.

По поводу гендерного разрыва между литературной и политической публичностью Хабермас пишет, что он был не абсолютным, так как уже вторглась на эту территорию логика потребления и придала новый нюанс классическим формам публичной жизни. По мере того как женщины во все большей степени воспринимаются как субъекты потребления, подавленный гендерный подтекст буржуазной публичной сферы возвращается – и происходит это вместе с возникновением качественно других типов публичности, таких как кино, где репрезентация и рецепция уже не ограничены иерархиями литературной культуры.

Возникновение с течением времени конкурирующих типов публичной сферы, не сводимых к буржуазной модели, – это исходный пункт книги Негта и Клюге «Публичная сфера и опыт» (1972), предполагающей знакомство с работой Хабермаса²⁴. Настроенные более скеп-

²¹ Landes. Women and the Public Sphere. P. 7. См. также: Schmidt-Linsenhoff V. (ed.). Sklavin oder Buergerin? Franzdsische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830. Frankfurt: Historisches Museum and Jonas Verlag, 1989.

²² Habermas. Structural Transformation. P. 161.

²³ Adorno Th. Culture Industry Reconsidered (1963) // New German Critique. 1975. № 6. P. 12–19, 13. См. также: Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова. М., СПб.: Медиум-Ювента, 1997. С. 149–209.

²⁴ Negt O., Kluge A. Offentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisations-analyse von biirgerlicher und proletarischer Offentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, trans.: Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993. Обобщающий обзор см.: Knodler-Bunte E. The Proletarian

тически, чем Хабермас, авторы усматривают в концепции буржуазной публичной сферы различие между идеей Просвещения и идеологией. По их мнению, сами принципы общности и абстрактности, подчеркивающие притязания публичной сферы на саморепрезентацию, санкционировали исключение значительных зон социальной реальности; в аспекте участников – женщин, рабочих, иждивенцев, в тематическом плане – материальных условий общественного производства и репродукции (включая сексуальность и деторождение).

Более того, Негт и Клюге отмечают, что концептуальное обоснование публичной сферы как такой, которая рождается в ходе возникновения читающей публики, ставит перед Хабермасом эвристическую преграду, когда он исключает все небуржуазные формы публичного как варианты, соответственно, «плебейской» («неграмотной») или «постлитературной» публичной сферы²⁵. Вдобавок к буржуазной модели Негт и Клюге вводят два других типа публичной сферы. С одной стороны, это «публичные сферы производства» (*Produktionsoffentlichkeiten*), которые относятся к индустриальным и коммерческим контекстам (например, фабричные «сообщества» или медиа, обслуживающие потребительскую культуру). С другой стороны, выдвигается понятие «пролетарской», или «оппозиционной», публичной сферы.

Индустриально-коммерческие формы публичности в аналитике Негта и Клюге уже не претендуют, как в буржуазной модели, на отделение публичной сферы от рынка, хотя и пытаются обезопасить себя от его следов, чтобы сохранить видимость своей связности и легитимности. В качестве естественной ветви производства и конвертации эти формы стремятся к освоению «сырого материала» в виде тех областей человеческого существования, которые прежде считались приватными. Вот почему они скорее в более прямой и полной форме соотносятся с нуждами и уровнями бытования индивидов, чем присваивают и десубстантивируют их.

Однако, утверждают Негт и Клюге, даже в капиталистическом производстве и репродуцировании выходит на поверхность существенно иная функция «публичного»: «социальный горизонт опыта», в том числе опыта, исключенного из доминантной сферы общественного мнения²⁶. В отличие от Хабермаса, который сосредоточивается на структурной возможности публичного дискурса, Негт и Клюге акцентируют вопросы, значимые для социальных групп, их конкретных нужд, интересов и власти. Политический аспект заключается в выяснении того, организуется ли публичная сфера сверху, и если да, то до какой степени, причем инструментами организации могут быть как эксклюзивные стандарты высокой культуры, так и стереотипы культуры товарной. Или же публичная сфера вырабатывается в опыте самих субъектов, исходя из контекста их существования (*Lebenszusammenhang*)?

Негт и Клюге называют этот альтернативный тип публичной сферы «пролетарским» в оппозиции буржуазной публичной сфере с ее индустриально-коммерческими проявлениями, то есть обозначают термином, подразумевающим исторический субъект отчужденного труда и соответствующий опыт. Исторически, утверждают они, рудиментарные и эфемерные образцы «пролетарской» публичной сферы возникали и ранее, и приводят в пример английский чартизм, итальянский фашизм и ряд черт Октябрьской революции, то есть некие щели, разломы и пустоты в нелинейных исторических процессах²⁷. Как дискурсивная конструкция, продолжают они, пролетарская публичная сфера восходит к своему же отрицанию, то есть гегемонистским попыткам подавить, разрушить, изолировать, расколоть или ассимилировать любое публичное образование, которое предлагает альтернативную организацию опыта.

Public Sphere and Political Organization // *New German Critique*. 1975. № 4. P. 51–75.

²⁵ *Habermas*. *Structural Transformation*. P. 8; *Negt, Kluge*. *Offentlichkeit und Erfahrung*. P. 8.

²⁶ *Negt, Kluge*. P. 12, 35ff., 225–248 и особенно глава 5 (*Lebenszusammenhang als Produktionsgegenstand des Medienverbands*).

²⁷ По сути, понятие пролетарской публичной сферы у Негта и Клюге совпадает с соответствующим понятием в различных радикальных англоязычных исторических концепциях (Е. Р. Thompson, Herbert Gutman). Акцент на нелинейности и асинхронности исторических процессов восходит к философии истории Эрнста Блоха и Вальтера Беньямина.

Здесь важно отметить, что ключевое в этом рассуждении понятие «опыта» (*Erfahrung*) явным образом противоположно эмпирическому смыслу этого слова, включающему понятия перцепции и знания, основанные на стабильных субъект-объектных отношениях. Скорее, оно примыкает к инструментальному употреблению, принятому в точных науках и технологии. Негт и Клюге вместо довольно сложной теории опыта в традиции Адорно, Кракауэра и Бенямина выдвигают свою концепцию: опыт, который опосредует индивидуальную перцепцию и социальное значение, сознательные и бессознательные процессы, утрату себя и саморефлексии, опыт как способность увидеть связи и отношения (*Zusammenhang*), как матрицу конфликтующих мгновений, память и надежду, включая историческую утрату этих измерений²⁸. Акцент на дискурсивной организации опыта, а не на классовой борьбе позволяет адаптировать эту теорию публичной сферы к феминистской проблематике, вне зависимости от ее собственной идеализации женского, то есть материнского, от репродуктивности²⁹.

Для Клюге как режиссера и медиаполитика кино – одна из ключевых институций, где пересекаются конкурирующие типы публичной жизни. Хотя и симпатизирующий левомодернистской медиатеории (Эйзенштейн, Вертов, Брехт, Бенямин, Энценбергер), Клюге давно отказался от эпитета «пролетарский» или даже «оппозиционный» в отношении публичной сферы. Вместо этого он возвращается к эмоционально заряженному понятию публичной жизни, определяемой такими принципами, как открытость (вспомним этимологию немецкого слова «публичное» – *offentlich*), общедоступность, множественность отношений, коммуникативное взаимодействие и саморефлексия³⁰.

Но как кино, которое по своей природе исключает партиципацию, взаимодействие и саморепрезентации (по Сеннету – признаки театра XVIII века), может рассматриваться как публичное в эмоциональном смысле? В своих рассуждениях об эссе Бенямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» (1935–1936) Клюге выдвигает идею, что исторически важный водораздел лежит не между кино и «классическими искусствами», но между кино и телевидением или, в случае Западной Германии, всем комплексом приватно присвоенных «новых» электрических медиа. Учитывая глубокие преобразования европейской медиакарты в конце XX века, он делает вывод, что «кино принадлежит классической публичной сфере»³¹.

По Клюге, утверждение Бенямина, что фильм провоцирует разрушение «ауры», – не более чем гипербола. Если моменты классической ауры и исчезли с изобретением кино, в кино-театр вошли новые формы ауратического опыта как результат особых отношений между фильмом и аудиторией – структурного сближения фильма на экране и «фильма в голове зрителя». Как и сам Бенямин, Клюге пытается спасти экспериментальные возможности разрушившейся ауры для секуляризованного публичного контекста: элемент взаимобмена («снабдить феномен способностью возвращать взгляд»), интересубъективность и память. Таким образом, взаимобмен между фильмом на экране и потоком ассоциаций зрителя становится мерой особой потребительской ценности в альтернативной публичной сфере: фильм либо использует нужды

²⁸ О теории опыта Бенямина см.: *Stoessel M.* *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin.* Munich: Hanser, 1983. О влиянии на кинотеорию см.: *Hansen M.* *Benjamin. Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology // New German Critique.* 1987. № 40. P. 179–224.

²⁹ Феминистскую критику «публичной сферы и опыта» см.: *Schliepmann F. H.* *Femininity as Productive Force: Kluge and Critical Theory // New German Critique.* 1989. № 49.

³⁰ О совпадении позиции Клюге и Хабермаса в переоценке «классической» публичной сферы см.: *Kluge A.* *Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit // Klaus von Bismarck et al.* *Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den «neuen Medien».* Munich and Zurich: Piper, 1985. S. 72–73, Bestandsaufnahme: *Utopie Film.* Frankfurt: Zweitausendeins, 1983. S. 49f. Сдвиг Клюге к этой позиции замечен уже в кн.: *Eder K., Kluge A.* *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste.* Munich: Hanser, 1980. S. 57–61. См. также перевод фрагментов: *New German Critique.* 1981–1982 (Fall-Winter). № 24–25. P. 211–214.

³¹ *Kluge.* *Macht.* P. 72.

и формы восприятия зрителя, либо провоцирует их автономное движение, настройку и самополагание³².

Такая возможность требует участия третьего – другого зрителя, аудиторию как коллектива, театра как публичного пространства, части социальной зоны опыта. Этот аспект зрительства как процесса, организующего опыт, наиболее явственно отличает концепцию Клюге от других кинотеорий и вариантов истории кино. Клюге воспринимает зрительство во множественном числе даже на уровне дискурсивной конструкции. Этот текстуализированный субъект, или потребитель, таргетированный индустрией, не равен эмпирическому зрителю как социально обусловленному индивиду, но составляет аудиторию, имеющую исторически конкретные контуры, свои противоречия и возможности. В то время как троп «фильм в голове зрителя» однозначно указывает на психоаналитическое измерение, он входит в контекст с особой приватной сферой, конституированной случайной социальной аудиторией, определенным местом и способом демонстрации, а также с публичной зоной, которая продуцируется и репродуцируется, апроприруется и оспаривается в кино как одной из множества культурных институций и практик. Самым важным в обусловленности кинозрительства индивидуальными психическими процессами и границами интересубъективной зоны является для Клюге момент непредсказуемости. Именно неожиданный, подчас спорадический компонент коллективной рецепции делает смотрящих «публикой» (Publikum), или публичной сферой (Offentlichkeit) в подчеркнутом смысле³³.

Концептуальную структуру, развивавшуюся изначально в рамках европейской публичной сферы, нельзя автоматически ввести в американский контекст. Разумеется, здесь существует значительное различие. Можно утверждать, что идея публичного как автономного измерения никогда не приобретала статуса нормативной в стране, не бывшей местом ее естественного рождения, которое могло бы делегитимизировать культурную власть феодальных социальных структур и абсолютистского государства. Вместе с тем нельзя отрицать наличие важных параллелей, особенно в плане гендерного подтекста буржуазной публичной сферы, иерархической сегрегации публичного и частного как территорий мужского и женского. Более того, капиталистическая основа современных форм публичной жизни не позволяет считать их независимыми национальными институциями.

Действительно, в историческом процессе трансформации (в терминах Хабермаса – дезинтеграции) буржуазной публичной сферы американская «индустрия культуры» возникает как доминантная модель – и материальная причина – развития масс-культурного производства и рецепции в европейских странах и во всем мире.

Различие между разными типами публичной жизни, о котором говорят Негт и Клюге, выявляет специфические условия, благоприятствовавшие возникновению этой доминантной модели в Соединенных Штатах, такие как, на самом очевидном уровне, появление иммигрантского, этнически и расово сегрегированного общества. Если, например, мы ограничили бы наше понимание публичного в дискурсе того периода «проблемой публики», кино даже не могло бы рассматриваться в этих терминах – как и институции этнической и чернокожей культуры рабочего класса, которую кино частично абсорбировало и в большой степени исказило. Для интеллектуалов «прогрессивной эры», таких как Уолтер Липпман, критиковавший функцию и идеологию «публичного», само понятие оставалось незыблемым, более или менее

³² Троп «фильм в голове зрителя» является сквозным в текстах Клюге и мотивирует эстетику монтажа в его практике режиссуры. См., например: Bestandsaufnahme. P. 101, 45ff. или Die Patriotin. Frankfurt: Zweitausendeins, 1979. S. 294–295, перевод: New German Critique. 1981–1982 (Fall–Winter). № 24–25. P. 209. См. также: Hansen M. Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter History // Discourse. 1983. № 6. P. 53–74. В этом прочтении Бенямина Клюге вновь следует Хабермасу и ученикам Бенямина, таким как Марлин Штоссель, предостерегавших против буквального понимания одобрения Беняминоу упадка ауры в Artwork Essay. См.: Habermas J. Consciousness-Raising or Redemptive Criticism (1972) // New German Critique. 1979. № 17. P. 30–59, Hansen, Benjamin. P. 191ff., 212ff.

³³ Kluge. Bestandsaufnahme. P. 94–95.

синонимичным «публичному мнению». Для Липпмана альтернативой было не более широкое, более разнородное понятие публичной жизни, но скорее легитимация элиты экспертов и лидеров, освобожденной от состязательной контраргументации³⁴.

Наиболее эффективным образом кино было исключено из основных понятий публичного законодательным дискурсом, связанным с вопросом цензуры. Вскоре после премьеры «Рождения нации» в феврале 1915 года Верховный суд единогласно вынес решение (дело компании «Мьючуэл Филм Со» против Индустриального комитета штата Огайо), по которому фильмам отказывалось в конституционной защите свободы слова и массовой информации.

Нельзя упускать из виду, – говорилось в этом решении, – что продукт их бизнеса, произведенный и демонстрируемый для получения прибыли, подобно другим зрелищам, не может рассматриваться... как часть массовой информации или как орган общественного мнения³⁵.

Ради сохранения ли пуританских ценностей или на базе частной, по сути, мотивации его экономического бытования кино лишалось защиты Первой поправки, то есть признания его «общественного» статуса. Это решение блокировало предпринимавшиеся начиная с 1908 года многочисленные попытки на местах и на уровне штатов установить контроль над бурно растущей дистрибуцией кинолент, – именно потому, что господствующие силы усмотрели в ней зарождающуюся форму альтернативной публичной сферы.

Сопrotивляясь контролю, индустрия прибегла к использованию целого ряда стратегий, чтобы утвердить публичный статус кино; одной из них было использование форм и имен буржуазной культуры. К числу исторических заслуг Д. У. Гриффита следует причислить тот факт, что он затронул проблему кино как публичного не только в целях самозащиты, но и пытаясь легитимировать индустриальное предприятие и развлечение для низших классов с помощью сформированных в буржуазной публичной сфере элементов. При наличии в его сознании культурных анахронизмов, при всех его личных политических взглядах, он понимал, что кино предлагает возможность становления нового, другого типа публичной сферы, возможность ликвидировать зафиксированный его современниками-прогрессистами разрыв между утонченной литературной культурой и наступлением коммерциализма.

Как я утверждаю в своем прочтении «Нетерпимости» (1916), Гриффит усматривал такую альтернативную публичную сферу в установке на новую американскую иерографику, в понимании кино как нового универсального письменного языка. Это можно воспринимать как попытку распространить идею «дополитической читающей публики» (в смысле Хабермаса) среди неукорененных и социально приниженных зрителей никельдеонов. В то же время присущее Гриффиту видение новой публичной сферы попыталось изгнать психосексуальные силы, разбухшие ее развитием, что позволило режиссеру выработать собственное видение – противоречивую динамику потребления и женской субъективности, существенно определившие структурную трансформацию в общественной жизни в кино, через кино и вокруг него.

Что отсюда следует, я рассмотрю, когда буду обсуждать кинозрительство в наиболее репрезентативные моменты истории американского кино, особенно в немой период. Прежде всего я прослеживаю возникновение категории зрителя как исторической конструкции, которая не обязательно совпадает с изобретением кино. Она скорее связана с парадигмальным сдвигом от раннего к классическому кино во втором десятилетии, приблизительно между 1907 и 1917 годами. Этот сдвиг характеризуется выработкой способа наррации, который позволяет спрогнозировать зрителя с помощью особых текстуальных стратегий и таким путем стандар-

³⁴ *Lippmann W. The Phantom Public. New York: Harcourt, Brace, 1925. Lippmann W. Public Opinion. New York: Macmillan, 1922. См. также: Dewey J. The Public and Its Problems. New York: Henry Holt, 1927.*

³⁵ *Grazia E. de, Newman R. K. Banned Films. Movies, Censors, and the First Amendment. New York and London: Bowker, 1982. P. 5.*

тизировать эмпирически разнородные и до некоторой степени непредсказуемые реакции восприятия.

Я рассматриваю создание классического зрителя с разных точек зрения, начиная с различных организаций отношений, в которые вступает кинозритель в раннем кино. Эти различия локализованы в текстуальных конвенциях обращения, а также в практиках демонстрации, встроенных в публичную сферу популярных развлечений конца XIX века. В главе 2 я обсуждаю возникновение зрительства в аспекте формирования аудитории, в частности, горячо обсуждаемого вопроса о легендарном симбиозе никельдеонов (первых независимых платформ кинопоказа) и их иммигрантской клиентуры из среды рабочего класса. Кроме прочего, я останавливаюсь на том, что попытки джентрификации (то есть облагораживания районов с целью заселения) вследствие бума никельдеонов были нацелены на подъем по социальной лестнице достаточно специфичной аудитории кино и других увеселительных заведений, в частности мюзик-холлов и парков развлечений типа нью-йоркского Кони-Айленда.

В этом процессе выработка классических методов позиционирования зрителей выступает как ответ индустрии на проблемы, возникшие вследствие доступности кино этнически и гендерно разнородной, социально неуправляемой аудитории. Идеологически нейтральное конструирование унифицированного субъекта массовой культуры и ее потребителя, интегрирование с этой целью случайно собиравшихся аудиторий вылилось в положение, при котором на кинематограф как новый универсальный язык стали возлагать почетную, но неоднозначную миссию по «восстановлению руин Вавилона»

Хотя метафора Вавилона относится к нормативному аспекту киноинституции, то есть позиционированию зрителя как предмета универсального киноязыка, она также подразумевает напрасные усилия. Вместе с ней возникает шанс, что это позиционирование есть нечто большее, чем только выражение логики потребления, ибо здесь, пусть в бесконечном повторении процесса, остается поле автономной интерпретации и реапроприации. В главе 3 я очерчиваю это поле в динамике публичной рецепции, в частности в практике демонстрации, которая отстает от стандартов производства и дистрибуции массовой культуры. Эти практики подчеркивают более высокую ценность шоу как живого представления по сравнению с проекцией фильма как унифицированного продукта, таким образом создавая структурные условия для специфичных по своей логике коллективных форм рецепции. Поэтому я утверждаю, что кино, вероятно, функционировало как потенциально автономная и альтернативная база формирования опыта отдельных социальных групп, таких как рабочая аудитория из иммигрантских слоев и женщин, поверх классовых и поколенческих границ.

В части II методологический фокус сужается до подробного рассмотрения одного фильма – «Нетерпимости» Гриффита, фильма, в котором драматизируется напряжение между зрительством и рецепцией на пороге ее окончательного оформления. Я обсуждаю «провал» фильма в современной ему аудитории как один из результатов попытки Гриффита ввести в практику универсальный язык, использовать новую идиому визуальной самоочевидности, которая была бы не только равнозначной вербальным языкам, но и превосходила их. Своим «прото-структуралистским» нарративом, то есть регулярно перемежающимися сюжетами из четырех разных исторических периодов, «Нетерпимость» вступала в конфликт с классическими нормами, сложившимися к 1916 году, – линейностью, обусловленной характерами персонажей причинно-следственной связью и однозначным финалом. Даже на уровне отдельных эпизодов фильм менял привычные маршруты, по которым двигался процесс зрительской идентификации, благодаря непривычной организации пространства и видения, отказа привязывать взгляд зрителя к определенному месту внутри диэгезиса, то есть вымышленного мира фильма.

Я рассматриваю специфическое понимание отношений фильма и зрителя в контексте встраивания Гриффитом кинематографа в особый вариант универсального языкового мифа, формирующего иероглифический дискурс Американского Ренессанса. Как «иероглифиче-

ский» текст *par excellence*, отличающийся графической и стилистической разнородностью, «Нетерпимость» создает нечто вроде публичного пространства чтения, приглашая зрителя участвовать в коллективном процессе дешифровки и интерпретации. В этом приглашении можно различить высоколобое, если не высокомерное покровительство, но оно так или иначе предлагает в критический момент формирования институции альтернативное понимание зрительства, призыв к зрителю не просто идентифицироваться с заданными ролями, а включиться в интерессубъективный процесс.

Что мешает искусности изобразительного решения фильма и перегружает его иероглифическую понятность, так это избыточная текстуальность, которую я связываю с темой кризиса женственности. Я прослеживаю эти противонаправленные явления в структурах гендерных представлений и в настойчивых и неоднозначных изображениях одинокой женщины – старой девы, матери, потерявшей ребенка, убийцы, проститутки. Если связующая эмблема фильма – женщина, качающая колыбель, – еще напоминает об идеологии домашней жизни и женском уделе XIX века, то для современников и современниц «Нетерпимости» безвозвратно размываются границы между публичным и приватным, поскольку больше не отражают ни реальных, ни воображаемых проекций женского желания.

Историческая основа большинства страхов и влечений Гриффита – женщина-потребитель, которая, особенно после Первой мировой войны, стала главным объектом голливудского кинопроизводства и рекламы. В части III я рассматриваю противоречие, возникшее в процессе развития киноиндустрии: усиленное обслуживание женщин-зрительниц продукцией, которая благодаря типам предлагаемого удовольствия все более зависела от патриархальной организации зрительства на основе половых различий. Наполовину перенастраивая исследовательский фокус, я в этой части книги обращаю внимание на единственную кинозвезду – Валентино, а также на противоречия направленной на него женской зрительской оптики. Скандальность, сопровождавшая его звездную карьеру, укоренилась в дискурсе женской сексуальности, осложненном его манящей этнической инаковостью и аномальной маскулинностью.

Я рассматриваю эту конфигурацию на уровне звездной публичности и конкретных сценариев видения, структурирующих его фильмы. Конфликт между краткосрочными рыночными интересами и долгосрочной патриархальной ориентацией института кино в целом сделал Валентино катализатором важных изменений в гендерных ролях и отношениях, фигурой, балансирующей между стереотипами романтической любви и изображения эротической зеркальности. Какова бы ни была идеологическая нагрузка его фильмов, их рецепция способствовала рождению феминной субкультуры – столь же отчетливой, каким был культ домашности XIX века. Эта субкультура, пусть и недолговечная, таила в себе угрозу, поскольку бросала вызов устоявшейся экономике сексуальности, временно уводя потребительское присвоение женского желания в динамику публичной жизни.

Название «Вавилон и вавилонское столпотворение» имеет в виду сопоставление универсального языкового мифа и полиморфной фантазмагии Вавилона, построенного Гриффитом. Разумеется, оно также было подсказано известной репутацией Голливуда как Вавилона – скорее блудницы, чем места идеальной цивилизации. Классическая книга Кеннета Энджера «Голливуд, Вавилон» открывается фотографией декорации к вавилонскому эпизоду «Нетерпимости».

Показывая теневые стороны студийной эры, Энджер уделяет Валентино центральное место в этой традиции³⁶. Сопоставление Вавилона и вавилонского столпотворения является программным в моем подходе к вопросу о зрительстве в том смысле, что оно высвечивает напряжение, по крайней мере в немую эпоху, между ролью кино как инстанцией универса-

³⁶ Anger K. *Hollywood Babylon*. Paris: J.-J. Pauvert, 1959, rev. ed., San Francisco: Straight Arrow Books, 1975.

лизации и одновременно дифференциации, способствующей инклюзивному, разнородному и нередко непредсказуемому горизонту опыта.

Часть I. Реконструкция Вавилонской башни. Рождение зрительства

1. Кино в поисках зрителя: отношения фильма и зрителя до Голливуда

Начиная с первого своего появления в 1895–1896 годах, кино определялось как проекция фильмов на экран перед публикой, заплатившей за билет. Однако кинозритель как элемент специфически сконструированной аудитории начал свое существование лишь через десятилетие с лишним. В качестве концепта, структурного термина, зритель возник вместе с набором кодов и конвенций классического голливудского кино. В частности, классическое кино предоставляло своему зрителю идеально удобное место, с которого можно наблюдать за миром фильма, оставаясь для него невидимым.

С выработкой того типа наррации, который каждым кадром предвосхищает – или сознательно обесмысливает – зрительское желание, сама категория зрителя делается частью фильма как продукта. По мере того как рецепция все более стандартизируется, посетителя кинотеатра все настойчивее приглашают занять позицию идеального зрителя, создаваемого фильмом, забывающего в пространстве кинотеатра, подобно Бастеру Китону в «Шерлоке-младшем», собственное физическое «я» и повседневность с ее социальными, сексуальными, экономическими проблемами.

Классический тип наррации и адресации начал складываться около 1909 года, хотя его можно обнаружить еще в 1907-м³⁷. В первые годы существования кино прочно устоялись и систематизировались правила кадрирования, монтажа и строения мизансцен. К 1917 году «в базовом нарративе и стилистике сложилась классическая система»³⁸. Классическое кино не просто рождается на основе изобретений нескольких пионеров – изобретений, которые, как сказали бы историки-традиционалисты, появились в искусстве благодаря гению Гриффита.

Рождение классической системы было комплексным процессом, включавшим развитие способов производства, дистрибуции и демонстрации, а также зарождающийся дискурс киножурналистики. Этот процесс нельзя сводить только лишь к последовательной эволюции техник или постепенному совершенствованию естественного «киноязыка». Главное, что это движение подразумевало сдвиг от одной парадигмы кино к другой, в том числе в трактовке отношений фильма и зрителя.

Такой подход к истории кино предполагает, что «примитивное», или раннее, кино должно рассматриваться как самоценная парадигма, не менее значимая, чем ее классический преемник, как способ репрезентации, относительно разработанный в своих технологических и стилистических параметрах³⁹. Концепт раннего кино выделяется не только хронологически,

³⁷ *Thompson K.* The Formulation of the Classical Style, 1909–28 // *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985; *Musser Ch.* The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation // *Framework*. 1983. № 22–23. P. 4–11; *Bowser E.* The Transformation of Cinema, 1908–1915. Berkeley, Los-Angeles: The University of California Press, 1994; *Bowser E.* Toward Narrative, 1907: The Mill Girl // *Fell J. L.* (ed.). Film Before Griffith. Berkeley: University of California Press, 1983. P. 330–338, *Salt B.* Film Style and Technology. History and Analysis. London: Star-word, 1983. Ch. 8 и The Early Development of Film Form // *Fell J. L.* (ed.). Film Before Griffith. P. 284–298; *Usai P. C.* (ed.) Vitagraph Co. of America: II cinema prima di Hollywood (Pordenone: Studio Tesi, 1987). Ранняя версия текста Джона Гаргенберга: Vitagraph before Griffith: Forging Ahead in the Nickelodeon Era // *Studies in Visual Communication*. 1984. Vol. 10. № 4. P. 7–23.

³⁸ *Thompson.* Classical Hollywood Cinema. P. 157.

³⁹ Акцент на парадигмальном отличии раннего кино обязан работам режиссера и кинотеоретика Ноэля Бёрча, особенно

но в гораздо большей степени парадигмально на фоне других практик, притом что некоторые элементы классической континуальной системы (например, съемка с точки зрения персонажа) возникли раньше.

Более того, «примитивные» приемы плавно вошли в кино середины десятих годов и часто использовались наряду с открытиями классического периода и наиболее ярко продемонстрировали свое возвращение на пороге классической эпохи в гриффитовской «Нетерпимости» (1916). Как утверждает Том Ганнинг, формы вовлечения (фасцинации), преобладавшие в раннем кино, не исчезли вовсе, но проявились уже после появления киноавангарда в качестве компонента определенных жанров (таких, как мюзикл)⁴⁰. Их также можно обнаружить в развитии культа звезд как в эстетическом плане, так и в аспекте индивидуальной звездности, например Валентино.

Ранние фильмы, хотя им и не хватало механизмов создания зрителя в классическом смысле, вовлекали аудиторию через многообразие приемов, аттракционов, особых стратегий показа. В попытке реконструировать ранние отношения фильма и зрителя мы сталкиваемся с методологической проблемой трактовки сквозь призму более поздней нормы: либо эвристически, фокусируясь на способах рецепции, которые исчезли из последующей истории кино, либо концептуально, очерчивая их методами формального анализа, развившимися в исследовании классического кино. Если новейшая историография научила нас избегать эволюционистских моделей и метафор, то нужно с осторожностью отнестись и к инверсивной телеологии, идеализирующей раннее кино в его парадигмальной отдельности⁴¹.

Тем не менее толика телеологической оптики почти неизбежна. Мы не просто не можем избежать рассмотрения раннего кино с точки зрения достигшей зрелости институции. Любая реконструкция исторических состояний рецепции – в текстуальных, психических и социальных конфигурациях – связана с критической субъективностью пишущего/ей и его/ее историческими обстоятельствами. Поскольку мне интересны формы зрительства прежде всего в условиях их функционирования как зон публичности, как структурных условий для артикуляции и рефлексии опыта, я постараюсь выявить ранние отношения фильма и зрителя не столько как абстрактную оппозицию классической норме, сколько в их множественности и сложности, в их неустоявшемся характере и развитии.

Эксцесс очарования

Изобретение кино подорвало незыблемый статус устоявшихся способов рецепции. Рецептивное поведение, утвердившееся в традиционных сферах развлечения (популярных или «легитимных»), несомненно, стимулировало желание и склонность к потреблению фильмов, но не являлось вполне адекватным для нового канала коммуникации. Как перцептивная технология, которую называли иллюзией жизнеподобного движения, фильм появился для экран-

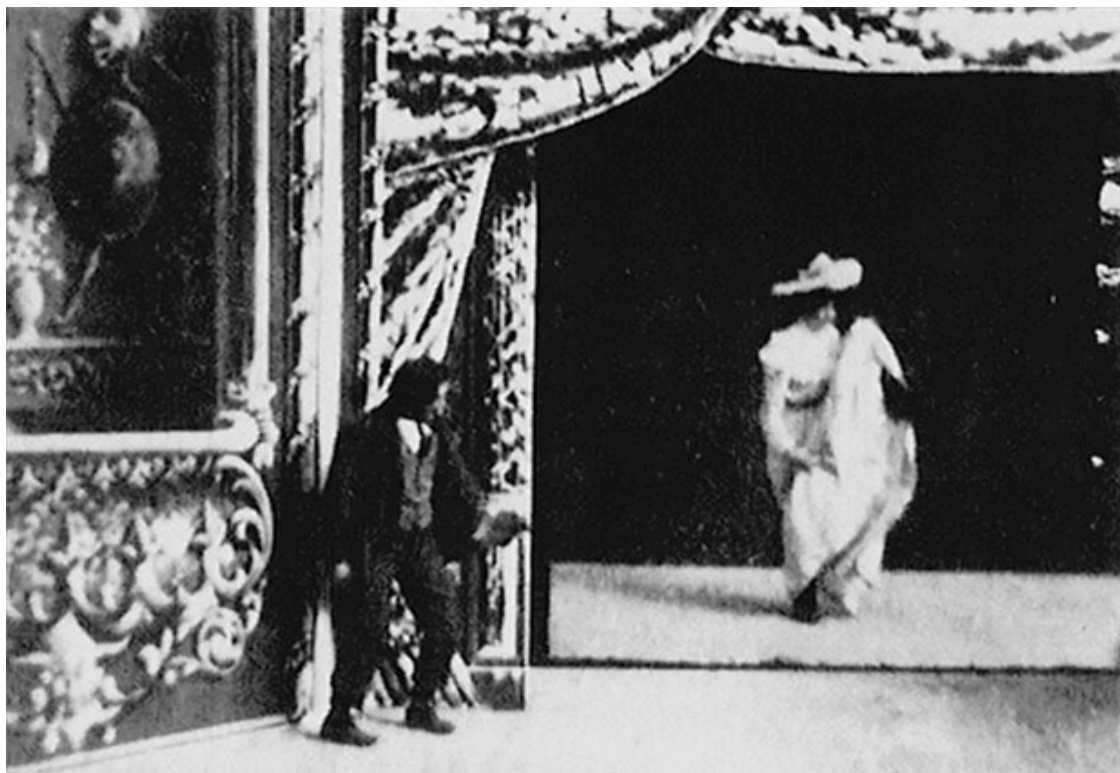
его эссе: *Birch N. Porter, or Ambivalence // Screen. 1978–79 (Winter). Vol. 19. № 4 P. 91–105.* Идеи Бёрча были развиты и модифицированы такими историками кино, как Том Ганнинг, Андре Годро и Чарльз Массер. О коннотациях термина «примитив» см.: *Thompson. Classical Hollywood Cinema. P. 158, Gunning T., Primitive Cinema – A Frame-up? Or The Trick's on Us // Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 3–12.* Как модернист, Бёрч использует термин «Примитив» (с большой буквы) с явной полемической тональностью, поскольку считает раннее кино потенциально противоположной традицией позднему «Институциональному способу репрезентации» (IMR), то есть классической континуальной системе. См., например: *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach // Rosen P. (ed.). Narrative, Apparatus, Ideology. New York: Columbia University Press, 1986. P. 483–506, особенно 486ff.*

⁴⁰ *Gunning T. The Cinema of Attractions // Wide Angle. 1986. Vol. 8. № 3–4. P. 63–70.*

⁴¹ Этот тип инверсивной телеологии вызвал критику Бёрча со стороны Кристин Томпсон и Дэвида Бордуэлла: *Bordwell D., Thompson K. Linearity, Materialism, and the Study of Early American Cinema // Wide Angle. 1983. Vol. 5. № 3. P. 4–15.* Примеры подходов к исследованию классического типа зрительства см. в антологии: *Narrative, Apparatus, Ideology*, включающей статьи Реймона Беллура, Ника Брауна, Лоры Малви, Жана-Луи Бодри, Мэри Энн Доан, Терезы де Лаурентис и Стивена Хита.

ной презентации в залах как волшебный фонарь и стереоптические шоу⁴². Но в кино как особом типе социального и эстетического опыта рецепция фильмов не имела институционального прецедента. «Настоящие» отношения между зрителем, проектором, экраном, особыми параметрами синематического пространства были частью культурной практики, которой еще предстояло обучиться.

Замечательный документ такого обучения представлен в короткометражном фильме Эдвина С. Портера «Дядя Джош на киносеансе» (Edison, 1902), ремейке британской ленты Роберта Пола «Простак пришел смотреть кино» (1901)⁴³. Деревенский простак был привычным персонажем водевилей, комиксов и других популярных медиа, и ранние фильмы унаследовали мотив встречи необразованных умов с городской культурой, современной техникой и коммерческими развлечениями для демонстрации чудес нового урбанистического мира – можно сравнить «Простака» и «Мэнди на Кони-Айленде» Портера (Edison, 1903).



Ил. 1. Дядя Джош готов к общению с экраном. Кадр из х/ф «Дядя Джош на киносеансе», 1902. Режиссер и оператор Эдвин С. Портер.

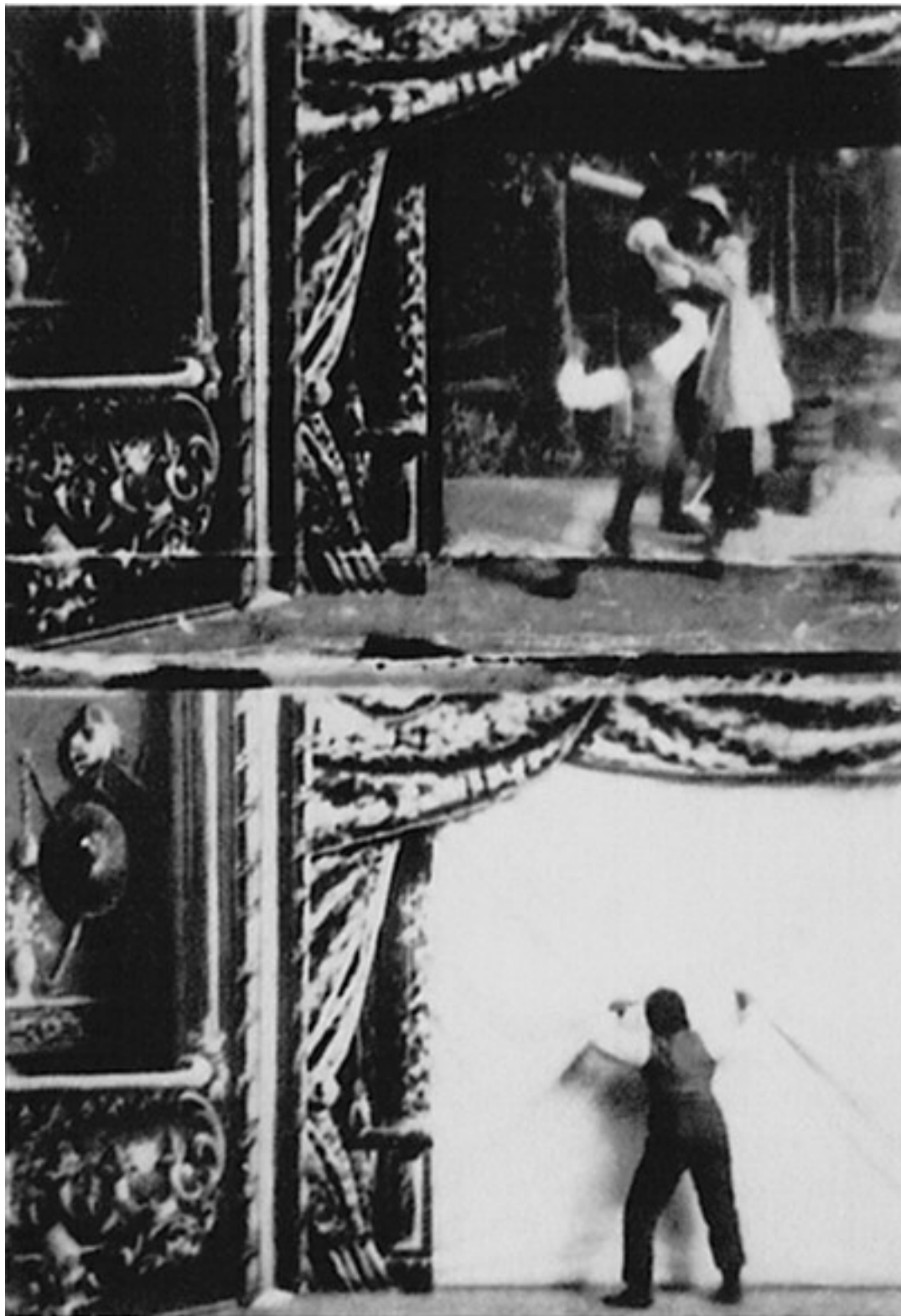
В фильме «Дядя Джош на киносеансе» простак – наивный зритель, который принимает представленное на экране за реальность. Стоя слева от сцены и от экрана, дядя Джош смотрит три разных фильма, последовательно появляющихся на экране: «Парижская танцовщица», «Экспресс „Черный алмаз“» и «Деревенская парочка». Это фрагменты более ранних фильмов самого Портера (в этом главное отличие от британской ленты). Фильмы-внутри-фильма

⁴² Vardac A. N. Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith. New York and London: Benjamin Blom, 1968; Musser Ch. Toward a History of Screen Practice // Quarterly Review of Film Studies. 1984. Vol. 9. № 1. P. 58–69. См. также: Fell J. L. Film and the Narrative Tradition. 1974. Berkeley: University of California Press, 1986. Ch. 4, 6, 7.

⁴³ Musser Ch. The Early Cinema of Edwin S. Porter // Cinema Journal. 1979. Vol. 19. № 1. P. 1–38, 20; Heath S. Questions of Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1981. P. 4–5; Mayne J. The Limits of Spectacle // Wide Angle. 1984. Vol. 6. № 3. P. 6–7; Mayne J. Uncovering the Female Body // Leyda J., Musser Ch. (eds). Before Hollywood. Turn-of-the-Century Film from American Archives. New York: American Federation of the Arts, 1986. P. 65–66; Kirby L. Male Hysteria and Early Cinema // Camera Obscura. 1988. № 17. P. 113–131.

представляют собой подборку примеров из популярных жанров: фильм с танцовщицей; кадр с поездом, движущимся прямо на камеру, как в известном фильме братьев Люмьер или в картине «Экспресс „Эмпайр стейт“» (Biograph, 1896), и фарсовая комедия с легким эротическим оттенком.

То, как дядя Джош воспринимает каждый из этих фильмов, демонстрирует концепты для понимания природы кинематографической иллюзии и высвечивает разные компоненты зрительского удовольствия. Так, глядя на парижскую танцовщицу, дядя Джош вскакивает на сцену и пытается потанцевать вместе с ней, выражая таким образом потребность в соучастии, мимезисе и взаимности.



Ил. 2. Жестокое разочарование дяди Джоша. Кадр из х/ф «Дядя Джош на киносеансе», 1902. Режиссер и оператор Эдвин С. Портер.

Его ожидания вступают в противоречие с экраном, который разрушает барьер между отсутствием и присутствием, и это дразнит зрителя, – как юбка танцовщицы, – скрывая то, что обещали показать. Но, как следует из второго фильма, этот барьер служит также щитом, защищающим зрителя от воздействия посылаемых с экрана чувственных импульсов. Подобно

легендарным зрителям раннего кино, которые вскакивали с мест и убегали при виде идущего на них поезда или катящихся волн, дядя Джош в ужасе уворачивается от экспресса «Черный алмаз», возвращаясь на безопасную исходную позицию.

Неслучайно последний фильм подборки, реалистично изображающий «деревенскую парочку», чрезвычайно его возбуждает. Наблюдая, как деревенский парень «подкатывает» к женщине, дядя Джош особенно остро ощущает свое структурное исключение как зрителя кино из пространства наблюдения – первичной сцены *par excellence*⁴⁴. Обратившийся в сущее дитя, он припадает к экрану, прижимается к нему. Целя в собрата-соперника, он связывает себя не с ним, а с находящимся за полотном автором экранной иллюзии. Нарушая границу между театральным пространством и пространством иллюзии, дядя Джош приходит к развенчанию последнего.

С таким девиантным избыточным поведением по отношению к проецируемым образам зритель-внутри-фильма сам становится зрелищем, объектом, помещенным перед кем-то другим, для чьего-то обозрения и зрительского удовольствия. Под видом комической аллегии фильм посылает зрителю уроки пространственной организации кино, особенно – касающиеся роли неподвижного экрана; уроки сексуальности, в частности в визуализации женщины; и наконец, уроки истории кино.

К 1902 году зрители «Дяди Джоша» уже практически не повторяли наивное поведение легендарной публики, становившейся частью необычного спектакля на сеансе движущихся картинок в Париже, Берлине или в нью-йоркском мюзик-холле «Костер и Байэл». Комическое очарование фильма таким путем заключается в рамки «прогресса» с уважением к технике репрезентации и развитию способа рецепции, соответствующего кинематографу. С точки зрения формальной конструкции «Дядя Джош» принадлежит традиции примитивной живой картины, однокадровой сцены, показывающей развернутое действие с единой (обычно фронтальной) точки зрения на театральной (сценической) дистанции⁴⁵.

Однако стилистически фильм сложнее, чем любой из фильмов, проецируемых внутри его мизансцены. Сверх того, цитируя эти ленты, он маркирует их как ранние и более «примитивные». Во-первых, «Дядя Джош» демонстрирует усложненный нарратив и финал, которые в цитируемых фильмах носят в лучшем случае рудиментарный характер. Наконец, сопоставляя разные жанры и стили репрезентации, этот фильм включает их в превосходящее по объему целое, одновременно более совершенное и усовершенствованное, чем цитированные фрагменты. Таким образом, даже на ранней стадии ощущение кинематографом собственной, пусть короткой истории вписывается в тенденцию категоризации и интеграции признаков кино в ближайшем будущем.

Подобная противоречивость наблюдается в отношениях, которые «Дядя Джош» устанавливает со зрителем на тематическом и структурном уровнях. Зритель, к которому адресуется «Дядя Джош», еще не является классическим зрителем. Поэтому он находится в зале водевильного театра, где вплоть до 1906 года преимущественно показывали кино, по крайней мере в городах. Учитывая местоположение, комический эффект обуславливается предполагаемым культурным разрывом между зрителем-в-фильме и зрителем фильма, что обеспечивает особую социальную динамику идентификации. Понятно, что у зрителя фильма другой опыт просмотра, поскольку здесь уже используются цитаты, провоцирующие «неправильное» поведение дяди Джоша. Предполагается, что зритель узнает цитируемые или аналогичные фильмы и вспомнит то очарование, под которое он попал в недавнем прошлом.

⁴⁴ *Mayne*. *Limits*. P. 7.

⁴⁵ *Thompson*. *Classical Hollywood Cinema*. P. 196, 174, *Gunning*. *The Non-Continuous Style of Early Film (1900–1906)* // *Holman R.* (ed.). *Cinema 1900/1906: An Analytical Study*. Brussels: Federation Internationale des Archives du Film, 1982. Vol. I. P. 219–229; *Gunning*. «Primitive» Cinema; *Burch*. *Primitivism*. P. 486ff.

В фильме высмеивается наивность дяди Джоша, но при этом его реакции на каждую цитируемую ленту иллюстрируют различные аспекты зрительского удовольствия – миметически-нарциссическое, синестетическое, вуайеристское. Как и стилистика каждого отдельного цитируемого фильма, это удовольствие маркируется как регрессивное, неполное и дезориентирующее, то есть не соответствующее рецептивной настроенности, ожидаемой от зрителя фильма. Нарратив явственно артикулирует давление, оказываемое для интеграции этих удовольствий, чтобы подчинить их более зрелому способу рецепции, но это можно осуществить только через отрицательный пример. В эпоху «Дяди Джоша» только предстояло выработать матрицу интеграции, то есть способ наррации, который бы обеспечил зрителю фиктивное присутствие и идентификацию, обусловленную его или ее перцептивным отсутствием, разведением фильма и кинотеатрального пространства.

Конфуз, случившийся с дядей Джошем, не столько результат уникального и невиданного вызова со стороны фильма, сколько эксцесс очарования; результат не столько дефицита, сколько чрезмерной нацеленности на определенные модели рецептивного поведения. Как указывает Алан Уильямс, за триумфальным появлением кино с самого начала умалчивались его разнородные корни, его фундаментально «бриколажное» происхождение⁴⁶. Заимствовав изобретения из других областей технологии (в том числе велосипеда и швейной машинки), раннее кино использовало в качестве содержания и стратегий репрезентации широкий репертуар коммерческих развлечений, процветавших на рубеже столетий. Шоу типа «Дикий Запад», цирковые фокусы, бурлеск, короткие пьески, танцевальные номера, порнографические картинки, акробатика, представления с животными – все это пополняло содержательный материал кино и его художественные условности, питало зрительские ожидания, как это делал волшебный фонарь и стереоптикон с их конфигурацией проецируемого образа в темном театральном пространстве со звуковым аккомпанементом⁴⁷.

В самом общем виде ранние отношения фильма и зрителя были определены, и даже чрезмерно, контекстом показа – водевилями и варьете-шоу, дешевыми музеями и аркадами, летними парками, ярмарками, странствующими труппами. Эти институции не только представляли место и возможность для показа, но и предусматривали особый формат программы, лучше всего передаваемый словом *variété* (смесь). Каковы бы ни были количество и статус фильмов в программе (изначально, видимо, до восьми короткометражек, занимающих двадцатиминутный слот), их последовательность аранжировалась самым случайным образом, соперничая в общей структуре программы с ее акцентом на разнообразии, сдвигах настроения и стиля репрезентации. Формат варьете как антрепренерский и эстетический принцип формировал рецепцию даже после 1905–1906 годов, когда кино обрело собственное пространство – никельдеоны. В этом виде он просуществовал до десятых годов, когда появление длинных фильмов привело к существенным переменам в практике показа и поведении аудитории⁴⁸.

Быстрое чередование не связанных между собой фильмов и живых представлений стимулировало возникновение типа рецепции, несовместимого с тем, что диктовалось традиционными искусствами – тенденции отвлекаться, переключаться, которую Зигфрид Кракауэр, а следом за ним Вальтер Беньямин оценили как форму практической критики буржуазной массовой культуры⁴⁹.

⁴⁶ Williams W. Republic of Images. A History of French Filmmaking. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994. Ch. 1. (Термин «бриколаж» принадлежит антропологу Клоду Леви-Строссу и означает «непрямую», сложную логику организации ритуала в традиционных обществах. – Примеч. ред.)

⁴⁷ Toll R. C. On with The Show. The First Century of Show Business in America. New York: Oxford University Press, 1976; Musser. Toward a History of Screen Practice.

⁴⁸ Об отношениях кино и водевиля см.: Allen R. Vaudeville and Film, 1895–1915: A Study in Media Interaction. New York: Arno Press, 1980. Ch. 3, 4. О множественности форматов см.: McNamara B. The Scenography of Popular Entertainment // The Drama Review. 1974. Vol. 18. № 1. P. 16–24. О возникновении художественного фильма см.: Bowser. Transformation. Ch. 12.

⁴⁹ Кракауэр З. Культ развлечений // Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем, Гараж, 2019. С.

Если традиционные искусства требовали созерцания и сосредоточенности на одном объекте или событии, формат варьете предлагал кратковременную, но непрерывную чувственную стимуляцию, мобилизацию внимания зрителя через бесконечную серию аттракционов, шоков, сюрпризов. Этот тип рецепции был очень рано воспринят как специфически современная форма субъективности, отражающая влияние урбанизации и индустриализации на восприятие человека. В 1911 году Фонд Рассела Сейджа в своем обзоре сравнил формат варьете с «последовательностью городских случайностей», описывая его как «стимулирующий, но дезинтегрирующий»⁵⁰. Однако он был не только отражением городской жизни и индустриальной технологии. Принцип кратковременного избыточного стимулирования вырабатывался внутри рождающейся потребительской культуры примерно с середины XIX века в рекламе, оформлении витрин магазинов и в целом спектре ориентированных на потребление зрелищ – от всемирных и панамериканских выставок и диорам до парков развлечений типа Кони-Айленда⁵¹.

Таким образом, «переключение» между разными раздражителями, которое переживали зрители раннего кино, было предусмотрено избыточными визуальными ощущениями, современным бриколажем и идеологической иллюзией. Формат варьете не только предлагал удобную структуру адаптации множества существующих традиций, он также стимулировал создание разнообразия, в каком-то смысле обеспечивающего это переключение. Поразителен факт степени разнообразия жанров или типов раннего кино – разнообразия, которое, как мы видели в случае с «Дядей Джошем», было довольно неоднозначным, поскольку влекло за собой дивергентные и девиантные реакции зрителя.

Разнообразие и демонстрация

Притом что многие ранние фильмы, особенно до 1903 года, моделировались по знакомым схемам и в стилистике национальной иконографии, их перемещение в новый медиум скорее выявляло различия жанров, нежели создавало из них варианты более или менее однородного способа репрезентации, как стало происходить на стадии классического кинематографа.

Жанры с вымышленными сюжетами брались в основном из водевилей с их комическими трюками и визуальными гэггами, танцами, эротическими сценами, заимствованиями из популярных пьес и опер, мелодраматическими эпизодами, а также воспроизводили исторические события и фольклор, мистерии и трюковые сюжеты в традиции магических представлений. С этими пропорционально доминирующими лентами соседствовали фильмы, изображающие неигровые, явно не срежиссированные сцены.

Последние можно категоризировать как документальные: новостные и хроникальные (события Испано-американской и Англо-бурской войн, парады, бойцовские поединки, сенсационные убийства, казни или катастрофы), сценки из повседневной жизни и отдыха в люмьеровском стиле, большое количество травелогов и видовых картин (экзотические ландшафты, панорамы зданий и выставок), в жанре, тесно связанном с традицией стереоптика⁵².

219–223; *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Производство искусства... / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 15–65; *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера // Беньямин В. Озарения / Пер. с нем. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 168–210.

⁵⁰ *Davis M. M.* The Exploitation of Pleasure. New York: Russell Sage Foundation, 1911. P. 33.

⁵¹ *Беньямин В.* Париж – столица XIX столетия; // Беньямин В. Производство искусства... С. 141–162. *Беньямин В.* Шарль Бодлер – поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–235; *Kasson J.* Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century. New York: Hill & Wang, 1978.

⁵² Поскольку в нашем распоряжении находится только небольшая часть сохранившихся копий, наше понимание горизонта раннего кино основывается на описаниях в каталогах, регистрациях авторских прав и рецензиях. См.: *Musser Ch.* (ed.). Thomas A. Edison Papers. Motion Picture Catalogues by American Producers and Distributors, 1894–1908: A Microfilm Edition. Frederick Md.: University Publications of America, 1985; *Kemp R.* Niver. Motion Pictures from The Library of Congress Paper Print Collection, 1894–1912. Berkeley: University of California Press, 1967; *Biograph Bulletins*, 1896–1908. Los Angeles: Locare Research Group,

Что касается разделения документального и игрового кино, то на материале кинопримитивов эта оппозиция проблематична по многим причинам. Часто в новостных сюжетах использовались реконструкции – например в сценах Испано-американской войны на нью-йоркской крыше или морского сражения, разыгранного в ванне. Авторы и не собирались выдавать драматургическое воссоздание за фиксацию реального события, и эту инсценировку никто не ставил им в вину. Временами раздавались негодующие отклики, но стандарт аутентичности, по которому все такие фильмы отвергались бы как «фейковые», связан с классической парадигмой – он и оказался одним из позднейших аргументов против примитивов⁵³. Границы реальности документальной и постановочной были размыты. Они значили меньше, чем та магия, которая связывает, например, «реалистичную имитацию» казни на электрическом стуле убийцы президента МакКинли в фильме «Казнь Чолгоза» (Porter/Edison, 1901) и исторические реконструкции, такие как «Казнь Марии Шотландской» (Edison, 1895) или подстановка в «Казни через повешение» (Biograph, 1905) аутентичного материала из «Казни слона» (Edison, 1903).

Эмоциональная адресация таких фильмов идет поверх документальных и постановочных способов репрезентации и явственно обслуживает садистские импульсы. В более поздних фильмах такое стало возможным только под прикрытием нарративной маскировки и моральных норм. Мы встречаем совершенно разную степень чувствительности в каталоге, описывающем «Обезглавливание китайского заключенного» (Sigmund Lubin, 1900): «палач показывает голову зрителям как предупреждение против злодеяний, очень впечатляюще» – или в описании, например, комедии Портера «Свидание по телефону» (Edison, 1902), где злая жена крушит мебель в ресторане и отхлестывает по щекам мужа и юную даму, которую находит в его компании: «Очень красивая фотография, с начала до конца насыщенная действием и содержанием, интересным для всех»⁵⁴.

Не один лишь садизм определял адресацию раннего кино. Была апелляция и к другим чувственным удовольствиям без деления на вымысел и документ. Роберт Аллен ссылается на популярную «актуальность местного значения», когда фильм был снят в некий день в некоем городе и показан в местном кинотеатре⁵⁵. Публичный интерес обуславливался в таком случае наблюдением за работой операторской группы и воспроизведением сцен из повседневной жизни жителей, возможностью увидеть на экране себя или знакомого. Этот интерес, который Аллен называет «нарциссическим», можно также связать с политически окрашенным утверждением Беньямина о том, что «лишь капиталистическая эксплуатация» преграждает современному человеку путь к реализации его «законного права на тиражирование»⁵⁶. Так или иначе, тогдашний вклад зрителя в понимание экрана как зеркала отличается от более поздних, опосредованных повествованием форм идентификации – с характерами персонажей, имиджем звезд и поведением камеры. После примитивов интерес к локальному и индивидуальному самовыражению резко дистанцировался от кино как институции, оттеснившей его в частную зону «домашнего» кино.

1971. Наиболее достоверную аннотированную фильмографию художественных фильмов 1900–1906 годов под руководством Андре Годро см.: Holman. *Cinema 1900–1906*. Vol. II. Том I содержит исследования Брайтонского симпозиума (1978). См. также: Bowser E. Preparation for Brighton – the American Contribution I. P. 3–29; The Brighton Project: An Introduction // *Quarterly Review of Film Studies*. 1979. № 4. P. 509–538. См. также программу избранных ранних фильмов, кураторы Лейда и Массер, и сопроводительный каталог, содержащий научные статьи, фильмографию и библиографию Before Hollywood. См. также: *Fell. Film Before Griffith*.

⁵³ См., например: Moving Pictures ad Nauseam // *The American Review of Reviews*. 1908. Vol. 38. № 6. 744–745, цит. по: Claudy C. H. <Untitled> // *Photo-Era* (October 1908); Eaton W. P. The Canned Drama // *American Magazine*. 1909. Vol. 68. № 5. P. 495. О переходах между документальным и художественным кино см.: Levy D. Re-Constituted Newsreels, Re-Enactments, and the American Narrative Film // Holman. *Cinema 1900/1906*. Vol. I. P. 243–258.

⁵⁴ Lubin S. Complete Catalogue, Lubin's Films (January 1903). P. 54, Edison Catalogue (September 1902). P. 122, цитируется Массером: *The Early Cinema of Edwin S. Porter*. P. 22.

⁵⁵ Allen R. Contra the Chaser Theory // *Wide Angle*. 1979. Vol. 3. № 1. P. 7; *Vaudeville and Film*. P. 142–143.

⁵⁶ Беньямин В. Произведение искусства... С. 46.

Еще один аспект примитивной магии можно увидеть в травелогах, фильмах с кинестетическим эффектом, которые передают ощущение путешествия средствами подвижной камеры, установленной в автомобиле, лодке (на корабле) или даже на воздушном шаре, а чаще всего на дрзине, двигавшейся по железнодорожным рельсам.

Добавьте сюда темноту туннеля, как в нью-йоркской подземке между 14-й и 42-й улицами в фильме «Нью-йоркское метро» (G. W. Bitzer/Biograph, 1905), и объект восприятия начинает определяться волнующим впечатлением движения и меняющихся скоростей, чередованием пропорций изображаемого пространства, головокружительной игрой света и тени. Но самый сильный эффект достигался привязкой зрителя к месту невидимой камеры, который можно описать в терминах «оральности», или оральной фасцинации, с которой был связан испуг дяди Джоша перед несущимся на него поездом. В рецензии на фильм «Байографа» 1897 года, снятого камерой, двигавшейся по туннелю Хейверстоу, описывается этот эффект беззащитности, ощущаемой зрителем:

Зритель был не просто сторонним наблюдателем мчащихся вагонов, занимая безопасную позицию. Он был пассажиром призрачного поезда, который мчал его на скорости около мили в минуту. <...> На движение указывала сверкающая перспектива рельсов, которую пожирал неистовый поезд, и исчезающие виды насыпей и заграждений. Сам поезд был невидим, но он безжалостно [sic] глотал пространство, а где-то вдали белый день превращался в темное пятно. То было жерло туннеля, куда обречен был попасть зритель, как будто сама судьба гналась за ним. Чернота смыкалась вокруг него, и зрителя влекли сквозь эту прорву с демонической силой. Тени, невидимая лихорадочная сила и неизвестность впереди заставляли его инстинктивно задерживать дыхание на пороге вероятной катастрофы⁵⁷.

Этот жанр достиг своего пика в «Турах Хейла» – шоу, впервые показанном на выставке в Сент-Луисе в 1904 году и с успехом шедшем в нескольких американских городах в течение двух лет. Это был передвижной театр в виде железнодорожного вагона с кондуктором. Вагон качался как настоящий и сопровождался постукиванием колес и шумом тормозов. На одной из стен был прикреплен экран, на который проецировались виды, снятые из движущегося поезда. Реалистическая среда обеспечивала кинестетический эффект (и в некоторой степени приковывала зрителя к месту), хотя и обнаруживала примитивистское отношение к синематической иллюзии, включающей зрителя в пространство и процесс экранной фантазии⁵⁸.

Местные новости и «призрачные путешествия» излучают магию не только через Osborne движущиеся образы, но также с помощью аппарата, который их продуцирует, напоминая нам, что «в ранние годы... само кино было средством привлечения» – кроме того, что оно было средством передачи традиционного репертуара аттракционов⁵⁹. Особенно в период начальной новизны (1895–1898) публика посещала выставки, чтобы полюбоваться на чудеса

⁵⁷ The Phonoscope (August–September 1897). P. 6, цитируется Чарльзом Массером: *Musser Ch. The Travel Genre in 1903–1904: Moving Toward Fictional Narrative // Iris*. 1984. Vol. 2. № 1. P. 47–59, 53–54. Похожий материал см.: *New York Mail and Express*, Sept. 25, 1897, цит.: *Niver*. *Biograph Bulletins*. P. 28; *Allen*. *Vaudeville and Film*. P. 131. О движении камеры в раннем кино см.: *Gartenberg J. Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900–1906 // Cinema 1900/1906*. Vol. I. P. 169–180; *Gunning T. An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film // Fell. Film Before Griffith*. P. 361ff. Ключевой для примитивной оральности фильм – «Большой глоток» (Williamson, GB 1901), где камера приближается ко рту мужчины и затем «исчезает» в нем.

⁵⁸ *Fielding R. Hales Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture // Fell. Film Before Griffith*. P. 116–130, *Burch*. *Primitivism*. P. 491. Об историческом, перцептивном и эротическом сближении поезда и кино см.: *Kirby L. Romances of the Rail in Silent Film // Kirby L. Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. P. 75–132. См. также: *Doane M. A. When the Direction of the Force Acting on the Body Is Changed: The Moving Image // Wide Angle*. 1985. Vol. 7. № 1–2. P. 42–57.

⁵⁹ *Gunning*. *Cinema of Attractions*. P. 66.

таких машин, как «Байограф» и «Вайтаскоп», и чтобы посмотреть фильмы. В последующие годы демонстрация продолжалась не столь явным, но вряд ли более ненавязчивым образом.

Во многих фильмах содержание было поводом продемонстрировать специфически синематические техники и возможности: способность камеры лавировать в пространстве и активизировать его (как в панорамах и «призрачных путешествиях»), изменять пространственно-временные условности (быстрое, медленное и обратное движение, многократное экспонирование, расщепленный экран), показывать ее географическую вездесущность (фильм как субститут массового туризма), манипулирование восприятием через магические трансформации (замораживание и подстановка кадров через склейку пленки), игру с масштабами и пропорциями (миниатюрные изображения и дорисовка), но также и свою способность наблюдать и фиксировать – будь то преходящие феномены природы или общественной жизни, криминальные ситуации (такие, как недозволенная любовь) или же наблюдение и документирование.

Во многих ранних фильмах рекламируется сам процесс смотрения, способность камеры вводить объекты в поле видения либо через посредство персонажа как своего агента, либо обращаясь непосредственно к зрителю. Британский фильм «Бабушкина лупа» Дж. А. Смита показывает мальчика, который разглядывает разные предметы, в том числе бабушкин глаз, через увеличительное стекло. Эти длинные планы чередуются с крупными планами соответствующих предметов в кашированном виде, по-видимому, репрезентируя точку зрения мальчика, и монтаж не имеет здесь иной функции, кроме как создать «фильмическую точку удовольствия»⁶⁰. Тип визуального удовольствия, создаваемый здесь с помощью увеличенных объектов, несомненно несет в себе фетишистский компонент, не зависящий от содержания.

Это особенно явно прослеживается в фильмах, изображающих отдельные части женского тела, как в фильме Смита того же года «Что видно в телескоп» или «Веселый продавец обуви» Эдвина С. Портера (Edison, 1903), которые фокусируются на женской щиколотке. В последнем крупным планом показывается лодыжка в полосатом чулке, и, по мере того как продавец примеряет даме туфлю, та медленно поднимает юбку. Этот фрагмент мотивирован содержанием (в следующем кадре клерк целует ей ногу)⁶¹, но он явно предназначен зрителю, – это тем более очевидно, что план остается прежним, фронтальным, а не меняется на точку зрения продавца.

Вне зависимости от демонстрации возможностей нового средства коммуникации или объекта смотрения базовая концепция раннего кинопроизводства состояла именно в показе, демонстрации, умении представить товар. Это было, если использовать термин Ганнинга, «кино аттракционов», более близкое к традициям ярмарочного балагана и варьете, чем к классическим формам повествования⁶². Это не значит, что ранние фильмы не рассказывали историй, напротив, нарративные навыки быстро развивались, особенно после 1901 года. Но специфика раннего кино, его парадигмальное отличие в большей степени заключались в «волнующей силе видимого», то есть в эксгибиционистской установке, которая заряжает и нарративные, и ненарративные, и постановочные, и документальные формы.

Соответственно, «кино аттракционов» предполагает фундаментально другой тип адресации, чем тот, который обнаруживается в более поздних фильмах. Эта адресация предписывается разнообразием, множеством конкурирующих зрелищ, на которые зритель отвлекается. Этого «отвлечения» на стадии примитивов больше, чем собственно вовлечения его/ее в последовательный нарратив путем предоставления унифицированной, выигрышной зрительской позиции. Однако демонстрация разнообразия означает также, что зрителя обольщают

⁶⁰ Brewster B. A Scene at the Movies: The Development of Narrative Perspective in Early Cinema // Screen. 1982. Vol. 23. № 2. P. 7. См. также: Gunning T. What I Saw from the Rear Window of the Hotel des Folies-Dramatiques, or the Story Point-of-View Films Told. // Gaudreault A. (ed.). Ce que je vois de mon cine... Paris: Meridiens Klincksieck, 1988. P. 33–43.

⁶¹ Thompson. Classical Hollywood Cinema. P. 199.

⁶² Я очень обязана эссе Ганнинга The Cinema of Attraction, но мне хотелось бы смягчить акцент на оппозиции нарративных и ненарративных фильмов, который составляет центр его аргументации.

более откровенно – как участника предполагаемой социальной группы, а не как невидимого частного потребителя.

Другой тип вуайеризма

Логика демонстрации, которая инспирирует разнообразие жанров, также характеризует понимание кинокадра на уровне фрейминга и монтажа. Наиболее характерный для «примитивного» стиля тип кадра – театральная сцена, снятая общим планом, фронтально, зачастую статично, со слабо центрированной композицией. Как и в других ранних типах кадра, значение сосредоточивается в одной рамке с ее единственной точкой зрения, какие бы манипуляции и трансформации она ни содержала (или активировала, как в трюковых фильмах, где непрерывное формирование кадра фактически является условием магической «обманки»). Кадр воспринимается как единица с относительной самостоятельностью, что противоположно его классическому пониманию как части, включенной в континуальное нарративное пространство.

Когда серия картинок соединяется в нарративе, действие, изображенное в данной сцене, обычно завершается до монтажа, пространственные и временные связи между последовательностью кадров остаются неопределенными или неконкретными. Но даже сам по себе кадр не всегда сразу же прочитывается. В «картинной» традиции образ обычно перегружен визуальным смыслом, заставляя зрителя зависать между разными точками повествовательного интереса (крайний случай – кадр в универмаге в фильме Портера «Клептоманка» (Edison, 1905), где дама-воровка занимается своим делом невидимо как для нас, так и для покупателей в магазине, то есть внутри диегезиса)⁶³. Все эти признаки – единая точка зрения, неопределенная пространственно-временная континуальность и нецентрированная композиция – не только инспирированы эстетикой демонстрации, но требуют такого способа показа, в котором изображение на экране презентуется как часть более масштабного зрелища.

Фронтальность и единообразие точки зрения явственно выступают как знак презентационной – в противовес репрезентационной – концепции пространства и адресата. Если классическое кино стремилось «ввести [зрителя] в пространство фильма», как говорит Жан Митри по отношению к Мельесу, в раннем кино «пространство... делает шаг навстречу зрителю, чтобы презентовать себя в единстве театрального фрейминга»⁶⁴. Вместе с тем, как утверждают Ганнинг и Массер, различие в пространственной организации нельзя сводить к театральности: традиция волшебного фонаря, комикса, политической карикатуры, почтовых открыток – все эти способы презентации и фрейминга внесли свой вклад в формирование отчетливого стиля раннего кино.

Театральная сцена была не единственным типом кадра, не все фильмы заставляли зрителя «смотреть сквозь пустоту на действие, происходящее в отдельном пространстве»⁶⁵. Например, апелляция к зрителю в призрачных путешествиях зависела от специфически кинематографической формы рецепции – идентификации зрителя с точкой зрения камеры, с ее мобильностью и потенциальной вездесущностью⁶⁶. Для фильмов в жанре, акцентирую-

⁶³ *Musser C.* Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley: University of California Press, 1991. P. 382–387. О примитивной картине в целом см. примеч. 2 на с. 39, а также *Heath S.* Questions of Cinema. P. 26–27, 39–40. Об эстетике живой картины в традиции театральной мелодрамы см.: *Vardac.* Stage to Screen; *Brooks P.* The Melodramatic Imagination. New Haven: Yale University Press, 1976. P. 48, 61ff.

⁶⁴ *Mitry J.* Le montage dans les films de Melies // Maltete-Melies M. (ed.). Melies et la naissance du spectacle cinematographique. Paris: Klincksieck, 1984. P. 151, цит. по: *Gunning.* «Primitive» Cinema. P. 9.

⁶⁵ *Thompson.* Classical Hollywood Cinema. P. 214.

⁶⁶ Обратный эффект демонстрируют фильмы, где камера помещается на пути движущегося объекта, как в фильме «Каково это, когда тебя переехали» (Сесил Хепуорт, 1900), где показывается неизбежная идентификация зрителя с точкой зрения камеры. Бёрч определяет этот тип идентификации как «ключевое звено Институционального метода» (Primitivism. P. 491), не отличающее, как указывает Бёрч, идентификацию классического зрителя с нарративной камерой от игрового использования

щем «выражение лица», могли приглашаться популярные театральные актеры, но фрейминг со средним планом позиционировал специфику, невозможную в театре. «Поцелуй» (Edison, 1896), один из наиболее популярных ранних фильмов, воспроизводит ключевой момент из современной ему бродвейской постановки «Вдова Джонс» с участием ее звезд Мей Ирвин и Джона Райса. Особенностью таких фильмов является именно «невозможное» положение зрителя: возбуждение при наблюдении некоего интимного действия с близкой дистанции, которая в «реальной жизни» была бы исключена и которая на сцене разрушила бы иллюзию реальности. Привилегия видеть знакомых звезд в доступности кинетоскопа сочетается со знакомым сценарием «примитивной» картинки, как в «Дяде Джоше», хотя тому сценарию еще недоставало эмоциональной нагруженности. Призрачные путешествия, классический принцип – сопряжение выигрышной позиции зрителя с точкой зрения камеры, – появляются довольно рано, когда кино еще не было облечено нарративной функцией, не воспринималось в терминах причинной мотивации и психологии персонажей.

«Поцелуй», как многие ранние фильмы, изображал щекотливый момент и в то же время задействовал механизмы кинематографического вуайеризма, отличные от его театральных форм. Кристиан Метц отмечает, что отличие кинематографического вуайеризма состоит в его сродстве с подглядыванием в замочную скважину, анонимном, одиночном, односторонне направленном акте скопофилии. Для него это сродство внутренне присуще кино благодаря оппозиции отсутствия/присутствия, конституирующей фильмическую репрезентацию. Абсолютный зазор между кинопроизводством и рецепцией и сопутствующее разграничение пространства фильма и пространства зрителя приводят к тому, что фильмическое зрелище, или наблюдаемый объект, не ведает о том, что за ним наблюдают, как это происходит в театральном представлении. Метц ассоциирует последнее с другим типом вуайеризма, основанном на взаимности двух актов – наблюдать и быть наблюдаемым, на «активной соучастии» эксгибициониста и вуайера. Тогда как «присутствующие на показе фильма не образуют, как это происходит в театре, подлинной „публики“, временного коллектива. Речь скорее может идти о суммировании индивидуумов, которые, несмотря на внешние признаки, сближающие их с публикой, больше похожи на разобщенное единство читателей одного и того же романа»⁶⁷.

Если мы используем аргумент Метца применительно к различению между конкурирующими культурными институциями и практиками, а не к онтологическому различию между фильмическим аппаратом и театральным, раннее кино предстанет ближе к театральному виду вуайеризма, чем к скопическому режиму классического кино. С их акцентом на показе ранние фильмы являются осознанно эксгибиционистскими, в то время как классическое кино дезавуирует свое эксгибиционистское качество, чтобы сохранить магию невидимого взгляда⁶⁸. Прежде всего, отграничение фильмического зрительского пространства, существенное для классического кино, еще не было кодифицированным или, скорее, еще не достигло своего эстетического приоритета. Несмотря на технологически обусловленный разрыв между отсутствием и присутствием (что также было присуще другим визуальным иллюзиям), там все же была перцептивная континуальность между пространством экрана и социальным пространством зала, включая проекцию и другие элементы показа, такие как музыкальные и шумовые эффекты. Коль скоро кино зависело от условий показа в установленных формах театральных зрелищ, проекция фильмов в контексте сборных программ не обязательно снижала зрительское осознание причастности к публике как коллективному телу, присутствующему на предьявляемом

и показа аппарата в раннем кино («Primitive» Cinema. P. 9).

⁶⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. С. 96. Акцент Метца на взаимности театрального вуайеризма указывает в направлении фрейдовского понятия «амбивалентности» (см. мое обсуждение Валентино в главе 12). Его акцент на «общественном» измерении театрального вуайеризма совпадает с пониманием Ричардом Сеннетом публичного как резюмирующего отношения рецепции в театре XVIII века: *Сеннет Р. Падение публичного человека*. С. 18–22, 31–40.

⁶⁸ *Gunning. Cinema of Attractions*. P. 64.

зрелище. (Это измерение публичности очевидно отсутствует в том, что рассматривалось как прототип фильмического вуайеризма в метцевском смысле, ассоциирующегося с кинетоскопом и его изолированными условиями просмотра.)

Если ранние отношения «фильм – зритель» имели больше общего с театральным вуайеризмом, то осуществлялось это обязательно в эклектичной, комбинированной форме. В дело вступали новые вариации традиций популярного «узаконенного» зрелища, по крайней мере в Соединенных Штатах, не только в социальной и культурной иерархии, но также в других, конкурирующих условностях сценографии, перформанса, адресации, особенно применительно к стандартам «реализма»⁶⁹. В этом плане в рамках театра как институции, определяемой в противовес кино через физическое сопresутствие аудитории и самого зрелища, уже задействовался скопический компонент (в смысле Метца) со множеством вариаций. Они зависели от того, был ли зритель намеренно отсутствующим или присутствующим для актеров, заключалась ли эстетическая цель в создании иллюзии, внешнего эффекта, мелодраматического катарсиса или впечатления реальности. Хотя кино развивалось в контексте популярных театральных развлечений, в которых приветствовалась прямая адресация к зрителю, на ранних стадиях оно также впитывало в себя традиции высокой культуры в репрезентации, в том числе принцип четвертой стены.

Эклектичный и амбивалентный характер скопических отношений в раннем кино наиболее очевиден в одной регулярной практике – внезапном прямом взгляде актера в объектив камеры. Будь то комический «апарт» или эротичное подмигивание, такой взгляд взрывает иллюзионизм закрытого вымышленного мира превалирующими стандартами театрального реализма и теми, которые разовьются в классическом кино. Однако в то же время прямой взгляд в камеру уже играет на различии двух эстетических регистров, между конкурирующими концепциями кинематографического пространства и между разными типами вуайеризма. В некоторых текстах как будто проверяется граница между иллюзионистским пространством экрана и зрительным залом, причем делается это довольно агрессивно, в манере наделавшего шуму крупного плана с бандитом, чей револьвер смотрит прямо в зрителя в начале и в финале «Большого ограбления поезда» Портера (Edison, 1903). В «Бурлескном самоубийстве», снятом годом раньше фильме Эдисона, на этом типе трансгрессии все и концентрируется: на одном плане средней крупности мы видим, как мужчина делает глоток виски, потом смотрит на лежащий на столе пистолет, поднимает его к виску, останавливается, указывает пальцем в камеру и смеется над зрителями, которые приняли его действия за чистую монету⁷⁰.

В начале 1910-х годов прямой взгляд в объектив камеры стал негласным табу, по словам Фрэнка Вудса, одного из наиболее красноречивых защитников классического кино, «мимические жесты, направленные на камеру, разрушают иллюзию реальности»⁷¹. Озабоченность Вудса относится не столько к уравниванию репрезентации и референта, сколько к нарушению готовности зрителя влиться в самодостаточный, закрытый, вымышленный мир на экране, диегезис. По мнению практиков и теоретиков классического кино, такая абсорбция существенным образом зависит от возможности зрителя наблюдать нарратив с идеально выигрышной позиции повествующей камеры, невидимой никем из персонажей внутри диегетического пространства. Прямой взгляд в камеру актера или персонажа подрывает этот механизм, потому что не только обнаруживает факт фильмической умышленности, но ставит под угрозу разрыв между филь-

⁶⁹ Vardac. *Stage to Screen; McNamara. Scenography of Popular Entertainment; Levine L. Highbrow Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America.* Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1988.

⁷⁰ Ноэль Бёрч исследует неопределенную и амбивалентную природу границ кинематографического пространства в статье *Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits // Screen.* 1982. Vol. 23. № 2. P. 16–33, а также в других работах: Porter, or *Ambivalence and How We Got into Pictures // Afterimage.* 1980/81 (Winter). № 8/9. P. 22–39. О «Бурлескном самоубийстве» см.: *Gunning. Unseen Energy.* P. 359–361.

⁷¹ Woods F. *The Spectator // New York Dramatic Mirror.* № 63 (April 9, 1910). P. 19, далее цит. как NYDM.

мическим и зрительским пространством, а следовательно, и позицию зрителя как невидимого нарушителя границы.

Тем не менее Марк Верне напоминает, что подрывная сила, традиционно приписываемая взгляду в камеру, сама по себе основана на фикции, то есть в временном соположении в действительности разделенных и несопоставимых пространств: «...пространства фильма, диегетического универсума и пространства кинозала». Взгляд в камеру может моментально огорчить классического вуайера, но он также воплощает в себе разрыв, к которому стремится кино как институция, он устанавливает «ложную встречу», делая зрителя персонажем ностальгического фильма в фильме. Ностальгия, которую замечает Марк Верне в некоторых образцах взгляда в камеру, относится к оставшемуся в прошлом кино симбиозу с популярными развлечениями, особенно с такими жанрами, как комедия и мюзикл, где прямая адресация напоминает об условностях мюзик-холла и бурлеска. Вместе с этими условностями активизируется стремление к мифической популярной аудитории, идеальной публике: «Адресат, предполагаемый „взглядом в камеру“, будучи очень далеким от реального индивидуального зрителя, в действительности является коллективным адресатом (публикой), но тоже воображаемой (другой) публикой»⁷².

В перспективе установившейся институции с ее массовой аудиторией изолированных, отчужденных индивидов апелляция к такой идеальной публике чаще всего служит идеологическим целям⁷³. Однако на этой ранней стадии истории кино взгляд в камеру предоставляет другие возможности. На одном уровне он, несомненно, подтверждает всю условность зрелища, знакомого по популярным постановкам, но на другом уровне, особенно когда этот взгляд возникает внезапно, неожиданно, он определяет зрителю еще не место и, по-видимому, никогда это не будет место в классическом смысле, но возможность соединить технологический потенциал кино со структурными условиями публичной сферы, создать интересубъективную базу оформления опыта.

Другие обстоятельства повторяющегося прямого взгляда в камеру как следствия связи раннего кино с театральным вуайеризмом особенно релевантны в вопросах гендера и сексуальности. Как показали кинотеоретики феминистского крыла от Лоры Малви до Мэри Энн Доан, психические механизмы вуайеризма и фетишизма, вписанные в классический аппарат, репродуцируют патриархальную иерархию, которая превращает женщину в объект, а мужчину – в агента взгляда. Нацеливание фильмического вуайеризма на эти удовольствия означает структурную «маскулинизацию» позиции зрителя независимо от его реального пола⁷⁴. Можно с уверенностью сказать, что раннее кино было не менее патриархальным, чем его классический преемник, особенно если иметь в виду, что многие фильмы были вдохновлены ориентированным на мужчин репертуаром кинетоскопов, бурлеска или концертного зала. Но им все же не хватало формальных стратегий предопределения рецепции в классическом смысле, возможностей не прямой адресации, основанной на режиме «замочной скважины», и фетишистской дистанции.

Неслучайно прямой взгляд в камеру наиболее часто встречается в эротических фильмах. Объект фасцинации здесь обычно женщина, акцент ставится на ее теле (преимущественно на щиколотках и икрах), которое постоянно прикрывают и снова обнажают. Актриса зачастую участвует в постановке, демонстрирующей женщину как зрелище через физические действия и движения, танцы, как в фильме «Змея и бабочка», или многочисленные раздевания (как правило, неполные). Часто, как в фильмах «От хористки до королевы бурлеска» (Biograph, 1903) или «Штопор» (Biograph, 1905), кокетливый женский взгляд в камеру является кульминацией

⁷² Vernet M. The Look at the Camera // Cinema Journal. 1989. Vol. 28. № 2. P. 49, 55.

⁷³ Feuer J. The Hollywood Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Ch. 1; Altman R. The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1987. P. 272ff.

⁷⁴ См. главы 11 и 12.

и мотивацией акта эксгибиционизма. Подобные ритуалы метафорически отсылают к театральному вуайеризму, где наблюдаемый (актер) самим фактом своего наличия на сцене соглашается быть эксгибиционистом в присутствии зрителя – вуайериста по соглашению⁷⁵.

Выделение акта эксгибиционизма в сочетании с женским телом напоминает психоаналитический концепт «маскарада», разработанный феминистской кинотеорией⁷⁶. Замечу, выводя за скобки термин «репрезентация»: исполнительница в фильме одновременно подчиняется традиционным нормам женственности (включая их нарушение в порнографии) и демонстрирует их как культурные конвенции. Даже когда женщина сводится до объекта эротического вожделения, взгляд исполнительницы в камеру может представить это как причуду или, напротив, печальную шутку. В фильме Портера «Что случилось на 23-й улице в Нью-Йорке» (Edison, 1901), например, юбку молодой женщины, входящей в подземку, вздымает ветер. Снятый в естественной локации, этот фильм показывает людей на улице, случайно бросающих любопытные взгляды в направлении камеры, как это делает и сама исполнительница, когда завершает свой номер. Даже если ее последний жест может читаться как приглашение, он также содержит в себе знак дистанцирования между актрисой и ее объективированным образом – и это имело бы большее значение для женщин в аудитории, чем для текстуально предписанного зрителя мужских, гомосоциальных развлечений⁷⁷.

Актуализация эксгибиционизма в ранних эротических фильмах передает смысл ролевого исполнения и меру взаимозаменяемости ролей внутри трансгрессивного сценария. Соблазн, как и предел ролевого исполнения, является темой фильма Эдисона 1903 года «Что случилось в тоннеле». Когда поезд метро входит в темный тоннель и экран погружается во тьму, пассажир пытается тайком поцеловать молодую женщину, а когда поезд выходит на свет, мужчина с ужасом обнаруживает, что поцеловал темнокожую служанку этой женщины. Эта расистско-сексистская шутка получает развитие: над мужчиной смеются обе женщины. Шутник, становящийся жертвой собственной шутки, – общее место в жанре комедии, но здесь важно то, что прямой взгляд служанки в камеру означает, что она не только не элемент декорации, но именно она, скорее всего, и разыграла эту шутку с подменой⁷⁸.

Подобный акцент на ролевом исполнении и амбивалентность (в техническом фрейдистском смысле сосуществования и относительной взаимозаменяемости противоположных мотивов)⁷⁹ можно увидеть в фильмах, где изображаются акты вуайеризма, ставя взгляд с точки зрения персонажа. Такие фильмы, как «Что видно в телескоп» Дж. А. Смита (1900), «Что видно с моего шестого этажа» и «Подглядывающий Том» (оба – Pathe, 1901) или «Любопытные ботинки» Л. Фитцхэмона (Herworth, 1905), показывают любопытного персонажа, подглядывающего через то или иное приспособление – телескоп, замочную скважину, – и переходят на его предполагаемый объект через визуализацию посредника – каше в виде стандартного круга или замочной скважины, – после чего завершается наказанием подглядывающего.

В обстоятельной работе о так называемой серии подглядывающего Тома Ганнинг обсуждает различие кадров с точки зрения персонажа между ранним и классическим кино: «Эти взгляды передают скопическое удовольствие, скорее зрелище, чем нарратив, а не повествовательно значимую информацию или указания на знания либо психологию персонажа».

⁷⁵ Metz K. Указ. соч. С. 94–96. Об ассоциации взгляда с эротическим признанием и смертью см.: Lehman P. Looking at Ivy Looking at Us Looking at Her: The Camera and the Garter // Wide Angle 1983. Vol. 5. № 3. P. 59–63.

⁷⁶ См.: Doane M. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator // Screen. 1982. Vol. 23. № 3–4. P. 74–87; Doane M. Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator // Discourse 1988–1989 (Fall–Winter). Vol. 11. № 1 P. 42–54.

⁷⁷ Также см.: Mayne J. Uncovering the Female Body. Цит. по: Musser, Leyda. Before Hollywood. P. 63–67; Williams L. Film Body: An Implantation of Perversions, перепечатано: Narrative, Apparatus, Ideology. P. 507–534.

⁷⁸ Подробнее о прочтении этого фильма см.: Mayne. Uncovering.

⁷⁹ Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного / Сост. М. Ярошевский. М.: Просвещение, 1990. С. 122–199.

Передаваемое таким образом скопическое удовольствие, подчеркивает Ганнинг, может быть опосредовано взглядом персонажа, но оно все равно принимается и разделяется зрителем. Существенно, что «подглядывающие» часто «изображают шутливую пантомиму того, что они смотрят» и транслируют свое удовольствие зрителю, напрямую адресуясь к нему через камеру⁸⁰. Подобно тому, как вуайер может играть эксгибициониста для подразумеваемой аудитории, его или ее финальный жест предлагает похожий обмен ролями для наблюдаемого объекта. Эта демонстрация амбивалентности не только утверждает примат сквозного сценария как эстетического принципа над нарративной каузальностью и завершенностью. Она также имеет важные последствия для структурирования гендерного взгляда и сопутствующей организации публичного и приватного.

Фильмы «подглядывающей» серии репродуцируют ситуацию салонов с кинетоскопами или мутоскопами с их преимущественно мужской клиентурой, охочей до дешевой порнографии, и соответствуют патриархальному порядку видения. Вместе с тем они фиксировали надлом иерархической сегрегации мужского и женского, которая жестко определяла границы публичного и приватного в XIX веке. В традиции популярного в разного рода зрелищах переодевания или в ответ на запрос возникающей женской аудитории фильмы этой серии отвечали на вызов сексуальной дезориентации и смешения гендерных ролей. Например, в «Поиске доказательств» (Biograph, 1903) роль вуайера отдана женщине, которая в сопровождении детектива-мужчины идет по следу своего неверного мужа, обыскивая один за другим гостиничные номера⁸¹. Не столь благочинный и менее мотивированный вариант женской скопофилии встречаем в фильме Жоржа Ато «Нескромная банщица» (*La fille de bain indiscrete*, Pathe, 1902). Вуайеристское желание смотреть на женское тело может разрушаться и с другой стороны. Самый необычный пример – британский фильм «Любопытные ботинки», где пытливый чистильщик обуви проводит нас через серию подсматриваний в замочную скважину. Мы видим переодевающегося в женское платье перед зеркалом мужчину, мужчину с шестью пальцами, пытающегося удалить лишний, женщину, качающую в колыбели собачку, и пару, присыкающую водой на любопытного.

Как и «Дядя Джош», эти случаи подглядывания должны прочитываться как метафоры ранних отношений фильма и зрителя. Как тот, так и другие отражают зыбкую становящуюся природу фильмического пространства и рождающееся в нем взаимопроникновение публичной и приватной зон.

Психосексуальная амбивалентность, показывавшаяся в фильмах, призывала зрителя сыграть свою роль в сценарии, принять участие в коллективном ритуале смотреть и быть объектом смотрения в традиции театральной публичности.

Если классическое кино исключает публичное измерение в пользу привилегированности зрителя, то невидимый доступ к приватным, по сути, драмам типа серии «Подглядывающий Том» «вводит частные драмы в публичное пространство самой демонстрационной площадки»⁸². Вероятно, изначально задумывавшаяся как шутка скопофилическая трансгрессия выливается в практическую критику исторических границ между публичным и приватным, приводит к возможности ввести прежде не представленные дискурсы опыта в поле зрения радикально инклюзивной, гетеросоциальной публичной сферы.

Как бы то ни было, только наиболее рискованные примеры «подглядывающей серии» пользовались взаимностью скопического удовольствия со зрителем. Прочие находились под

⁸⁰ Gunning. What I Saw from the Rear Window. P. 37–38.

⁸¹ Mayne J. The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism, перепечатано: Doane M., Mellencamp P., Williams L. eds., Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism. The American Film Institute Monograph Series. Frederick, Md.: University Publications of America, 1984. Vol. III. P. 54f. Мейн пишет, что роль подглядывающей жены может исполняться любой другой женщиной.

⁸² Gunning. What I Saw from the Rear Window. P. 38.

властью сохранения приватной трансгрессии в рамках моральной цензуры. В фильме «Поиски доказательств» вуайеристское путешествие жены кульминирует скорее в признании вины ее мужем, чем в садистской трансформации ее собственной трансгрессии. В том же русле в фильме «История, рассказанная „Байографом“» (Biograph, 1904) вторжение на чужую личную территорию показывается как легитимная функция киноаппарата вкупе с публичной ситуацией зала. Зловредный служащий тайно снимает, как хозяин целует секретаршу, а затем показывает отснятый материал в водевильном шоу, куда приходят хозяин с женой. Фильм в фильме (который повторяет секретную съемку с той же точки зрения) совмещает возможность увидеть себя (или своего неверного мужа) на экране с сеансом публичного разоблачения и позора. Хотя обе сюжетные линии – розыгрыша, устроенного служащим, и мотива разоблаченной супружеской неверности – часто встречаются в раннем кино, «История, рассказанная „Байографом“» преодолевает акцент на садистских и вуайеристских удовольствиях, устремляясь к уже более позднему пониманию зрительства как средства трансляции моральной истины и социальной ответственности.

Различие между ранним и более поздним использованием точки зрения и его классической функции состоит не только в нарративной мотивации, но и в тщательном соединении видения и правды, моральной нагруженности взгляда, что стало ассоциироваться с именем Д. У. Гриффита⁸³. В течение переходного периода эта тенденция аллегорически воплощалась в персонажах, которые видели собственную судьбу в качестве зрителей; таких как кающийся отец в «Исправлении пьяницы» (Griffith/Biograph, 1909) или сбившийся с пути деревенский парень, увидевший собственное падение в «Вампире» (Kalem, 1913); в каждом случае в результате такого опыта семья воссоединяется.

Хотя в обоих фильмах рассказывается о личном опыте преобразования в качестве реакции на театральное зрелище, в них подразумевается аналогия с институцией кино, в то время боровшегося с цензурой. Здесь отчетлив месседж социальной ответственности, в том числе в форме пародии, как в фильме Мака Сеннета и Чарльза Беннета «Прерванный роман Тилли» (Sennett/Keystone, 1914), где Чарли Чаплин и его подружка (Мейбл Норман) приходят в кинотеатр, представляющий собой нечто среднее между конторой Армии спасения и судом. Когда они видят на экране, как полиция арестовывает парочку преступников, их поведение приобретает гиперболизированную форму зрительства, радикально отличающегося от анархически-непредсказуемых реакций, которые все еще вызывали их собственные комедии.

Кинопоказ как публичное зрелище

Акцент на показе отличает вуайеристские обертоны раннего кино от классической модели в большем диапазоне, чем только в общей эстетике проекции и ярко выраженном эксгибиционизме. Незавершенный финал, который радикальные формалисты, такие как Ноэль Бёрч, подчеркивают в качестве аспекта парадигматической особенности примитивного кино, подразумевается конкретной практикой показа: опосредованием экранного образа демонстраторами или персоналом, присутствующим в зале, – лекторами, музыкантами, специалистами по шумовому оформлению.

Как показал Чарльз Массер, эти действия опосредования воспринимались не как компенсаторные, то есть проясняющие или помогающие понять складывающийся на тот момент язык кино, но, очевидно, как продолжающие установившиеся практики экранного развлечения. В

⁸³ *Friedberg A.* A Properly Adjusted Window: Vision and Sanity in D. W. Griffith's 1908–1909 Biograph Films // *Elsaesser T., Barker A., eds.* Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute, 1990; *Gunning T.* From the Opium Den to the Theatre of Morality: Moral Discourse and the Film Process in Early American Cinema // *Melbourne: Art & Text.* 1988. № 30. P. 30–41.

течение двух столетий шоу с волшебным фонарем представляли вымышленные истории, аллегорические темы и документальные сюжеты. По ходу возрастающей доступности фотографических диапозитивов во второй половине XIX века все более продвинутым и разработанным становится визуальный тревелог, предвосхитивший демонстрацию фильмов. В шоу волшебных фонарей часто делались попытки артикулировать движение в пространстве через аранжировку наиболее выигрышных видов, что напоминало более поздние монтажные приемы (врезки, смена интерьера и ландшафта, точка зрения, обратный план), подкрепленные соответствующим комментарием⁸⁴.

В свете этой традиции уже не кажется странным, что ранние фильмы, состоявшие из набора кадров, зачастую дистрибутировались в виде отдельных роликов, которые прокатчик мог собирать на свой вкус. Самый знаменитый пример тому – крупный план бандита в «Большом ограблении поезда», который показывали либо в начале, либо в конце фильма в зависимости от контекста демонстрации. Сколько ни продолжалась с точки зрения законности и рыночной стратегии политика частичных продаж (для компании Эдисона – по 1906 год), она означала, что демонстратор являлся более практиком волшебного фонаря, чем проекционистом, обладая контролем над монтажом независимо от нарративной или пространственной логики эпизодов, на свое усмотрение сопоставляя или смешивая жанры⁸⁵.

Как это в гиперболизированной форме выступило в «Дяде Джоше», ранний демонстратор обладал функцией и статусом хозяина зрелища – Волшебником страны Оз на грани его разоблачения Тоттошкой. До тех пор пока демонстратор сохранял за собой эту функцию, кинематографические практики, такие как монтаж, в большей мере зависели от контекста конкретного показа, чем от самого фильма как конечного продукта и товара массовой культуры. Ранние показы претендовали на единичную уникальность живого представления, несмотря на то что сами фильмы циркулировали в национальном и мировом масштабе. Такое отношение к зрелищу, кроме прочего, коренилось в целом ряде других практик, переживших контроль демонстратора и благополучно влившихся в период никельдеонов. Их можно разделить на два типа: практики, более или менее одновременные с показом, такие как лекции, шумовые и музыкальные эффекты, и практики, изменившиеся в связи с проекцией фильмов в соответствии с форматом варьете, включавшим в себя иллюстрированные песни, водевильные номера и иногда, как в конце 1909 года, волшебный фонарь и стереоптические шоу. Хотя нефильмические аттракционы отличались по распространенности, статусу и сочетаемости, по меньшей мере некоторые из них, прежде всего музыкальный аккомпанемент, могли считаться нормативными⁸⁶.

Живые включения в шоу как существенный элемент кинематографического опыта определили способ рецепции, значительно отличающийся от того, который должен был стать нормой, по крайней мере с приходом синхронизированного звука и стандартизированной скорости проекции. Даже в минимальном масштабе музыкальный аккомпанемент давал аудитории ощущение присутствия в коллективе, которое, как пишет Норман Кинг, просуществовало вплоть до конца немой эры: «Звук по-разному функционировал на протяжении немой эры... Главным

⁸⁴ *Musser. Toward a History of Screen Practice // The Eden Musee in 1898: The Exhibitor as Creator / Film and History. 1981 (December). P. 73–83; Early Cinema of Porter. P. 5, и его же High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of the Travelling Exhibition, 1880–1920.*

⁸⁵ О легальных маневрах политики продаж Эдисона см.: *Levy D. Edison Sales Policy and the Continuous Action Film, 1904–1906 // Fell (ed.). Film Before Griffith. P. 207–222.*

⁸⁶ Наиболее противоречивым в этих действиях за пределами фильма является институт лектора. Ноэль Бёрч считает, что лектор – эмблематичная фигура нелинейного способа репрезентации. См. его обсуждение роли бенши в истории японского кино (которого он называет «хранилищем универсальных примитивных способов фильмической репрезентации») в: *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema. Berkeley: University of California Press, 1979. P. 75–85, 95–97.* Бордуэлл и Томпсон полагают, что акцент Бёрча на лекторе избыточен, поскольку «музыка была более распространенным аккомпанементом к фильму» (*Linearity. P. 9*). Более подробное обсуждение фигуры лектора см. в главе 3, с. 148–152.

образом он в кино создавал эффекты, которые не мог создать записанный звук, ощущение непосредственной причастности, партиципации. Живой звук актуализировал образ и, сливаясь с ним, акцентировал сопричастие зрелища и аудитории»⁸⁷. Наличие живого аккомпанемента, соотносящегося с проецируемым образом, поддерживало ощущение связи между пространством и временем зала и иллюзионным миром на экране – в отличие от классической субординации первого под абсолютной властью второго. Но приоритет «чувства сидящего в зале напротив экрана» над «чувством захваченного воображаемым течением времени» само по себе не носит подрывного характера (как подразумевает Бёрч)⁸⁸. Более чем формальная оппозиция классическому пониманию зрительства, такие показы определяли локально и культурно специфические акты рецепции, открывая возможность причастности и усиливая неопределенность. В этом поле кино могло принимать функцию альтернативной публичной зоны для отдельных социальных групп, таких как иммигранты или женщины, создавая интересубъективную базу, через которую или благодаря которой они могли обсуждать проблемы собственного опыта.

Такие альтернативные формации зрительства по очевидным причинам не документировались достаточно широко, чтобы фигурировать как доминирующие тенденции, но и не исчезли бесследно, чтобы их отрицать. Другое понятие кино можно вывести, например, из демонстрационных практик, которые игнорировались или вызывали конфликты между индивидуальными демонстраторами и продюсерами, из попыток минимизировать нефильмические включения и действия или подчинять их фильму (музыка и шумовые эффекты), трансформировать их в часть продукта (интертитры, монтаж, повествование от лица камеры) – короче говоря, из устранения условий, благоприятствующих локальному, этническому, классовому или гендерно обусловленному опыту.

Этот процесс отрицания включал в себя стратегии, нацеленные на подавление ощущения театрального пространства и погружение зрителя в иллюзорное пространство экрана: крупные планы, центрированную композицию, указующее освещение, последовательный монтаж, которые создавали целостное диегетическое пространство, приспособляющее себя к невидимому наблюдателю, а также постепенное увеличение длительности фильма, результирующее в появлении художественного фильма. Однако самым действенным средством была «история», нарративная традиция, которую кино восприняло столь мощно, что в 1909 году комментатор написал: «Люди забыли, что это фильм, забыли про экран и забыли себя»⁸⁹.

Нарратив, интертекстуальность, жанровые гибриды

Подъем фильма с «историей», начавшийся после 1901 года, стал важным фактором стабилизации индустрии – не в последнюю очередь потому, что производство нарративов могло планироваться, в отличие от войн и землетрясений. Вымышленные истории вытесняли новостные и хроникальные сюжеты как доминирующие в американских компаниях не только в доле названий под авторским правом (53 vs 42%), но, что более важно, большим количеством копий проданных названий⁹⁰. К тому времени почти исчезли трюковые фильмы (оставшихся насчи-

⁸⁷ King N. *The Sound of Silents // Screen*. 1984. Vol. 25. № 3. P. 2–15. См. также: Gorbman C. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. Ch. 2; Koszarski R. *Going to the Movies. An Evening's Entertainment. The Silent Feature Picture, 1915–1928*. New York: Scribner's, Macmillan, 1990.

⁸⁸ Burch. Porter. P. 104; Primitivism. P. 489.

⁸⁹ Hart R. L. *The People at Play*. Boston and New York: Houghton Mifflin, 1909. P. 126–127. См. также: Patterson J. M. *The Nickelodeons: The Poor Man's Elementary Course in the Drama*. *Saturday Evening Post*. № 180 (Nov. 23, 1907), перепечатано: Pratt G. (ed.). *Spellbound in Darkness*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973. P. 50. Ср. также: «Самое главное – история, методы производства и репродукции зрителя не интересуют. Они приходят смотреть, чувствовать и сочувствовать» (Fitch W. M. *The Motion Picture Story Considered as a New Literary Form*. *Moving Picture World*. Vol. 6. № 7 (Feb. 19, 1910). P. 248).

⁹⁰ Критикуя Роберта Аллена, Чарльз Массер указывает на методологически неудовлетворительную статистику, которая опирается только на защищенные авторскими правами копии, не учитывая, что в 1904 году продавалось гораздо больше копий

тивалось 5%), их техники унаследовали другие жанры. Между 1907 и 1908 годами число нарративных названий увеличилось с 67 до 96%, в то время как документальные упали до 4% названий под авторским правом. Тогда же комедии, доминировавшие над вымышленными сюжетами до 1907 года, начали уступать серьезной драме или мелодраме, в 1908 году их число достигло почти трети нарративных названий.

Историки обсуждали процесс движения к нарративности по отношению к масштабу схожих явлений, особенно бума никельдеонов и постепенного освобождения кино от водевиля, а также рождения рынка фильма и становления индустриальных методов кинопроизводства⁹¹. Ограничусь следующими вопросами: что отличает примитивные формы нарратива от модели, разработанной после 1907 года? Какого рода отношения установили ранние нарративы со своим зрителем? Каковы последствия уменьшения доли жанров нон-фикшн и упадка трюкового кино и комедий? Что случилось с прямой демонстрацией поля видимости и другими аспектами примитивной магии?

Одной из основных проблем, с которой столкнулись нарративные фильмы между 1902 и 1907 годами, было противоречие «между, с одной стороны, сценами, воспринимавшимися как самостоятельное целое, и их потенциалом как части более сложной структуры – с другой»⁹². Фильмы устремлялись к нелинейности двумя противоположными путями: либо нарратив становился слишком эллиптическим, давая зрителю слишком мало информации для понимания истории, либо он мог демонстрировать пространственную последовательность кадров ценой временного нахлеста, повторяя одно и то же действие с двух разных точек зрения (обычно в интерьере и экстерьере)⁹³. В обоих случаях нарративная ясность не была главной целью, если фильм представлял демонстратор или лектор, который разъяснял пространственно-временные связи, указывал на значимые детали и объяснял действия персонажей.

Даже без такого гайда многие наиболее популярные фильмы пользовались успехом, поскольку основывались на известных пьесах, романах (или, чаще всего, их сценических адаптациях), фольклоре, комиксах, политических карикатурах и популярных песнях⁹⁴. Знаменитый пример такой примитивной интертекстуальности – «Хижина дяди Тома» Портера (Edison, 1903), адаптация театральной версии Джорджа Эйкена, в свою очередь основанной на романе Гарриет Бичер-Стоу, которая в то время была, вероятно, самой часто игравшейся пьесой в истории американского театра. Фильм состоял из четырнадцати картин, серии самых значимых эпизодов, составленной по модели пьес-дайджестов, которые помогли облагородить водевильную сцену. Эти картины не резюмировали сюжет, но предполагали знание его зрителем по роману или пьесе, они функционировали как «иллюстрации нарратива, который их пронизывал»⁹⁵. Каждая картина была представлена титром, заранее указывавшим на суть дела (напри-

художественных фильмов, чем новостных: *Studies in Visual Communication*. 1984. Vol. 10. № 4. P. 24–52, 39–40. Аргументацию Аллена см в: *Film History: The Narrow Discourse. The 1977 Film Studies Annual. Part Two. Pleasantville, N. Y.: Redgrave, 1977. P. 9–17* и *Vaudeville and Film. P. 181, 212.*

⁹¹ См., в частности: *Staiger J. The Hollywood Mode of Production to 1930. Part 3 // Bordwell, Staiger, Thompson. Classical Hollywood Cinema.*

⁹² *Musser. The Nickelodeon Era Begins. P. 4.* Также см.: *Thompson. Classical Hollywood Cinema. P. 161–163, 181, 196.*

⁹³ Монтаж разновременных или повторных действий можно найти во многих фильмах 1903–1905 годов, особенно у Портера в «Жизни американского пожарного» (Edison, 1903), но также в фильмах других компаний, таких как «Следующий» (Biograph, 1903) и «Поджигатель» (1905). «Жизнь американского пожарного» в 1940-х годах была перемонтирована в соответствии с правилами каузальности, то есть с ликвидацией временных нахлестов в пользу полного пространственно-временного соответствия (копия Музея современного искусства). См.: *Musser. Early Cinema of Porter. P. 26–35; Gaudreault A. Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting. Cinema Journal. 1979. Vol. 19. № 1. P. 39–59; Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895–1908 // Fell. Film Before Griffith. P. 311–329; Burch. Porter. P. 102–104; Gunning. Non-Continuous Style. P. 223–224.*

⁹⁴ *Altman R. Dickens, Griffith and Film Theory Today // South Atlantic Quarterly 1989. Vol. 88. № 2. P. 321–359.* Многочисленные примеры театральных адаптаций романов приведены в: *Vardac. Stage to Screen.*

⁹⁵ *Burch. Primitivism. P. 488.* Неслучайно, что комментарий Бёрча по поводу «Хижин дяди Тома» в: *Porter. P. 96–97,* читается как предвосхищение брехтовской теории эпического театра. Критику Бёрча по этому поводу см.: *Staiger J. Rethinking*

мер, кадр 1: «Элиза уговаривает Тома бежать»). Некоторые надписи относились к событиям, которые в данной сцене в полной мере не показывались.

Рецепция, подразумеваемая подобными процедурами, отличается от типов ожидания, сопровождающих иллюзионистские нарративы в романе, театре или кино, такие как тревожная таинственность или саспенс, которые основаны на вере читателя/зрителя в то, что история происходит единожды здесь и теперь. В отличие от более поздних голливудских экранизаций, как правило, дезавуировавших интертекстуальность, «Хижина дяди Тома» не только уважительно относится к изначальному тексту на протяжении всего фильма – без чего он был бы неполным и невразумительным, – но и выстраивает отношения со зрителем на основе его/ее осведомленности. Рецепция становится ритуалом узнавания или, как, видимо, в данном случае, коммуникации с аудиторией, заведомо знакомой с данной историей. Более того, специфически кинематографическая апелляция фильма использует типы визуального удовольствия, свойственные для таких ненарративных жанров, как новостные, хроникальные и трюковые фильмы. Так, например, в картине «Гонка морских судов Ли и Начеса» так же используются модели кораблей, как в сценах, реконструировавших морские сражения Испано-американской войны (ср. собственную реконструкцию Портера «Спор Сэмпсона и Шлея», 1901).

Отчетливый след ненарративной магии обнаруживается также в ряде комедий, таких как «Частное объявление» Уоллеса МакКатчена (Biograph, июнь 1904), которую потом заново поставили Портер под названием «Как французский дворянин нашел жену по объявлению в колонке личных объявлений нью-йоркской „Геральд“» (Edison, август 1904) и продюсер Зигмунд Любин под названием «Встретимся у фонтана» (ноябрь 1904)⁹⁶. По-видимому, самый успешный нарративный жанр с конца 1903-го по 1906 год – гонки или погоня – вывел на улицы и открытое пространство расширенный вариант водевильной постановки, тем самым предвосхищая разработку экшена в рамках фильма: «С фильмами-гонками кино действительно начало двигаться»⁹⁷.

Кроме апелляции к азарту гонок, эти фильмы обычно задействовали комические эффекты, нередко с элементами эротики. Во всех трех версиях «Частного объявления» французский денди ищет себе американскую невесту и его окружает целая толпа женщин, откликнувшихся на его объявление. После нескольких кадров, мотивирующих историю, погоня развивается по типичному клише. Преследуемый и преследовательницы появляются в кадре на дистанции друг от друга и движутся по диагонали или по кривой навстречу камере или за ней; последний уход персонажа за предел обзора объектива требует склейки (или затемнения, как в версии Любина), действие переходит к следующему кадру и так далее, пока все не закончится поимкой преследуемого.

Хотя монтаж и остается подчиненным целостности сцены (кадры преследующего и преследуемого не соединяются параллельным монтажом в отличие, например, от сцен с погонями у Гриффита после 1908 года), длительность отдельных кадров позволяет разглядеть женскую ножку. Иногда нарратив кажется не более чем предлогом для откровенного показа щекотливых поз – когда, к примеру, женщины прыгают через забор или яму, спускаются с горы, преодол-

«Primitive» Cinema: Intertextuality the Middle-Class Audience, and Reception Studies (доклад на заседании Общества исследователей кино в 1986 году в Новом Орлеане). О других версиях фильма см.: *Slout W. L. Uncle Tom's Cabin in American Film History. Journal of Popular Film. 1973. Vol. 2. № 2. P. 137–151.*

⁹⁶ Эти фильмы обрели дурную славу из-за судебного иска, который подала компания «Байограф» против Эдисона, и тех аргументов, которые предъявил Портер в защиту своей версии и которые опирались в основном на то, что фильм прокатывался в виде отдельных «фотографий». См.: *Levy. Edison Sales Policy.*

⁹⁷ Тот факт, что версия Эдисона могла быть приобретена либо целиком, либо в девяти отдельных роликах, подчеркивает относительную автономность эротических моментов (*Gunning. Cinema of Attractions. P. 68*). Рекламуя фильм, *Biograph Bulletin* не оставляет сомнений насчет характера их привлекательности: «В одном эпизоде группа девушек скользит по наклонной набережной, шмякаясь о нее своими выпуклостями. А тапер в оркестровой яме сопровождает этот эпизод своим соло на ударных» (№ 4, June 1904, цит.: *Levy. Edison Sales Policy. P. 209*). О популярности имитаторов (обоого пола) в американских водевилях в первые десятилетия XX века см.: *Toll. On with The Show. Ch. 9.*

вают водоемы. Не вызывает удивления, что в версии Любина действие ведется от лица пожилой женщины, которую играет театральная актриса; это явное наследие водевильной традиции, где рассказчик подмигивает в финале в камеру, чем подчеркивается приоритет перверсии перед нарративной ясностью и поглощающим зрителя диегезисом⁹⁸.

Противоречие между нарративным и примитивным разнообразием апелляций – разнообразием, чьим общим знаменателем был импульс к показу, – также очевидным образом проявляется в фильмах, комбинирующих разные жанры, смешивающих особенности и стратегии в отношении адресата. «Казнь Чолгоза» Портера (Edison, ноябрь 1901) открывается двумя панорамными кадрами тюрьмы в Оберне, предъявляя аутентичную декорацию драматического воспроизведения казни на электрическом стуле, которую можно было бы «продать» как с этими панорамами, так и без них. Казнь убийцы президента была частью новостных событий на Панамериканской выставке в Буффало, где был застрелен президент Мак-Кинли. Эдисон капитализировал все возможности – от массивного показа электроламп (в частности, тестовые лампочки на декорации электрического стула) до широкого набора современных и исторических деталей, в том числе изображений убитых президентов. Этот художественный прием в виде снятого в движении кадра, показывающего чудеса электричества, использован в финале фильма Портера «Панамериканская выставка ночью» (октябрь 1901) – панорамы, где день переходит в ночь в ходе замедленной съемки – и для большей реалистичности зрелища в «Казни Чолгоза»⁹⁹.

Гибридная апелляция более длинных фильмов еще более отчетлива там, где нарратив уже не касается единичного случая, но сочетает документальный и комически-драматический стили в рамках одной игровой структуры. Хорошо известные фильмы Портера 1903 года «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда» как раз и являются образцами этой тенденции, так же как фильм «Байографа» «Нападение на экспресс „Скалистые горы“» (оператор Битцер, 1906). Последний начинается как фильм-путешествие с присущим жанру кинестетическим разнообразием, потом переключается на интерьерные кадры в пассажирском вагоне в духе не очень высокой комедии с расистскими нотками и кульминирует в сцене ограбления, где сочетаются тема вестерна и жесткого криминального жанра, импортированного из Англии за несколько лет до съемок этой ленты. Более линейное проведение криминального сюжета могло придать «Нападению» большую завершенность, чем в «Большом ограблении поезда» с его открытым финалом и неоднозначным крупным планом, что гарантировало более четкое восприятие фильма независимо от формата, места показа и времени демонстрации¹⁰⁰. Так или иначе, отношения между нарративным целым и интертекстуальными фрагментами кажутся здесь не менее рискованными, чем в фильмах Портера, поскольку все части сохраняют собственный стиль и присущий им темпоритм, раскрывая свои разнородные генетические связи.

Это противоречие имеет важные последствия для качества и масштаба отношений фильма и зрителя, как и для того типа интертекстуальной базы, на который оно опиралось. Комплексные нарративы, такие как в «Нападении...», могут быть самоочевидными (то есть более не требующими комментария или заведомого знания сюжета аудиторией), но при этом

⁹⁸ Musser. Early Cinema of Porter. P. 16–19; Levy. Re-Constituted Newsreels. P. 251–252.

⁹⁹ Musser. Travel Genre. P. 57. Чарльз Массер рассматривает различия в рецепции «Большого ограбления поезда» в зависимости от обстоятельств показа, в частности от альтернативного «водевильного» контекста или такой независимой демонстрации, как это было в турах Хейла. В последних, по-видимому, акцентировалась генетическая связь фильма с тревелогом, а в первом акцент ставился на насилии в этой криминальной истории (P. 55–57). Более крайний случай разнообразия в гибридации разных жанров – «Распродажа у Коэна», фильм, разрывающийся между комической погоней, трюковыми эффектами, нью-йоркским местным колоритом и антисемитскими клише.

¹⁰⁰ Троп «фильма в голове зрителя» занимает важное место в фильмической практике Клуге и его сочинениях о кино как публичной сфере. Фрагменты в переводе см.: Kluge. On Film and the Public Sphere // New German Critique. 1980–1981 (Fall–Winter). № 24–25. P. 206–220. См. также: Введение, примеч. 3 на с. 28.

вовсе не обязательно самодостаточными (по классическим стандартам композиционного единства и завершенности). Сохраняя стилистическую разнородность компонентов, они опираются на более обширное поле интертекстуального бриколажа, где отдельный фильм – только сегмент, каким он является в той программе, в которой он демонстрируется. Классический жанровый фильм опирается на зрительское интертекстуальное знание прежде всего в рамках одного и того же жанра и в соответствии с предсуществующими стандартами разнородности, в то время как фильмы, о которых идет речь, мобилизуют интертекстуальное знание поверх жанровых границ, играя на ассоциативных связях формально разных типов фильма. Тем самым эти фильмы учитывают разнообразие интересов зрителя, еще не попавшего под магию нарратива и нарративных форм идентификации и субъективности. Они учитывают интерес к нарративу, апеллирующему к полиморфным и разнообразным зрительским удовольствиям, которые он аккумулирует.

Сочетая документальный и художественный подход, комплексные жанровые фильмы продвигают более тесную связь между кино и текстурой опыта – тот тип взаимосвязи между фильмом на экране и «фильмом в голове зрителя», который Клюге считает структурным условием функционирования кино как публичной сферы. Дискурс опыта, утверждает он, не подчиняется разделению работы, проделанной голливудской системой кинопроизводства, ее иерархии нарративных и ненарративных жанров, но стремится смешивать новости с памятью и фантазией, фактичность с желанием, линейную последовательность с ассоциативными скачками и разрывами. Связи и коннотации, активированные примитивной интертекстуальностью, возникают как амбивалентные и в идеологическом, и в стилистическом смысле: капиталистически-империалистические в случае с электролампами, раскрывающие связь Панамериканской выставки и казни на электрическом стуле; приводящие в замешательство и политически острые в случае «Мишек Тедди».

Портер преуспел в инкорпорировании разных жанров, тенденций и стратегий в «Большом ограблении поезда» (фильм, оставшийся популярным и в эпоху никельдеонов), создав национальный жанр вестерна. Он также сумел использовать все тот же метод интертекстуального бриколажа с противоположным эффектом, играя на ожиданиях публики, чтобы разочаровать ее. Изогранный пример такого переосмысления новой техники – его фильм «Мишки Тедди», выпущенный в феврале 1907 года и шедший несколько лет. Я детально остановлюсь на этом фильме, так как он представляется мне полезным для ответа на ряд вопросов, важных для моей аргументации, в том числе касающихся отношения между скрещением жанров и активацией особой публичной сферы: перехода от нарративов, базирующихся на заведомом знании аудитории, к самодостаточным нарративам, продукт которых не обязательно был известен и мог привлечь зрителей через тайну, удивление, саспенс, и, наконец, касающихся концепций зрительства в терминах гендера, удовольствия и власти повествования.

Две трети фильма «Мишки Тедди» – адаптация «Златовласки и трех медведей» в традиции жанра сказки, разработанном Мельесом, Дж. А. Смитом и самим Портером, в том числе в фильме «Джек и бобовый стебель» (1902). В отличие от последнего «Мишки Тедди» завершаются не как оригинальная история. Это проявляется и в недостаточной ясности финала, и в жанровом сдвиге от сказки к комедии с погонями. Когда Златовласка выпрыгивает в окно, декорация меняется от павильонной обстановки на натурную локацию, и медведи начинают преследовать девочку в освещенном солнцем снежном ландшафте. Настроение вновь внезапно меняется, когда фильм вступает на территорию политической карикатуры: взрослый охотник, одетый как Теодор (собственно Тедди) Рузвельт, появляется на сцене, стреляет в медведей-родителей, хватает медвежонка и уводит его на поводке.

Современная фильму аудитория была знакома с газетными картинками, подшучивавшими над Рузвельтом и его широко рекламировавшимися охотничьими подвигами. Основываясь на этом интертексте, Портер высмеивал Рузвельта еще в 1901 году в фильме «Ужас-

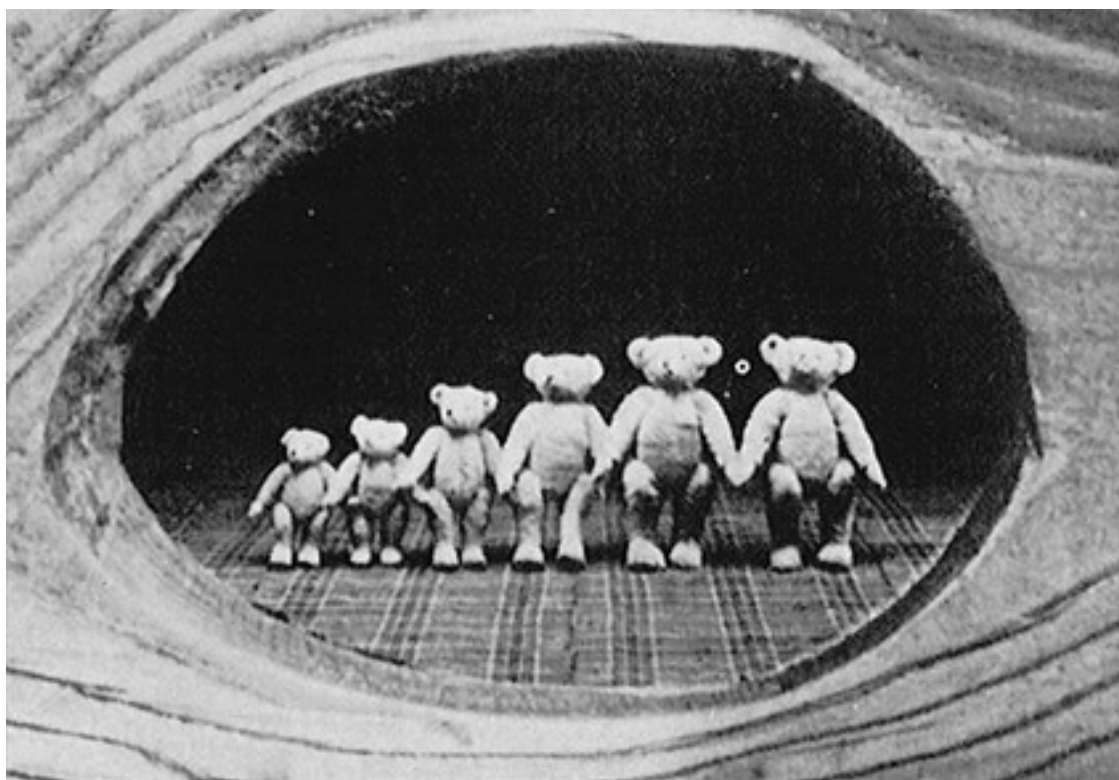
ный Тедди, король гризли», где выбранный тогда вице-президент изображался со своим пресс-агентом, фотографом и дохлой кошкой¹⁰¹. Случай, рассказанный в более позднем фильме, где Рузвельт отказался стрелять в медвежонка во время охоты на Миссисипи, породил новинку – плюшевых медведей, к 1906 году вошедших в широкий обиход и ставших предметом культа. Явная связь с этой манией обнаруживается в первой части фильма, когда девочка проходит по хижине и заглядывает в дырку в одной из дверей: следующий кадр, имитирующий ее взгляд через овальную деревянную рамку, показывает вереницу анимационных плюшевых медведей. Этот номер в исполнении игрушек, по-видимому, сопровождался аккомпанементом «Марша медвежат», популярного хита тех лет. Фильм очевидным образом продолжил свою связь с рекламным интертекстом: «Мувинг Пикчер Уорлд» сообщает, что его показывали в большом нью-йоркском универсальном магазине даже в 1912 году¹⁰².

История Златовласки тоже была тогда относительно свежим и очень популярным источником. Она восходит к древней шотландской нравоучительной сказке (где в дом к медведям вторгается лисица, за это ими и съеденная). В версии 1831 года функция злодейки переходит к злой старухе, а в печатной версии Роберта Саути, впервые опубликованной в 1837-м, судьба девушки, которая, спасаясь от медведей, выпрыгивает в окно, остается неизвестной, но рассказчик предполагает худшее. В версии, опубликованной в 1856 году, вместо злодейки появляется девочка с серебряными волосами, которая в 1904 году превращается в Златовласку. В 1878 году в «Сказках матушки Гусыни» три медведя были представлены как семейство, и в этой версии финал приобретает свой незавершенный вид¹⁰³.

¹⁰¹ *Musser*. Early Cinema of Edwin Porter. P. 6. О «Мишках Тедди» см.: *The Nickelodeon Era Begins*. P. 5. О Рузвельте и средствах массовой коммуникации см.: *Aaron D. Theodore Roosevelt as Cultural Artifact // Raritan*. 1990. Vol. 9. № 3. P. 109–126.

¹⁰² *MPW*, July 21, 1917. Цит.: *Crafton D. Before Mickey. The Animated Film, 1898–1928*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982. P. 142. Благодарю Доналда Крэфтона за то, что он обратил мое внимание на эту отсылку. К более раннему источнику о контексте кинодемонстрации игрушек мое внимание привлек Чарльз Массер: *Teddy Bear Souvenir Reception at Bijou // The Lewiston Evening Journal* (May 29, 1907). P. 2. В этой статье анонсируется пятничный послеобеденный показ «только для женщин» и «каждой леди» обещается игрушечный медвежонок в подарок.

¹⁰³ *English Fairy Tales*, coll. Joseph Jacobs (1898, перепечатано: New York: Dover, 1967). P. 93–98, 241–242; *Bettelheim B. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House, 1977. P. 215–224.



Ил. 3, 4. Златовласка смотрит в глазок и видит плюшевых мишек. Кадр из х/ф «Мишки Тедди», 1907. Режиссеры и операторы: Уоллес МакКатчен, Эдвин С. Портер.

В плане адресации «Мишки Тедди» представляют собой сложную форму, работающую на двух очень разных уровнях. Как сетовал современный фильму комментатор, вмешательство

охотника ставит под угрозу успех фильма у детской аудитории¹⁰⁴. Как указывает Массер, он с очевидностью был рассчитан на взрослых, используя детскую сказку как основу мрачной аллегории. Поскольку комедия с погоней в средней части фильма является интересной и для юной и для взрослой аудитории, фильм как бы вуалирует различия между двумя зрительскими позициями и усиливает шоковый эффект от убийства медведей.

Первая и третья часть предполагают определенную осведомленность аудитории, хотя различную по типу и степени. Так, если линия Златовласки более или менее понятна без предварительного знания сюжета, что ироничным образом делает ее институционально более продвинутой частью фильма, то политические аллюзии потеряны для зрителя, незнакомого с шумихой вокруг Тедди-охотника и медвежонка, которого он пощадил. Но адекватная рецепция фильма зависит не только от знакомства с этой информацией. В конце концов, даже дети – особенно из семей, позволявших себе дорогие игрушки, – могли знать про этого медвежонка. Суть фильма в том, что сопоставление генетически различных контекстов референции создает момент удивления, эскиз того типа нарратива, который не подразумевает знание финала. Таким образом, фильму требуется зритель, способный переключаться между различными позициями и референциальными контекстами, а также получать удовольствие от попадания во власть нарратива¹⁰⁵.

В традиции волшебной сказки «Златовласка» – история о встрече ребенка с нечеловеческими «другими» или, скорее, об их соответственных реакциях на следы друг друга, и в данном случае это неудачная встреча. Хотя для Златовласки встреча с необычными обитателями дома полна неожиданностей, юный читатель уже осознает, что другой – это, в сущности, продолжение его или ее собственной идентичности, определенной структурой нуклеарной семьи и частной собственности, требующей уважения. Но проекция как бы универсальных человеческих качеств на медведей не делает их равными, и Златовласка проникает на их личную территорию безнаказанно. Примирение человеческих существ и нечеловеческой природы, которое подразумевается традиционными волшебными сказками как некое утопичное обещание, не может реализоваться в этих условных обстоятельствах, и очеловечивание другого остается лишь забавным штрихом рассказа.

¹⁰⁴ Simi (March 9, 1907) *Variety*. P. 8, цит. по: *Musser*. *The Nickelodeon Era Begins*. P. 5.

¹⁰⁵ Рецензия на фильм в *MPW* (March 16, 1907). P. 31 большое место уделяет описанию деталей побега Златовласки и ее спасению «большим охотником Тедди», будто в фильме предполагалось завершение, которого не хватало самой истории.



Ил. 5. Медведи пародируют буржуазную семейственность. Кадр из х/ф «Мишки Тедди», 1907. Режиссеры и операторы: Уоллес МакКатчен, Эдвин С. Портер.

Бруно Беттельхайм усматривает причину популярности этой истории на рубеже веков как знак симпатии к аутсайдеру – отсюда и отсутствие наказания для Златовласки – в тот период, когда очень многие чувствовали себя чужими¹⁰⁶. При этом физиогномические клише доминантной белой англосаксонской культуры, а также восприятие самой Златовласки как аутсайдера остаются без внимания. Наконец, как утверждает Беттельхайм, эта история воспроизводит взросление ребенка, который теряет свой путь, но в итоге обретает себя. При этом не разрешается и эдипов конфликт, что объясняется тем, что ребенок – девочка. Она не может идентифицироваться ни с одной из семейных ролей, с которыми сталкивается (обозначенных тремя тарелками с кашей, тремя стульями и кроватями), и даже с детенышем медведей, и не извлекает урока из неудачной встречи с чужими.

Портер транспонирует этот довольно регрессивный сценарий в домен новостей и политической карикатуры – взрослый мир империализма, шовинизма и расизма, в страну, где социальными «другими» являлись иммигранты, темнокожие, рабочий класс.

Сталкивая дискурс сказочной домашней семейственности с современной политикой, фильм связывает традиционно сегрегированные зоны опыта – сегрегированные заведомым разделением частного и публичного. Он высвечивает эти внешне независимые дискурсы как идеологически взаимозависимые, дополняя детскую сказку эпизодом, который, по сути дела, выступает ее предысторией. Охотник воспроизводит процесс колонизации и одомашнивания и одновременно обнажает идеологию семьи, которая отражает исходное неравенство между людьми и нечеловеческими существами в истории Златовласки. В «реальном» мире термин «медведи» внезапно меняет свое значение: забавные соседи превращаются в зверей на снегу. Брутальное действие охотника лишает их даже намека на субъектность, которая приходит вместе с атрибуцией семейных чувств; оно предвосхищает гриффитовскую стратегию

¹⁰⁶ Bettelheim. *Uses of Enchantment*. P. 218.

изображения темнокожих в «Рождении нации». Если власть олицетворяет «Патриархию медведя Тедди» (Донна Харауэй), охотник не только доводит до завершения эдиповы фантазии девочки, но также дает ей урок различия между человеком как субъектом и «другими», которых эта история низводит до уровня несуществования¹⁰⁷.

Златовласка не так невинна в своих действиях, она не такая уж «милая блондинка» (что может подтвердить точку зрения Беттельхайма). Она может прикрыть глаза и молить о сохранении жизни медвежонка. И все же она женщина-потребительница, воспринимающая его как новую игрушку, как плюшевых медвежат, которые она намерена забрать как трофей из опустевшего дома. Это желание читается в ее глазах, когда она смотрит на танцующих медвежат, что ретроспективно объединяет ее с действиями охотника – насилием и одомашниванием. Однако дискурс потребления проник в дом медведей еще до появления Златовласки. Символы универсальной домашней семейности представлены здесь на уровне пародии – портреты на стене, надпись: «Благослови Господь наш дом» над дверью, распределение отцовской и материнской ролей в воспитании и ласке детеныша. Конфликт в семье возникает из-за того, что медвежонок увлечен своими игрушечными медвежатами. Он символически примеряет на себя роль либо домашнего раба, либо представителя второго поколения мигрантов, становясь союзником Златовласки и отдаляясь от поколения родителей посредством все того же потребления.



¹⁰⁷ Haraway D. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936 // *Social Text*. 1984–1985 (Winter), № 11. P. 20–64. Сам Рузвельт категорически утверждает научный императив, предписывающий противостоять животным как «другим» в своем эссе *Nature-Fakers* (September 1907), полемически заостренном против сказаний с антропоморфными образами зверей: *The Works of Theodore Roosevelt. Memorial Edition*. New York: Scribner's, 1924. Vol. VI. P. 433–442.



Ил. 6, 7. Охотник Тедди делает свою работу. Кадр из х/ф «Мишки Тедди», 1907. Режиссеры и операторы: Уоллес МакКатчен, Эдвин С. Портер.

Подобный вариант прочтения может не совпадать с намерениями Портера, но он вытекает из конфликтов и противоречий, которые очертили историческую базу рецепции. В той мере, в которой возможна реконструкция этой базы, она стимулирует разные прочтения, особенно ранних фильмов, которые значительно зависели от места и возможностей показа. Коннотации чуждости медведей, например, могли по-разному восприниматься в соответствии с этнической и расовой идентичностью аудитории. Учитывая динамику, с которой этнически разные, но непременно белые иммигранты поощрялись на пути к идентификации с доминантной американской культурой за счет расово другого, успех фильма у аудитории никельдеонов мог питать фантазии об интеграции, желание разойтись с условными «медведями». Однако можно представить себе и альтернативную реакцию в контексте показа с целиком белой аудиторией под джазовый аккомпанемент и наряду с живыми представлениями, нацеленными на этих конкретных зрителей, – это будет подрыв расистской образности в духе риторики менестрелей¹⁰⁸. В этом поле двусмысленности и альтернативности интерпретаций, в публичном измерении ранней демонстрационной практики минимизировалась реализация классических приемов наррации и адресации.

Как отмечает Массер, «Мишки Тедди» – это пример изощенной разработки способа репрезентации в процессе ее трансформации¹⁰⁹. Стилистически фильм соответствует ранней парадигме: преимущественно картинная композиция кадра, только один случай временного скачка между кадрами (когда Златовласка входит в спальню медведей), зависимость сюжета от предварительной осведомленности зрителя. Однако наличествует и сдвиг жанров, вслед-

¹⁰⁸ Carbine M. The Finest Outside the Loop: Motion Picture Exhibition in Chicago's Black Metropolis, 1909–1928. Доклад на конференции Общества исследователей кино в Айова-сити в апреле 1989 года. См. также: Ostendorf B. Minstrelsy: Imitation, Parody and Travesty in Black-White Interaction Rituals 1830–1920 // Black Literature in White America. Brighton, Sussex: Harvester, and Totowa N. J.: Barnes & Noble, 1982. P. 65–94.

¹⁰⁹ Musser. The Nickelodeon Era Begins. P. 5.

ствие которого фильм отражает более общий сдвиг, который предшествовал переходу к классическому периоду. Этот сдвиг обуславливал адаптацию стилистических элементов новостного жанра (таких как аутентичные локации, мобильное кадрирование, большее разнообразие дистанции и угла съемки) к нарративному кино. Эта тенденция обозначилась около 1903 года. Она систематически усиливалась с 1907 года и далее, когда производство новостных лент как отдельного жанра резко упало, так же как и производство трюковых фильмов и бытовых зарисовок. По мере того как эстетика новостной документалистики проникала в визуальный стиль художественной наррации, «фантастическое пространство оптического и эротического удовольствия вымывалось потоками визуальной и моральной реалистичности»¹¹⁰.

Некоторое время конфликтующие стили наррации существовали бок о бок, что наиболее ярко проявлялось в частой комбинации искусственных и натуральных декораций, – эта практика была в ходу по меньшей мере до 1909 года¹¹¹. Смешение двухмерных раскрашенных фонов можно увидеть не только в переходе от сцены к сцене (как в «Нападении на экспресс „Скалистые горы“» или «Пожарной распродажи Коэна» Портера), но и в рамках одного кадра. Это увеличивает значимость глубины кадра (ср. показ подлинного ландшафта в нарисованном оконном проеме) или возникает незавершенность, как в «Хулиганах на Западе» (Pathe, 1907), где группа всадников пересекает настоящий водный поток, украшенный высокими искусственными скалами¹¹².

Регулярное комбинирование контрастирующих материалов, ничем не сдерживаемый эклектизм без всяких попыток его маскировать зачастую содержали в себе специфические коннотации, в том числе утверждение имплицитной иерархии реалистических и нереалистических жанров. Например, «Курортное лечение в Европе» Портера (Edison, 1904) открывается панорамой манхэттенского порта, откуда мы провожаем американского туриста в путешествие в Европу и на Ближний Восток. Все заграничные кадры сняты на фоне стилизованных картонных и рисованных декораций, искусственных пирамид и двухмерного Сфинкса на заднике. В этой веселой пародии на травелог¹¹³ формальное различие между американскими и зарубежными декорациями (с полусерьезным изоляционистским месседжем) утверждает новостной стиль как специфически американский прием кино, преодолевающий театральные приемы репрезентации. Только несколько лет спустя фильмы с «реалистичной» историей, основанной на «американских сюжетах», обрели статус рыночного продукта на естественном и универсальном языке (в противоположность искусственности импортного товара из-за рубежа), а коннотация документальной подлинности (аутентичности) стала главным признаком голливудской идеологии.

«Мишки Тедди» являются частью общей тенденции и в том, как здесь осуществляется сдвиг от искусственных декораций к натурным и как сочетаются приемы конкурирующих направлений в овладении вниманием зрителя. В этом плане трехчастное строение «Мишек Тедди» может считываться как краткое выражение доступных опций зрительства на пороге его трансформации. Златовласка изображается как зрительница, когда ее любопытный взгляд следит за кордебалетом миниатюрных мишек. Отчетливый жест диетического привлечения внимания (через точку зрения съемки, монтаж и деревянную рамку-маску) и уныние Златовласки перед закрытой дверью увязывают желание потребителя и последующие акты насилия и приручения. При этом нейтральный фон и длительность действия лишают кадр нарративной

¹¹⁰ Levy. Re-Constituted Newsreels. P. 256.

¹¹¹ Thompson. Classical Hollywood Cinema. P. 217. См. также: McNamara B. Scene Design and the Early Film // Before Hollywood. P. 51–56; Gunning. Non-Continuous Style. P. 225–226.

¹¹² Fell J. L. Motive, Mischief and Melodrama: The State of Film Narrative in 1907 // Film Before Griffith. P. 272–283, 280.

¹¹³ Musser. Travel Genre. P. 50–52. «Роман еврейки» в более мелодраматическом ключе использует штрихи, характеризующие домашнее время неамериканских супружеских союзов, но разрушает их действенность, отправляя ребенка умирающей героини в Нижний Ист-Сайд, на площадку «плавленного котла».

функции. Кадр с танцующими медведжатами – первое важное дополнение фильма к литературному источнику – представляет собой тип оптического удовольствия, явно принадлежащий репертуару раннего кино, от серии «Подглядывающего Тома» до случаев с более изощренными приемами трюковой съемки в эпизодах видений и волшебства¹¹⁴. Принимая точку зрения Златовласки, зритель становится участником зрелища, которое далее продолжается комической погоней. В третьей части зритель получает удовольствие в наивной, детской и архаичной форме, становясь либо замешанным в садистской акции (наслаждаясь крахом семейной идиллии), либо включаясь в компенсаторную игру, привязывающую эстетическое удовольствие к социальному и гендерному неравенству.

Популярность фильма у современной ему аудитории подталкивает к выводу, что последняя считала, что эффект внезапного вмешательства реальности ближе материальной правде и юмору слэпстика, чем моральной или политической рефлексии. Тем не менее здесь остается морализаторский аллегорический обертон фильмической конструкции (знакомый по другим фильмам Портера, например «Клептоманке», 1905). Здесь противопоставлены два несовместимых концепта зрительства и кинематографического удовольствия, выраженных, соответственно, наблюдением Златовласки над танцующими медведжатами и нарративным садизмом, который персонифицирован в фигуре охотника. Амбивалентная позиция Портера в истории кино (перефразируя Бёрча) здесь очевидна, если даже не сильнее выражена, чем в других его фильмах. Сталкивая более «взрослый», зрелый взгляд с «детской», «слабой», регрессивной фантазией, «Мишки Тедди» как будто указывают путь кино к моралистскому, психологическому и социальному реализму. Кроме того, фильм внушает ощущение утраты, сопровождающей жанровый сдвиг. Оно тем явственнее, что фильм не может обеспечить тип нарратива, который бы интегрировал в единое целое зрелище и визуальное удовольствие, с одной стороны, и линейное развитие мотивированного действия – с другой.

В этой конфигурации зрительства «Мишки Тедди» акцентируют различие чистой скопифилии и нарративно обусловленного смотрения, «киноаттракционов» и понимания кино как носителя морали. Это различие маркируется оппозицией «детского» и «взрослого», а также понятиями гендера и разделения полов. Златовласка действует как фокус изложения большей части фильма, но в конце концов у замочной скважины отказывается от своей позиции и передоверяет свое желание власти мужчине-рассказчику. В фильме «Ужасный Тед» (Байограф, 1907) одиннадцатилетний герой получает возможность реализовать свои фантазии «плохого мальчика», в этой форме представляя форму рузвельтовского авантюризма, разрешающегося спасением юной индианки, убийством медведя, сценой скальпирования (мать разбудила и наказала его только после завершения всех этих приключений). В отличие от «Ужасного Теда» Златовласка лишена власти над сценарием своего приключения, ей не позволено завершить сценарий на свой вкус и вкус зрителя. Объекты, появившиеся в ее «первой сцене», остаются бесполовыми: ее любопытство сводится к *cupiditas rerum* – «сильному желанию невиданных вещей», реализации мечты¹¹⁵. С другой стороны, дискурс охотника еще не облечен визуаль-

¹¹⁴ Современные примеры операторских спецэффектов см.: Vitagraph's *Mid-Winter Night's Dream, or Little Joe's Luck* (1906) или *Princess Nicotine*; или *The Smoke Fairy* (1909). Хотя в применении кукольной анимации в «Мишках Тедди» использовались новейшие технологии, тип зрительского удовольствия, на который она рассчитывалась, уже был оттеснен на обочину растущим нарративным реализмом, и в той степени, в которой она сохранялась в отдельных фильмах, все более подчинялась «этическому и социальному дидактизму» (*Merritt R. Dream Visions in Pre-Hollywood Film // Musser and Leyda. Before Hollywood. P. 71*).

¹¹⁵ В своем каталоге «вожделения глаз» Сент-Огюстен связывает любопытство с «желанием знания ради него самого, что заканчивается смешением магии и науки», что Том Ганнинг, в свою очередь, связывает с типом фaszинации, свойственным «кино аттракционов». *An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the Incredulous Spectator // Art & Text. 1989 (Fall). P. 31–45*. Об одновременном признании и развенчании женского взгляда в раннем кино см.: *Fisher L. The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies, переиздано: Fell. Film Before Griffith. P. 339–354*.

ной субъектностью, и в условиях идентификации зрителя со взглядом он передает только его недовольство.

В терминах отношений гендера и власти обстоятельства наблюдения Златовласки через дырку в двери предвосхищают кажущийся на первый взгляд парадоксальным конфликт между усиливающимся обслуживанием женской аудитории и маскулинизацией позиции зрителя, приписываемой классическому кино. В терминах имплицитной иерархии детского и зрелого описываемая здесь конфигурация зрительства вводит в игру аналогию, которую критики типа Бёрча или Майкла Чэна, базирующиеся на Фрейте и Мелани Клейн, провели между «детством кино» и «определенными характеристиками инфантилизма» ранних зрителей¹¹⁶. Бесспорно, типы фасцинации, характерные для раннего кино, тесно были связаны скорее с полиморфизмом, чем с разделением полов, а их последующая интеграция под властью нарратива могла бы сравниться с эдиповой субординацией мотивов.

Однако параллельное рождение кино и психоанализа, их взаимная обусловленность компенсируются их неравномерным историческим развитием. Девиантная работа желания – это, конечно, важный аспект парадигмы раннего кино, однако значимым это свойство делается только на фоне других факторов, таких как смешение популярной и высокой культуры, институциональные демаркации пола и половых различий, усиливающееся давление модернизации и аккультурации, то есть взаимовлияния культур. Как мы убедились на примере «Дяди Джоша», детское (инфантильное) поведение зрителя уже было тропом истории кино, попыткой осмыслить сложные институциональные проблемы с помощью знакомых стереотипов.

Нарративная перспектива и усиливающаяся мобильность

В ранних версиях зрительства представлены его определенные позиции в зависимости от того, кому адресовался фильм. Эти позиции отличаются от более поздних по формальной эффективности (они еще не поддерживались последовательными стратегиями наррации и идентификации) и социальной динамике. Если наивный зритель ранних фильмов описывается как ребенок (инфантильный взрослый) или как истерик, то адекватный зритель представляется как зрелый и уравновешенный, то есть отдающий себе отчет в наличии границ между иллюзией и реальностью в соответствии с разделением экранного и театрального пространств, которое их устанавливает. Соответственно, если фигура зрителя олицетворяется простаком, потенциальный зритель должен быть более подготовленным и окультуренным, знакомым с урбанистическим миром технологии и массового развлечения. Так или иначе, перспектива, которая предлагается зрителю, – это позиция превосходства по отношению к изображению и предмету репрезентации.

В интересном эссе о развитии нарративной перспективы Бен Брюстер высвечивает метафору зрительства и идентификации в романе 1923 года «Стелла Даллас» и двух его экранных версиях 1926 и 1937 годов, а также в серии ранних фильмов, кульминирующих в картине Гриффита «Золото – это еще не все» (Biograph, 1910). Фантазия, в которой герой проецирует себя в недоступный мир, оставаясь невидимым, исходит из такой социальной иерархии, где зритель идентифицируется с «бедняком», мечтающим стать «богачом». Параллельное повествование в «Золоте...» показывает бедную жизнь за стеной:

богатым нет дела до бедных, бедные смотрят на богатых и завидуют им;
зритель знает о существовании тех и других и знает, что бедные не понимают,

¹¹⁶ Chanan M. *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980. P. 290; Burch. *How We Got into Pictures*. P. 34–35.

как на самом деле несчастливы богатые. То, что находится внутри и вне экрана, дублирует то, что находится внутри и вне кинотеатра¹¹⁷.

Такая перспектива указывает на ключевой аспект отношения фильма и зрителя после Первой мировой войны и в течение 1920-х годов, что разительно отличается от отношения в раннем кино.

Апелляция более позднего кино к вертикальной мобильности сохранялась в потребительской фантазии как вечное и отложенное обещание (натурализуясь в таких утешительных слоганах замещения, как «бедные счастливее богатых»). Однако в раннем кино эта оппозиция зачастую меняет вектор: вертикальная мобильность входит в отношения фильма и зрителя как уже нечто свершившееся, зрительское удовольствие часто граничит с позицией социального и идеально-теоретического превосходства. Эту тенденцию можно обнаружить в отдельных фигурациях зрительства и на структурном уровне адресации, особенно в комедиях, изображающих типичных персонажей, унаследованных от водевилей, цирка или комиксов, – это фигуры бродяги, простака, иностранца, чудака, шутника¹¹⁸. Фигура бродяги на рубеже веков породила целый ряд фильмов, от «Сна бродяги» (Lubin, 1899) до «Счастливого хулигана» (Edison) и серии «Клоун Вилли».

В фильме «Клоун Вилли в парке» «грязному бродяге» удается отвоевать скамейку, на которой прежде сидели «леди и джентльмены», поочередно покидающие ее из-за нежелательного соседства (Edison Catalogue, 1901). Льюис Джейкобс так комментирует адресацию этого фильма:

Это юмористический урок о социальном изгойстве бродяги. Лястя зрителям намеком на то, что все они лучше, чем Вилли, фильм одновременно укреплял их подсознательную установку на то, чтобы никогда не скатиться до такого положения¹¹⁹.

Таким образом, разделяя садистские удовольствия, получаемые от социального «другого» либо как агента, либо как жертвы, зрители оказывались на безопасной дистанции от представителей классового дна, хотя и оставались достаточно близки многим из них.

В этом пункте вопрос зрительства достигает предела формального анализа и побуждает нас обратиться к демографии кинопоказа и социальному составу аудитории раннего кино. До периода никельоденов, который начался в 1905 году, большинство фильмов показывали как часть водевильных программ, по крайней мере в городах. Таким образом, ранние комедии можно рассматривать как часть идеологических механизмов, функционирующих в этих институциях. С точки зрения цены за вход, обстановки внутри и культурных притязаний водевиль был очевидным развлечением среднего класса и даже привлекал «экипажную публику» (владельцев автомобилей). В основном он был адресован поднимающемуся классу «белых воротничков» – социальным карьеристам из первого или второго поколения среднего класса. Комическое изображение классовых, этнических и расовых стереотипов могло выполнять для этой

¹¹⁷ Brewster. Scene at the Movies. P. 12. См. также: Burch. Narrative/Diegesis. P. 21.

¹¹⁸ Fell J. L. Cellulose Nitrate Roots: Popular Entertainments and the Birth of Film Narrative // Before Hollywood. P. 39–44. Комиксы, отмечает Фелл, снабжали ранних кинематографистов образами пролетариев, представленными удобным способом (P. 42).

¹¹⁹ Jacobs L. The Rise of the American Film: A Critical History (1939). New York: Teachers College Press, 1968. P. 20–21. Это наблюдение имплицитно опровергает ключевое утверждение влиятельного исследования Джейкобса о связи между социальной средой, репрезентированной в ранних фильмах, и рабочим (чаще мигрантским) бэкграундом ранних аудиторий. Неслучайно в ряде этих фильмов присутствуют мечты бродяги о лучшей жизни, что давало возможность зрителям идентифицироваться с носителями определенной социальной памяти (или воспоминаниями о своих желаниях) и в то же время почувствовать уверенность в том, что их мечты становятся реальностью. Ср. один «Сон бродяги» (Lubin, 1899) с другим (Edison, 1901). О бродяге как фигуре водевиля см.: Gilbert D. American Vaudeville: Its Life and Times. New York, London: Whittlesey, 1940. P. 269ff. См. также: Musser C. Work, Ideology and Chaplin's Tramp. Radical History Review. 1988. № 41. P. 37–66, 44ff.

аудитории двойную функцию. Это было ностальгическое попури из традиций предков в эклектичной, как полагалось водевилю, форме. В то же время показанные стереотипы создавали негативный контекст для новой, «среднеклассовой» идентичности или, скорее, для идентификации со специфически американским мифом успешности, стирающим все классовые и этнические различия¹²⁰.

Продолжая популярную традицию прямой адресации, водевиль существенным образом создавал предпосылки для кинематографической рецепции. В отличие от варьете или бурлеска, которые предполагали голосовое участие публики, фантазии водевиля требовали относительно пассивного, молчаливого и благочинного внимания зрителей, наблюдающих за зрелищем с определенной дистанции. Реакцию дяди Джоша на фильм сочли бы в водевильном шоу неадекватной. Зритель в фильме «Дядя Джош на киносеансе» не являлся ни по-настоящему театральным, ни еще классическим, хотя его пример указывает на этот вектор. Это зритель, мигрирующий между отчуждением и поглощенностью, между собственными воспоминаниями и амбициями, между интересубъективным опытом и отчужденными, универсальными формами субъектности, между кино в социальном пространстве зала как публичной зоны и кино, вводящим зрителя в более обширный контекст потребления. Создание классического зрителя – как гипотетического условия кинематического дискурса, как позиции, предусмотренной стратегиями наррации и адресации, – было невозможным, покуда кино не обрело собственную площадку демонстрации. Никельодеон во многом продолжал напоминать водевиль, прежде всего через адаптацию его формата. В то же время он привлек клиентуру из низших классов, обещая более доступный охват рождающейся массовой аудитории. Реализуя эту цель, кино готовило сценарий вертикальной мобильности, сходный с тем, который доказал свою успешность в водевиле, но только в большем масштабе.

¹²⁰ *McLean A. F., Jr.* American Vaudeville as Ritual. Lexington: University of Kentucky Press, 1965. P. 41ff., 82; *Snyder R. W.* The Voice of the City: Vaudeville and the Formation of Mass Culture in New York Neighborhoods, 1880–1930. Ph. D. Diss., New York University, 1986; Аллен в *Vaudeville and Film* сводит идеологическую динамику вертикальной мобильности к экономическому статусу, то есть ограничивает ее средним классом.

2. Аудитории раннего кино: мифы и модели

Немногие темы в истории кино породили столько споров, сколько вопрос о социальном составе ранних киноаудиторий. В исследованиях историков и журналистских очерках о Голливуде долгое время утверждалось, что первоначально публикой кино были в основном иммигранты и представители рабочего класса, и это являлось единственным наиболее важным фактором в рождении американского кино как институции. Однако это утверждение проблематично, поскольку оно не только недооценивает другие факторы и интересы, но вызывает подозрение относительно одной из основ идеологии Голливуда касательно его самого – мифа, который рекламирует порождение гигантских корпораций как исконно демократичную популярную культуру. В последнее десятилетие историки-ревизионисты стали оспаривать утвердившееся мнение о симбиозе иммигрантской и рабочей аудитории, с одной стороны, и кинобизнеса – с другой.

Оснований для этого по меньшей мере три: ограниченное время периода никельдеонов, расположение кинотеатров не только в рабочих кварталах и развитие кинопрактики (классического способа наррации, жанрообразования и сюжетосложения), которые не обязательно отражали традиции культуры рабочего класса или этнических групп¹²¹. Как правило, споры об аудитории раннего кино фокусируются на периоде, следующем за 1905 годом, когда кино стало полнометражным и получило площадку в никельдеонах. Между тем социальный портрет аудитории кино предшествующего периода остается не менее противоречивым и труднодоступным для анализа. Аудитории разнились в силу контекста показа – в театрах, где показывали водевили и варьете-шоу, в дешевых музеях и аркадах, летних парках, на ярмарочных площадках, в спектаклях бродячих трупп. Общим для всех аудиторий было наличие огромной дистанции, отделяющей их от «благородной» традиции, доминировавшей в американской культуре после окончания Гражданской войны. Избегнув контроля со стороны культурных и религиозных арбитров, новая публичная сфера рождалась одновременно с целым спектром коммерческих развлечений, которые расцвели на рубеже веков.

Их зрители представляли собой разнородную массовую аудиторию, в основном из нового городского среднего класса, особенно вертикально мобильные «белые воротнички» и их семьи, а также наиболее преуспевающие представители рабочего класса, то есть все, кто мог заплатить за билет, оплатить проезд и позволить себе досуг. Доступ в эту новую публичную зону определялся скорее экономическими условиями (не учитывая разной степени расовую сегрегацию), чем высокими стандартами культурных традиций и социальной иерархии. Вместе с тем идеологическая ориентация новых форм развлечений, особенно водевилей и парков развлечений, была устремлена к стиранию каких бы то ни было классовых различий в среде зрителей,

¹²¹ См., например: *Merritt R. Nickelodeon Theaters, 1905–1914: Building an Audience for the Movies* // Balio T. (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976. P. 59–79; *Allen R. C. Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906–1912: Beyond the Nickelodeon* // Fell J. (ed.), *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983. P. 162–175; *Allen R. C., Gomery D. Film History*. New York: Knopf, 1985. P. 202–207; *Gomery D. Saxe Amusement Enterprises: The Movies Come to Milwaukee*. Milwaukee History. 1979. Vol. 2. № 2. P. 18–28; *Movie Audiences, Urban Geography, and the History of American Film* // *The Velvet Light Trap*. 1982. № 19. P. 23–29; *Thompson K., Bordwell D. Linearity, Materialism, and the Study of Early American Cinema* // *Wide Angle*. 1983. Vol. 5. № 3. P. 4–15; *Staiger J. Rethinking «Primitive» Cinema: Intertextuality, the Middle-Class Audience, and Reception Studies*. Доклад на съезде Общества исследователей кино в Нью-Орлеане в апреле 1986 года. Критику ревизионизма, особенно подчеркивающего тенденцию преуменьшать значение аудитории рабочего класса, см.: *Bowser E. The Transformation of Cinema: 1908–1915*. New York: Scribner's, Macmillan, 1990. Ch. 1; *Musser C. The Emergence of Cinema: The American Screen to 4907*. New York: Scribner's, Macmillan, 1990. Ch. 13; *Sklar R. Oh Althusser: Historiography and the Rise of Cinema Studies* // *Radical History Review*. 1988. № 41. P. 11–35, 22. Склэр защищает свою высказанную ранее позицию о никельдеоне в книге *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Random House, 1975. P. 14ff.

которым предлагалось участие в подчеркнута бесклассовой, американизированной общности досуга¹²².

По сравнению с нарождающейся массовой публикой аудитория, которая собиралась в никельдеонах, обнаруживала более отчетливый классовый характер. Требуя за вход монетку в пять центов (*nickel*), перепрофилированные театры, магазины или салуны, появившиеся на Среднем Западе и на Восточном побережье после 1905 года, привлекали к себе не только сегменты рабочего класса, с некоторым усилием позволявшие себе популярные увеселения, но и миллионы людей, у которых совсем не было лишних денег¹²³. Последние, главным образом из недавних иммигрантов и их семей, никогда прежде не рассматривались в качестве коммерчески значимой аудитории, за исключением таких маргинальных заведений, как этнические театры, мюзик-холлы, кукольные шоу, грошовые музеи или аркады. Никельдеоны заполнили рыночный зазор благодаря низкой стоимости билетов (тогда как билет на водевиль стоил не менее 25 центов) и гибкому расписанию (шоу различной длительности продолжались без перерыва, так что их можно было посещать по дороге домой с работы или после шопинга). К тому же, если походы в парк развлечений или театр в центре города требовали затрат не только на билет, но и на транспорт, никельдеоны распределялись достаточно широко и в доступной близости от возможных зрителей: рядом с торговыми центрами, на больших улицах и в рабочих кварталах¹²⁴.

Никельдеоны предлагали легкую доступность и свободное пространство, отдых от домашней тесноты и тяжких трудов, от напряженного рабочего дня и условий жизни в урбанистической среде. Они обеспечивали способы рецепции и зрительского поведения, которые были ближе к традициям культуры рабочего класса и иммигрантской среды, чем к более продвинутым формам коммерческого досуга. Соседский колорит никельдеонов, то есть равноправная рассадка и непрерывный вход, а также формат варьете, внефильмические добавки в виде иллюстрированных песен, живых картин и любительских представлений – все это создавало атмосферу непринужденности и дружелюбия. Где и с какой частотностью ни посещался бы никельдеон, условия пребывания в нем заметно отличались от стандартов развлечений среднего класса, заданных другими досуговыми заведениями, в первую очередь «высококласным» водевилем с дорогим билетом и утонченным представлением. Вместе с тем рынок кинопосещения маркировал значительные перемены в паттернах самой культуры рабочего класса – перемены, ориентированные на переход от этнически замкнутой, сосредоточенной на внутренних интересах публичной зоны к более инклюзивной, мультиэтнической сфере и от гендерно-сегрегированной публичной сферы (например, мужской клиентуры салуна XIX века) к гетеросоциальной сфере, где женщины всех возрастов и разного семейного статуса могли свободно пребывать вне семейного и общественного контроля¹²⁵.

¹²² *Kasson J. F.* Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century. New York: Hill & Wang, 1978; *Erenberg L. A.* Stepping Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890–1930. Chicago: University of Chicago Press, 1981; *Snyder R. W.* The Voice of the City: Vaudeville and the Formation of Mass Culture in New York Neighborhoods, 1880–1930: Ph. D. diss., New York University, 1986; *McLean A. F., Jr.* American Vaudeville as Ritual. Lexington: University of Kentucky Press, 1965; *Havig A.* The Commercial Amusement Audience in Early 20th Century American Cities // *Journal of American Culture*. 1982 (Spring). P. 1–19. См. также: *Jowett G. S.* The First Motion Picture Audiences // *Fell J.* Film Before Griffith. P. 196–206.

¹²³ *Rosenzweig R.* Eight Hours for What We Will. Workers and Leisure in an Industrial City. 1870–1920. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1983. P. 195–198. Подробно о феномене никельдеона см.: *Musser.* The Emergence of Cinema. Ch. 13; *Nickels Count: The Rise of Storefront Theaters* и *Bowser.* Transformation. Ch. 1.

¹²⁴ Паттерны демонстрации варьируются локально и регионально – расположение театров не обязательно привязывалось к районам проживания рабочего класса, – но то, в какой степени эти вариации могли указывать на социальный состав ранних аудиторий, остается проблематичным. О ревизионистских мнениях по данному вопросу см.: *Merritt.* Nickelodeon Theaters; *Allen.* Motion Picture Exhibition. P. 166ff.; *Allen, Gomery.* Film History. P. 202–207; *Gomery.* Saxe Amusement Enterprises; *Movie Audiences.*

¹²⁵ *Rosenzweig.* Eight Hours. P. 219–220; *McLean.* American Vaudeville. P. 30–31. О женщинах-зрительницах см.: *Peiss K.* Cheap Amusements: Working Women and leisure in Turn-of-the-Century New York. Philadelphia: Temple University Press, 1986.

Никельдеоны отличались от традиционных для рабочего класса коммерческих развлечений главным образом тем, что в них предлагался товар национального и мирового уровня дистрибуции. Антрепренеры увеселительных парков и водевильных театров XIX века успешно применяли методы массового производства и маркетинга в досуговой сфере, переподчиняя таким образом местный контроль в этой области монополиям. Им, однако, не хватало технологии, которая сделала бы кино моделью массового потребления, по крайней мере в первой половине XX века. Наиболее продвинутые силы киноиндустрии, в том числе прокатчики и продюсеры «Треста Эдисона», а также поднимающихся независимых, осознавали потенциал кинотеатров и стремились привлечь более обеспеченную аудиторию.

Роберт Аллен показал, что в Манхэттене уже в 1908 году некоторые крупные и ограниченно показывавшие фильмы театры водевилей превратились в кинотеатры со смешанными программами кино и водевилей показов с умеренной (10–35 центов) входной платой. Демонстраторы в Нью-Йорке и других городских центрах, отвечая на запрос все более конкурентного рынка, начали совершенствовать качество показа зрелищ. Появившиеся профессиональные издания (*Moving Picture World* и др.) становились общенациональным форумом для обсуждения такого рода акций. Они рекомендовали варианты улучшений внешнего и внутреннего оформления и предостерегали против ориентации на национально ограниченные программы, этнические водевили и пение на иностранных языках, что влекло риски потери «традиционной» клиентуры. Совсем скоро никельдеоны перестали быть главным центром внимания со стороны индустрии, поскольку рынок переориентировался на «кинодворцы» и появились полнометражные фильмы с аудиторией, которая могла позволить себе больше заплатить за билет и имела больше свободного времени¹²⁶.

Стратегия совершенствования индустрии заключалась в попытках поднять аудиторию кинотеатров до уровня вертикально мобильной публики развлекательного мейнстрима. Иными словами, речь шла о слиянии более или менее автономной публичной сферы никельдеонов с более восприимчивой, менее классово специфичной публичной зоной культуры потребления. По сравнению с «живыми» зрелищами кино в плане технологии репрезентации было более продвинутым по капиталистическому стандарту развития производственных сил. Однако в качестве зоны социального опыта кино отставало от растущей культуры потребления, и вытекающая отсюда изначальная маргинальность никельдеонов позволяла аудиториям – и зачастую и демонстраторам из той же социальной среды – формировать способы рецепции, напоминающие традиционные формы культуры рабочего класса и иммигрантских культур. Однако эти аудитории тоже стремились получить доступ к более «современному», более состоятельному американскому обществу, и их мечты о вертикальной мобильности совпадали с целью киноиндустрии совершенствовать и расширять свой рынок.

Ch. 6; *Ewen E.* *City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies* // *Signs*. 1980. Vol. 5. № 3. Supplement. P. 45–65 и главу 3 данной книги. Инклюзивность никельдеона как новой публичной сферы не касалась расового вопроса. Городские темнокожие не только были отлучены от контроля над производством и репрезентацией, но также исключены из интеграции на уровне рецепции – и фактически в большей мере в этнических, посещаемых рабочим классом никельдеонах, чем в центральных театрах, посещаемых вертикально мобильной публикой. См.: *Cohen L.* *Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s* // *American Quarterly*. 1989. Vol. 41. № 1. P. 6–33. См. также: *Cripps T.* *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1942*. New York: Oxford University Press, 1977. P. 9ff. Время от времени рабочая пресса касалась «проблем», связанных с прокатчиками на Юге (как придерживаться «цветной линии» в «маленьких шоу» и в то же время не потерять «черный» патронаж). См., например: *New York Dramatic Mirror* [NYDM] 61 (March 27, 1909). P. 13–61 (May 15, 1909). P. 15, а также: *Moving Picture World* [MPW]. Vol. 7. № 8 (August 20, 1910), где был напечатан рисунок (подписанный Г. Ф. Хоффманом, прокатчиком, считавшим, что необходимо сбалансировать «наиболее желанный класс»), где изображалась развлекавшаяся аудитория черного среднего класса и возмущавшаяся этим аудитория белого среднего класса. Надпись гласила: «Есть причина» (P. 403). Рисунок был опубликован по случаю первого значительного межрасового боевого поединка 4 июля 1910 года, в котором Джек Джонсон победил «Великую белую надежду» Джима Джеффриса.

¹²⁶ *Allen.* *Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906–1912*; *Allen, Gomery.* *Film History*. P. 204–205; *Merritt.* *Nickelodeon Theaters*. P. 60; *Pearson R.* *Cultivated Folks and the Better Classes: Class Conflict and Representation in Early American Film* // *Journal of Popular Film and Television*. 1987. Vol. 15. № 3. P. 120–128; *Bowser.* *Transformation*. Ch. 7, 8, 12.

Владельцы кинотеатров и продюсеры нашли поддержку в лице реформаторов-прогрессистов, то есть группы, в целом оппозиционно настроенной к кинематографу. В течение двух-трех лет реформаторы из среднего класса воспринимали никельдеоны как «корень проблемы дешевого развлечения», и не только потому, что те собирали большие массы людей, но и потому, что грозили опасностями в пространстве темного зала перед светящимся экраном¹²⁷. Подобно проституции и пьянству в среде рабочего класса, кино стало предметом исправительной борьбы. Одну из ее ветвей возглавили известные представители церковной верхушки, что привело к закрытию кинотеатров (самый известный случай произошел в Нью-Йорке 23 декабря 1908 года) и введению цензуры муниципальными властями по всем Соединенным Штатам. В ответ на эти угрозы Патентная компания кино поддержала Национальный комитет по цензуре, учрежденный Народным институтом – организацией, продвигавшей гражданские реформы. Еще одна стратегия реформаторов, нацеленная на регулирование досуговой активности рабочего класса, заключалась в защите производства фильмов, служащих подъему уровня морали, аккультурации и сдерживанию классовых конфликтов¹²⁸. Убежденность в том, что кино можно приспособить к целям общественного прогресса, культивировалась такими журналами, как *Survey* (который поддерживался «Трестом Эдисона»), и вносила свой вклад в обоснованность политики индустрии, пытавшейся опереться на средний класс.

Борьба индустрии за статус публичной сферы повлекла за собой рыночное продвижение фильмов как товара (высокого) искусства. В этих целях продюсеры полагались отчасти на те же методы, которые десятилетием раньше помогли облагородить водевильную сцену. Речь идет об адаптации успешной продукции легитимных зрелищных площадок в виде сжатых «пьесок» и приглашении театральных знаменитостей (таких как Сара Бернар) в эпизодах фильмов, снимавшимся по известным работам с их участием¹²⁹. Помимо водевилей, для повышения культурной респектабельности кино использовался опыт вестерн-шоу. С 1907 по 1911 год компания «Вайтаграф», например, выпустила почти полсотни фильмов, основанных на литературных, исторических и библейских источниках («Король Лир», «Наполеон, избранник судьбы», «Саломея» и др.), и многие из этих «качественных» фильмов удостоились благоприятных откликов профессиональной прессы¹³⁰. Сам жанр кинокритики, продвигавшийся такими писателями, как Фрэнк Вудс, воспринимался в качестве деятельности, направленной на «общественное благо», и нацеливался на рассмотрение фильма как «произведения искусства, а не просто товара для продажи»¹³¹. При этом Вудс понимал, что претензия на эстетически значимый статус требовала не только опоры на уважаемый источник. Она зависела от развития особого способа повествования, основанного на психологической мотивации, на стандартах «реализма» и индивидуальности, опосредованно восходящих к роману XIX века.

Важнейшей фигурой в признании кинематографа искусством был Гриффит, причем в более сложной роли, чем просто легендарный «отец американского кино», как пишут в исторических обзорах. Работа Гриффита в компании «Байограф» (1908–1913) считается попыткой транслировать наследие буржуазного романа в фильмические формы: развитие сложной нар-

¹²⁷ *Collier J.* Cheap Amusements. Charities and the Commons № 20 (April 1908). P. 73–78, 74. Детально документированные отклики реформаторов см.: *May L. L.* Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry. New York: Oxford University Press, 1980. Ch. 2, 3, а также: *Jowett G.* Film. The Democratic Art. Boston: Little, Brown, 1976. Ch. 4, 5. См. также: *Havig.* Commercial Amusement Audience, где содержится более полный список обзоров развлечений.

¹²⁸ *Czitrom D.* The Redemption of Leisure. The National Board of Censorship and the Rise of Motion Pictures in New York City, 1900–1920 // *Studies in Visual Communication*. 1984. Vol. 10. № 4. P. 2–6.

¹²⁹ *Thompson K.* The Formulation of the Classical Style, 1909–28 // *Bordwell D., Staiger J., Thompson K.* The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. New York: Columbia University Press, 1985. P. 160.

¹³⁰ *Pearson R. E., Uricchio W.* Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2016.

¹³¹ *Spectator's Comments.* NYDM 62 (Nov. 27, 1909). P. 13. См. также: *Lounsbury M. O.* The Origins of American Film Criticism. New York: Arno, 1973.

рации, особенно с помощью параллельного монтажа, через трансформацию стиля театральной актерской игры к более психологической обрисовке персонажа, через использование крупных планов для передачи индивидуальности, нюансов интимности и внутренних переживаний¹³².

К концу переходного периода гриффитовский особый метод использования эпической традиции начал трансформироваться от институциональной к более развитым формам классического нарратива. В это время его заслуги перед индустрией, прежде всего благодаря успеху «Рождения нации» (1915), не столько засчитывались как эстетические достижения, сколько объяснялись его публичным имиджем «мастера», «художника», «гения», который поднимал престиж кино в целом. В этом смысле стремление Гриффита «превратить производственную индустрию в искусство и соответствовать идеалам культурной аудитории» было не просто облагороженным перифразом лозунга Адольфа Цукера: «Убить трущобную традицию в кино»¹³³. Наивное стремление Гриффита к культурной респектабельности выявляло попытки индустрии утвердить новую публичную сферу. Кино заимствовало культурный фасад публичной сферы, сформированной буржуазными удовольствиями и разложившейся еще до начала Гражданской войны. Она никогда не была достаточно автономной и не имела соответствующей легитимности в отличие от ее европейских прототипов.

Наиболее эффективной стратегией был маркетинг кино как «демократического искусства», то есть валоризация «популярной» культуры. Отсюда следовала мифологизация самой аудитории, которая изначально как будто бы тормозила расширение рынка. С отступлением никельдеонов в тыл кинобизнеса все в большей степени дискурс небогатой публики приобретал риторическую и идеологическую окраску. Это было не отлучение от кино клиентуры из рядов рабочего класса, как поначалу предполагалось индустрией обслуживания «высших классов», а долгосрочная стратегия стирания всех классовых различий в однородной культуре потребления. Никельдеон использовал для этой цели могущественный миф о рождении кино, демократическая (и особенно американская) индустрия – легитимацию капиталистических практик и идеологии.

Социальная мобильность, исследование аудитории, аккультурация

Начиная с 1907 года никельдеон и его аудитория стали объектом внимания журналистов, реформаторов и социологов. Первые полученные результаты свидетельствовали об огромной популярности нового развлечения, разнообразии программ и аудитории, включавшей не только рабочий класс и иммигрантов, но также большое число детей и женщин (как семейных, так и одиноких). В частности, реформаторы отмечали функцию никельдеонов как «института соседства», как социальное – и гетеросоциальное – пространство. Джейн Аддамс подчеркнула, что киносеанс был явно «менее формальным», чем представление в обычном театре:

там было гораздо больше общения и общественной жизни, как будто фойе и закулисье смешались воедино. Сама темнота зала... привлекала многих молодых людей, для которых это пространство несло очарование любовных утех¹³⁴.

¹³² *Gunning T.* Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films // *Quarterly Review of Film Studies*. 1981. Vol. 6. № 1. P. 11–25; см. также: *Pearson*. Cultivated Folks.

¹³³ Focus on D. W. Griffith (ed.). Harry M. Geduld. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1971. P. 57. Выражение Цукера взято из его биографии: *Irwin W.* The House That Shadows Built (1928), цит. по: *Sklar*. Movie-Made America. P. 46.

¹³⁴ *Addams J.* The Spirit of Youth and City Streets. New York: Macmillan, 1909. P. 86. В 1909 году автор *The Moving Picture World* замечает, что аудитория кино пришла к тому, чтобы «конституировать интересное изучение себя» (*The Variety of Moving Picture Audiences*. MPW. Vol. 5. № 13 (Sept. 25, 1909). P. 406.

Для наблюдателя из среднего класса никельдеон казался странным феноменом, предлагающим заглянуть в пространство другой культуры, возможность окунуться в мир трупп или в ту зону, которая требовала изучения и реформации. В течение первых лет аудитория рабочего класса воспринималась как часть зрелища – хотя бы потому, что их наивная поглощенность не позволяла им замечать, что они сами являются предметом наблюдения. Автор статьи в *Harper's Weekly* признает этот вуайеристский компонент, характеризуя собственное путешествие подобного рода как незаконную акцию:

Представьте себе человека, который желает – разумеется, в метафорическом смысле – оказаться в шкуре карманника и пойти в один из этих пятицентовых театров. <...> войдя в такое вместилище быстрых удовольствий и вообразив, что он карманник, пусть он посмотрит на рабочий люд, на усталых, изможденных матерей с их орущими детьми, на детей улиц, разносчиков газет, чистильщиков обуви и чумазных голодранцев¹³⁵.

Результатом таких экскурсий являются образы, которые красочной патиной ложатся на никельдеоны. Пишущий о них редко признавал свою очарованность, скорее было принято выражать снисходительное сочувствие. Например, один из наблюдателей сетует на топорность иллюстрированных песен («они играют на трех духовных струнах: слащаво-сентиментальной, патриотической и апеллирующей к вечности»). Он заключает:

И все же ни один живой человек не может не видеть жадное внимание аудитории, слушающей песню, не слышать голоса детей и взрослых, спонтанно присоединяющихся к общему хору, и не чувствовать, насколько глубоко проникает в сердца эта музыка, как живо она отвечает естественной потребности людей¹³⁶.

Когда никельдеоны стали объектом внимания рекламы для среднего класса, им начали приписывать риторику социальной мобильности. Статьи в популярных журналах, если только они не проклинали кино как таковое, изобиловали такими клише, как «начальный курс драматургии для бедных», «академия рабочего», «бессловесная педагогика», «замечательный социальный работник»¹³⁷. Профессиональные периодические издания печатали и перепечатывали некоторые из этих статей, приветствуя борьбу против цензуры. Однако чаще всего они публиковали более серьезный материал, посвященный анализу аудитории рабочего класса. С одной стороны, бесчисленные репортажи свидетельствовали об успехах усилий по ее облагораживанию, перечисляя зал за залом, привлекающие «новый класс зрителей». С другой стороны, тера-

¹³⁵ *Currie B. W.* The Nickel Madness // *Harper's Weekly*. 1907. August 24. P. 1246. См. также: *Patterson J. M.* The Nickelodeons: The Poor Man's Elementary Course in the Drama // *Saturday Evening Post*. 1907. Nov. 23. № 180. Воспроизведено: *Pratt G. C.* (ed.), *Spellbound in Darkness*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1973. P. 46–52; *Where They Play Shakespeare for Five Cents* // *Theater Magazine*. 1908. Vol.8. № 92. P. 264–265, xi–xii; *Collier*. Cheap Amusements; *Palmer L. E.* The World in Motion // *Survey*. 1909. № 22. P. 356; *Hart R. L.* The People at Play. Boston: Houghton Mifflin, 1909. Ch. 4; *Vorse M. H.* Some Picture Show Audiences // *The Outlook*. 1911. June 24. № 98. P. 441–447. См. также: *Eaton W. P.* Class-Consciousness and the Movies // *Atlantic Monthly*. 1915. Vol. 115. № 1. P. 49–56.

¹³⁶ *Davis M.* The Exploitation of Pleasure. New York: Russell Sage Foundation, 1911. P. 10–33, 24. См. также: *Collier*. Cheap Amusements. P. 75 о «простом и впечатлительном народе, которого ловит и ежедневно впечатляет никельдеон». Очарование интеллигентов жизнью гетто – с «экзотическими этносами» – имеет длинную и неоднозначную традицию (примером может послужить писатель Хатчинс Хэпгуд), к которой причастны даже такие радикалы из Гринвич-Вилледж, как Мэри Хитон Ворс. См.: *Fishbein L.* Rebels in Bohemia. The Radicals of the Masses, 1911–1917. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982. P. 167ff.

¹³⁷ *Patterson*. The Nickelodeons; *Pierce L. F.* Nickelodeon // *The World Today*. (Oct. 15, 1908). P. 1052–1057, воспроизведено в: *Mast G.* (ed.). *Movies in Our Midst*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 51–56; *Snow J. E.* The Workingman's Theater. *MPW*. Vol. 6. № 14 (April 9, 1910). P. 547; *The Working-man's College*, *MPW*. Vol. 7. № 9 (August 27, 1910). P. 458; *Holliday C.* Motion Picture Teacher. *The World's Work*, № 26 (May 1913). P. 39–49. Достаточно циничную пародию на эту риторику см.: *Moving Picture Is an Uplifter How It Reaches the Multitudes*. *Palladium*. New Haven (Conn.), воспроизведено в *MPW*. Vol. 6. № 21 (May 28, 1910). P. 887.

певтический оптимизм таких репортажей указывал на то, что проблему было так просто не решить. В 1911 году рабочий класс все еще считался «составляющим огромное большинство клиентов кино», и даже в небольших городах (таких как Ворчестер, штат Массачусетс) так было и в 1914-м¹³⁸. Это побуждало не только признать наличие так называемых простых людей, но и подчеркивать, как они себя прилично ведут, как они очарованы и впечатлены экранными событиями. А по мере того как «чумазные голодранцы» проходили процедуру очищения, поведение, типичное для «соседских» аудиторий – «громкие и неуместные комментарии», бубнеж и аплодисменты, «нытье малышей», – уходило в «далекое прошлое»¹³⁹. В этих комментариях подразумевалось, что успех воспитания рабочей аудитории зависел от способности демонстратора произвести «тотальный эффект», тип магии, который стер бы социальные и культурные различия между зрителями и превратил бы их в однородную группу – «сплоченную, неподвижную массу лиц, чьи глаза неотрывно прикованы к экрану»¹⁴⁰.

Тогда же некоторые колумнисты начали характеризовать рабочие аудитории как компетентных, знающих зрителей, способных дать и художественную и нравственную оценку увиденному. Луис Ривз Харрисон, один из немногих авторов, настаивавших, что функция кино состоит в развлечении, а не в стимулировании вертикальной мобильности, даже встает на защиту пресловутых «чумазных голодранцев», как обладающих естественной способностью «отличить плохо сделанную вещь, не являющуюся художественным произведением, от настоящего искусства». Он приводит в пример мнения рабочей аудитории в тогдашней полемике вокруг дешевых водевилей¹⁴¹. С популистским задором Харрисон отвергает «высоколобую» монополию на нравственность в пользу тех норм, которые проистекали из принципов демократии и «возможностей свободы». Однако его концепт «вкуса публики» почти неотличим от «логики рынка»:

Не так просто предугадать вкус миллионов мужчин, женщин и детей. Никакой отдельно взятый издатель или продюсер не может пойти дальше, чем просто строить об этом свои догадки, и, когда выясняется, что он попал пальцем в небо, отказывается признать поражение и пытается отрицать то, что должен бы уважать – реально живое и обдуманное суждение целого народа. <...> Действительно умные и обладающие властью не проклинают вкус публики, а изучают его¹⁴².

В противоположность этому мнению такие амбициозные критики, как Вудс, писавший для *New York Dramatic Mirror*, настаивали на существовании разницы между запросом публики и эстетическим суждением. Критикуя кампанию *Moving Picture World* за «всегда счастливый финал», он выводит за скобки «коммерческие соображения» (хотя сам признает, что публике нравится трагизм) и предпочитает обсуждать «не то, что публика безусловно желает, а то, что ей следует желать»¹⁴³.

¹³⁸ *Bush W. S. The Added Attraction: I // MPW № 10.7 (Nov. 18, 1911). P. 533–534; Rosenzweig. Eight Hours. P. 208.*

¹³⁹ *Bush W. S. Facing an Audience // MPW. Vol. 9. № 10 (Sept. 16, 1911). P. 774.* Буш, сам будучи лектором, участвовал в движении по восстановлению этой практики как стратегии облагораживания.

¹⁴⁰ См.: *Graphicus L. On the Screen // MPW. Vol. 5. № 10 (Sept. 4, 1909).* Я благодарю Эйлин Боусер за указание на это описание. См. также: *Bush. Added Attraction.*

¹⁴¹ *Harrison L. R. Over Their Heads // MPW. № 10.6 (Nov. 11, 1911). P. 449; The Highbrow. MPW. Vol. 9. № 10 (Sept. 16, 1911). P. 775; Mr. Lowbrow. MPW Vol. 10. № 1 (Oct. 7, 1911). P. 21.* См. также: *Bush. Facing an Audience. P. 774.*

¹⁴² *Harrison. Over Their Heads. P. 449.* Более научное осмысление этого аргумента см. в статье: *A Democratic Art // The Nation. № 97 (Aug. 28, 1913). P. 193.*

¹⁴³ *Woods F. Spectator's Comments. NYDM № 63 (Jan. 29, 1910). P. 16.* Более поздний пример кампании за «всегда счастливый финал» приводится в статье: *Sargent E. W. Technique of the Photoplay: Chapter VII. MPW. Vol. 9. № 8 (Sept. 2, 1911). P. 21.* С подзаголовком «Счастливый конец предпочтителен. Фототеатр – место развлечения, и его нельзя превращать в дом печали».

Учитывая ставку на средний класс, которую делала в то время индустрия, Харрисон проигрывал в этом споре. Тем не менее с течением времени его упование на массовый вкус «кассовой» демократии стало стандартным аргументом в идеологии массового искусства, в стремлении «просто дать народу то, чего он хочет». Рекомендация изучать «вкус народа» в последующие десятилетия реализовалась в систематическом исследовании Голливудом своего рынка¹⁴⁴. В исторических очерках никельдеон стал основополагающим мифом идеологии, которую проводила реклама индустрии, ориентируясь на удовлетворение запроса как мотор демократического искусства. Портрет ранней аудитории, состоящей из рабочего класса, стал краеугольным камнем, «манифестом судьбы» американского кино, символом его прирожденной демократичности и жизненности. Один из первых историков кино и продюсер Бенджамин Хэмптон объясняет важность реакции как характерной черты быстрого развития индустрии:

Если зрителям понравился фильм и они ему аплодировали, владелец никельдеона радовался и пытался заполучить еще больше такого материала, а если они кривились, глядя на экран, он сообщал об этом на биржу, и биржа передавала эти сведения производителю¹⁴⁵.

Так утверждается телеологическая значимость преобладающих практик, и публика начинает контролировать экран.

Никельдеон стал также основополагающим мифом для историков левого крыла, в частности Льюиса Джейкобса с его влиятельным исследованием «Рождение американского кино» (1939)¹⁴⁶. В обстоятельствах Великой депрессии и Нового курса Джейкобс восхвалял американское кино как прогрессивную институцию и популярное искусство, базирующееся на органическом единстве бизнеса, творчества и социальной общности. По его мнению, эта органичная тенденция рано проявила себя – в симбиозе фильмов и их зрителей из рабочего класса. В отличие от апологетов индустрии, таких как Хэмптон и Терри Рамсей, Джейкобс фокусируется на социальной функции кино, особенно для массовой аудитории «новых» иммигрантов. Подобно реформаторам и социальным работникам (на данные которых он опирается), он усматривает эту функцию прежде всего в аккультурации и интеграции:

В 1902–1903 годах иммиграция достигла своего пика, и кино прививало новым гражданам, в частности, уважение к американскому закону и порядку, служило пониманию общественного устройства, внушало гордость за американское гражданство и благосостояние. <...> Более очевидным способом, чем другие посредники, фильмы открывали социальную топографию Америки иммигрантам, бедному и деревенскому населению¹⁴⁷.

Подчеркивая возможность изучать английский язык и осваивать образцы поведения в обществе, Джейкобс и многие историки вслед за ним указывали на взаимосвязь кино и его этнически и культурно разнородной аудитории как на сценарий американизации и вертикальной мобильности. Они создавали впечатление, по словам Джудит Мейн, что

¹⁴⁴ *Handel L. A. Hollywood Looks at Its Audience: A Report of Film Audience Research.* Chicago: University of Illinois Press, 1950. Перепечатано: New York: Arno Press, 1976; *Austin B. A. The Film Audience: An International Bibliography of Research with Annotations and an Essay.* Metuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1983; *Immediate Seating. A Look at Movie Audiences.* Belmont, Calif.: Wadsworth, 1989. Понятие «искусства, ориентированного на потребителя», и соответствующие направления в эмпирических исследованиях рецепции активно критиковались Теодором Адорно. См.: *Theses on the Sociology of Art (1967) // Working Papers in Cultural Studies.* 1972. № 2. P. 121–128 и *Transparencies on Film (1966) // New German Critique.* 1981–1982 (Fall–Winter). № 24–25. P. 199–205.

¹⁴⁵ *Hampton B. B. History of Movies.* New York: Covici Friede, 1931, repr. Dover, 1970. P. 46.

¹⁴⁶ О творческой и политической биографии Джейкобса см.: *Lounsbury M. The Gathered Light: History, Criticism and The Rise of the American Film // Quarterly Review of Film Studies.* 1980. Vol. 5. № 1. P. 49–85.

¹⁴⁷ *Jacobs L. The Rise of the American Film.* New York: Teachers College Press, 1939. P. 12.

кинотеатры и никельдеоны были чем-то вроде подсобного помещения при Статуе Свободы. Что фильмы играли хорошо очерченную роль в «плавильном котле» общества, и иммигранты приходили на фильмы как пассивные субъекты, горящие желанием интегрироваться в мейнстрим американской жизни¹⁴⁸.

Социальная тема. Репрезентация и адресация

Одно из наиболее спорных утверждений в исследовании Джейкобса сводится к тому, что социальная функция кино может выражаться в фильмах на уровне содержания и сюжета.

Первые американские художественные фильмы, – пишет Джейкобс, – стали популярными (больше, чем импортные сказки и волшебные фантазии), потому что их сюжеты брались из американской жизни» и они отражали характеры, конфликты, среду, которые были знакомы «как самим создателям, так и аудитории».

Этот тренд продолжается, считает он, с 1908 по 1914 год, хотя фильмы тогда были «поведями», так как содержали сентиментальные сюжеты и моралистические финалы. Вместе с тем,

поднимая такие вопросы, как бедность, преступность, алкоголизм, коррупция, противоречия труда и капитала, признавая реальное положение этнических меньшинств и иллюстрируя американские ценности, эти фильмы отражали современную реальность и заставляли аудиторию размышлять о ней.

Они были полны идеями «анализировать мир работающего человека»¹⁴⁹.

Это утверждение (ставшее общим местом) видится проблематичным применительно к периоду, предшествующему никельдеонам, когда кино переросло границу рабочих районов. Как я уже отмечала, ранние фильмы не занимались репрезентацией социальной реальности, не говоря уж о приучении иммигрантов к американскому образу жизни. Некоторые фильмы могли выполнять эти функции («Жизнь американского пожарного», «Большое ограбление поезда» или «Клептоманка» Портера), но утверждение Джейкобса не соответствует интернациональному характеру раннего кино и общему разнообразию жанров – комедий и фильмов с погонями, трюковых фильмов, бытовых зарисовок, новостных сюжетов. Эти фильмы еще не обслуживали интересы рабочего класса – скорее они адресовались более широкой, вертикально мобильной клиентуре коммерческих развлечений. Что же касается социального происхождения ранних кинематографистов, общность между производителями и аудиторией можно обсуждать только на более поздней стадии, в частности, с появлением еврейских продюсеров-иммигрантов, которые бросили вызов «Тресту Эдисона» (это Карл Леммле, Уильям Фокс и Адольф Цукер), но даже тогда влияние этой связи на практику кинопроизводства все-таки носило более сложный характер¹⁵⁰.

¹⁴⁸ *Mayne J.* Immigrants and Spectators // *Wide Angle*. 1982. Vol. 5. № 2. P. 33, перепечатано: *Mayne. Private Novels, Public Films*. Athens: University of Georgia Press, 1988. P. 73.

¹⁴⁹ *Jacobs.* Rise of the American Film. P. 67, 17, 137, 415, 156. Сходная аргументация содержится в книге: *Jowett G.* Film. The Democratic Art. Boston: Little, Brown, 1976. P. 62–65. Более близкие нам по времени социоисторики, такие как Розенцвейг (*Eight Hours*. P. 199) и Пейсс (*Cheap Amusements*. P. 154), воздерживаются от установления связи между содержанием фильма и составом аудитории.

¹⁵⁰ Многие ученые указывали на значение продюсеров-евреев в формировании институции. См.: *Sklar.* Movie-Made America. P. 40ff. В более популярной форме это описано в следующих источниках: *May L. L., May E. T.* Why Jewish Movie Moguls: An Exploration in American Culture // *American Jewish History*. 1982. № 72. P. 6–25; *Friedman L. D.* Celluloid Assimilation: Jews in American Silent Movies // *Journal of Popular Film and Television*. 1987. Vol. 15. № 3. P. 129–136 (Ср.: «революция медиа

Аргументация Джейкобса звучит более правдоподобно по отношению к переходному периоду, который характеризовался увеличением выпуска нарративных фильмов и снижением примитивного разнообразия – включая эксцентрическую комедию – после 1907 года. Подъем сюжетного кино, начавшийся в 1901 году, можно описать как развитие специфически американского своеобразия, особенно в усвоении «новостного стиля» художественными сюжетами. Тип нарративного кино, который в обилии появился около 1907–1908 годов, вовсе не отличался фотографической реалистичностью или вниманием к социальной среде. Напротив, растущий спрос, связанный с бумом никельдеонов, привел к расцвету «дешевой мелодрамы» – коротких, насыщенных действием сюжетов, заимствованных из популярных театральных скетчей, удовлетворявших вкусам рабочего класса¹⁵¹. Последующие усилия к достижению большего «реализма» – особенно развитие более сдержанного актерского стиля, психологической мотивации персонажей, внимания к живописной детали и отказ от рисованных декораций – отражали внимание индустрии к состоятельной аудитории.

Напряженность между непосредственными запросами рынка и долгосрочными институциональными целями могла породить определенное число фильмов «с социальной тематикой» (ключевое слово в аргументации Джейкобса), но по сравнению с общим валом американской продукции (не считая импортных лент) их доля была относительно малой. «Вайтаграф» как наиболее продвинутая и влиятельная производственная компания до Первой мировой войны выпустила две с половиной тысячи наименований между 1905 и 1916 годами. Примерно десятая часть из них касалась бедности, трущобной жизни или этнических различий. Фильмы, которые затрагивали социальную тематику, такие как «101 выстрел» (1906, выселение из дома), «Девушка с мельницы» и «История из фабричной жизни» (1907, харрасмент и несправедливое увольнение, соответственно), «Альпийское эхо» (1909, иммиграция) или «Джин и беспризорник» (1910, эксплуатация сирот), использовали эти темы как предлог для мелодрам, саспенса и сентиментальных драм, но старались не касаться политических аспектов и этнических проблем. В большинстве случаев в продукции «Вайтаграфа» переходного периода фигурировала среда низшего среднего класса. Действие очень немногих фильмов разворачивалось среди представителей высших классов, хотя в начале 1910-х годов их число возросло пропорционально использованию более изощренной визуальной стилистики¹⁵².

Специфическая социальная функция фильмов того периода – вопрос не столько сюжета и повествования, сколько способов репрезентации и адресации, которыми фильмы удовлетворяли желания зрителей. Так, «Вайтаграф» лидировала по части обслуживания среднего класса, что особенно проявлялось в использовании престижных источников (так называемые качественные фильмы) и появлении полнометражных лент уже в 1909 году, в том числе «Жизни Моисея». Продолжая получать доход от сетей никельдеонов, компания нацеливалась на более состоятельную публику в стране и за рубежом и более, чем какая-либо другая американская студия, культивировала европейские модели¹⁵³. Попутно замечу, что сооснователь «Вайтаграфа», британский художник Джон Стюарт Блэктон, был идеологически близок Эдисону и присоединился к антисемитской кампании «Треста» против прокатчиков-иммигрантов, пытавшихся войти на рынок. Таким образом, неудивительно, что только ограниченное число

была результатом комбинации евреев и фильмов» (130)), а также: *Gabler N.* An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood. New York: Crown, 1988.

¹⁵¹ *Hoffman H. F.* What People Want. MPW. (July 9, 1910). P. 77–78, инвектива против «дешевой мелодрамы». См. также: *Pearson.* Cultivated Folks.

¹⁵² Фестиваль немого кино в Порденоне (Италия, осень 1987) был посвящен фильмам компании «Вайтаграф». См. опубликованную по этому случаю антологию: *Usai P. C.* (ed.). Vitagraph Co. of America. Il cinema prima di Hollywood. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1987 и оригинальную версию статьи в этой антологии: *Gartenberg J.* Vitagraph before Griffith: Forging Ahead in the Nickelodeon Era // *Studies in Visual Communication* 1984. Vol. 10. № 4. P. 7–23. О малочисленности фильмов, соответствующих категории Джейкобса, см.: *Merritt.* Nickelodeon Theaters. P. 65, 72.

¹⁵³ См. тексты Эйлин Боусер, Барри Солта и Энтони Слайда: Vitagraph Co. of America.

фильмов «Вайтаграфа» может служить доказательством правоты Джейкобса. А что можно сказать о фильмах, производившихся компаниями с более консервативным отношением к рынку («Байограф»), или о фильмах, таргетировавших клиентуру никельдеонов, например «Древнееврейской серии» от «Юниверсала» или продукции компаний «Калем», «Любин», «Янки» или «Танхаузер»? Их можно считать маргинальными по сравнению с массовыми релизами, но они наглядно отражают довольно неустойчивые отношения между репрезентацией и рецепцией, а также трансформацию локальной, этнически определенной публичной сферы в обобщенный слой потребителей массовой культуры.

Я воспользуюсь примерами из жанра «фильмы гетто» (по определению Патриции Эренс), то есть мелодрам, в которых изображались тяготы еврейских иммигрантов, в основном женщин, в перенаселенных районах южного Ист-Сайда¹⁵⁴. Эти фильмы безусловно являются типичными или по меньшей мере статистически репрезентативными. Среди фильмов «Байографа» с 1908 по 1912 год большая пропорциональная доля принадлежит фильмам на тему итальянской иммиграции¹⁵⁵. Вместе с тем опыт еврейских иммигрантов традиционно занимал важное место как пример ассимиляции и распространения идеологии. Это была целая парадигма производства этнических образов и их использования. Поскольку евреи очень рано подключились к кинопроизводству, они, в отличие от других этнических меньшинств, в том числе темнокожих, оказали существенное влияние на создание своего публичного имиджа. Тем не менее этот модус личного контроля за образом себя на экране не влиял на общие принципы репрезентации, а также идеологические установки и характер ведения бизнеса.

Начиная с фильма «Старый ростовщик Исаак» (Biograph, 1908), реклама «фильмов гетто» подчеркивала избавление от антисемитских клише, известных по водевильным представлениям¹⁵⁶. Эти клише, которые с легкостью попадали в ранние фильмы, такие как «Рекламная схема Коэна» (Edison, 1904), «Пожарная распродажа Коэна» (Edison, 1907) и «Молниеносные рисунки» (Vitagraph, 1907), процветали в комедии пощечин – жанре, характеризующемся карикатурностью и гиперболизацией¹⁵⁷. Эксплуатируя антисемитские стереотипы, многие из этих комедий показывали жертву, которая действует наперекор принятым условиям в обстоятельствах, требующих от нее проявления физической сноровки, например на Дальнем Западе, в «Гражданской войне», на Кони-Айленде или в бойцовских поединках, и достойно показывает себя в этих новых обстоятельствах и рядом с другими этническими группами. (Это особенно ярко проявилось в фильмах, где снимались еврейские актеры, в том числе в продукции «Юниверсал» и «Мьючуэл».) С другой стороны, в мелодрамах антисемитские клише размывались либо дидактически (ростовщик – хороший семьянин, деньги – предмет необходимости, а не страсти к наживе), либо через сюжетные стратегии, в которых вознаградилось стремление персонажа к ассимиляции.

¹⁵⁴ Erens P. *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P. 42–57.

¹⁵⁵ Bowser E. (ed.). *Biograph Bulletins, 1908–1912*. New York: Octagon Books, 1973.

¹⁵⁶ *Biograph Bulletin* (March 28, 1908): «Темой истории „Байографа“ является благотворительность, что рассеивает клевету в отношении евреев». См. также рецензию на «Сердце еврейки» (Universal, 1913): «Удовольствие видеть, как евреи с симпатией играют себя в комических ролях, особенно после такого количества тошнотворных карикатур, обрушившихся в последние годы на зрителей в водевилях»: Harrison L. R. *The Heart of a Jewess*. MPW (July 19, 1913). P. 300. Вероятно, это замечание было сделано не без влияния кампании против дешевого водевиля. Следует сказать, что в программах водевилей обычно сглаживались этнические стереотипы, чтобы не отпугивать уже составлявших значительную долю иммигрантов второго и третьего поколений в вертикально мобильных аудиториях (McLean. *American Vaudeville*. P. 23). См. также: Distler P. A. *The Rise and Fall of the Racial Comics in American Vaudeville*. Ph. D. diss., Tulane University, 1963. Ch. 8: *The Demise of the Racial Comics*. Этнические стереотипы в водевилях как амбивалентный эффект «синтетической этничности» с использованием доминирующих клише как взаимозаменяющих масок обсуждаются в книге: Snyder. *Voice of the City*. P. 180. См. также: Sollors W. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

¹⁵⁷ Erens. *Jew in American Cinema*. P. 29–42, 32. Основными продуцентами еврейской кинокомедии были студии Biograph, Lubin, Keystone и, как ни удивительно, Vitagraph.

«Фильмы гетто» строились на конфликтах между традиционными американскими ценностями, обычаями и межличностными отношениями, которые переживали кризис из-за бедности, тяжелой работы и нездоровых условий жизни. В соответствии с каноном жанра мелодрамы, сюжеты в них фокусировались на разъединении и воссоединении семьи, умершей или умирающей матери, неверных невестах или «исчезнувших» мужьях и межпоколенческих конфликтах. До 1914 года действие фильмов, рассказывавших о несостоявшихся браках, например «Белошвейка из гетто» (Yankee, 1910), «Сердце еврейки» (Universal, 1913), «Пасхальное чудо» (Kalem, 1914), или о конфликтах между романтической любовью и браком по расчету («Роман еврейки», Griffith/Biograph, 1908), всегда разворачивалось на территории еврейской общины. Однако начиная с картины «Рождество еврея» (Lois Weber-Phillips Smalley), выпущенной в декабре 1913 года, источник конфликта уходит от проблем супружеской жизни и конфликтов отцов и детей, отказывающихся от веры предков. В послевоенных фильмах этого жанра супружеская верность становится эдиповым тропом, описывающим трудности ассимиляции. Любовный роман соединяется с идеологией «плавильного котла».

Переосмысление брачного конфликта в ранних «фильмах гетто» предполагает наличие другого концепта аудитории, которой предназначались эти фильмы, и других способов их потребления. «Роман еврейки» – рассказ о том, как дочь ростовщика отказывается найденному свахой богатому жениху и выходит замуж по любви за бедного книгопродавца. От нее отворачивается отец, но супруги с дочкой живут счастливо, пока мужа не убивают на улице, а жена не заболевает от горя. Малышка-дочь относит медальон, подаренный ей матерью, в ломбард, расположенный в гетто. Выясняется, что вещь принадлежала ее деду, который узнает внучку и прощает умирающую дочь. По большей части «Роман еврейки» снят в визуальном стиле «примитивов», с фронтальными планами и рисованными декорациями, за исключением двух натурных кадров, в которых сначала девочка одна, а потом с дедом идут по людной улице южного Ист-Сайда (бюллетень фирмы рекламировал эти кадры как «чрезвычайно интересные тем, что они были сняты в густонаселенных еврейских кварталах Нью-Йорка»). Хотя в картине содержатся рудиментарные паттерны линейности и смены кадров, повествование является эллиптическим, исходящим из того, что зрителю знакомы брачные обычаи евреев. Фильм адресуется аудитории, которая могла сочувственно отнестись к сути конфликта. То есть публике, по-видимому, знакомой с натурными комическими сценками, соседствовавшими с интерьером ломбарда¹⁵⁸.

В дальнейшем критики неверно поняли замысел «Романа еврейки», увидев в конфликте различие в вероисповедании, а не вопрос классовой розни и патриархальной власти¹⁵⁹. По их мнению, сопротивление героини ортодоксальным брачным обычаям, без сомнения, указывает на направление ассимиляции. Тем не менее конфликт романтической любви с браком по расчету нередко возникает в жизни евреев из Восточной Европы (и остается частым сюжетом еврейского кино вплоть до 1930-х годов)¹⁶⁰. Возможно, этому неверному «ассимиляционистскому» прочтению «Романа еврейки» способствовал более поздний фильм Гриффита «Ребенок из гетто» (Biograph, 1910), где юная еврейка находит приют в пасторальном ландшафте, выйдя замуж за благородного фермера. Более важным, нежели этот идеологический подтекст, представляется то, что «Роман еврейки» с его не вполне отчетливой адресацией имеет в виду публику, в значительной мере разобщенную в классовом и этическом плане, публику, сформированную неким общим опытом.

¹⁵⁸ Biograph Bulletins (Oct. 23, 1908). P. 30. Интертитры в фильмах могли отсутствовать потому, что в 1908–1910 годах Biograph Company не включала их в пакет, охраняемый авторским правом.

¹⁵⁹ Cripps T. The Movie Jew as an Image of Assimilationism, 1903–1927 // Journal of Popular Film. 1975. Vol. 4. № 3. P. 196. Подобная классификация встречается также в книге: Friedman. Celluloid Assimilation. P. 134.

¹⁶⁰ Sollors. Beyond Ethnicity. См. также: Ewen E. Immigrant Women in the Land of Dollars: Life and Culture on the Lower East Side, 1890–1925. New York: Monthly Review Press, 1985. P. 44ff. Ch. 13.

Таргетирование еврейской аудитории продолжалось и в течение следующего десятилетия выпуском соответствующих фильмов, в том числе с интертитрами на идише и английском языке. Для некоторых продюсеров, таких как Леммле, это сделалось регулярным явлением и продолжалось до конца 1920-х, когда эта публика слилась с мультиэтнической массовой аудиторией. «Фильмы гетто» маркируют поворотный момент в этой стратегии, сосредоточивая в себе конфликт между краткосрочными рыночными интересами (обслуживание клиентуры никельдеонов) и долгосрочными целями (удовлетворение интересов среднего класса, размытие классовых различий). Увеличение после 1913 года количества фильмов о межэтнических браках не отражало реальности. Напротив, цифра таких браков была чрезвычайно низкой, в 1912 году они составили только 1,17 процента, что едва превышало количество межрасовых браков, заключенных в тот же период. Но, как отмечает Эренс, сюжеты о смешанных браках помогли продюсерам обслуживать еврейскую аудиторию и пропагандировать идеологию «плавленного котла» в целях расширения рынка сбыта: «Помещая в сюжет несколько этнических групп, продюсеры надеялись расширить аудиторию»¹⁶¹. Неслучайно Карл Леммле назвал свою компанию «Юниверсал».

Подключение евреев к кинопроизводству, безусловно, вносило свой оттенок, в чем можно убедиться, сравнивая «Рождество еврея» и «Пасхальное чудо». Однако мера аутентичности определялась в данном случае адресацией, выражавшейся в компромиссах, на которые шли создатели фильмов в интересах рынка, то есть самими механизмами репрезентации. Хотя «фильмы гетто» возвращают нас к нарциссической апелляции в духе «локальных новостей», казавшихся столь популярными всего несколькими годами ранее, они выходили за рамки этой узкой «саморефлексии». Будучи проявлением художественного вымысла, они отлучали объект репрезентации от его адресата. Будет трюизмом сказать, что реалистические произведения литературы и живописи XIX века редко предназначались для низших классов, которые они стремились изображать¹⁶². Этот парадокс репрезентации свойственен и социальным фильмам классического немого периода от «Чаша жизни» (West/Ince, 1915) до «Толпы» (Vidor/MGM, 1928). Соответственно, какой бы ни была их действительная рецепция, социальный реализм, рекламировавшийся компаниями «Калем», «Юниверсал» или «Байограф», был рассчитан на более широкую, чем прежняя, аудиторию – и цветных, и белых американцев, считавших себя «мейнстримом», а также соотносился с ностальгическими воспоминаниями адаптированных, вертикально мобильных иммигрантов.

Примером тому может послужить фильм Гриффита «Мушкетеры аллеи Пиг» (Biograph, 1912), где еврейский антураж сочетается с гангстерским сюжетом. «Мушкетеры...» уже уверенно демонстрируют сложившуюся стилистическую и идеологическую манеру Гриффита – с такими характерными чертами, как фигура незащитной женщины, акцент на рыцарском благородстве, желание «включить город в пасторальный мир»¹⁶³. Однако способ, которым воплощается иконография «фильмов гетто», иллюстрирует уже сложившиеся сложные отношения между репрезентацией и адресацией. Частично снимавшиеся на натуре в нижнем Манхэттене, «Мушкетеры...» известны своим «сухим документальным реализмом», «аутентичным» описанием теневой жизни¹⁶⁴. Действие быстро перемещается между улицей, переулком, салуном и

¹⁶¹ Erens. Jew in American Cinema. P. 48–49.

¹⁶² Williams R. Culture and Society 1780–1950. New York: Columbia University Press, 1958, I. Ch. 5; Gallagher C. The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832–1867. Chicago: University of Chicago Press, 1985; Grew R. Picturing the People: Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art // Rotberg R. I., Rabb T. K., eds. Art and History. Images and Their Meaning. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1988. P. 203–231.

¹⁶³ Merritt R. The Impact of D. W. Griffith's Motion Pictures from 1908 to 1914 on Contemporary American Culture. Ph. D. diss., Harvard, 1970. P. 160.

¹⁶⁴ Henderson R. M. D. W. Griffith. His Life and Work. New York: Oxford University Press, 1972. P. 117; Schickel R., D. W. Griffith. An American Life. New York: Simon & Schuster, 1985. P. 179–180. См. также: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. С. 96–97; Monaco J. How to Read a

жильем. Относительно слабое внимание к пространству и систематические отсылки за пределы кадра наталкивают на мысль о достаточно подвижных, неустойчивых границах между публичным и частным. Натурные кадры изобилуют «типажами с улицы» (название книги Хатчинса Хэпгуда 1910 года) – это шалопаи, проститутки, подростки, продавцы, владелец китайской прачечной и еврейский торговец, похожий на своего собрата в «Ребенке из гетто». Эти образы напоминают традиции реалистической фотографии, в особенности «Как живет другая половина» Джейкоба Рииса (1890). Хотя, возможно, они не столь выразительно аутентичны, как в работе фотохудожника, где фигуры словно вмерзли в своих тщательно продуманных позах в окружающую среду, бережно зафиксированную с почтительной дистанции¹⁶⁵.

На этом якобы случайном, но на самом деле продуманном фоне главные герои выделяются благодаря актерскому стилю исполнителей и более тщательной работе камеры, что способствует идентификации на основе индивидуализации черт характеров персонажей, причем ни один из них не несет узнаваемых этнических признаков. Фильм рассказывает о любовной истории героини, которую играет Лиллиан Гиш, о соперничестве между ее ухажерами и войне уличных банд; история заканчивается воссоединением возлюбленных и миром на улицах. Комедийные краски сглаживают в фильме тяготы жизни бедняков, а бедность, насилие и вражда меркнут в лучах всеобщего примирения, когда Снэппер Кид (Элмер Бут) получает отступные от закадрового персонажа (следует титр: «Связи в системе»), а влюбленные заключают друг друга в объятия¹⁶⁶.

Film. New York: Oxford University Press, 1981. P. 238. В хорошо известных копиях, где героиня Лиллиан Гиш проходит мимо еврея-торговца, надпись гласит: «Знаменитый своим документальным изображением Нью-Йорка...»

¹⁶⁵ Stein S. Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis // *Afterimage*. 1983 Vol. 10. № 10. P. 9–16; Шикел, например, отмечает: «„Мушкетеры“ – это как будто серии оживших фотографий Джейкоба» (180).

¹⁶⁶ Снятый в тот же год «фильм гетто» «Кровь бедных» (*Champion*, 1912), который весьма нехарактерно не имеет счастливого финала (бедная героиня так и остается обманутой и нищей), получил негативную оценку *The Moving Picture World*: «Подобные персонажи, если только не изображаются достаточно деликатно, выводятся на экран, чтобы породить классовые предрассудки, и возникает вопрос: что хорошего может произойти в результате подчеркивания социальных различий между людьми» (*Erens. Jew in American Cinema*. P. 50).



Ил. 8. Лиллиан Гиш в фильме «Мушкетеры аллеи Пиг», 1912. Режиссер Дэвид Уорк Гриффит, оператор Г. В. Битцер.

Позиция публики определяется вводным титром: «Оборотная сторона жизни Нью-Йорка». Зрителю предлагается занять «правильную» сторону вне той социальной среды, которая показана на экране. Этой отсылкой к творчеству Рииса (хорошо знакомого с жизнью иммигрантов и бедноты) Гриффит выражает свою симпатию к людям и обычаям гетто с его особой красотой и живописностью, предлагая посмотреть на все это с выигрышной позиции туриста или с ностальгической теплотой. В то же время он предлагает зрителю внимательно взглянуться в фильм, используя механизмы идентификации: в частности, индивидуализируя характеры, выстраивая поведение камеры и приближаясь к иллюзионистскому вуайеризму классического кино. В этом плане образ иммигранта, которому предусмотрительно отводится декоративная роль, уже не выражает никакого специфического социального опыта, создавая вместо этого «реалистический эффект» (в бартовском смысле) и придавая аутентичность повествованию в целом¹⁶⁷.

Чаплин, чья репутация как комедиографа рабочего класса ставит вопросы такого же порядка, делает пронизательный комментарий по поводу иммигранта как образа и метафоры в фильме «Иммигрант» (Mutual, 1917). Выживание и брак Чарли с подружкой-иммигранткой

¹⁶⁷ Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400. См. также анализ смещения денотации и коннотации в фотографии: Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и комм. С. Н. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 171–173, а также: Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392. Более раннее и некритичное признание «реалистичного эффекта» см. в статье: Haskin F. J. The Popular Nickelodeon // MPW № 2 (Jan. 18, 1908): «Когда настоящие пешеходы или разного рода незаинтересованные участники в критическую минуту пересекают площадку перед камерой, это служит на пользу фильму, придавая ему большую реалистичность».

(Эдна Первиенс) в этом фильме происходят благодаря тому, что обоих присмотрел художник, выбравший их в качестве моделей. «Реалистичен» ли этот финал или намеренно невероятен, он показывает осведомленность в механике превращения иммигрантского опыта в эстетическую и коммерческую ценность. Но Чаплину в образе бродяги также свойственна диалектика масскультовой репрезентации и потребления.

Ранние фильмы обладали радикальным влиянием на иммигрантские и бедные слои зрителей и, по-видимому, стимулировали фантазии о сопротивлении и независимости. Но в своем гиперболизированном показе процессов овеществления и отчуждения они содержали и анархический протест (задолго до «Новых времен») против регламентаций индустриально-капиталистического производства, строгой дисциплины, конвейерной машинерии. При всей апелляции к широкой аудитории, с какой Чаплин романтизировал образ бродяги с его вызывающей симпатию психологией, он также способствовал восприятию этого образа как «универсального и вневременного» как философ-экзистенциалист и вечный клоун¹⁶⁸. Это вовсе не обязательно означает, что его фильмы – или в данном случае ассимилирующие «фильмы гетто» – всегда воспринимались в соответствии с намерениями их адресата. Контекст демонстрации все еще был достаточно различным для того, чтобы способствовать альтернативным прочтениям и, таким образом, в определенной степени – реапроприации.

Новый универсальный язык: зрительство

Динамика узнавания, апроприация и выпускание пара, характерные для фильмической репрезентации опыта иммигрантского рабочего класса, также прослеживаются в дискурсе возникновения кино как института, в том числе фильма как нового «универсального языка»¹⁶⁹. Эта метафора использовалась в широком диапазоне контекстов – журналистами и писателями-интеллектуалами, социальными работниками и духовно ориентированными кинематографистами, продюсерами и защитниками индустрии. Она входит в резонанс с разными источниками, такими как французское Просвещение, позитивизм XIX века и метафизика прогресса, протестантский миллениаризм (хилиазм¹⁷⁰), и такими разными движениями, как эсперанто и реформизм так называемой Эры прогрессивизма¹⁷¹.

Отчасти возникшая в противовес цензуре, трактовка фильма как универсального языка была частью утопичного восприятия кино как средства коммуникации между людьми (народами). В то же время она предвещала ассимиляцию всего разнообразия в стандартизированной стилевой общности интернациональной культурной индустрии, монополюльно регулируемой

¹⁶⁸ *Musser C.* Work, Ideology and Chaplin's Tramp // *Radical History Review*. 1988. № 41. P. 37–66. Горячее признание Чаплина европейскими интеллектуалами – от французских сюрреалистов до Белы Балаша, Зигфрида Кракауэра, Рудольфа Арнхейма, Бертольта Брехта, Курта Тухольски, Вальтера Беньямина и Теодора Адорно до Анри Лефевра и др. – было в большей степени обусловлено его политическим и социальным значением, чем комментариями его американских апологетов, особенно в эпоху маккартизма. См.: *Wiegand W.* (ed.). *Über Chaplin*. Zurich: Diogenes, 1978; *Kreimeier K.* ed., *Zeitgenosse Chaplin*. Berlin: Oberbaumverlag, 1978.

¹⁶⁹ Эта метафора широко исследуется автором данной книги. См.: *Hansen M.* Universal Language and Democratic Culture: Myths of Origin in Early American Cinema // *Meindl D., Horlacher F. W.*, eds. *Myth and Enlightenment in American Literature*. In Honor of Hans-Joachim Lang. Erlanger Forschungen. Series A. Vol. 38. Erlangen: University of Erlangen-Nurnberg, 1985. P. 321–351.

¹⁷⁰ Распространенное во многих ветвях христианства представление о тысячелетнем Царствии Божиим (от «миллениум» (лат.) – тысячелетие), которое знаменует конец истории; основано на буквальном толковании пророчества Откровения Иоанна Богослова. – *Примеч. ред.*

¹⁷¹ Период в американской историографии, относящийся к 1890–1920 годам и характеризующийся резким подъемом социальной активности мелкой буржуазии и среднего класса, сумевших добиться сокращения коррупции благодаря обличительной журналистике, реформ самоуправления и образования, повсеместного распространения страховой медицины и методов контроля за качеством продуктов питания. – *Примеч. ред.*

сверху¹⁷². Миф визуального языка, преодолевающего различия национальностей, культур и классов, становится топосом в дискурсе фотографии, сопровождавшем кино от первых сеансов Люмьеров до 1920-х годов¹⁷³. В общем виде использование метафоры фильма как универсального языка подчеркивало коннотации эгалитаризма, интернационализма и технологического прогресса (якобы изобретение кино не только сравнимо с изобретением печатного прессы, но и превосходит его). В Америке метафора универсального языка приобрела особую значимость, прежде всего с распространением никельдеонов, рассчитанных на недавних «иностранцев», незнакомых с английским языком или вообще неграмотных, и в этом качестве полезных для решения проблем иммигрантского общества. Популярность нового развлечения у иммигрантов приписывалась присущему кино способу невербального означивания: «...оно напрямую обращается к воображению, без всякого опосредования»¹⁷⁴.

Еще один специфически американский вариант мифа универсального языка состоял во вписывании его в идею тысячелетнего Царствия Христа и вавилонскую традицию, резонирующую с тропом «визуального эсперанто». Притом что эти источники не являлись ни исключительно американскими, ни исключительно протестантскими (например, основатель движения эсперанто Людвиг Заменхоф вдохновлялся еврейским миллениаризмом), уникальным представляется слияние кино с языком как отклик на американскую ситуацию. Не все церкви выступали против кино, а некоторые священнослужители даже пытались использовать его как инструмент религиозных и светских проповедей и приветствовали кино как новый, богом данный, универсальный язык¹⁷⁵. Наиболее известный пример стремления «восстановить руины Вавилона» с помощью целлулоидной пленки – запрет Гриффита в адрес некоей актрисы на слово «киношка»:

Ведь она работала на универсальном языке, который был предсказан в Библии и который должен сделать всех людей братьями, потому что они смогут понимать друг друга. Он мог положить конец войнам и начать тысячелетнее Царствие Христа¹⁷⁶.

Это убеждение, несомненно, сыграло свою роль в защите Гриффита от обвинений в расизме после выхода «Рождения нации» (1915) и помогло создать текстуальный комментарий к его следующему проекту «Нетерпимость» (1916).

В «Нетерпимости» гриффитовское понимание универсального киноязыка сближается с идеей другого пророка кинематографического миллениаризма – поэта Николаса Вейчела Линдсея. В книге «Искусство кино» (1915) Линдсей разрабатывает свою концепцию кино как

¹⁷² Как отмечают Хоркхаймер и Адорно в «Диалектике Просвещения» (1947), концепт универсальности скрывает в себе тоталитарные тенденции в самой реализации его либерализующих намерений.

¹⁷³ *Sekula A. The Traffic in Photographs // Photography Against the Grain. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1984. P. 77–101.* Здесь исследуется миф универсального языка в фотографии от эссе Оливера Уэнделла Холмса (Oliver Wendell Holmes) «Стереоскоп и стереограф», 1859) до серии выставок «Семья людей» (The Family of Man), организованных куратором MOMA, знаменитым фотографом Эдвардом Штайхеном, в 1955–1956 годах.

¹⁷⁴ *Urrie. Nickel Madness.* Этот топос постоянно встречается не только в источниках переходного периода, но и в популярном дискурсе о немом кино вплоть до сегодняшнего дня. См. часть 1 в 13-частной серии о Голливуде, поставленной Кевином Браунлоу и Дэвидом Джиллом (телеканал PBS, февраль 1987).

¹⁷⁵ *Jackson W. J. The Moving Picture «World» // MPW Vol. 6. № 22 (June 4, 1910). P. 931; Herbert Jump. The Religious Possibilities of the Motion Picture (1911). P. 23.* См. также: *Collier J. What to Do: The Church and the Motion Picture // The Gospel of the Kingdom 3.2. New York, February 1911. P. 26.* О реакции на кино в различных христианских конфессиях см. также: *Rosenzweig. Eight Hours. P. 205ff.*

¹⁷⁶ *Gish L. Dorothy and Lillian Gish. New York: Scribner's, 1973. P. 60; Griffith. Innovations and Expectations // Geduld H. M. (ed.). Focus on D. W. Griffith. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1971. P. 56.* Ср.: «Картина – это универсальный символ, а движущаяся картина – универсальный язык. Кто-то предположил, что движущиеся картинки могли бы спасти ситуацию во время строительства Вавилонской башни». Фраза «восстановить руины Вавилона» взята из эссе Джона Уилкинса (*Wilkins J. Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language (1668) // Aarsleff H. From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. P. 260.* См. в этом издании главы 7 и 8.

демократического искусства в терминах нового языка «иероглифики», точнее, новой «американской иероглифики» в духе Эмерсона, По и особенно Уитмена. Вдохновленный трансценденталистами не меньше, чем Гриффит, он связывает свою апологию киноиероглифики с нарождавшейся тогда идеологией экономики потребления:

Американская цивилизация с каждым днем становится все более иероглифичной. Карикатуры Дарлинга, реклама на обложках журналов и биллбордах, на автомобилях, фотографии в воскресных газетах вводят нас в цивилизацию, которая ближе Древнему Египту, чем Англии¹⁷⁷.

Энтузиазм, который испытывал Линдсей по отношению к рекламному сочетанию письма и рисунка, игнорирует вопросы авторства, интереса и власти – в отличие от потребительского протокола, который на них зиждется и получает выгоду от изобилия кажущихся прозрачными, некодированными и универсальными образов.

В качестве самоочевидной, не требующей доказательств кинематографической версии «предначертания судьбы»¹⁷⁸ метафора универсального языка быстро была воспринята публицистами и рекламщиками (это ярко выразилось в том, что Леммле выбрал для своей компании¹⁷⁹ название «Юниверсал»). Возводя аудиторию иммигрантского рабочего класса в статус символа божественного провидения, миф универсального языка маскировал контроль над аудиторией. Социальные конфликты, а также этническая и культурная разобщенность исчезали в лучах вертикальной мобильности всеобщего братства. «Случайный автор» говорит редакторам журнала в вымышленном диалоге:

Вот в чем чудо кино: это искусство демократичное, искусство сообщества. Это своего рода новый универсальный язык, даже более фундаментальный, чем музыка, потому что рассказывает историю тем простым способом, каким обучают чтению детей, – через картинки. Здесь нет языкового барьера для чужого или неграмотного, здесь массы людей вступают в ритм живого движения к струящемуся впереди свету, навстречу красоте, вызывающей к духу соревновательности. Всего за пятицентовик опустошенного человека, чья жизнь казалась ему самому пустым сном, покоряет чудо, он видит вокруг чужих людей и начинает понимать, насколько они все похожи; он видит мужество, вдохновение и агонию и начинает понимать самого себя. Он начинает чувствовать себя братом внутри сообщества, где властвуют мечты¹⁸⁰.

Элиминируя проблемы рабочего класса и этнические различия из жизни иммигрантов, метафора универсального языка стала кодовым словом, расширяющим масскультурную базу кинематографа в соответствии с ценностями и чувствами среднего класса. Следуя той же экспансионистской логике, риторика универсального языка сопровождала попытки индустрии обеспечить доминирование американских фильмов на внутреннем и внешнем рынках. Начать с того, что метафора универсального языка поддерживала тоталитаристские и империалист-

¹⁷⁷ Lindsay. *The Art of the Moving Picture*, 2nd ed. New York: Liveright, 1922; Repr. 1970. P. 21–22, а также 145, 78, 205. См. также: Irwin J. *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1980.

¹⁷⁸ Предначертание судьбы (Manifest Destiny) – идеология XIX века, согласно которой американским переселенцам было суждено самим богом распространиться по континенту с Востока на Запад, – частый мотив протестантских проповедей. – *Примеч. ред.*

¹⁷⁹ См.: Universal advertisements in *The Moving Picture World* from 1912 through 1915, а также переиздание без указания источника и даты: Everson W. K. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1978. P. 25. О выборе названия см.: Drinkwater J. *The Life and Adventures of Carl Laemmle*. New York: Putnam, 1931. P. 168–169.

¹⁸⁰ In the Interpreter's House // *The American Magazine*. 1913. № 76. P. 105. Эта речь сопровождается ремаркой: «И ему осталась последняя вечеринка», намекающая на лукавое понимание несоответствия между деловым предпринимательством и устремлением в высшее общество.

ские тенденции даже в наиболее эгалитарных и утопических образцах. После войны, когда метафора уже укоренилась в апологетическом дискурсе, любая возможная двусмысленность или ощущение напряженности исчезли, а цивилизационный прогресс стал синонимом мировой гегемонии американской киноиндустрии¹⁸¹. Однако еще до войны аргумент универсального языка принял интересный поворот в контексте кампании против иностранных конкурентов на внутреннем рынке как реакции на тот факт, что вплоть до 1908 года на рынке Соединенных Штатов доминировали зарубежные фильмы, особенно французские. (Эта кампания, в свою очередь, была связана с защитой «Треста Эдисона» от деятельности «независимых» и кампанией того и других против мелких дистрибьюторов, зависевших от импорта.)

В 1910 году журнал *Moving Picture World* открыл дискуссию «Что такое американский сюжет?», опубликовав редакционную статью в поддержку «фильмов, сделанных в Америке с американскими сюжетами». Этот крестовый поход с 1913 года возобновился поддержкой «американских художественных фильмов», когда европейские компании заполнили рынок своими «длинными» картинами¹⁸². Попытка контролировать внутренний рынок, утвердить превосходство американской продукции и стилевых решений над зарубежной вылилась в тенденцию подчинения единичного универсальному. На самом деле «американизация» кинематографа означала не столько поощрение специфически национальной тематики (например, «индейских» фильмов или вестернов), сколько акцент на развитии определенного типа фильмов: «простые жизненные истории (типа „Все из-за молока“) без гиперболизации и разыгранные чистыми, приятными актерами» или то, что «наш народ хочет видеть и подразумевает под американскими сюжетами»¹⁸³. Универсальный язык, с помощью которого американская продукция должна была одолеть иностранных соперников, на уровне стиля соответствовал формировавшимся кодам классического нарративного кино.

Продвижение идеи кино как нового универсального языка в конечном счете совпадало по сути с переходом от примитивного к классическому повествованию и адресации, который наметился между 1909 и 1916 годами. От нарративов, в большой степени зависевших от экстрадиетических источников (имеется в виду заведомая осведомленность аудитории о сюжете, опосредование с помощью комментариев лектора или шумовых эффектов), кино переходило к нарративам, которые были самодостаточными и понятными без дополнительной поддержки. Перефразируя Тома Ганнинга, ради этой цели средства кинематографического дискурса – кадрирование, монтаж, мизансцены – все увереннее интегрировались в задачу повествования. Эта задача определялась классическими принципами ясности, композиционного единства, последовательной мотивированности. Кристин Томпсон отмечает, что, в отличие от примитивного кино, классическое кино обрабатывало каждую деталь для привлечения внимания зрителя. А Эйлин Боусер особо выделяет попытку создателей фильмов приблизительно вокруг 1907 года «вовлечь зрителя в сюжет самым способом построения фильма», интегрировать кинематографические техники, чтобы «контролировать видение аудитории»¹⁸⁴.

¹⁸¹ Блестящий пример метафоры универсального языка в апологетическом дискурсе см.: *Zile E. van. The Marvel – The Movie. A Glance at Its Reckless Past, Its Promising Present, and Its Significant Future.* New York and London: G. P. Putnam's Sons, 1923 (с предисловием Уилла Хейса). См. также: *Ramsay T. A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925.* New York: Simon & Schuster, 1926 (2 ed. 1986). Автор считает, что популярность кино у иммигрантов стала базисом универсальной рыночности и мировой монополизации: «Совершенно естественно, что искусство, выраженное простым, примитивным и универсальным языком картинок, должно активно развиваться в населенных центрах с населением, говорящим на разных языках» (Р. 430 f.).

¹⁸² *Internationalism and the Picture // MPW. Vol. 7. № 12 (Sept. 17, 1910). P. 621.* См. также: *Woods. Spectator's Comments // NYDM. № 63 (Jan. 22, 1910). P. 17–67 (April 3, 1912). P. 24, 67 (June 26, 1912). P. 20.*

¹⁸³ *W. C. S. What is an American Subject? // PW. Vol. 6. № 6 (Feb. 12, 1910). P. 206.* «Все из-за молока» – первый фильм Фрэнка Пауэлла. Как ни странно, этот американский фильм рекламируется в *Biograph Bulletin* (Jan. 13, 1910) как «комедия „Байографа“ о современном герое и Леандре» (Р. 159).

¹⁸⁴ *Gunning T. Building an Ending: Vitagraph Films and the Cinema of Narrative Integration* (цит. по итальянскому переводу: *Usai. Vitagraph Co. of America*); *Thompson. Classical Hollywood Cinema. P. 163; Bowser E. Toward Narrative, 1907: The Mill*

Таким образом, переход от примитивного к классическому нарративу корреспондировал со сдвигом в концепции зрителя – от участника в конкретной и различной ситуации рецепции к субъекту, удостоверяющему существование фильма как продукта.

Процесс, благодаря которому мы «попали в кино» (Бёрч), всеобщие попытки добиться стандартной рецепции через правила повествования вызвали к жизни ряд новшеств на разных уровнях кинематографического дискурса. Фильмы переходного периода начали рассказывать истории в четких пространственно-временных координатах, с причинно-следственными связями и акцентом на действиях и психологии отдельных персонажей. По мере того как отдельный кадр все более подчинялся потоку повествования через приемы монтажа, режиссеры разрабатывали способы манипулирования по оси пространства и времени и через другие параметры правил повествования. Паттерны параллельного монтажа (особенно в фильмах Гриффита периода «Байографа») использовались для эффекта саспенса и достижения завершенности. Всеобъемлющее повествование сообщало зрителю контроль над персонажами и тем самым способствовало эмоциональному вовлечению и идентификации. Эти стратегии подкреплялись изменениями в визуальном стиле, особенно крупным планом, центрированной композицией и направленным освещением, что помогало не только мгновенному пониманию сцены, но и выделению сути характеров как фокуса нарратива. По мере того как пантомимический стиль актерской игры во все большей степени заменялся спокойным и натуральным стилем, мимикой лица вместо активной жестикуляции, персонажи воспринимались все менее моралистичными или комичными и все более психологически мотивированными индивидами со своими побуждениями, устремлениями и эмоциями, с которыми зритель мог идентифицироваться¹⁸⁵.

Кажущаяся непосредственной апелляция к чувствам и симпатиям была одним из аспектов продвижения нарративного кино как универсального языка – языка идентификации, питающего «неоднозначный миф человеческой общности» (Барт), который свел социальные, культурные и исторические различия к некоей общечеловеческой сути¹⁸⁶. Автор *Moving Picture World* утверждал в 1910 году:

Кинофильм несет свою ноту симпатии как к культурным, так и некультурным – к сыновьям удачи и пасынкам тяжких трудов. Это литература для неграмотных, людей с ограниченными возможностями или говорящих на другом языке. Кино не знает границ между расами и народами. Одни и те же истории вспыхивают по вечерам на экранах от Москвы до Города Золотых Ворот¹⁸⁷. <...> Самое важное – история; методы производства и репродукции зрителя не интересуют. Он приходит в кинозал видеть, чувствовать и сопереживать. Его на время изымают из рамок обыденности, он гуляет по парижским улицам, скачет с ковбоем на Запад, вместе с шахтерами спускается в недра земли или бороздит океан с моряком или рыболовом. И еще он переживает трепетное сочувствие к бедному ребенку или печаль о судьбе какой-нибудь нежной девицы в шелковом платье, он разделяет любовь с матерью и нежность с отцом. Актер в кино владеет всеми органами регистрами человечности¹⁸⁸.

Girl // Fell J. L. (ed.). *Film Before Griffith*. P. 331, 338.

¹⁸⁵ Burch N. How We Got into Pictures // *Afterimage*. 1980–1981 (Winter). № 8/9. P. 22–39; Thompson. *Classical Hollywood Cinema*. P. 3; Bowser. *Transformation*. Ch. 4, 6.

¹⁸⁶ Барт Р. Великая семья людей // Барт Р. *Мифологии*. С. 246–248.

¹⁸⁷ «Город Золотых Ворот» (City of the Golden Gate) – перифрастическое название Сан-Франциско, отсылающее к проливу Золотые Ворота, через которые переброшен знаменитый мост, соединяющий основную часть города с округом Марин в северной части агломерации. – *Примеч. ред.*

¹⁸⁸ Fitch W. M. The Motion Picture Story Considered as a New Literary Form // *MPW*. Vol. 6. № 7 (Feb. 19, 1910). P. 248.

Игра в этих органых регистрах требовала большего, чем просто эмоциональный накал. Она подразумевала, что зритель увидит персонажей и события под определенным углом, займет по отношению к ним определенную позицию, чтобы немедленно идентифицироваться с ними в качестве и субъекта и объекта.

Классический нарратив решительно расширил возможности «позиционирования» (в буквальном и переносном смысле слова) зрителя по отношению к репрезентируемым событиям¹⁸⁹. Ранние нарративные фильмы спорадически пытались руководить зрительским восприятием и интерпретировать его – через аллегорические кадры, параллелизмы или пояснительные титры, то есть через дополнительные средства, остающиеся вне нарратива. Фильмы переходного периода гораздо последовательнее обеспечивали восприятие зрителями нарративного пространства посредством разных углов съемки, монтажных приемов (таких как съемка «восьмеркой», съемка с точки зрения персонажа, обратная съемка). Эти приемы были не просто попытками позиционировать зрителя по отношению к определенным аспектам сцены; они были частью системы, которая утверждала зрителя как имплицитную точку референции, функционально сравнимую с точкой схода в ренессансной перспективе¹⁹⁰. Эта референтная точка конституировалась как результат двух взаимосвязанных принципов наррации: внутреннего или композиционного единства в отношении наблюдающего субъекта и одновременного отсутствия этого субъекта в нарративном пространстве (диегезисе).

Теоретики кино 1970-х (в том числе Жан-Луи Комолли, Жан-Луи Бодри, Кристиан Метц и Стивен Хит) отмечали одновременное использование и маскировку стратегий позиционирования зрителя, легендарную «невидимость» классических техник как основу кинематографического механизма идеологии. Это не только натурализует отдельные дискурсы и интересы, но, что более существенно, предлагает зрителю позицию воображаемой внутренней согласованности и всемогущества, иллюзию унифицированной трансцендентальной субъектности. Хотя эти воззрения подвергались (и все еще должны подвергаться) критике по историческим и теоретическим основаниям, фокус на особых психических эффектах классического нарратива, его связи с сознательными и бессознательными процессами остается актуальным – и в первую очередь потому, что он резонирует с наблюдениями, сопровождавшими становление института классических кодов.

Используемые в критическом или положительном смысле термины типа «иллюзия реальности», «невидимость» техники или «транспарентность» нового универсального языка были неточны тогда и остаются таковыми сейчас. Как почти весь публичный дискурс вокруг кино, они гиперболичны и более риторичны, чем научны в качестве аппарата описания. Но как яркие и сознательно преувеличенные тропы они схватывают важное различие между кинематографической фантазией и другими формами театрального опыта.

В то же время они регистрируют историческую перцепцию фундаментального различия между ранним и классическим кино. Это различие касалось не столько «реализма», служившего убедительным рекламным аргументом с меняющимися коннотациями, начиная с рубежа веков¹⁹¹, сколько разных отношений между фильмом и зрителем, специфического способа наложения репрезентации и рецепции. Раннее кино обращалось к зрителю многими способами, включая визуализацию самого аппарата, – зритель, как правило, признавался как непосредственный адресат. В противовес этому защитники классического стиля считали, что соб-

¹⁸⁹ *Browne N.* The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach // *Rosen P.* (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986. P. 102–119, 110–111. См. также: *Bordwell D.* *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. Ch. 1, 7 и далее.

¹⁹⁰ См. тексты Жана-Луи Комолли, Жана-Луи Бодри и Стивена Хита в антологии: *Narrative, Apparatus, Ideology on the problematic status of this comparison*; а также: *Carroll N.* Address to the Heathen // 1982. October 23. P. 89–163; *Bordwell.* *Narration*. P. 4–12, 25–26. Ch. 7; *Margolis H.* *The Cinema Ideal*. New York: Garland, 1988. P. 28–35.

¹⁹¹ *Staiger.* *Classical Hollywood Cinema*. P. 98–100.

ственно кинематографическое «впечатление реальности» зависело от снижения осознания зрителем работы аппарата и, следовательно, самого себя как части фильма.

Одним из первых, кто сформулировал эту точку зрения, был критик Фрэнк Вудс, промоутер Гриффита и затем его коллега по созданию «Рождения нации» и «Нетерпимости». Он отмечал, что «методы производства и репродукции не интересуют зрителя», а Вудс понял, что они и не должны интересовать зрителя, если нарратив был нацелен на достижение желаемого эффекта: «Мы, зрители, не часть фильма и не подозреваем о том, что где-то здесь присутствует снимающая сцену камера»¹⁹². Вудс подкреплял свое мнение целым рядом запретительных рекомендаций, советуя не прибегать к пантомимической актерской игре и тяжелому гриму, не использовать «мимических знаков, направленных прямо на камеру», фронтальных декораций, как будто обращенных лицом к зрителю, – предостерегал против всего, что бы выдавало присутствие аппарата съемки и привело к осознанию зрителем себя частью процесса. Желаемый эффект «натуральности» стал условием завоевания или, точнее, пересборки зрительского внимания:

Камера должна быть видимой глазами зрителей, но видимое и регистрируемое камерой должно быть предъявлено как правдивое и естественное и не нести на себе печать фальшивки¹⁹³.

Другими словами, идентификация со взглядом повествующей камеры, идеально выгодная точка внутри нарративного пространства, зависела от зрительского восприятия этого пространства как самодостаточного, закрытого диегезиса¹⁹⁴.

В отличие от более известных комментаторов Вудс никогда не утверждал, что зрители ошибочно принимали репрезентацию за реальность, но связывал впечатление реальности со специфически «ментальным отношением» – «влиянием, родственным гипнозу или магии визуального погружения». Когда «ощущение реальности разрушается», это похоже на то, как «гипнотизер тычет пальцем в лицо подопытному и говорит: „Правильно!“»¹⁹⁵ Эти чары дают кино преимущество перед другими формами гипнотической репрезентации, в первую очередь театральной. Следовательно, заключает Вудс, эстетика кино должна культивировать механизмы, которые одновременно продуцируют и скрывают иллюзионизм.

Спустя несколько лет, когда классическая парадигма была практически целиком разработана, эти механизмы более систематично исследовались гарвардским философом Гуго Мюнстербергом в первой, по сути, теоретической работе о зрительстве «Фотопеса. Психологическое исследование» (1916). Основываясь на современных ему исследованиях по психологии восприятия, Мюнстерберг локализует кинематографическую иллюзию в ментальных процессах зрительства, в какой-либо связи глубина кадра и движение оказываются производными от инструментов внимания, памяти, воображения, эмоций. Связывая влияние фильма со «свободной игрой ментального опыта», Мюнстерберг уверенно постулирует, что успешная рецепция требует абсолютного подчинения «ключам», с помощью которых режиссер управляет невольным вниманием зрителя. Подобно Вудсу, Мюнстерберг измеряет суггестивную власть фильма его парадоксальной способностью маскировать манипуляции:

Зритель может, хотя и не должен вникать в контуры фона, портьер в комнате, в изгибы мебели, ветви деревьев, форму горы вплоть до появления фигуры женщины, которая должна привлечь его внимание. Свет фонарей, очертания темных теней, смутность одного или отчетливость другого,

¹⁹² Woods F. Spectator's Comments // NYDM 63 (21 May 1910). P. 19. О Вудсе см.: Lounsbury. Origins. P. 12–38.

¹⁹³ NYDM 63 (April 10, 1910). P. 23.

¹⁹⁴ Burch N. Narrative/Diegesis–Thresholds, Limits // Screen. 1982. Vol. 23. № 2. P. 16–34.

¹⁹⁵ Woods W. NYDM 63 (14 May 1910). P. 18.

неподвижность одних частей картины на фоне бешеного движения других – все это играет на клавиатуре нашего сознания и обеспечивает желаемое воздействие на наше невольное воображение¹⁹⁶.

Если Вудс еще фокусируется на фотографическом натурализме, то Мюнстерберг настаивает на композиционном единстве как главном условии кинематографического иллюзионизма – «совершенном единстве сюжета и его визуального изображения», которое гарантирует «полную изолированность фильма от материального мира»¹⁹⁷.

Здесь можно увидеть травестию кантовской эстетики автономии, однако акцент Мюнстерберга на изолированности описывает важный аспект перехода к классическому кино: обособление фиктивного пространства-времени на экране и реального пространства-времени зала, точнее подчинение последнего первому. Вовлечение зрителя в нарративное пространство на уровне стилистики соответствует растущему освоению пространства зала, то есть физического и социального пространства зрителя. «Затемнение зрительского пространства» (в терминах Бёрча) осуществлялось не только с помощью репрезентативных стратегий, которые усиливали вовлечение зрителя в воображаемую репрезентацию на экране; его можно обнаружить и на уровне выставочных практик. Начиная примерно с 1909 года демонстраторы стремились подчинить шоу «тотальности эффектов» с целью сократить активность нефильмических участников (особенно «дешевых» водевилей) или подчинить их опыту просмотра фильма (музыка и шумовые эффекты). Наиболее результативным шагом в направлении сокращения эффекта театрального пространства (отучения от формата варьете) было появление собственно художественного фильма (1912–1913), который стимулировал более длительное внимание и погружение. Таким образом, отношение между иллюзорным пространством на экране и реальным пространством зала создавалось диалектикой взаимоисключающих и одновременно взаимосвязанных пространств сознания¹⁹⁸.

По той же логике обособление фильмического и театрального пространства включало в себя дифференциацию эмпирического посетителя кино и зрителя как структурный элемент, предусматриваемый фильмом, то есть ключевое звено нарратива. Такой концепт зрителя возник прежде всего через это обособление, так же как через реализацию классических кодов. В период никельдеонов, когда начала развиваться особая форма рецепции, к зрителю все еще обращались во множественном числе как к «аудитории» (audience) или как к представителям той или иной социальной группы («рабочие», «матери», «образованные люди»). Около 1910 года рядом с этими ярлыками возник более абстрактный термин «зритель» (spectator), особенно в публикациях на эстетические темы. (Кстати, Вудс неслучайно публиковался под псевдонимом The Spectator.)

¹⁹⁶ Мюнстерберг Г. Фотописьма. Психологическое исследование (главы из книги) / Публ. и предисл. С. Филиппова // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 260. Выявляются любопытные связи между исследованием Мюнстерберга и работами Кристиана Метца, особенно главой «Игровой фильм и его зритель» (Metz К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. С. 123–170), хотя между ними есть существенные исторические и идеологические различия. В конечном счете Мюнстерберга интересовала релевантность его наблюдений в аспекте капиталистической промышленной рационализации, а одна из его ранних книг по психотехнике стала классикой искусства рекламы (Grundzüge der Psychotechnik, 1914).

¹⁹⁷ Мюнстерберг Г. Указ соч. С. 268. См. также: Fredericksen D. L. The Aesthetic of Isolation in Film Theory. Hugo Munsterberg. New York: Arno Press, 1977.

¹⁹⁸ Metz К. Указ соч. С. 132–145; Burch. Narrative/Diegesis.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.