

Вавилон и вавилонское столпотворение

Мириам Хансен

**Вавилон
и вавилонское
столпотворение**

**Зритель в американском
немом кино**



Новое
Литературное
Обозрение

2023

УДК 791.073
ББК 85.347.3(0)-009
Х19

Редактор серии Ян Левченко

Хансен, М.

Х19 Вавилон и вавилонское столпотворение: Зритель в американском немом кино / Мириам Хансен; пер. с англ. Н. Цыркун. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 416 с.: ил. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-2148-0

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.

УДК 791.073
ББК 85.347.3(0)-009

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

Содержание

От автора	7
Введение. Зрительство в кинематографе и публичная жизнь	9

Часть I. Реконструкция Вавилонской башни. Рождение зрительства

1. Кино в поисках зрителя: отношения фильма и зрителя до Голливуда	38
2. Аудитории раннего кино: мифы и модели	93
3. Хамелеон и катализатор: кино как альтернативная публичная сфера	140

Часть II. Вавилонское столпотворение в Вавилоне: «Нетерпимость» Дэвида Гриффита (1916)

4. Рецепция, текстуальная система и самоопределение	196
5. «Лучезарное лоскутное одеяло»: паттерны наррации и адресации	215
6. Генезис, причины, концепции истории	242
7. История кино, археология, универсальный язык	257
8. Иероглифика: фигурации письма	278
9. Загадки материнства	293
10. Кризис женственности, фантазии о спасении	315

Часть III. Возвращение Вавилона: Родольф Валентино и женское зрительство (1921–1926)

11. Звезда-мужчина, поклонницы-женщины	350
12. Паттерны взгляда, сценарии идентификации	385

*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

1 Я глубоко признательна Чарльзу Массеру, что он указал мне на фильм «Бой Корбетта и Фитцсиммонса» и его рецензию. 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.

запретное зрелище полубнаженных 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» (*Moran 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» 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?¹

Эти два примера говорят о зрительстве в отчетливых терминах гендера и сексуальности через визуальное удовольствие, эманурующее 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, поразному 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.

¹ 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.*

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 постмодернизма¹.

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.

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

1 В качестве примера см.: *Bolton R. The Modern Spectator and the Postmodern Participant // Photo Communique. 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.*

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»¹.

Этот подход привел к двум перекрещивающимся типам исследования. Первый тип сосредоточен на концепции фильмоаппарата (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 фильмом².

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»

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

2 *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. *Метц К.* Ображаемое 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.

(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 киноповествования¹.

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 хоть и временную, но вполне организованную структуру и совмещает эмпирических субъектов с курсом субъекта².

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.

- 1 *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.*
- 2 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.*

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 постулирует¹.

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

1 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.

абстракцией, порожденной исследователем, поскольку неструктурированная группа, к которой мы обращаемся как к киноаудитории, постоянно конституируется, распадается и реконструируется с каждым отдельным опытом посещения кино¹.

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 кино². Здесь, пожалуй, в еще большей степени, чем в психоаналитически-семиотической теории, зритель выступает прежде всего как функция означающего,

1 *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.*

2 *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.*

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 интересубъективными 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»¹.

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, немаловажно 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 проделывает современная критика?

То, что исчезает вместе с напряжением между текстуально предписанным и эмпирическим зрителем, является не просто

¹ Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. P. 30, 310.

совмещением признаков индивидуальных актов рецепции, но, скорее, герменевтической констелляцией, в которой исторический зритель придает смысл воспринимаемому в зависимости от собственной интерпретации фильмического нарратива¹. 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

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

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 частного — 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 культуры¹. 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 Хабермаса².

¹ Например, начиная с пионерского исследования Джудит Мейн (*Mayne J. Private Novels, Public Films*. Athens: University of Georgia Press, 1988), где используется оппозиция публичного и частного для сфер, частично пересекающихся с моей книгой. Однако концепция публичной сферы у Мейн значительно отличается от предложенной мною.

² *Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu 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 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*

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»¹, 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

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.*)

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

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»¹.

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 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.

1 *Habermas. Structural Transformation. P. 29.*

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 критики¹. 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 самовыражения².)

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

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

2 *Сеннет Р. Падение публичного человека / Пер. с англ.: О. Исаева, Е. Рудницкая, Вл. Сафронов, К. Чукрухидзе. 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.**

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 достояние¹. 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 законодательной, и в силу варварских обычаев².

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»³. 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».

1 *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.

2 *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.

3 *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.

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»¹.

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 товар².

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

¹ *Habermas. Structural Transformation. P. 161.*

² *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.*

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 Хабермаса¹. Настроенные более скептически, 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 сферы². 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

1 Negt O., Kluge A. *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisations-analyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. 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 Public Sphere and Political Organization // New German Critique*. 1975. № 4. P. 51–75.

2 Habermas. *Structural Transformation*. P. 8; Negt, Kluge. *Öffentlichkeit und Erfahrung*. P. 8.

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 десублимантизируют 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 мнения¹. 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 процессах². Как дискурсивная

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

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

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.

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 измерений¹. 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 репродуктивности².

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, Энциенсбергер), 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» — *öffentlich*),

1 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.

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

общедоступность, множественность отношений, коммуникативное взаимодействие и саморефлексия¹.

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) К्लюге 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»².

По К्लюге, утверждение Бенямина, что фильм провоцирует разрушение «ауры», — не более чем гипербола. Если моменты классической ауры и исчезли с изобретением кино, в кинотеатр 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, К्लюге пытается спасти экспериментальные возможности разрушившейся ауры для секуляризованного публичного контекста: элемент взаимообмена («снабдить феномен способностью возвращать взгляд»), интерсубъективность и память. Таким образом, взаимообмен между фильмом на экране и потоком ассоциаций зрителя становится мерой особой потребительской ценности в альтернативной публичной сфере: фильм либо использует нужды и формы восприятия зрителя, либо провоцирует их автономное движение, настройку и самополагание³.

1 О совпадении позиции К्लюге и Хабермаса в переоценке «классической» публичной сферы см.: *Kluge A. Die Macht der BewuBtseinsindustrie und das Schicksal unserer Offentlichkeit // Klaus von Bismarck et al. Industrialisierung des BewuBtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den «neuen Medien».* Munich and Zurich: Piper, 1985. S. 72–73, Bestandsaufnahme: *Utopie Film.* Frankfurt: Zweitausendeins, 1983. S. 49f. Сдвиг К्लюге 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.

2 *Kluge. Macht.* P. 72.

3 Троп «фильм в голове зрителя» является сквозным в текстах К्लюге и мотивирует эстетику монтажа в его практике режиссуры. См., например:

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 смысле¹.

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

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 Беньямина Клюге вновь следует Хабермасу и ученикам Беньямина, таким как Марлин Штоссель, предостерегавших против буквального понимания одобрения Беньямином 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.

¹ Kluge. Bestandsaufnahme. P. 94–95.

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 институтами.

Действительно, в историческом процессе трансформации (в терминах Хабермаса — дезинтеграции) буржуазной публичной сферы американская «индустрия культуры» возникает как доминантная модель — и материальная причина — развития массового 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 институты этнической и чернокожей культуры рабочего класса, которую кино частично абсорбировало и в большой степени искажило. Для интеллектуалов «прогрессивной эры», таких как Уолтер Липпман, критиковавший функцию и идеологию «публичного», само понятие оставалось незабываемым, более или менее 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 контраргументации¹.

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

1 *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.*

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 мнения¹.

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

¹ *Grazia E. de, Newman R.K. Banned Films. Movies, Censors, and the First Amendment. New York and London: Bowker, 1982. P. 5.*

воспринимать как попытку распространить идею «дополнительной 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, разбуженные 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 стандартизировать 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 «протоструктуралистским» 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 диегезиса, 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 «иероглифический» 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 высоколобное, 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 интересубъективный 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 традиции¹. Сопоставление

¹ Anger K. *Hollywood Babylon*. Paris: J.-J. Pauvert, 1959, rev. ed., San Francisco: Straight Arrow Books, 1975.

Вавилон и вавилонское столпотворение

Вавилон 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 инстанции универсализации и одновременно дифференциации, способствующей инклюзивному, разнородному и нередко непредсказуемому горизонту опыта.