

Крипт, дом с привидениями кино

Алан Чолоденко

*Department of Art History and film Studies
The University of Sydney NSW 2006, Australia*

Исходная посылка нашего эссе состоит не только в том, что призрак есть привилегированный субъект фильма, но и в том, что он есть элементарная фигура кино, если у кино вообще есть элементарная фигура, если призрак может оказаться элементарной фигурой, фигурой действующей не только на всяком уровне всякого аспекта всякого фильма, но и на уровне синематического или, скорее, аниматического аппарата фильма, то есть на уровне фильма «как такового» — фильма как формы анимации. Таким образом, всё, что я говорю в этом эссе о кино, о фильме, следует понимать в отношении того, что я называю анимацией фильма, подразумевая, что не анимация есть форма фильма, но фильм есть форма анимации

Вчера я был в царстве теней. Как пересказать этот странный мир? Мир без цвета и звука. Все — монотонно-серое: вода, земля, трава, деревья, воздух... Не жизнь, — тень жизни. Мускулы лица актера сжимаются, но вы не слышите смеха. Движение убыстрено, ничего не рассмотреть... Не жизнь, а черт знает что.

М. Горький, 1896¹

На экране нет ничего, кроме теней. Ещё более бесплотных, чем слова.

О. Уэллс²

Кино — искусство духов.

Ж. Деррида³

Речи о том, что всё, что мы видим на экране, — духи, фантомы, призраки, уже стали клише. В настоящем эссе я предлагаю отнестись к этому клише серьёзно, — осмелюсь сказать, «убийственно» серьёзно, — проанализировав со всей строгостью его релевантность для размышлений о кино и его содержании, признавая в то же время, что даже самая яркая мысль должна обращаться к «фактам», что нет такого «укротителя духов», будь то даже марксистский аналитик/теоретик кино, которому было бы под си-

Cholodenko A. The Crypt, the Haunted House, of Cinema // Cultural Studies Review. 2004. Vol. 10. № 2. Редакция выражает благодарность профессору Алану Чолоденко и журналу «Cultural Studies Review» за любезное разрешение на русскоязычную публикацию и помощь в ее подготовке.

© A. Cholodenko, 1998/2004.

© А.В. Дьяков (перевод), 2008.

¹ Harding C, Popple S. In The Kingdom of Shadows. L.: Cygnus Arts, 1996. P. 5. См. также: Leyda J. Kino. N.Y.: Collier Books, 1960. P. 407.

² Cobos J., Rubio M, Pruneda J.A. Interview with Orson Welles // Cahiers du Cinéma. 1965. № 165. Перепечатано в Cahiers du Cinéma in English. 1966. № 5 (trans. R. Kaplin) и в: Interviews with Film Directors. Ed. A. Sardis. N.Y.: Avon Books, 1967. P. 538.

³ Деррида говорит это в фильме Кена Макмаллена «Ghost Dance» (1983).

лу повергнуть и искоренить кинематографических призраков. На мой взгляд, после Раймона Беллуа кино не знало никого, кого можно было бы назвать аналитиком¹. По Деррида, всякий анализ санкционируется призраками и сам по себе есть заклинание призраков. Призрак, считает он, принадлежит к порядку не онтологии, но хонтологии (hauntology). Он пишет: «Онтология противостоит [хонтологии] только в экзорцистском жесте. Онтология — это заклинание»². Онтология рассчитывает изгнать тех самых призраков, которые делают её возможной, вызывают её. Хонтологическое делает всякий концепт концептом призрака и призраком концепта³.

Исходная посылка нашего эссе состоит не только в том, что призрак есть привилегированный субъект фильма, но и в том, что он есть элементарная фигура кино, если у кино вообще есть элементарная фигура, если призрак может оказаться элементарной фигурой, фигурой действующей не только на всяком уровне всякого аспекта всякого фильма, но и на уровне синематического или, скорее, аниматического аппарата фильма, то есть на уровне фильма «как такового» — фильма как формы анимации. Таким образом, *всё, что я говорю в этом эссе о кино, о фильме, следует понимать в отношении того, что я называю анимацией фильма, подразумевая, что не анимация есть форма фильма, но фильм есть форма анимации.*

Это значит, что я говорю не о сущности фильма (даже в анимационный период), поскольку у призрака никакой сущности нет, а любая отдельная фигура по необходимости требует заключения в кавычки, стирания (*sous rature*). Сама фигура кино, фигура фигур(ы) кино может оказаться таковой, этим ничто, по поводу которого спекулирует Деррида: «...Фигура призрака не есть лишь фигура среди прочих. Возможно, это скрытая фигура всех фигур»⁴, а это значит, что в кино мы находим привилегированную, образцовую инстанцию этой «фигуры всех фигур»⁵, и эту «фигуру всех фигур» я называю *аниматической*.

Более того, поскольку, по Деррида, «призракогенный процесс соответствует парадоксальной *инкорпорации*»⁶ — криптической инкорпорации, — кино, по-моему, представляет собой не только привилегированный, образцовый случай жизнедеятельности призраков, но также и в то же самое время образец криптической инкорпорации другой модальности, *аниматического*. Крипт кинематографа представляется мне артефактуальным, протетическим «телом», тем пространством невидимой видимости и видимой невидимости, благодаря которому кино «как таковое» становится не только властелином изображаемых им призраков, но и само превращается в духа, призрака второго уровня, такого призрака, для которого хозяевами являются зритель-субъект и мир, а

¹ См.: Bellour R. The Unattainable Text // Screen. 1975. Vol. 16. № 3, Bellour R. Analysis in Flames // Diacritics. 1985. Spring.

² Derrida J. Specters of Marx. Trans. P. Kamuf. N.Y.: Routledge, 1994. P. 161.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 120.

⁵ Эта фигура характеризуется определяющей «конъюнкцией», важность которой отмечают и кино, и Деррида. Он декларирует: «логика призрачности... неотделимая от самого мотива... деконструкции, работает, чаще всего эксплицитно, во всех эссе, опубликованных за последние двадцать лет» (Ibid. P. 178. Note 3). См. также его ответ на мой вопрос о релевантности призрака не только в его трудах, но и в искусстве, скульптуре, масс-медиа (включая кинематограф) и писательском ремесле., Derrida J. Deconstruction Engaged: The Sydney Seminars // Specters of Media. Eds. P. Patton and T. Smith. Sydney: Power Publications, 2001.

⁶ Derrida J. Specters of Marx. P. 126.

это, в свою очередь, превращает в призраков их самих, одновременно делая их повелителями кинематографических призраков.

Но что же такое эта криптическая инкорпорация? Довольно эффектная штука, как это показано в фильме Кена Макмаллена «Ghost Dance» (1983), к которому обращается Деррида. Эффектная потому, что в своём импровизированном комментарии он описывает *себя* как фантом, а его яркая эпизодическая роль и его совершенно ошеломляющее появление (и всё новые появления) в фильме убеждают меня в его призрачном характере. Он декларирует:

Фрейд. Мы только что говорили о духе Фрейда. Вы знаете, что призраки не приходят. Они возвращаются (reviennent). Как мы говорим по-французски, они *revenants*. Это предполагает память о прошлом, которое никогда не существовало в форме наличия. Но меня заинтриговала одна теория, которую вывели из Фрейда мои друзья-психоаналитики Николас Абрахам, теперь уже покойный, и Мария Торок. Их теория духов фактически базируется на теории скорби. В обычной скорби, говорил Фрейд, человек интериоризирует мёртвых. Человек принимает их в себя, ассимилирует их; такая интериоризация представляет собой идеализацию. Человек принимает мёртвых. Когда же скорбь не развивается нормально, работа скорби совершается неправильно, никакой подлинной интериоризации нет. Это то, что Абрахам и Торок называют *инкорпорацией*. Мы принимаем мёртвых, но они не становятся частью нас. Они занимают отдельное место в нашем теле. Они могут разговаривать. Они могут являться и вещать через наше собственное тело и нашу собственную речь. Таким образом, дух оказывается заключён в нас как в крипте, своего рода кладбище духов. Дух может стать не только нашим собственным бессознательным, но даже с большим успехом бессознательным другого. Это бессознательное другого, который говорит вместо нас. Это не только наше бессознательное, но и бессознательное другого, который может прикидываться нами, говорить за нас. Это может быть ужасно. Но такое действительно случается.

В своём эссе «Fors», представляющем собой введение к книге Абрахама и Торок «*Волшебный мир человека с волками: Криптонимия*», Деррида предлагает пространную артикуляцию криптической инкорпорации. Я позволю себе в немногих словах изложить его ключевые положения, присовокупив от себя небольшой комментарий.

Криптическая инкорпорация, по Деррида, имитирует, симулирует процесс интроекции (интериоризации), не совершая той работы скорби, при которой достигается интроекция. В то время как *интроекция* принадлежит к порядку наличия, субъекта, спиритуального, онтологического, *инкорпорация* принадлежит к порядку симулякра, объекта, призрака, хонтологического. Её «ин-» — не просто банальное «в-»нутри как полнота наличия в ин-троекции, но фатальное, радикальное «ин-» как нередуцируемость посредника, пребывающего сокрытым, что, по Деррида, означает внешнее внутреннего *или* внешнее и внутреннее как внешнее внешнего *или* внутреннего². В инкорпорации то, что конституируется как внутренняя часть, не ассимилируется нами. Деррида пишет: «заклучение в стены крипта создаёт самое потаённое потаённого... не допуская внешнего вовнутрь»³.

Инкорпорация, эта симуляция интроекции, есть ностальгия по тому, что она сама же делает невозможным: разложение, связывание, отбрасывание того, что несёт интроекция. Инкорпорация есть принцип несовместимости. Она стремится «сохранить труп

¹ Abraham N., Torok M. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Trans. by N. Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

² Ibid. P. xix.

³ Translator's Introduction // Abraham and Torok, *The Wolf Man's Magic Word*. P. lxxviii.

неповреждённым, уберечь и от жизни, и от смерти, которые могли бы прийти извне и коснуться его»¹. По Деррида, «обитатель крипта — всегда живой мертвец, мёртвое существо, которое мы стремимся сохранить живым, но как мертвеца, которого мы стремимся удержать при себе, нетронутым жизнью»².

Криптическая инкорпорация, таким образом, всегда маркирует эффект невозможного или вытесненной скорби. Сохраняется лишь Нечто, имеющее симулятивную природу крипта и криптической инкорпорации, принадлежащее к порядку *жизнесмерти*: и мёртвое, и живое, ни мёртвое, ни живое в одно и то же время. Живя в смерти и умирая в жизни, в мире, будучи бессмертным, криптический объект оказывается инородным телом — чужаком, — покоящимся в Я как иное, чуждое всем попыткам присвоения и синтеза с Я³. Это означает не только то, что работа скорби не может быть завершена, но и то, что инкорпорация никогда не заканчивается.

По Деррида, крипт — памятник катастрофе. По странной логике криптонимии, любая попытка вскрыть крипт приводит лишь к его сокрытию. Попытки разрушить его делают его прочнее⁴. В силу его логики Я становится «обиталищем хозяина призраков»⁵. Конституированный таким образом субъект оказывается «особенно резистентным к анализу, субъектом, несущим в себе "мозаику фрагментов", о которых мы не знаем ничего: ни как сложить их, ни как распознать их по отдельности»⁶.

Наконец, я хотел бы отметить у Деррида ещё один момент:

Крипт всегда есть интернализация, компромиссное включение, но, поскольку это паразитное включение, внутренне гетерогенное по отношению к Я, отброшенное на окраины интроспекции, в пределах которой оно яростно отстаивает себе место, криптическое может существовать лишь как повторение того смертельного конфликта, который оно не в силах разрешить⁷.

Странная, противоречивая, неразрешимая топография крипта — одновременно «внутри наружи и снаружи нутри», и внутри, и снаружи, ни внутри, ни снаружи в одно и то же время, — для меня не является топографией или, скорее, атопографией, (не)местом кинематографического места, местом «бессознательного другого». «Точно так же» крипт *деконструирует* освящённые временем различия между внутренним и внешним (как внутренним и внешним кинотеатра), между мной и другим, субъектом и объектом, актёром и зрителем, кино и миром. Поскольку крипт кинематографа инкорпорирует духа в его владельца, и наоборот, устраняет возможность сказать, что есть что, он должен криптически инкорпорировать все эти оппозиции. Будучи криптом, кино должно зашифровать в фигуре призрака то, что не подлежит дешифровке, не определяется и не разрешается, а это значит, что скорбь и меланхолия должны включаться в бесконечный процесс изгнания духа, будучи поддерживаемы тем же самым процессом.

Будучи призраком, кино не принадлежит к числу живых мертвецов. Оно неизменно воскресает из смерти, живёт в смерти и возвращается к ней, в общем, непрестанно

¹ Derrida J. Fors // Abraham and Torok, The Wolf Man's Magic Word. P. xxi.

² Ibid.

³ Ibid. P. xvii.

⁴ Ibid. P. xxii.

⁵ Ibid. P. xxiii.

⁶ Ibid. P. xx.

⁷ Ibid. P. xvi.

но возвращается, живёт в своём возвращении к крипту. Именно в силу своей призрачности кино не смешивается с духом и не становится им в криптической инкорпорации в другого — это призрак, который возвращается в свой крипт, крипт, который вечно зашифровывает призрака, причём оба они предполагают кино как условие собственной возможности и в то же самое время невозможности. Жизнь призрака в крипте и вне его, жизнь призрака в пределах и за пределами кинематографа есть *жизнестерть*, одновременно и жизнь смерти, и смерть жизни, переплетение жизни и смерти, криптически инкорпорированное, которое невозможно определить, упорядочить и разрешить, — жизнь и смерть порознь и вместе, которые криптически инкорпорированы мир и зрителя-субъекта, и наоборот.

Давайте немного отвлечёмся и перечислим имена призрака, не ограничиваясь одним-двумя, которые я назвал. Следует вспомнить привидение, двойника, духа, фантазм, фантазму (последние двое составляют фантазмагорию), фантом, видение, полтергейст, пришельца, тень, душу, скитальца, фею, явление и других. Имя им легион.

Рассматривая призрака как элементарную фигуру кино и учитывая сказанное ранее, я хотел бы напомнить, что призрак — субъект кино по преимуществу, порождающий даже свой собственный жанр — фильм о духе, — присутствующий в кино с самых первых дней до нашего времени, от внезапных явлений в отелях, замках, постоянных дворах, усадьбах и шато в фильмах, выпущенных между 1896 и 1907 гг. — *«L'Hotel empoisonne»* (1896), *«Le Manoir du diable»* (1896), *«Le Chateau hanie»* (1897), *«L'Auberge ensorcelée»* (1897) и *«Le Revenant»* (1903) Ж. Мелье, *«The Haunted Castle»* (1897), *«Edison's Uncle Josh in a Spooky Hotel»* (1900) Дж.А. Смита и *«The Haunted Hotel»* (1907) Дж. Стюарта Блэктона, — до более современных *«Poltergeist»* (1982), *«Evil Dead»* (1983), *«Ghostbusters»* (1984), *«Beetlejuice»* (1988), *«Ghost»* (1990), *«Ghost Dad»* (1990), *«Truly Madly Deeply»* (1991), *«Casper»* (1995) и т.п., не говоря уже о японских фильмах о призраках *«Ugetsu»* (1953), *«Kwaidan»* (1964), *«Empire of Passion»* (1978), *«Ghost in The Shell»* (1995) и т.п., и всех тех фильмов, которые акцентируют особые отношения между фильмом и призраком и повествуют о доме с привидениями, например, *«The Phantom of The Opera»*.

Кроме того, я намерен привлечь многочисленные цитаты из высказываний прощательных зрителей кино, начав с той цитаты, которой открывается моя статья. Давайте вернёмся к вводу эпиграфу, взятому у русского писателя Максима Горького: «вчера я был в царстве теней». С этих слов начинается его отчёт о его первом посещении синемаатографа братьев Люмьеров в «Омоне» на нижегородской ярмарке 4 июля 1896 г. На мой взгляд, это первое существенное замечание зрителя-аналитика о своём опыте столкновения с кино.

В своём замечательном тексте «Эстетика изумления: раннее кино и (не)доверчивый зритель» Том Ганнинг не только характеризует заметку Горького как «самый детальный и артикулированный отчёт, которым мы располагаем относительно первых опытов Люмьера»¹, но и использует его как средство для ревизии нашего понимания природы самых ранних форм кинематографического искусства. Он опирается на Горького, приводя доводы против традиционного взгляда наивного зрителя, и против «того типа современной теоретизации визуальности... [который]... полагает, что зрители пассивно внимают всеподчиняющему аппарату, гипнотизирующему и пригвождаю-

¹ Art and Text 34. Spring 1989. P. 34.

щему к месту своей иллюзионистской властью¹, утверждая, что первые кинозрители были весьма искушёнными, хорошо осведомлёнными о соблазнах кино благодаря хорошему знакомству с иллюзиями магического театра, несмотря на то, что они были закоренелыми потребителями современной городской жизни. Так что, по Ганнингу, эти зрители были вполне опытными, и недаром Горький говорит об иллюзии опыта, в то же время вполне сознательно погружаясь в неё.

Как мне представляется, Горький для Ганнинга выступает тем, кто выражает самый зрительский опыт кино (а заодно и анализ кино). Такой «элементарный» опыт, по Ганнингу, есть эстетический (а именно таково кино) опыт обольщения, представляющий собой «подземный поток, протекающий ниже логики нарратива и повествовательного реализма»², — иными словами, ниже кино как нарративной интеграции, заново востребованной в «кинематографе эффектов Спилберга-Лукаса-Коппола»³ в 70-80-х гг. Нарастающая виртуализация этого кинематографа (спец)эффектов представляется мне иронизацией посредством гиперреализации «кино» Андре Базена, мечтавшего об интегральном реализме в кино⁴, поскольку соблазн, на мой взгляд, как раз и возникает в те моменты, когда одновременно и возможно, и невозможно ганнингово кино нарративной интеграции и его формулировка. Синематический соблазн не только порождает кино нарративной интеграции, как выражается Ганнинг, «в моменты синематического смещения (*dépayement*), излюбленного сюрреалистами»⁵, поскольку для него соблазн никогда не лежит в стороне от кинематографа нарративной интеграции, но, на мой взгляд, никогда не производит *смещение в том же самом потоке* — эту оторванность и компенсаторную неприютность (по ассоциации с приведениями) кино: хонтологическое — *аниматическое* — делает одновременно и возможным, и невозможным онтологическое.

Следует отметить, что Ганнинг предпринимает свою реформулировку кинозрителя, отталкиваясь не только от стандартизованного определения раннего зрителя у Горького, но и от «проницательного» прочтения описанного Кристианом Метцем легендарного ужаса первой аудитории как «впадения легковерного современного зрителя в младенческую мифологию медиума»⁶. По Ганнингу, Метц всё ещё хранит верность той основной аудитории, которая так же интроецирует, проецирует и мифизирует, как и легендарная первая аудитория, превращая наивного и доверчивого зрителя в недоверчивого, или, как выразился Метц, «пока ещё не становится недоверчивой»⁷; к этому критическому замечанию я ещё вернусь.

По-видимому, Ганнинг рассматривает отчёт Горького как для своего времени исключительный в своей попытке охарактеризовать природу и опыт «движущейся фотографии», точный настолько, насколько возможно. На Горького синематограф произвёл «исключительное впечатление, настолько уникальное и сложное, что я сомневаюсь, способен ли я описать его во всех нюансах. Тем не менее, я попытаюсь передать основ-

¹ Ibid. P. 32.

² Ibid. P. 38.

³ Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // Wide Angle. 1986. Vol. 8. № 3/4. P. 70.

⁴ Эту тему я затрагивал в своём эссе «Objects in Mirror are Closer Than They Appear»: The Virtual Reality of Jurassic Park and Jean Baudrillard // Jean Baudrillard, Art and Artefact. Ed. N. Zurbrugg. L.: Sage Publications, 1997.

⁵ An Aesthetic of Astonishment // Art and Text 34. P. 38.

⁶ Ibid. P. 32.

⁷ Metz Ch. The Imaginary Signifier // Screen. 1975. Vol. 16. № 2. P. 70.

ное»¹. Его отчёт представляет собой целый комплекс идей и впечатлений, столь насыщенный, что, передавая «основное», он, как мне кажется, выдаёт все основные мотивы позднейших комментаторов, писавших не только о раннем кино, но и о кино «в целом». Этот отчёт в своей исключительности для своего времени и в своих основоположениях, передающих первый опыт кино, подвиг Колина Хардинга и Саймона Папла назвать свою книгу «В царстве теней» и поместить его в первом разделе книги, озаглавленном «Первый взгляд», предваряющем все прочие разделы, полагая, что «эта первая реакция на кино, неважно, благоприятная или нет, свидетельствует о том, что нечто произошло раз и навсегда»².

Я полагаю, что «первый взгляд» Горького на кино является своего рода путеводителем по качествам кино и его смыслам, которые исследует настоящее эссе³. Это путеводитель, который не только предчувствует уникальность и сложность кино, но уже *заражён сомнением* в возможности описать его целиком. И более того. Это путеводитель по Царству Теней, написанный тем, кто там побывал и вернулся назад, кто осмысляет кино и его опыт исключительно в терминах призраков, духов, теней.

Позволю себе процитировать несколько замечаний Горького:

Бесшумная, пепельно-серая листва деревьев колыхается на ветру, и серые силуэты людей, словно бы осуждённых на вечное молчание и безжалостно обречённых на бесцветность, бесшумно скользят по серой земле.

Перед вами недвижимая жизнь, жизнь, лишённая слов и живых красок — серая, беззвучная, унылая и мрачная жизнь.

На это страшно смотреть, ведь это движение теней, всего лишь теней. Привидения и призраки, злые духи, погрузившие все города в вечный сон, приходят на ум, и вы чувствуете, что над вами сыграл злую шутку Мерлин. Словно бы он околдовал всю улицу...

Три человека сидят за столом, играют в карты... Кажется, будто эти люди умерли, а их тени обречены играть в карты в безмолвии вечности.

Царство Теней, описанное Горьким, — это Царство теней, привидений, призраков, злых духов. Мне кажется, это Царство Аида, подземный мир, земля духов мёртвых, мёртвых, которые возвращаются, чтобы являться живым как живые мертвецы. Это Царство, эта империя фантомов — Царство Кино. Это Царство, которым правят Плутон (которого римляне называли Дисом) и Сатана. Это земля дьявола, демона зла. Свои впечатления Горький очень ярко и убедительно описывает в следующем пассаже:

Эта немая, серая жизнь в конце концов начинает тревожить и мучить вас. Кажется, будто она несёт предупреждение, полное непонятого, но зловещего смысла, которое замедляет биение вашего сердца. Вы забываете о том, где вы находитесь. Странные образы вторгаются в ваш разум, и ваше сознание съедается и тускнеет...

Но внезапно рядом с вами слышится весёлая болтовня и женский смех... и вы вспоминаете: вы у Омона, у Шарля Омона...

По Горькому, текст которого «разрешает» в себе целый ряд строгих антиномий — *pro* дома и семьи, «чистой трудовой жизни», Добра, идиллического, буколического, и *anti* порока, Зла, семейных раздоров (грозящих уничтожить семью и семейное), рынка,

¹ 1 Harding and Pople. In *The Kingdom of Shadows*. P. 5.

² Ibid. P. 3.

³ Оно резюмирует наше выступление на конференции «Кино и его смысла» в университете Нового Южного Уэльса в ноябре 1998 г.

моды, — и который задаётся вопросом о том, зачем такое изобретение, которое «повидимому, может послужить целям науки, то есть улучшению человеческой жизни и развитию разума», нужно демонстрировать у Омона, «где поощряется и популяризуется один лишь порок», а ответ, как мне кажется, имплицитно содержится в самом вопросе, — таков шокирующий опыт этого Царства, отмеченный неожиданностями, разрушительный, я бы сказал, как для разума, так и для чувства. Иными словами, он не «просто» говорит *о разуме*, чтобы отметить его неразрешимый характер как идеи и ощущения, как ментального и физического, используя термин, который сам себя деконструирует¹. Это опыт действительно столь травмирующий, что он опасается за свои тело и разум, опасается за своё чувство реальности, опасается за свой здравый смысл, опасается, что удивительная реальность кино отстранит и вытеснит знакомую ему реальность, перевернув и его, и его мир, осмелюсь предположить, не только с ног на голову, как полагает Ганнинг, предъявляя фильму традиционно марксистские теоретические претензии, которые он находит у Горького как у зрителя, поскольку традиционно марксистская теория фильма играет на простом переворачивании, — но вывернув наизнанку.

Позволю себе немного отвлечься и сделать несколько замечаний по поводу рассуждений Ганнинга о Горьком и о Метце. По-видимому, пытаюсь избежать того, за что он критикует Метца, Ганнинг, тем не менее, попадает в ту же ловушку интроекции, проекции и мифизации Горького как первого зрителя, который, в отличие от пассивного созерцателя, зрителя-простофили, оказывается активным, «всезнающим», искушённым: это простая инверсия, находящаяся в противоречии с ганнинговой характеристикой Горького-зрителя, приписывающая этому последнему роль самого Ганнинга. Забавно, что Ганнинг пытается одновременно и состряпать модель для описания кино и его зрителя — и доверчивого, и недоверчивого в одно и то же время, — смоделировать Горького, и, с другой стороны, занять позицию не поддающегося на мистификации теоретика зрелища, которым также оказывается Горький, стоящий вне этого опыта, и зритель-аналитик, и теоретик зрелища в одном лице. В то время как Ганнинг желал бы и получить поддержку от Горького, и демистифицировать его как теоретика-зрителя, моделируя свои собственные теоретические действия, пользуясь по собственному выбору то одним, то другим, моё знакомство с Горьким совершенно не походило на это двойственное прочтение, для меня он был скорее тем первым зрителем, характеристику которого Ганнинг находит у Метца.

Однако вместо того, чтобы заниматься пространством аргументов относительно проекции и интроекции, я хотел бы привести в это уравнение криптическую инкорпорацию. Это дополнение позволит вскрыть противоречия в модели «или... или» проекции и интроекции, как и в модели «искушённый человек/простофиля», которая попросту располагает взрослого человека в первой части этой оппозиции, а наивного ребёнка — во второй. Действительно, деконструктивная мощь криптической инкорпорации не просто вскрывает противоречия в модели «или... или» со всеми её «как... так и», «ни... ни», «в то же время», но идёт дальше, рассматривая взрослого и ребёнка не как просто взрослого и просто ребёнка, утверждая в то же время невозможность сохра-

¹ Не один Ганнинг считает, что кинематографу, который он называет кинематографом соблазнов, изначально присуще шокировать; о том же говорят многие комментаторы, например, Вальтер Беньямин, который утверждает: «Настал день, когда новую и настоятельную потребность в стимулах удовлетворил фильм. В фильме восприятие в форме шоков утвердилось в качестве формального принципа». (Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire // *Illuminations*. Trans. H. Zohn. L.: Fontana Press, 1973, 1992. P. 171.)

нения обоих противоречащих друг другу терминов бинарной оппозиции, *любой* бинарности, сепаратной или дискретной, признавая их неотменимую ко-импликацию, недерминированность, обратимость и несовместимость. Таким образом удаётся обозначить пределы продуктивного моделирования кино и теории фильма, пределы способности теоретика кино совладать с фильмом, с поразительными, странными, загадочными возможностями кино и его способностью обольщать теорию фильма, отвлекая её спецэффектами и сохраняя «тайну» кино в неприкосновенности¹.

Стремясь представить Горького искушённым кинозрителем, то есть, на мой взгляд, превратно истолковывая Горького, Ганнинг допускает ошибку, характеризуя горьковские переживания как скуку и тоску. Даже распространяя свою терминологию до «дискомфорта», «депрессии» и «недужности», Ганнинг пытается ограничиться интеллектуальной, а не эмоциональной реакцией, так что Горький у него оказывается неуязвим для всех поразительных эффектов кино. *Я же, напротив, утверждаю, что Горький предлагает нам не только целый диапазон противоречивых и несовместимых ощущений, являющихся результатом его погружения в этот опыт, но и опыт *соприкосновения с необъяснимым*. Его «соприкосновение» вбирает в себя всё особенное и уникальное в опыте кино, переживая одновременно дрожь и трепет, восхищение и испуг, влечение и отвращение, — дрожь трепета, восторги испуга, влечение отвращения, и наоборот, — возникновение странно знакомого («Если б вы знали, насколько это странно») и знакомого своей странностью в одно и то же время ужасного приближения смерти, являющейся в форме призрака, а с ним, конечно же, опыта скорби, меланхолии и криптической инкорпорации.*

Поэтому я полагаю, что то, о чём говорит Горький, опыт столкновения которого с кино сводился к эффекту призрака, призрака кино со всеми его аффектами/шоками/впечатлениями, — это комплекс пугающего, пришествия смерти как призрака, бесконечной скорби, меланхолии и криптической инкорпорации². Можно сказать, что кино — это своего рода спецэффект призрака. Кроме того, я утверждаю, что, характеризуя сложнейшую логику переживаний по поводу кино такими перегруженными терминами как «умиротворяющее» и «пугающее», Ганнинг помогает моему прочтению. На мой взгляд, всё то, что Ганнинг говорит о феномене кино, уже содержится во фрейдовской логике пугающего. *Я* считаю, что привлекательность фильма и *a fortiori* анимации принадлежит к порядку пугающего³. *Я* полагаю, что они составляют Криптический Комплекс (который «в-себе» имеет аниматическую организацию), будучи элементами этого комплекса.

Утверждение пугающего в качестве «элементарной» основы кино имеет своим следствием воскрешение и реаффирмацию описания детства, каковое Ганнинг находит у Метца, ведь пугающее возвращает нас к детским страхам, которые снова пугают нас,

¹ См. об этом моё эссе «Objects in Mirror are Closer Than They Appear: The Virtual Reality of *Jurassic Park* and Jean Baudrillard». P. 82. Note 19. Поскольку интерпретация Ганнинга (а также и Метца) представляет собой «или... или», можно сказать, что она тяготеет к «как... так и», «ни... ни», «в то же время...».

² После представления этого эссе на конференции «*Cinema and the Senses*» мне довелось прочесть книгу Rickels L.A. *Aberrations of Mourning: Writing on German Crypts*. Detroit (MI): Wayne State University Press, 1988. Этот труд определённо является предшественником настоящего эссе, которое можно рассматривать как систематизацию и прояснение идей Риккелса (а равно «Призраков Маркса» Деррида), но, в отличие от Риккелса, непосредственно разрабатывающим теорию фильма, включая мультипликацию.

³ Об особом отношении кино к пугающему я писал в предисловии к книге *The Illusion of Life: Essays on Animation*. Ed. A. Cholodenko. Sydney: Power Publications in association with the Australian Film Commission, 1991).

взрослых. Это значит, что взрослый никогда не бывает лишь взрослым, но в то же время остаётся ребёнком в двух аспектах — психологическом и антропологическом, тесно взаимосвязанных и криптоически инкорпорированных, — иными словами, возвращение в детство есть возвращение к примитивным анимистическим страхам перед восставшим мертвецом. Оба аспекта анимации пугают нас. Таков первичный опыт кино, шокирующий, травматичный опыт, о котором говорит нам даже выдавший виды Горький. «Вырастание кино из пелёнок» Метца оказывается пугающим возвратом кино к младенчеству, к детству — к анимации — индивида и человечества. Можно сказать, возвращение в сумерки детства, где подстерегает Дракула.

Конечно, «обнаружить», что, придя в кино, вы оказываетесь в Царстве Теней, «обнаружить», что, когда вы пришли в кинотеатр, ваш мир и вы сами умерли и возродились в виде теней и призраков, что, поскольку кино стало призраком вашего мира и вас, вы сами и ваш мир стали призраками кино, что, когда кино криптоически инкорпорировало ваш мир и вас, вы сами и ваш мир криптоически инкорпорировали кино, что существует некий призрак, заключённый в вас, а вы сами и ваш мир навсегда стали чуждыми самим себе, и никогда уже не удастся от этого заслониться и укрыться... — этот приход смерти и неопределённости с сопутствующими им эмоциями ужасают. На мой взгляд, травмирующее воздействие кино наносит рану, которая в некотором смысле никогда не затянется, посмертную рану, «реальности», так же как «самости» и «субъекту», которую никакими швами не стянуть¹.

Неудивительно, что в какой-то момент Горький начинает протестовать против всей этой «ерунды», пытаясь изгнать, подвергнуть экзорцизму, устранить призрака и восстановить покой, установив иерархию в этом или/или: реальность или иллюзия; внешнее или внутреннее (остаться вне фильма с его эффектами или погрузиться в него); Шарль Омон или синематограф; Добро или Зло; знаток или простофиля. Ганнинг реагирует на призрака точно так же. На мой взгляд, у Горького три эллипсиса маркируют опыт общения с призраками: бодлеровское явление *passante*, мимолётное явление женщины в трауре и тот призрак кино, о котором пишут Вальтер Беньямин и Сэмюел Вебер³.

Обращаясь к Горькому, Ганнинг заботится о релевантности пугающего. Он утверждает, что Горький «подчёркивает пугающий эффект смешения реалистических и не-реалистических качеств»⁴; однако в своих размышлениях он ограничивается пугающим эффектом этого смешения, не привлекая для осмысления горьковского опыта кинозрителя анализ пугающего у Фрейда. Это характерно и для другого момента в размышлениях Ганнинга, где тот, так же как Мелье и Блэктон, утверждает, что «элемент» соблазна/шока/переживания демонстрирует зрителю всю мощь кино и представляет собой внезапную трансформацию, «волшебную метаморфозу» «чересчур точного» фотографическо-

¹ По Деррида, скорби всегда предшествует рана: Derrida J. *Specters of Marx*. P. 97.

² Шокирующий характер этого опыта выражается даже в том, как Горький повторяет имя Омон, во втором случае помещая имя Шарль перед фамилией, чтобы подчеркнуть возвращение к привычному, успокаивающему, прочному.

³ 3 См.: Benjamin W. *The Paris of The Second Empire in Baudelaire* // Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism. Trans. H. Zohn. L.: Verso, 1976, 1985. P. 45 (Зон переводит *passante* как «явление»); Benjamin W. *On Some Motifs in Baudelaire* // *Illuminations*. P. 164-166. См. также: Weber S. *Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin* // *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Ed. A. Cholodenko. Sydney; Stanford: Power Publications/Stanford University Press, 1996. P. 94-98 (Вебер также использует термин *passante*).

⁴ Gunning T. *An Aesthetic of Astonishment* // *Art and Text* 34. P. 34.

го образа в чересчур подвижный кинематографический образ движущихся теней людей и вещей. Ссылаясь на известное описание Горького — «неожиданно по экрану проходит дрожь, и картины оживают»¹, — Ганнинг резюмирует этот процесс, который он называет «катаклизмическим событием», следующим образом: «проекция приходит в движение благодаря анимации, и именно этот невероятный движущийся образ так поражает»².

Ганнинг идёт не дальше Фрейда с его описанием пугающего, предполагая, что анимация в этом процессе, процессе *аниматическом* и пугающем, делает неживое не просто живым, но «живым неживым», тогда как живое становится не просто неживым, но таким же «живым неживым»³. «Живое неживое» — это «Живая фотография», выражение, которое использовал в своей рекламе синематографа Люмьеров Омон⁴. Этот пугающий *аниматический* процесс объединяет «живые картины» кино с «живыми статуями» классической эпохи, ведь и то, и другое связано с опытом воскресения мёртвых как живых мертвецов — не совсем живых, не совсем мёртвых, и живых, и мёртвых, ни живых, ни мёртвых в одно и то же время. Возвращение мертвеца как призрака в случае кино по меньшей мере дважды призрачно: образы как таковые и ожившие образы движущихся теней людей и вещей. А в третьих, та странная дрожь, что проходит по экрану! Конечно, суждения Ролана Барта о различии между фотографией и фильмом в книге «Camera lucida» вписываются в такое прочтение, но, на мой взгляд, отношения между фотографией и кино намного сложнее, поскольку одна форма жизнесмерти следует за другой. Не это ли пугающее чувство возвращения мертвеца к жизни и в то же время жизни, обращающейся в смерть, свойственное рассказу Горького, принимает в качестве модели Ганнинг, говоря об оживших движущихся формах как о тенях и призраках?

Итак, мы движемся от очень знакомого к очень страшному, а страшное оказывается чем-то знакомым, но вновь пугает нас, как те вещи, которые страшили нас, когда мы были детьми и от которых, как мы думали, мы избавились, став взрослыми. Фрейд говорит, что значение пугающего не в том лишь, что знакомое оборачивается страшным, но в том, что человек сталкивается с очень знакомым и очень страшным одновременно. Мы сталкиваемся с возвращением теней, призраков, хотя думали, что уже выросли из этого. Мы чувствуем, что в самой потаённой глубине нас поселилось нечто страшное, чужое и угрожающее⁵.

В «Призраках Маркса» Деррида вопрошает:

Почему Фрейд утверждает, что явление призрака — «быть может, самый поразительный [пример]», «своего рода прототип опыта *Unheimlichkeit*? Ведь многие люди испытывают «в высшей степени» (*im allerhochsten Grade*) «*unheimlich*»* «перед смертью, трупами, духами и тенями» (*Geistern und Gespenstern*).

Деррида обращает внимание на фрейдовский комментарий: «Лишь немногие из сегодняшних языков могут передать немецкое выражение "*unheimlich* дом" как "дом с привидениями"»⁷.

¹ Ibid.

² Ibid. P. 35.

³ См. моё введение к *The Illusion of Life*. P. 29.

⁴ Об этом объявлении см.: Leyda. *Kino*. P. 20.

⁵ Derrida J. *Specters of Marx*. P. 145.

* *Нем. ужас.* — А.Д.

⁶ Ibid. P. 195, note 38.

⁷ Ibid.

Поскольку для меня кино преимущественно связано с пугающим, поскольку «элементарным чувством», испытываемым при столкновении с кино, является испуг, кино также можно мыслить как своего рода «самый поразительный [пример]», «своего рода прототип опыта *Unheimlichkeit*». Крипт, дом с приведениями кинематографа — это «*unheimlich* дом» Фрейда, и наоборот.

Пугающую природу кино, отмеченную уже при его появлении, Ганнинг понимает в том смысле, что комфорт, который прежде испытывал зритель, в тот момент, когда фотография стала подвижной, сменилось ощущением ужаса. (Это «иллюзия жизни», как выразился Горький, «не жизнь, но тень жизни... не движение, но его беззвучный призрак».) В фильме мир становится бесприютным, пугающим, оба они — фильм и мир — проникают друг в друга, инкорпорируются и друг друга определяют. Пребывать в доме (*casa*) кино — не значит быть в *domus*, дома. Его приют никогда не бывает просто приютом, скорее — просто бесприютностью. Подобно призраку, кино пребывает между мирами. Прийти в кинотеатр — значит прийти в дом с приведениями, в крипт, в «био-коробку» кино, там, где узаконено противозаконное, как говорит Метц в «Воображаемом значении»¹, в своего рода *maison de tolerance*, как засвидетельствовал Горький, столкнувшись с синематографом Люмьеров².

Недостаточно, впрочем, сказать, что кино пугает. Появление кино — появление пугающее, проигрываемое всякий раз, когда показывается фильм, и всякий раз его обольщение «неожиданно» прерывается, поражая зрителя пугающим явлением оставшего мертвеца, несущим с собой скорбь и меланхолию. В *Век движущихся картин*, как я его называю, такое происходит не только с кино (т.е. с анимацией фильма); удваивается фотография, удваивается субъект и даже самый мир. Ведь анимация как *аниматика* удваивает всё, так что уже невозможно сказать, что одно внедряется (криптически инкорпорируется) в другое в той двойной матрице, которая в то же самое время оказывается двойной могилой³.

«В сумме» элементы Криптического Комплекса дают возможность концептуализировать фильм во всём богатстве его значений, включая размышления о смысле кино, и позволяя переосмыслить прежние теории кино как идеологии воображаемого, фетишизма, нарратива, зрелища, идентификации и т.п. С этой точки зрения, точки зрения некроспективной и исчезающей, всякий фильм и всякий анализ — это история крипта, заставляющая заново осмыслить кино и все его модальности через дух, призрак, криптический комплекс⁴, т.е. аниматику. Осмыслить кино, фильм как призракографию (письмо призрака — дух письма), как криптографию (письмо крипта), как танатографию (письмо смерти). Осмыслить кинозрителя (*spectatorship*) как созерцателя призрака (*spectreship*), как охотника за приведениями, как инкриптора, вечно пребывающего в

¹ Metz. *The Imaginary Signifier*. P. 65.

² Иэн Кристи (*The Last Machine: Early Cinema and The Birth of The Modern World*. L.: BBC Education, 1994. P. 15) пишет: «Современный русский историк установил, что Горький видел киноаппарат Люмьеров на территории выставки по соседству с тем, что, как полагали, было борделем».

³ Двойная инвагинация и криптическая инкорпорация занимают место в длинном списке «неразрешимых», апоретических терминов Деррида, тех несводимых друг к другу, неэквивалентных терминов, которые обуславливают друг друга в потенциально бесконечной цепи и служат для маркирования неререферентных операций вечно стираемого, но стиранию не поддающегося следа, метки другого.

⁴ В качестве примера такого переосмысления я бы указал главу о «Психо» в замечательной книге В. Ротмана: Rothman W. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.

скорби и меланхолии, независимо от охватывающих его чувств. С этой точки зрения, в зрителе-аналитике всегда уживаются призрак и зритель, труп и крипт. На деле же призраков всегда много, и они никогда не спят, никогда не уходят и никогда не становятся привычными. Таким образом, анализ крипта — это всегда «крипт анализа»¹.

Я хотел бы согласиться со словами «Рубай» Омара Хайяма, к которым Иэн Кристи прибегает в своей книге *«The Last Machine»*, описывая человеческое существование в лучах волшебного фонаря. Полагаю, что этот фонарь мог бы оказаться *Биофантаском* Дж.А.Р. Раджа, вызывающего к жизни призрака и позволяющего наблюдать жизнь призрака. Эти слова годятся и для нашего крипта, нашего дома с привидениями, кинематографа:

Повсюду, и выше, и ниже
Ничто играет тенями,
Играет в коробке, где солнце — свеча,
Мы же — лишь призраки вокруг неё².

Призраки уже здесь?³
Не беспокойтесь.
Они здесь.
В этом Царстве Теней.

Перевод с английского А.В. Дьякова

A. Cholodenko

The Crypt, the Haunted House, of Cinema

It is a key premise of this essay that not only is the spectre a privileged subject of film but that it would be ur figure of cinema, if cinema could have an ur figure, if the spectre could be an ur figure, a figure not only operating at every second at every level in every aspect of every film but at the level of the cinematic, or rather animatic, apparatus of film, hence at the level of film 'as such'—of film as a form of animation. So that all that I say in this essay of cinema, of film, is to be taken as said of what I call film animation—where animation is not only a form of film, all film is a form of it.

¹ Derrida J. Fors. P. xxiv.

² Я бы сказал, мы «играем в био-коробке/доме с привидениями/крипте, освещаемом луной, двойником солнца». См. мою статью: Who Framed Roger Rabbit, or The Framing of Animation // The Illusion of Life. P. 231-232.

³ См.: Martin A. Send in the Ghosts // Phantasms. Ringwood, Victoria, Australia: McPhee Gribble Publishers,