

Надежда Крылова

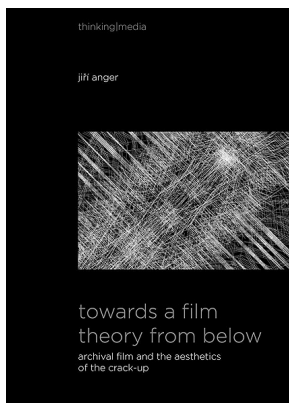
«Странные формы» новой теории кино

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_340

Anger J. Towards a Film Theory from Below: Archival Film and the Aesthetics of the Crack-up.

New York: Bloomsbury Academic, 2024. — X, 216 p. — (Thinking Media).

Книга киноведа, архивиста и видеографического критика Иржи Ангера «К теории кино снизу: архивный фильм и эстетика разрыва» вышла в серии «Думающие медиа», призванной описать (или сформировать) поле новой медиафилософии на пересечении философии, исследований медиа, новых дисциплин и теорий (цифровых исследований, теории сложных систем, когнитивных нейронаук и др.), а также различных креативных и художественных практик. Подобно другим томам серии, книга Ангера сосредоточена на проявлении материальных основ медиа и представляет собой попытку рассмотрения кино в (пост)цифровую эпоху с точки зрения его материальности. В 2025 г. она была удостоена премии Британской ассоциации кино-, теле- и экранных исследований (BAFTSS) как лучшая монография: жюри отметило «провокативный» характер книги и смелость, с которой автор пересмотрел привычные для исследований кино иерархии.



Заглавие работы указывает на три ключевые линии, на пересечении которых Ангер ищет новый язык для обсуждения материальности кино: теория кино как точка отсчета и одновременно предмет трансформации, архив как физическое, материальное поле исследования и, наконец, эстетика, занимающаяся чувственным опытом восприятия. «Эстетика случайного», о которой пойдет речь в книге, исследует, во-первых, способность случайных, непреднамеренных материальных следов и процессов при соединении их с изобразительным планом фильма порождать собственные значения, а во-вторых — непредсказуемый и неконтролируемый эффект, производимый ими на зрителя.

Замыслу книжной серии отвечает дух манифеста, также заложенный в названии, — попытка положить начало новому теоретическому повороту в исследовании кино. «Теория снизу» отсылает к революционному пафосу «истории снизу», предвещающая радикальную смену масштаба, уход от содержания и репрезентации в сторону микроанализа. Как отмечает автор, «большая» теория до сих пор не считает нужным разбираться в том, когда и где, как и в какой форме мы смотрим фильм, и исходит из того, что перед нами всегда один и тот же теоретический объект, независимо от того, сколько копий претерпел тот или иной оригинал и на каком носителе попал к нам в руки. В случае с ранним кино количество более поздних реплик возрастает многократно, что делает эту проблему особенно острой.

В качестве центрального понятия Ангер использует слово «разрыв», или «раскол», или «трещина» (*crack-up*), отсылая читателя к Жилю Делёзу и через него —

к одноименному рассказу Фицджеральда¹. Подобно потерявшему вкус к жизни герою рассказа, Ангер разочаровался в привычных ходах, подсказываемых теорией кино, — таких, как использование устоявшейся методологии (в данном случае связанной с понятием аффекта) и погружение объекта в контекст жанра (мелодрамы, экспериментального кино и др.). Все это предполагает движение сверху вниз: формальные схемы легко накладываются на любой материал, но специфика конкретного фильма, его детали всякий раз остаются не до конца проясненными.

Мельчайшие единицы анализа (микродвижения между кадрами фильма или отдельные статичные кадры), обычно проходящие сквозь крупное сито теории, и находятся в фокусе исследования, которое автор предлагает считать началом нового подхода к изучению кино. Если предмет интереса Ангера — авторское кино, то его объект — анонимная, случайная материальность, безразличная к тому, чей фильм она избрала для своей разрушительной, но вместе с тем и творческой активности. Не случайно на страницах книги возникают такие термины, как «движущееся изображение» (*moving image*) или «кинематографическое событие», которые уводят нас от традиционных теории и истории кино к археологии медиа и опыту зрителя. Такая новая история кино — это, скорее, «история событий восприятия, спровоцированных развитием кинематографа»². На нее Ангера вдохновил, в частности, призыв американской исследовательницы Ханны Франк изучать (анимационный) фильм так, будто это здание, — но не блуждая по коридорам и не изучая чертежи, а исследуя каждый его кирпич — отдельный кадр³. Так же и Ангер делает главным своим методом пристальное разглядывание фильма кадр за кадром. Часто повторяемая в книге идея «мыслить посредством кинообъекта» (с. 174) — не просто метафора, а призыв прикоснуться, хотя и со всем уважением и осторожностью, к фильму, исследовать его путем манипуляций с изображением и звуком при помощи программ для монтажа. Компьютер становится здесь полноценным соавтором ученого-исследователя, выполняющего теперь функцию оператора или куратора.

Ангер трактует фильм как архив изображений (и звуков), конструкцию из единичных, самоценных элементов. Их аналитическая пересборка в отдельных видеографических упражнениях, или эссе, есть форма практического исследования, которую Ангер и берет за основу своего подхода. Такие технические операции, как фрагментирование, остановка, замедление, масштабирование, наложение, создание GIF-анимации и др., становятся основными исследовательскими инструментами, которые хотя и радикально вторгаются в целостность произведения, но позволяют разглядеть незамеченное, то, что «обычно не предназначено для человеческого взгляда» (с. 100)⁴.

Такая смелость в работе с материалом не в последнюю очередь связана с биографией автора — сотрудника Чешского национального киноархива. Его книга о теории постоянно отсылает к практике, к пыли архивов и запаху нитратной пленки, тем самым задавая еще одну перспективу, тесно связанную с этикой «прикосновения»: Ангера волнует вопрос о содержании работы и статусе реставраторов,

-
- 1 В русском переводе — «Крушение». См.: *Фицджеральд Ф.С. Последний магнат: Рассказы. Эссе* / Пер. с англ. А. Зверева. М.: Правда, 1990. С. 484–490.
 - 2 *Аронсон О. Язык времени // Делёз Ж. Кино* / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем, 2004. С. 11.
 - 3 *Frank H. Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Berkeley: University of California Press, 2019. P. 1.
 - 4 Видеографические работы Ангера доступны на сайте Чешского национального киноархива. URL: krizenecky.nfa.cz.

музейных и архивных работников, которые облечены правом легитимированного вторжения в физические оболочки объектов. В конечном счете вопрос о том, что подлежит сохранению, а что — безвозвратному стиранию, приводит к пониманию пластичности границ архивного фильма. Любое вмешательство в материал с целью воссоздать оригинал — это одновременно и акт разрушения, поскольку ни условия сохранности нитратной пленки, ни отсутствие аутентичных материалов для реставрации не позволяют сегодня вносить изменения в старые киноленты без создания на выходе принципиально нового объекта.

В качестве куратора архивной коллекции DVD- и Blu-ray-дисков Ангер принял участие в оцифровке коллекции «Первые чешские фильмы» с оригинальных нитратных негативов. Эти фильмы создал в 1898–1911 гг. энтузиаст кино, продолжатель дела братьев Люмьер в Чехии Ян Кршиженецкий. Плохие условия сохранности и ощущение исключительности картин для национальной истории кино обрекли эти ленты на особый режим хранения: они были практически недоступны для просмотра на протяжении ста с лишним лет. Чтобы подчеркнуть неоднозначный характер этого наследия, ставшего наконец широкодоступным в 2022 г. благодаря оцифровке, Ангер называет корпус фильмов «Цифровой Кршиженецкий» — по аналогии с проектом голландской дизайн-студии *Metahaven* «Цифровой Тарковский»⁵. Он исследует не просто ранние «архивные» фильмы, а фильмы, таящие в себе следы присутствия аналогового прошлого и цифрового настоящего, — «странные», почти «потусторонние» (с. 2) объекты, открытие которых после столетнего перерыва явило внимательному взгляду архивистов поверхность, испещренную яркими цветами, разрядами молний, смазанными движениями и т.д.

Эти явления нельзя схватить в рамках привычной и слишком широкой дихотомии «аналоговое — цифровое». Чтобы разобраться в ощущениях зрителя, который впервые видит на экране своего компьютера фильм Яна Кршиженецкого, Ангер обращается к категории «гибридности» Джихуна Кима⁶. Ким утверждает, что аналоговое и цифровое могут присутствовать в одном и том же кинообъекте и сохранять при этом свои специфические черты. Это понятие более тонко схватывает нюансы пересечения материального, технического и эстетического в сложно устроенной ткани современных оцифрованных фотохимических изображений и позволяет искать следы раннего кинематографического опыта за пределами содержания фильма. При определенной настройке взгляда «гибридные движущиеся изображения» раскрывают историческую дистанцию, которую преодолели сохранившиеся архивные артефакты.

По решению чешских реставраторов цифровая обработка фильмов Кршиженецкого была выполнена без ретуши и стандартных приемов стабилизации изображения⁷. В результате четкость, яркость и сверхсильная детализация, достигнутые благодаря сканированию в высоком разрешении 4К, породили новый цифровой объект — проявили разрушения разного рода и технические особенности, инкорпо-

5 См.: *Metahaven*. Digital Tarkovsky. Moscow: Strelka Institute, 2018.

6 См.: *Kim J. Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-media Age*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

7 Несмотря на решение Чешского национального киноархива не называть оцифровку коллекции фильмов Кршиженецкого «цифровой реставрацией», Ангер использует именно этот термин. Под ним следует понимать создание более «совершенной» цифровой копии оригинала путем устранения физических недостатков последнего при помощи цветокоррекции, ретуши, стабилизации, вставки недостающих фрагментов и т.п. О возможностях и ограничениях цифровой реставрации см. сб.: *Work/s in Progress: Digital Film Restoration within Archives* / Ed. by K. Parth, O. Hanley, T. Ballhausen. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2013).

рированные в нитратную пленку и негативы, а также сделали явными материальные следы использования этой пленки в «Синематографе» Люмьеров — первом аппарате, который позволил и записывать движущееся изображение, и проецировать его на экран. Новые условия просмотра открыли современному зрителю ранее недоступное зрелище вкрапления чужеродных элементов — эфемерных и неоднозначных объектов, которые прежде исключались из критического анализа: «Внутри кадра оказываются случайные, непреднамеренные элементы, которые взаимодействуют с фигурами и объектами, — они выполняют эстетическую функцию или вызывают эстетические эффекты и одновременно раскрывают фильм, сцену, кадр как место сражения, где разные жесты, черты, темпоральности, материальности и фигуративности соперничают друг с другом и участвуют в значении фильма» (с. 13).

Главные герои книги — материальные следы, на краткий миг вступающие во взаимодействие с изобразительным планом фильма и образующие тем самым «странные формы» (*weird shapes*) — области напряжения между изобразительным и материальным — и их столкновения (*clash*) в рамках кадра. Не скрывая и не превращая в абстракцию фигуративное содержание или формальную композицию, «странные формы» делают видимыми «медиаматериальные условия» кадра (с. 24). В книге они предстают во всей конкретности, в мельчайших деталях: точка это или царапина, большое пятно или маленький разрыв, присутствующие на оригинальном негативе или на поздней копии, — все не только тщательно анализируется и описывается, но и фиксируется в раскадровках. Иллюстрациями в книге служат стоп-кадры (*stills*) — по сути, фотографии «странных форм». На первый взгляд они представляют собой фиксацию разрушений, за которыми исчезает изображение, однако идея этих зрительных упражнений в том, чтобы сместить фокус с изображения, проявив неявную на цифровом изображении поверхность.

Чтобы объяснить механизм появления «странных форм» в фильмах Кршиженецкого, Ангер, как уже было сказано, использует понятие «раскол», или «трещина», заимствованное им у Жюль Делёза и лучше всего подходящее для описания «шизофренических отношений между фигуративным и материальным» (с. 23), обобщающее все их многообразие, с одной стороны, и сохраняющее уникальность «странных форм» «Цифрового Кршиженецкого» — с другой. Чем же может быть полезна философия Делёза при изучении конкретных исторических кинообъектов — первых чешских фильмов?

«Раскол» не означает единичного разрыва или случайного, внезапного события, а скорее свидетельствует о проявлении фатальности или предопределенности. Это подкрепляется начальной фразой рассказа Фицджеральда, комментируемого Делёзом в книге «Логика смысла»: «Бесспорно, вся жизнь — это процесс постепенного распада...»⁸ «Раскол, — пишет Ангер, — всегда уже здесь, почти как ход самой природы или как космос, который не раскрывается в финальном откровении или абсолюте, но удерживается в циклах проявления и исчезновения» (с. 23). «Странные формы», таким образом, можно воспринимать как актуализацию и манифестацию трещины как неотъемлемого условия самого киномедиа с его вечным напряжением между материально-технической основой, индустрией и зрелищем. «Когда трещина прорывается на экране, мы видим технологические элементы, деформирующие содержание изображения и фигуративных элементов и увлекающие их в абстракцию» (с. 25). Мимолетные физические следы, образующиеся на поверхности изображения, перестают восприниматься как помехи, дефекты или отклонения и становятся самостоятельными и исполненными значения. Трещина

8 Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Академический проект, 2011. С. 202.

для Ангера — неуловимый, ускользающий эффект, освобождающий и ужасающий (с. 51), который таится в кадрах или на их границах. Зритель способен принять участие в процессе разворачивания (*unfolding*) трещины, но в то же время любое неосторожное вмешательство в ткань фильма может привести к остановке действия разрыва (с. 139).

«Странные формы», за каждой из которых Ангер стремится раскрыть тот или иной априори присущий кинотехнологии процесс, — это мельчайшие кирпичики, образующие основу будущей теории кино. В книге представлены пять таких форм — от физических эффектов, обусловленных свойствами использованных Люмьерами пленочных материалов (желтовато-оранжевый цвет, статические следы) и их «Синематографа» (нестабильность камеры), до более поздних следов, вызванных неправильным обращением с пленкой или попытками устранить ее повреждения. В каждой главе сталкиваются один фильм Кршиженецкого, одна «странная форма» и одно из устоявшихся теоретических понятий: смерть кино, индексальность, трансдукция, эффект архива, гаптическая визуальность. Цель таких столкновений отнюдь не в желании проиллюстрировать теорию, а в том, чтобы в живом диалоге материала и теории трансформировать сложившуюся традицию или концепцию.

Вуаль

Первая «странная форма» — желто-оранжевая вуаль, покрывающая кадры 46-секундного фильма «Торжественное освящение моста императора Франца I» (1901), картины, подвергшейся наибольшему физическому распаду из всего дошедшего до нас корпуса «Цифрового Кршиженецкого». Появление цветной вуали, как предполагается, связано с изначальными химическими свойствами пленки, выпускавшейся братьями Люмьер (видели ли эту вуаль первые зрители — остается загадкой). Парадоксальным образом, столь навязчивый, постоянно присутствующий в кадре технический агент долгое время оставался абсолютно невидимым. До последней оцифровки, обнаружившей цвет оригинального негатива, фильм (в виде его многочисленных копий) был известен как черно-белый, что вполне отвечало расхожему представлению, будто ранний кинематограф был нецветным.

Между тем яркая вуаль оказывается не просто «фильтром», наложенным поверх изображения, и не абстрактным знаком его разрушения. Покадровый просмотр цифрового файла обнаруживает за неразличимым при обычной скорости 24 кадра в секунду⁹ «шумом» целый спектр причудливых форм — точек, клякс, тумана, пятен, облаков всевозможных оттенков от ярко-желтого до красного, завершающего химический распад кинофильма, — глубоко проникнувших и трансформирующих не только происходящее на экране, но и саму материальную подложку фильма. Как замечает Ангер, будучи технической по происхождению, вуаль в то же время оказывается полноценным эстетическим элементом изображения. Частично скрывая реальность изображенного события, она создает физическое ощущение того, как «знакомые нам люди, места и вещи стираются на наших глазах, но в то же время не исчезают полностью» (с. 47). Наглядным воплощением «странной формы» становится кадр, на котором прохожего поглощает аморфное цветное пятно.

9 Частота кадров фильмов, снятых на «Синематограф», составляет примерно 16 кадров в секунду. О сложности перевода оригинальной скорости ранних фильмов на стандарт 24 кадра в секунду см.: *Binotto J. A Message from Jiří // Vimeo. 2021. May 13. — <https://vimeo.com/548809798>.*

Чтобы осмыслить происходящее перед нами разрушение фильма, автор обращается к понятию смерти кино, которое во многом отражает дебаты последних тридцати лет о меняющейся материальности кино в цифровую эпоху¹⁰. Опираясь на эссе Андре Базена «Онтология фотографического образа» (1945), Ангер задается вопросом, насколько онтологическая связь объекта с его фото- или кинорепрезентацией подвержена разрушению от сил времени. Как писал Базен, «изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей онтогенетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»¹¹. Показательным примером для Базена служат старые фотоальбомы, чьи «серые или подкрашенные сепией тени, призрачные, выцветшие, — это не просто традиционные семейные портреты; в них заключено волнующее присутствие отошедших жизней, остановленных во времени и вырванных из власти судьбы...»¹² Однако Ангер ставит под сомнение вневременность существования предметов и фигур на экране, представляя фильм как поверхность, с самого начала подверженную распаду. Действительно, в случае с ранним кино каждый прогон кинокопии через проектор приносил с собой череду механических повреждений, химический субстрат целлюлоидной пленки был слишком хрупким и легко воспламеняемым, а эмульсионный слой кинопленки до сих пор находится под постоянной угрозой поражения микроорганизмами. Судьба фильмов Кршиженецкого, которые более не подлежат экранному показу из-за разложения нитратной основы, как нельзя лучше показывают бренность материальной основы кино. Но не сделала ли оцифровка этих изображений то самое извлечение из времени и водворение в вечность, о которых писал Базен? Ангер утверждает, что цифровая копия не менее подвержена разрушениям и деформациям, чем фотохимическая, и в этом смысле приравнять смерть кино к уничтожению материальности неверно, ведь материальность — сама суть движущегося изображения (с. 42–43).

Различая гибридность форм «Цифрового Кршиженецкого», осознавая присутствие в нем фотохимических и цифровых следов, автор предпочитает рассуждать не о смерти кино в целом, а о множестве различных материальностей конкретного фильма, как бы наложенных друг на друга. Каждая из них переживает свою уникальную смерть и, значит, имеет свою уникальную форму трещины на границе изобразительного и материального. Так, Ангер пишет о смерти фигур, стертых знаками физического распада; смерти, вызванной течением времени и условиями бытования пленки (царапины, разрывы, склейки); смерти оригинальной нитратной пленки Люмьеров, израненной следами перфорации; смерти отдельных химических компонентов — самих цветов, постепенно переходящих из ярко-желтой гаммы в красную, и даже о смерти пикселей в результате цифрового сжатия. Каждая из этих форм умирания по-своему способствует размыванию материальной и изобразительной составляющих фильма. Добавляя онтологии Базена «архивный» импульс, автор предлагает видеть во всевозможных дефектах изображения — размывостях, искажениях, изменениях цветов, склейках и т.д. — не барьеры, которые нужно преодолеть для обретения желанного объекта (того самого объекта вне времени), а неотъемлемые части собственной материальности изображения.

10 См., например: *Gaudreault A., Marion P. The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age.* New York: Columbia University Press, 2015; *Usai P.C. The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age.* London: BFI, 2001.

11 Базен А. Онтология фотографического образа // Базен А. Что такое кино? / Сб. статей; пер. с фр. В. Божовича, Я. Эпштейн. М.: Искусство, 1972. С. 45.

12 Там же.

Электрические лошади

Вторая глава посвящена еще одной «странной форме», найденной автором на этот раз в короткометражном фильме Кршиженецкого «Первый день весенних скачек в Праге» (1908). Фильм представляет собой небольшой репортаж со стадиона в окрестностях Праги: подготовка жокеев, скачки, зрители, променады публики, почетные гости в окружении фотографов. На первый взгляд четкое и ясное изображение при ближайшем рассмотрении обнаруживает следы технического сбоя — вспышки статического электричества, которые наряду с характерными круглыми отверстиями от зубцов перфорации, остатками ворса и размытыми очертаниями лошадей представляют собой своеобразные окна в реальный мир кинотехнологии братьев Люмьер. Следы статического электричества на эмульсии пленки — типичное следствие хрупкости и нестабильности кинематографической аппаратуры на заре кинематографа. Чувствительность сырой нитратной бумаги и колебания пленки в камере с ручным приводом («Синематограф» работал автономно от электричества) способствовали накоплению электростатического заряда, который высвобождался при разматывании рулонов с негативом, приводя к засвечиванию пленки и появлению молниеподобных полос после проявки. На кадрах со скачками электрические спирали прорываются сквозь изображение, не разрушая его, и вступают с ним во взаимодействие настолько согласованное, что у зрителя возникает устойчивое впечатление, будто сверкающие молнии (в действительности — следы технического характера) поражают скакунов.

Эта «странная форма» расширяет понятие индексальности. Обычно понимаемая как причинно-следственная связь между объектом реальности и его фотографическим воспроизведением, индексальность фильма остается одним из определяющих понятий в теории кино, в частности при анализе кино в (пост)цифровую эпоху. Но электрические следы выделяются из индексных знаков тем, что указывают не на мир, каким он был, и не на его изменения во времени (в этом смысле статические следы отличаются от царапин, пыли, загрязнений), а на «экспрессивное событие, которым является рождение фильма» (с. 67). Так, индексальность обнаруживает способность сохранять не только «реальные» фигуры, объекты и места, некогда запечатленные камерой, но и материально-технические условия съемки: аппарат, отмечает Ангер, теряет привилегию анонимности.

В то же время вторжения в кинематографическую реальность следов электричества могут быть рассмотрены наравне со странными, неуместными жестами или взглядами в камеру, случайными появлениями фигур и объектов в кадре. Такие знаки не просто убеждают нас в реальности того, что нечто было (индекс как след), но и позволяют создать контекст, «эффект реальности», привнося с собой «избыток», который запечатлевает фильм, фиксируя периферийные, «лишние» детали (индекс как дейксис). Две формы индексальности начинают взаимодействовать друг с другом: несущественные элементы нарушают «чистоту» изображенного мира и даже влияют на образные процессы и эстетические эффекты фильма. Таким образом, усложнение понимания индексальности расширяет количество и набор того, на что может указывать фильм. «Кинематографическое событие, — заключает Ангер, — включает в себя значимые процессы, которые не могут быть ограничены миметическим представлением видимых объектов» (с. 74).

Черная волна

В фильме Кршиженецкого «Церемония открытия Чехова моста» (1908) Ангер анализирует архивные кадры, на которых представители местной власти делают первые шаги по новому мосту. Эту сцену он называет «захватывающей», «странно тревожной». Сильный эмоциональный отклик рождает не сам сюжет из жизни пражских горожан, а подрагивание кадра, присутствовавшее в оригинальном негативе и восстановленное при оцифровке. Как пишет Ангер, нестабильность камеры — вертикальное и горизонтальное смещение изображения — вплоть до 1910-х гг. было одной из определяющих черт раннего кинематографа в целом и неотъемлемым свойством синематографического аппарата братьев Люмьер. Причиной этому была и слабая фиксация пленки в аппарате из-за одного отверстия для зубчатого колеса с каждой стороны кадра (вместо четырех, ставших стандартом позднее), и нестабильный механизм подачи пленки, и неравномерные движения руки оператора, вращающего ручку. «Восприятие дрожания во всех его формах и вариантах — вибрации, колебания, тряски — было первостепенным и основополагающим. Только посредством усилий глаз мог преодолеть это пульсирующее состояние и что-то увидеть»¹³. При этом, как указывают исследователи, просмотр нестабилизированного изображения неизменно вызывал у первых зрителей самые тревожные чувства (с. 92). Столь важный нюанс ставит реставраторов перед дилеммой: следует ли им «исправлять» дефект, который почти повсеместно признавался пагубным для восприятия фильма, или проявлять более бережное отношение к истории кинотехнологии.

«Странная форма» появляется в сцене, когда содержательный план изображения фильма (фигуры чиновников, пересекающих мост, и формальная композиция сцены) и материальный план (камера Люмьеров) вступают в резонанс: шаги мужчин и подрагивание изображения из-за нестабильности камеры накладываются друг на друга. Наложение кажется тем более осмысленным, чем более синхронными становятся смещения рамки кадра и движение шагающих навстречу камере людей. Сцена заканчивается кратковременным «превращением» толпы в размытую черную волну.

Тревожное совпадение вибраций (Ангер пишет об эффекте жуткого), порождающее собственный смысл, делает эту картину Кршиженецкого уникальной. Чтобы точнее схватить ситуацию кратковременной согласованности, которой достигают два измерения, Ангер проводит аналогию между делёзовской «трещиной» и «трансдукцией» Жильбера Симондона: как и первая, вторая способна соединять противоположные феномены и удерживать их в рамках одной системы в состоянии «метастабильности». В момент появления «странной формы» — абстрактной черной волны — трещина/трансдукция, пусть и недолго, функционирует как «хорошо смазанный механизм, соединяя два различных мира — мир представления и фигуры и мир материи и технологий — в автоматизированную систему создания смысла» (с. 83).

Однако увидеть нестабильность камеры возможно лишь в мельчайших единицах фильма — в моменте движения от кадра к кадру. А для того, чтобы обнаружить длительность между кадрами, нужно замедлить движение практически до полной остановки. Ирония, по Ангеру, в том, что для выявления и восприятия этих «саморегулирующихся процессов» все еще необходимо присутствие человека, от кото-

13 *Turquety B. Inventing Cinema: Machines, Gestures and Media History. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 241. (Цит. по книге Ангера, с. 92.)*

рого требуется выполнение ряда действий: выделение фрагмента сцены, замедление, заикливание. Как будто «трандукции даже в самой независимой фазе требуется помощь оператора, чтобы стать ощутимой» (с. 102). Таким оператором становится не художник или архивист, а исследователь, творчески работающий с движущимся изображением.

Стертый поцелуй

Сколь бы ни были условны категории «игровой», «документальный», «чешский» и «первый» в применении к этим — самым ранним — кинематографическим работам, нельзя не отметить, что фильм Кршиженецкого «Свидание на мельнице» (1898) имеет репутацию первопроходческого: первый чешский игровой фильм, первый поцелуй в чешском кино, первый киноактер. Во многом этот исключительный статус закрепился за фильмом благодаря многочисленным телевизионным сюжетам, документальным фильмам, всевозможным памятным сборникам и ретроспективам, где он выступает одной из ключевых вех национальной истории кинематографа.

Однако навязчивое использование в качестве авторитетного архивного документа повлекло за собой скрадывание противоречий, двусмысленностей и парадоксов, потерю специфических качеств первоначального изображения, таких, например, как зернистость оригинального негатива, цвет винтажной копии, оригинальная длина кадров. Большую неожиданность принесла недавняя цифровая реставрация: обнаружилось, что фильм «Свидание на мельнице» представляет собой два отдельных фрагмента, соединенных при неизвестных до сих пор обстоятельствах. Новые начальные титры гласят: «Копия сохранилась на двух отдельных рулонах. Фрагменты были отсканированы по отдельности и собраны в исходном порядке». Промежуток между двумя частями покрыт грубыми, глубокими вертикальными царапинами. Хотя эта «странная форма» длится всего несколько секунд, ее присутствие сильно затрудняет различение кадров и фактически скрывает тот самый первый поцелуй в чешском кинематографе.

Судьба «Свидания на мельнице», фильма, оригинал которого с его крайне плохой сохранностью, странными цветами и следами разрушений был на сто с лишним лет забыт и буквально вытеснен из культурной памяти более «удобными» поздними копиями, подтолкнула Ангера к тому, чтобы обратиться к выдвинутому американской исследовательницей Джейми Барон понятию «эффект архива»¹⁴. В своей концепции Барон сосредоточивается на проблемном статусе архивных фильмов, которые включаются в современные исторические нарративы, при этом «архивность» рассматривается ею в первую очередь как эффект восприятия, а не принадлежность к определенному месту или времени. Главным принципом производства «эффекта архива», по Барон, является «временное несоответствие», ощущение дистанции между «тогда» и «сейчас», создаваемое в рамках одного текста (в широком смысле слова). В нем прошлое локализуется и легко различается благодаря не только очевидной исторической дистанции в содержании (костюмах, лицах, объектах), но и самой конструкции текста, где прошлое отделяется от настоящего разными техническими средствами. Отталкиваясь от рассуждения Барон, Ангер ставит вопрос о том, что именно заставляет нас воспринимать то или иное изображение как «архивное» (в данном случае — исторически достоверное). Так, в случае с фильмом Кршиженецкого материальные следы использования, рестав-

14 *Baron J. The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History.* London: Routledge, 2014.

рации, хранения и следы «цифрового шума», вторгшиеся постфактум в ткань фильма, делают категории «прошлое» и «настоящее» размытыми, нестабильными. Физические дефекты фильма показывают, насколько изменчив архивный объект и насколько неустойчива его связь с определенными временем, пространством и людьми, сколь сильно все последующие вторжения в материальность фильма влияют на то, каким мы воспринимаем его сегодня.

Ангер утверждает, что «странная форма» стертого целлуля может создавать эффект архива в не меньшей степени, чем дистанция между «сейчас» и «тогда». Грубые царапины, повредившие эмульсию, предстают медиарефлективным жестом, отсылающим как к ранним практикам ручного монтажа, где такие метки служили маркерами границ эпизодов, так и к физическому контакту различных операторов (создателей фильма, киномехаников, архивистов, реставраторов и др.) с пленкой или просто к технической неисправности аппаратуры (зажатой и разорванной в механизме камеры пленке). Исследователь идет еще дальше, задаваясь вопросом: можем ли мы вообще представить себе, каким было это «тогда»? Возможно, образ раннего кино на нитратной пленке, наиболее приближенный к тому, каким видели его первые зрители, — это образ размытый, неясный и мимолетный. В таком случае лакуны, разрывы, несовершенства и помехи восприятию уже не препятствия, которые нужно устранить, а «важнейшие концепции и методологические координаты» (с. 115), структурные элементы раннего опыта восприятия кино, подлежащие сохранению.

Итак, «разрыв» в фильме, выраженный в «странной форме» стертого целлуля, открывает для нас множество факторов, которые нужно учесть, если мы берем на себя смелость присвоить тому или иному кинообъекту статус архивного. Вместо (зачастую) бесплодных попыток отыскать в фильмах четкие границы между «тогда» и «сейчас», Ангер предлагает доступную благодаря цифровым технологиям альтернативу: послонное накопление трещин и разрывов на границе материальности и изображения. Только посредством таких экспериментов с эффектом архива, утверждает он, можно «перепрограммировать» значимые фильмы, открыв их для будущего восприятия (с. 130).

«Голова Франкенштейна»

Пятая глава посвящена фильму «Смех и слезы» (1898) — совместной работе Кршиженецкого с актером Йозефом Швабом-Малоостранским. Основной сюжет этой небольшой картины составляет крупный план лица актера, имитирующего смех и плач. Существенно, что из киноматериалов 1890-х гг. сохранилась только винтажная копия с видимыми следами механических повреждений и оранжево-красной цветовой палитрой. Лицо покрывается мельчайшими разрывами, точками и пылью, а также обрастает цветными текстурами от оранжевых линий до больших красных пятен, которые вместе со следами склеек на пленке создают новые причудливые «ландшафты».

Крупный план как бы притягивает зрителя к себе. Этот механизм, который Энн Рутерфорд назвала «миметическим крючком», вводит зрителя в контакт с изображением таким образом, что границы между собой и другим, зрителем и наблюдаемым, внутренней и внешней сторонами изображения стираются¹⁵. Ощущение бли-

15 Rutherford A. What makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Inner-
vation. Berlin: Peter Lang, 2011. P. 30. (Цит. по книге Ангера, с. 133.)

зости, прикосновения здесь не просто метафора, а скрытый шифр кинематографического изображения, которое оказывается разорванным и собранным вручную множеством склеек. В результате сложноустроенная ткань фильма «Смех и слезы» производит неожиданный эффект; Ангер вновь пишет о тревожности, опасности, рискованности опыта прикосновения, тактильной близости с искаженной поверхностью фильма. На помощь ему приходит понятие гаптической, или тактильной, визуальности, введенное Лорой Маркс¹⁶. В нем особое внимание уделяется материальному плану фильма, текстуре объектов и поверхности пленки, ощущению физического прикосновения, порожденного организацией киноизображения. Пусковым механизмом гаптической критики является выявление детали, случайного, неуловимого и пронзительного, — того, что устанавливает интенсивную связь между изображением и зрителем. К таким деталям фильма Ангер относит как мир микроорганизмов, который населяет кинолентку братьев Люмьер и узоры которого многократно усложнены последующей оцифровкой, так и разрывы, склейки. Формально являясь деталями, все эти физические деформации настолько вездесущи, что перестают быть периферийными и начинают в значительной степени определять воздействие фильма на зрителя и даже влиять на его смысл.

Чтобы приблизиться к фильму «гаптически», Ангер предлагает не столько погружаться в авторефлексивные размышления о встрече с фильмом, сколько сместить фокус с субъекта на объект, то есть рассмотреть фильм кадр за кадром и попытаться локализовать аффект в его мельчайших формальных и изобразительных единицах. Так, раскладывая кадры в виде мозаики и сопоставляя их на экране компьютера, автор обнаруживает разнообразные паттерны встреч изобразительного и материального. Самый интересный из них складывается из нескольких склеенных фрагментов пленки желтого и оранжевого цветов и являет собой завораживающее зрелище различных конфигураций разъятой головы Шваба-Малостранского. Обыгрывая сходство значений — монтажная склейка (*splice*) / швейный или хирургический стежок (*stitch*), — Ангер пишет о «человеко-машинной сборке» крупного плана: лицо актера, подобно голове Франкенштейна, соткано из разных фрагментов настолько прочно, что «нелегко понять, нарушают ли цветочные пятна крупный план или мимика разрывает инертную пульсацию кожи фильма» (с. 133).

Крупный план лица актера притягивает к себе взгляд зрителя и показывает посредством склеек еще один крупный план — материальности медиума. Кинематографическая реальность теряет свою плотность, становясь прозрачной, а диспозитив, напротив, из невидимого контекста превращается в объект разглядывания. В результате призванный проявлять «внутренние» микродвижения лица актера крупный план, отсканированный в сверхвысоком разрешении, делает видимыми внешние детали кинематографической поверхности, становясь местом, где пролегал еще одна трещина между фигуративным и материальным.

Видеографическая критика

Формулируя принципы своей «теории снизу», Ангер вдохновляется постулатами и работами видеографической критики. Это направление перформативных исследований, пока недостаточно хорошо известное в России, сформировалось за последние двадцать лет на стыке синефилии, экспериментальных жанров кино (та-

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

ких, как «найденные фрагменты» — *found footage* и *archival footage*)¹⁷, теории кино и цифровых технологий. Основной продукт таких исследований — видеографическое эссе, в котором исследование выполняется путем свободного монтирования исходных материалов и сопутствующего авторского комментария. Накопленный за десятилетия пласт видеографических работ служит Ангеру активной базой знаний, к которой он обращается на протяжении книги. Множественные отсылки к разным авторам, экспериментальным фильмам с архивными фрагментами и собственно архивным фильмам образуют живой контекст для анализа фильмов «Цифрового Кршиженецкого».

На назревший к концу книги вопрос — как может выглядеть видеоэссе на тему «Цифрового Кршиженецкого»? — Ангер отвечает собственной работой под названием «Первые кадры чешского кино» (в соавторстве с Аделой Кудловой, 2021). В соответствии с постулатами теории кино «снизу» базовыми единицами этого видеоэссе становятся мельчайшие фрагменты фильма — 28 первых кадров из разных фильмов Кршиженецкого с признаками физического разрушения. Остановка начальных кадров, практически не распознаваемых в режиме обычного просмотра, отсылает нас к практике показа раннего кино. Как отмечал в статье «Эстетика удивления: ранний фильм и (не)доверчивый зритель» Том Ганнинг, на самых ранних выставках Люмьеров фильмы сперва представляли перед зрителями как застывшие статичные изображения, проекции неподвижных фотографий. Затем, к изумлению публики, проектор начинал вращаться, и изображения вдруг приходили в движение¹⁸.

Изымая первые кадры из фильмов и свободно организуя их в новую целостность (мозаику), Ангер преследует цель «разрушить фильм» как законченный и целостный объект, лишит оригинальное произведение привычного прочтения, сделать его «странным», деформировав при помощи приемов, доступных благодаря современным программам для монтажа: замедлением, пространственным монтажом, переупорядочиванием кадров и изменением их длины, обратной перемоткой. Парадоксальное сочетание реконструкции архаичного зрительского опыта и современных технических манипуляций представляет начальные кадры как объекты со сложной материальной историей, относящиеся одновременно к прошлому и настоящему кинематографа. Выявляя и продлевая с помощью практической работы над фильмом «странные формы», Ангер обновляет, если не полностью пере-страивает понимание «Цифрового Кршиженецкого» как киноартефакта, бесконечно ускользающего от нашего внимания в движении кадров.

Подход Ангера многим обязан теории аффекта. В этом смысле его практический эксперимент, дающий нам возможность своими глазами «пощупать» обнаруженные им «странные формы», — несомненно, одно из главных достоинств книги. В этой точке опыт читателя и зрителя становятся неразрывны.

Ангер неоднократно повторяет, что его книга не ведет ни к каким окончательным выводам. Это — открытый эксперимент, призванный ответить на вопросы, волнующие автора и подхвативших его идеи коллег и студентов: «Что произойдет, если мы поставим обнаруженные “странные формы” на первый план и продлим их импульс дальше?» (с. 9); «Что происходит, когда неуловимые аналоговые следы

17 Оба жанра подразумевают творческую «апроприацию» архивных фрагментов, их своеобразный ресайклинг.

18 *Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator // Viewing Positions: Ways of Seeing Film / Ed. by L. Williams. Rutgers: Rutgers University Press, 1994. P. 118.*

разрушений (*cracks*) отпечатываются в памяти зрителя?»¹⁹ С другой стороны, архивные компетенции автора, его личный опыт соприкосновения с описываемым материалом позволяют ему выйти за ограничения теории аффекта с ее нередкой «приостановкой» теории («невозможностью говорить») и подробно описать значение каждой детали, ее особое устройство и специфическое отличие. Попутно он дает много сведений о свойствах раннего кино — от технических особенностей пленки Люмьеров и синематографического аппарата до способов, которыми эти особенности раннего кино запечатлелись на фактуре пленки, а затем инкорпорировались в цифровой образ. В ситуации, когда большинство зрителей знакомятся с ранним кино через улучшенные и осовремененные копии фильмов, Ангер настаивает на необходимости сохранять архивный контекст и историческую дистанцию.

Сделать это возможно с помощью внимания к деталям особого рода. «Странные формы», по Ангеру, потенциально способны перевернуть все, что мы знаем о раннем кино, о кинотеории и о том, как следует сегодня смотреть архивные фильмы. Автор призывает архивистов и исследователей запускать программы видеомонтажа и вырезать эти наиболее уязвимые для сохранения фрагменты, чтобы позволить им длиться и в будущем. К чему приведет их трансформирующий потенциал — до сих пор неясно, но начало этого процесса — развернувшаяся перед нами всего на десятке отдельных кадров и одном промежутке между ними альтернативная история цифровых архивных артефактов — кажется чрезвычайно захватывающим.

Если вынести за скобки философскую концепцию «странных форм», книгу можно прочесть как рассказ о бытовании цифрового изображения внутри архива. Возможно, здесь, в борьбе на поле реставрации, и происходит главный «раскол» сюжета, пролегающий между «цифровой реставрацией» и отказом от нее, между пониманием цифрового изображения как вспомогательной копии и как самостоятельного объекта. Вместе с самоценностью цифровое изображение приобретает собственную материальность, хрупкость, уязвимость и — историческое измерение. Включенное в систему архива на новых основаниях, оно неминуемо влечет за собой ряд трансформаций. Архивный документ теряет устойчивость, стабильность, что ставит под вопрос рутинные практики описания, учета и хранения. Архив же обещает стать не просто хранилищем культурно значимых объектов, а творческой лабораторией, местом исследования и цифрового курирования артефактов, институцией, сопровождающей эти артефакты в их путешествии по сети, удерживающей вокруг них контекст и облакающей их в привлекательный для широкой аудитории формат.

19 *Národní filmový archiv*. Images of Czech Film Cracks // YouTube. 2022. June 21. — <https://www.youtube.com/watch?v=aM4fajSmGJ8>.