

Дарина Поликарпова

Показ с акцентом:

ЗАМЕТКИ ОБ ЭКСТРАФИЛЬМИЧЕСКОМ

Darina Polikarpova

Accented Screening: Notes on Extrafilmic

Дарина Поликарпова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургская школа дизайна, старший преподаватель; кандидат философских наук) darinet2711@mail.ru.

Ключевые слова: теория кино, экстрафильмическое, кинотеатр, кураторство, перевод, акцент, вернакулярное

УДК: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_54

В статье вводится и анализируется понятие экстрафильмического — элементов и практик, сопутствующих показу, но находящихся вне неизменного от демонстрации к демонстрации «платонического фильма» (Л. Маркс). На примере разного устройства кинотеатральных показов, кураторских и переводческих практик, цензурных вмешательств автор демонстрирует, как экстрафильмическое меняет восприятие фильма, становится источником вернакулярности и акцентности кино. В статье также утверждается, что экстрафильмическое может учредить новую область исследований кино, ориентированную на изучение того, как реально складывается зрительский опыт в конкретном месте и в конкретное время.

Darina Polikarpova (PhD; Senior Lecturer, HSE University, St Petersburg School of Art and Design) darinet2711@mail.ru.

Key words: film theory, extrafilmic, cinema, curation, translation, accent, vernacular

UDC: 791.43/.45

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_54

The article introduces and analyzes the concept of the extrafilmic — elements and practices accompanying the screening but located outside the “Platonic film” (L. Marks), which is unchanged from exhibition to exhibition. Using the example of different arrangements for screenings, curatorial and translation practices, and censorship interventions, the author demonstrates how the extrafilmic changes the perception of a film and becomes a source of vernacularity and accent in cinema. The article also argues that the extrafilmic may establish a new field of film studies, focused on the research on how the spectator's experience actually takes place in a specific place and time.

Книга «Киноспекуляции» Квентина Тарантино начинается с маленькой оды лос-анджелесскому кинотеатру «Тиффани», расположившемуся поодаль от модных и респектабельных залов на Голливудском бульваре и на рубеже 1960—1970-х годов притягивавшему посетителей-полуночников отчетливым контркультурным настроением. Здесь рано начали показывать вскоре обновившие всю американскую индустрию смелые низкобюджетные фильмы, которые, по словам режиссера, «заслуживали просмотра в толпе» [Тарантино 2023: 9]. Эта толпа, ее манеры и вкусы описываются Тарантино не менее подробно и любовно, чем увиденные тогда ленты: он вспоминает, как зрители хохотали над грубыми фразочками, выкрикивали наставления героям блэксплотейшена. В «Тиффани» и других кинотеатрах, привлекающих не случайных туристов, а завсегдатаев, царил дух разудалого кинопросмотра, напоминающего своей раскованностью легендарную эпоху кино аттракционов.

Владельцы воспетых Тарантино грайндхаусов и драйв-инов самостоятельно подбирали репертуар, продолжали показывать фильмы в уже устаревшем к тому моменту формате двойных сеансов (*double feature*), ориентируясь на вкусы локальной аудитории, а зрители, в свою очередь, чувствовали себя частью этого ситуативного сообщества и навсегда связывали в памяти опыт просмотра кино со спецификой места, в котором оно впервые было увидено. Но описанная режиссером ситуация интересует меня не фактурностью его личного нарратива. Ностальгический акцент, сделанный Тарантино не только на фильмах, но и на практиках их просмотра, позволяет предположить, что и для зрителей других эпох, городов и стран восприятие фильмов имело отчетливый характер, полный уникальных локальных черт.

Определяя экстрафильмическое

Если в контексте кинематографа ставится вопрос о *вернакулярности* — стихийно сложившейся локальности, наборе специфических качеств и практик, характеризующих конкретное место и связанную с ним идентичность, то может показаться, что наиболее очевидно было бы искать ее в самих фильмах. Еще в 2001 году ирано-американский исследователь Хамид Нафиси предложил называть похожее явление *акцентным кино* [Naficy 2001]. Он рассматривал практики, опирающиеся на своеобразие авторского опыта, фильмы, созданные режиссерами-мигрантами, представителями диаспор и национальных меньшинств, старающихся отстоять специфику своего взгляда через обращение к покинутой родине или психогеографические описания новой для них среды. Важная задача Нафиси — избавить слово «акцент» от негативных коннотаций, указать не на неспособность режиссеров следовать стилю глобального кинематографа, а на сознательное желание изобретать и отстаивать альтернативный подход.

Акцент — один из самых личных и значительных маркеров как групповой идентичности и солидарности, так и индивидуального отличия. Флагманские выпуски новостей на ведущих теле- или радиоканалах традиционно произносятся с «официальным» акцентом — то есть с тем, который считается стандартным, нейтральным, безоценочным [Ibid.: 23].

Акцент понимается здесь как источник маркированного отличия, помогающего выстраивать коллективные связи и обретать особенную идентичность, противопоставленную аморфности и обезличенности носителей нормативного языка. В фокусе исследования Нафиси были проблемы производства акцентных фильмов, их специфический стиль и более конкретная адресация: это кино не для всех, а в первую очередь для тех, кто способен расслышать и принять его особый акцент.

Как раз в сторону восприятия кино мне хотелось бы сместить разговор о вернакулярности, но в сравнении с подходом Нафиси изменить также и сам вопрос: что если акцентность может вовсе не зависеть от характеристик фильма (его стиля и содержания, авторских интенций), а обретаться именно в *акте его демонстрации*?

Чтобы подступиться к такому разговору, нужно пересмотреть несколько опорных представлений о том, как устроен наш кинематографический опыт.

Прежде всего, признать, что в реальном взаимодействии с кино зритель никогда не соприкасается с тем, что исследовательница Лора Маркс в статье «Любовь к исчезающему изображению» остроумно назвала «платоническим фильмом»:

Начав преподавать киноведение, я поняла, что в классе студенты никогда *не увидят фильм на самом деле*: это всегда лишь наполовину исчезнувший фильм или спроецированное видео, только намекающее нам полосами пастельных тонов, что где-то там может быть изображение, что когда-то у него существовала индексальная связь с реальными вещами и телами. Одним из ответов на эту ситуацию может быть признание реального физического фильма или видео как мнемонического по отношению к идеальному фильму, платоническому фильму, когда-то показанному с 35-миллиметровой пленки в хорошем кинотеатре [Marks 2002: 93].

Маркс, исследующая специфику восприятия и существования пленочного кино, в первую очередь акцентирует внимание на естественном умирании медиума, который неизбежно приходит в негодность при многократном использовании. Копия, задействованная в каждом новом просмотре, фактически не равна себе предыдущей, даже если зрителю кажется, что всякий раз перед ним предстает один и тот же неизменный фильм. Последний существует лишь умо-зрительно, потому и описывается в тексте как *платонический*, идеальный — его можно иметь в виду, никогда в реальности не имея с ним дела. Соглашаясь с общей позицией Маркс в том, что постоянство и неизменность фильма мнимы, я все же хочу говорить не о произвольных материальных трансформациях, которые непросто зафиксировать в опыте, а о более явных примерах того, как по-разному демонстрируется фильм, привычно определяемый как *один и тот же*.

Оспаривать представление о фильме как целостном и неизменном объекте можно с двух противоположных сторон. Целостность подразумевает, что он обладает строгими, непроницаемыми границами, благодаря которым невозможно ни отсечь от него элементы, ни чем-либо их дополнить. В эссе Хито Штейерль «Политика архива: перевод в кино» описывается история превращений югославской ленты «Битва на Неретве», кадр из которой она однажды увидела в музее кино. Загоревшись идеей отыскать запись и использовать ее для собственного художественного проекта, Штейерль отправилась на самостоятельные поиски доступных копий конкретного фильма, столкнувшись в ходе своих разысканий с бесконечным количеством его вариаций. Свидетельствуя о том, что «фильм распался на несчетное количество версий самого себя, которые были адаптированы к отдельным национальным вкусовым предпочтениям» [Штейерль 2021а: 44], художница перечисляет, как в разных случаях формат искомого кадра менялся с 16:9 на 4:3, как в некоторых копиях он вовсе отсутствовал, как в других к нему добавлялись субтитры или дублирование на другие языки. Этот пример показывает, что дискурсивная стабильность фильма как объекта, созданного раз и навсегда, в реальности своего существования сталкивается с постоянными изменениями, размножением неподобных друг другу копий.

Но речь идет не только о прямом вмешательстве в структуру самого произведения: постепенно в сферу интереса теории кино начинают входить и такие элементы, которые располагаются как бы за пределами фильмического, но прилегают к ним настолько плотно, что образуют нечто вроде дополнительной рамки, ощутимо влияющей на восприятие кино в конкретных практиках его

распространения и просмотра. Здесь, в отличие от ситуации с фильмом, нет даже сугубо идеальной целостности и тождественности: условия встречи зрителя с лентой настолько разнятся в зависимости от национального, экономического, идеологического, эстетического контекста, что всякий раз образуют новый акцент. В этой связи можно вспомнить другую статью Штейерль — «Заметки о *spatsoc*». В ней исследовательница анализирует тексты и изображения, размещенные на обложках пиратских DVD, и описывает их как особый, новый язык, построенный на искажении, на «производстве дополнительных значений, не предусмотренных традиционной грамматикой» [Штейерль 2016: 51]:

Spatsoc — это призма, в которой преломляется разномыслие о значении, собственности, циркуляции звуков, изображений и языков <...> [Тексты с обложек пиратских фильмов] искажают угрожающие формулировки и путаются в терминологии из сферы права. В них сочетается пастиш из юридических фраз с подчеркнутым неуважением к их значению или целостности текста. Буква закона обезображивается, адаптируется, искривляется, имитируется, сканируется, копируется и вставляется [Там же: 51–52].

Идея Штейерль заключается в том, что, как будто бы занимаясь распространением точных нелегальных копий американских фильмов, китайская пиратская индустрия через *spatsoc* контекстуализирует их по-новому. Язык слов и изображений на обложке передает дополнительное по отношению к записанному видео сообщение — пренебрежение к свято оберегаемой капитализмом частной собственности. И человек, покупающий и использующий такой диск, становится участником этого теневого процесса. Но для историка кино *spatsoc* будет не только политическим языком, но и вернакулярным — указывающим на очень своеобразный, локальный *акцент* дистрибуторских и зрительских практик (тем более, как отмечает Штейерль, во многих случаях описания фильмов, также размещенные на пиратских обложках, по-своему трактуют сюжет, изменяя его в соответствии с китайскими общественными нормами).

Итак, что общего между китайским *spatsoc*, сдвоенными кинопоказами в американских грайндхаусах 1960–1970-х годов, дублированными и субтитрованными копиями, которые перестают быть идентичными? Все перечисленное имеет отношение к фильмам, но ставит под вопрос представление о неизменности последних — указывает, как в разных местах и в разное время один и тот же фильм будет показан и просмотрен по-разному. Я предлагаю называть субтитры, дублирование, организацию киносеансов, обложки, а также рекламные вставки, титры с предупреждениями и многое другое *экстрафильмическими элементами* (а их создание и использование — *экстрафильмическими практиками*), которые не принадлежат идеальному целому фильма (*фильмическому*), как тот был задуман и организован создателями, но настойчиво вторгаются в наш реальный просмотр, наделяя его локальной спецификой¹.

1 В данном тексте «фильмическое» предлагается понимать как относящееся к целому фильма, как нечто, входящее в его состав и сохраняющееся неизменным в пределах этих границ от показа к показу. Это понимание восходит к английскому слову *filmic*, по аналогии с которым образован термин «экстрафильмическое», но семантика этого слова в русскоязычном контексте иная. Вслед за Роланом Бартом под фильмическим обычно понимают нечто, что «не может быть описано... может проявиться лишь там, где кончается язык» [Барт 2015: 91].

Обычно эти элементы исключаются из анализа как своеобразные помехи — акциденции, мешающие сущностному разговору о кино. Но в свете развития медиаархеологических исследований (также озадаченных изучением разнообразных форм съемки и демонстрации)² и стагнации, которую, как мне представляется, переживают дискуссии о зрительском опыте, рискующие замкнуться на умозрительных конструкциях³, перенос акцента с фильмического на экстрафильмическое может серьезно обновить теоретическое поле.

* * *

Существует еще один теоретический контекст, которым можно подкрепить разговор об экстрафильмических элементах. В 1980-е годы близкий по смыслу концепт был предложен Жераром Женеттом для исследования литературы. Рассуждая о практиках циркуляции книг (в том числе и об изменениях, которые они претерпевали во времени), он предложил помимо самого текста учитывать в анализе то, что назвал *паратекстами*:

Литературное произведение целиком или по существу состоит из текста, определяемого как более или менее протяженная последовательность словесных высказываний, которые в той или иной степени наделены смыслом. Но этот текст редко представлен в голом виде, ничем не подкрепленным, без сопровождения определенного количества словесных или иных элементов (*productions*), таких как имя автора, название, предисловие, иллюстрации. И хотя мы не всегда знаем, следует ли рассматривать их как принадлежащие тексту, они в любом случае его окружают и расширяют именно для того, чтобы *представить* его, как в обычном смысле этого глагола, так и в самом сильном — *сделать его существующим*, обеспечить его присутствие в мире, его рецепцию и потребление в виде книги. Это сопутствующее производство, варьирующееся по масштабу и виду, составляет то, что я везде предлагал называть *паратекстами* [Genette 1997: 1].

Женетт также делит паратексты на элементы, непосредственно соприкасающиеся с текстом, фактически его сопровождающие, — как обложка, название,

- 2 Наиболее репрезентативен для этой области сборник «На границах фильма. История, темпоральность, археология, теория». В нем представлены теоретические статьи о медиаархеологии как методологии, написанные ключевыми теоретиками направления: Зигфридом Цилински, Томасом Эльзессером, Андре Годро, Вандой Струвен и др. Также в сборник включены тексты исследователей, посвященные самым разным сюжетам этого проблемного поля: историческим изменениям в форматах демонстрации, исчезнувшим форматам просмотра, новым зрительским практикам в условиях развития домашних средств просмотра [At the Borders... 2015].
- 3 Подробнее об этой проблеме можно прочитать в статье «Кинематографический опыт: история проблемы», где реконструируется и история этого понятия, и теоретические способы описания зрительской позиции в акте просмотра [Давыдова, Поликарпова 2020]. Упомянутая в статье склонность к идеализации опыта связана, во-первых, с устойчивой традицией описывать зрительский опыт с помощью позаимствованных из разных философских методологий понятий (интерпелляция, идентификация, вайеризм и проч.), во-вторых, с тем, что даже самые чуткие к аффективному и телесному зрительскому опыту подходы (феноменологические) редуцируют вторую сторону этого взаимодействия — фильм — до идеального объекта, всегда проступающего на гладкой поверхности экрана в темноте и тишине. Последнее явно противоречит реальному опыту просмотра, полному дополнительных элементов.

имя автора, иллюстрации, примечания (*перитексты*), и элементы, напротив, «материально не присоединенные к тексту в пределах конкретной книги, но циркулирующие как бы свободно в практически безграничном физическом и социальном пространстве» (*эпитексты*) [Ibid.: 344]. Под последними имеются в виду интервью с автором, рецензии, читательские отзывы, публичные дискуссии.

Родство между паратекстами и экстрафильмическими элементами очевидно, поскольку у введения этих терминов общая прагматика: обратить внимание на то, что располагается как бы на обочине основного предмета мысли и обыкновенно ускользает от прицельного исследовательского интереса, хотя фактически безусловно участвует в том, как складывается реальная рецепция книги или фильма. Но есть между экстрафильмическими элементами и паратекстами и важные отличия⁴. Прежде всего, по значению первые скорее совпадают с перитекстами, чем с паратекстами, поскольку обязательным условием для идентификации экстрафильмического элемента является его пространственно-временная соположенность копии (VHS, DVD) или сеансу демонстрации. Это важно, поскольку введение такого концепта в теорию кино призвано обратить внимание на конкретные ситуации просмотра, на уникальные условия, в которых реально происходит акт встречи фильма с сообществом зрителей в конкретном месте и времени. То, что Женетт определяет как эпитексты, соотносится скорее с платоническим текстом, а не с конкретным изданием романа: так и в случае фильма рецензия на него — это не отзыв о конкретном сеансе, а фиксация реакции на «идеальный фильм», абстрагированный мышлением и памятью критика от специфических условий просмотра. Впрочем, сам Женетт замечает, что эпитексты могут превращаться в перитексты — если, например, статья будет размещена в том же издании после текста. Точно так же и лекторский комментарий, открывающий показ, в отличие от рецензии, будет считаться экстрафильмическим элементом.

Другое принципиальное отличие экстрафильмического от паратекстуального возникает в вопросе авторства. Женетт относит к паратекстам и то, что создается *вместе* с текстом, являясь его неотъемлемой и неизменной составляющей, — например, название или имя (псевдоним) писателя. Но специфика экстрафильмических элементов в том, что они возникают *помимо* воли производственной группы, ответственной за создание фильма, и потому не соотносятся с его «платонической» версией, а работают на производство различий. Именно поэтому набор этих элементов и не обладает устойчивостью, варьируясь от показа к показу. Интригующий аспект экстрафильмических элементов, их связь с проблемами вернакулярности как раз и заключается в том, что они являются результатом нарочитого потустороннего вмешательства, в трансформирующей силе, исходящей от обретших агентность кинодемонстраторов, кинопиратов, кинопереводчиков, не позволяющих фильму существовать устойчиво и быть представленным *всем одинаково*.

4 Также нужно уточнить и выбранную терминологию. Называть «экстрафильмические» элементы «парафильмическими» по аналогии с понятием паратекста Женетта нецелесообразно, поскольку термин «паракинематограф» уже существует в поле теории кино, причем в двух разных смыслах. Сперва его с подачи режиссера Кена Джексона использовали исследователи экспериментальных практик как синоним «расширенного кино». Сегодня наиболее известное значение «паракинематографа» — это «плохое» кино, любовь к которому маркирует дурной вкус (Джеффри Сконс).

Идентифицируя экстрафильмическое: кураторы, переводчики, цензоры

Разумеется, в задачи одной статьи не входит и не может входить разбор и анализ всех экстрафильмических элементов: ни структурный, ни диахронический. По примеру Женетта, можно было бы составить что-то вроде их списка или таблицы, но кажется, что предвзято такую работу должны многочисленные киноведческие исследования самых разных практик просмотра и распространения фильмов, которые даже в пределах отдельно взятой страны за прошедшие с момента изобретения кино полтора века исчисляются десятками. Потому не будем спешить и здесь ограничимся анализом нескольких ярких примеров того, как экстрафильмические элементы служили и служат созданию локальной специфики кинодемонстрации и кинопросмотра, поразмыслив попутно, чем в отдельных случаях может быть мотивировано решение добиваться такого отличия.

Фундаментальное исследование ранних зрительских практик, затрагивающее в том числе и их вернакулярную специфику, — текст Мириам Хансен «Вавилон и вавилонское столпотворение: зритель в американском немом кино». Один из важнейших сюжетов книги — рассказ о скрытой борьбе первых кинодемонстраторов, усиленно вводящих в кинотеатральный показ экстрафильмические элементы, с кинопродюсерами, стремящимися унифицировать практики дистрибуции:

Ранний демонстратор обладал функцией и статусом хозяина зрелища — Волшебником страны Оз на грани его разоблачения Тотошкой. До тех пор, пока демонстратор сохранял за собой эту функцию, кинематографические практики, такие как монтаж, в большей мере зависели от контекста конкретного показа, чем от самого фильма как конечного продукта и товара массовой культуры. Ранние показы претендовали на единичную уникальность живого представления, несмотря на то что сами фильмы циркулировали в национальном и мировом масштабе [Хансен 2023: 67—68].

Хансен приводит массу примеров такого кинодемонстраторского произвола, среди которых приглашение лекторов и музыкантов для сопровождения показа, проведение живых театральных шоу в рамках сеанса, включение в фильм интертитров на разных языках. Важным фактором, направляющим и определяющим эти экстрафильмические практики, исследовательница считает стремление формировать локальное сообщество посетителей — в первую очередь иммигрантов, представителей разных этнических групп. У этого был не только сугубо коммерческий, но в какой-то мере и этический, политический смысл. Обращение к конкретной аудитории получалось успешным, поскольку кинодемонстратор, в отличие от продюсера, проживал в том же районе, часто разделял со своей локальной публикой социальное и этническое происхождение и потому естественным образом стремился выстроить с ней более тесный, даже личный контакт.

Однако повсеместное стремление интегрировать фильм в насыщенное уникальными экстрафильмическими элементами событие со временем уступило вертикальной системе студийного контроля за демонстрацией:

В период никельдеонов... к зрителю все еще обращались во множественном числе как к «аудитории» или как к представителям той или иной социальной группы («рабочие», «матери», «образованные люди»). Около 1910 года рядом с этими ярлыками возник более абстрактный термин «зритель»... По большому счету термин «зритель» подразумевал сдвиг от коллективного, множественного понятия посетителя кино к категории единичного; унифицированной, но потенциально универсальной категории, товарной единице рецепции [Там же: 132].

Для расширяющегося рынка, нуждающегося в оптимизации и глобальном охвате, обращение к абстрактному, усредненному зрителю, гарантированно получающему эталонный опыт от похода в кино, оказалось более перспективным подходом. При этом (вернемся к воспоминаниям Тарантино, с которых начиналась статья) едва ли кинодемонстраторская самостоятельность — не только в вопросе выбора фильмов, но и в отношении экстрафильмического — исчезла вовсе.

Если присмотреться к тому, как устроены показы в современных российских кинотеатрах, мы увидим, что обе интенции ранней кинодемонстраторской инициативности сохранились, хотя и превратились из магистральной практики в набор специфических. Большие коммерческие институции регулярно проводят сеансы (особенно премьерные) с представлением критиков. Лекторское вступительное слово функционирует как востребованный и даже статусный экстрафильмический элемент, не столько обеспечивающий показу содержательную прибавку (в конце концов, чаще всего это «слово» исчерпывается набором известных фактов и абстрактных пожеланий), сколько придающий отдельному сеансу оттенок исключительной событийности, приманивающей эксклюзивным предложением большее количество зрителей.

Куда разнообразнее экстрафильмические практики в многочисленных кино клубах, количество которых в противовес строгому контролю (и со стороны правообладателей, и со стороны государственных институтов) постоянно растет. Чаще всего это некоммерческие проекты, ориентированные на поиск *своей* аудитории, на создание сообщества, но уже не по соседскому принципу, а скорее основанному на идейной и эстетической близости. Энтузиасты формируют авторские программы малоизвестного кино, самостоятельно представляют фильмы тем, кто заглянул будто бы *в гости*, организуют обсуждение после показа, предлагают уютное гастрономическое сопровождение и тщательно продумывают устройство пространства. Такие сеансы часто проходят в локациях, в принципе не предназначенных для кино, — в квартирах старого фонда, барах, бывших фабричных помещениях, мастерских. И место в таком случае также начинает выступать в качестве самостоятельного экстрафильмического элемента, формирующего что-то вроде *стиля просмотра*, а в идеале и находящегося в диалоге с показанным фильмом. Как-то мне довелось сходить в один из таких кино клубов вместе со студентами, не слишком увлекающимися кино. Мы смотрели «Дни, когда меня не существует» (2002) Жан-Шарля Фетусси, и одна девушка после показа сказала, что в иных обстоятельствах едва ли смогла бы досмотреть такой фильм до конца, но там — в окружении старой домашней мебели, отданной на реставрацию, и засушенных цветов, стоящих повсюду в вазочках из разноцветного тонкого стекла, — он показался ей *даже приятным*.

Кинодемонстратор, преобразующий показ способами, похожими на те, что описывала Хансен, — это, по сути, тот, кого мы сегодня называем куратором. Но куратором *местечковым* (в лучшем смысле этого слова), занятым не толь-

ко продумыванием программы показов, но и каждой мелочью — вплоть до выбора сорта печенья, которое смогут отведать гости. История разномасштабного кинокураторства, обычно остающегося в зоне умолчания, — то, чему в перспективе разворота от фильмического к экстрафильмическому стоило бы посвятить не одно исследование.

Другой пример экстрафильмического элемента, обладающего выраженной вернакулярностью, — феномен авторского одноголосого перевода, который наравне с кассетными развалами на Горбушке определил эстетику позднесоветской и российской VHS-культуры. Опираясь на работу Хансен и мои собственные исследования пиратского видео⁵, можно предположить, что вернакулярные практики в кино особенно стремительно расцветают там, где царит анархия, располагающая к проявлению неучтенной большой системой инициативы. На рубеже 1980—1990-х годов в СССР мы встречаемся ровно с этим: благодаря распространению домашней видеотехники в стране уже образовался массив недоступных ранее иностранных фильмов, но внятного легального статуса это новое явление пока не получило. Распространители пиратских VHS (многочисленные «писатели» и «стрелочники») рассчитывали только на себя, а потому решали необходимые задачи самым доступным и дешевым способом. Так появился одноголосый видеоперевод — подпольная альтернатива дорогостоящему и официальному государственному дублированию.

Эпоха заговорила голосами Алексея Михалёва, Андрея Гаврилова, Владимира Горчакова, Леонида Володарского, которые были столь непривычно для советской публичной речи раскованы в лексике и интонациях, что в зрительском восприятии превратились в символ движения в обход институтов власти, в вестников новой свободы кинопросмотра, объединивших целое поколение синефилов. Практики одноголосого перевода, особенно в современных условиях, где благодаря развитию стриминговых платформ и онлайн-кинотеатров зрителям доступно множество вариантов перевода, часто обвиняются в кустарности, поспешности, недостатке качества. Специфика этой речи и правда сообщает о себе настолько явно, что порой отвлекает от фильма. На этот эффект указывают даже сами переводчики, например Андрей Гаврилов в нашей личной беседе:

Представьте, что мы с вами решили познакомиться с творчеством Льва Толстого и его романом «Анна Каренина». Если это читает профессиональный актер, который не губит своими интонациями текст Толстого, наверное, мы даже сможем его воспринимать. А теперь представьте, что этот текст читает великий Смоктуновский или Сергей Юрский. Их уровень такой, что вы получите: «Смоктуновский читает Толстого». Это может быть гениально, но это будет не Толстой, а *какая-то отдельная сущность*. И вот, я нахожу какой-то старый фильм, ставлю его и думаю: «Батюшки, да это Леша Михалёв!»... Это замечательно, но скажем прямо: это не совсем то, что актеры, режиссеры, продюсеры хотели для зрителя⁶.

-
- 5 Об истории и эстетике этого феномена можно прочесть подробнее в текстах, написанных мной для сайтов «КиноПоиск» и «Сеанс»: Поликарпова Д. Легенды VHS: рождение, смерть и новая жизнь авторского перевода в СССР и России // Кинопоиск. 2023 (<https://www.kinopoisk.ru/media/article/4008746/>) (дата обращения: 19.11.2024)); Поликарпова Д. Одиноким голос переводчика // Сеанс. 2022 (<https://seance.ru/articles/voice-over/>) (дата обращения: 19.11.2024)).
 - 6 Поликарпова Д. Легенды VHS: рождение, смерть и новая жизнь авторского перевода...

Критические оценки уместны, но лишь в случае, если мы продолжаем мыслить в рамках платонического фильма, от взаимодействия с которым экстрафильмические элементы не должны отвлекать. Перевод как раз относится к их числу, его в принципе принято не замечать, воспринимать исключительно утилитарно. Но одинокие закадровые голоса явно противоречат такому подходу: вольно или невольно они трансформируют структуру фильма, вводят в нее избыток, заметную дополнительную. В этом случае неудобство, о котором часто сообщают, например, современные зрители, случайно столкнувшиеся с таким переводом, связано с невозможностью избавиться от экстрафильмического элемента, который навязчиво вторгается в просмотр и не дает пробыться к «идеальному» произведению.

Но парадокс в том, что культовый статус одноголосых переводов как раз и рождается тем, как тесно любовь к ним переплетается в зрительском опыте конкретной эпохи с любовью к новому кино. Гаврилов прав: это наверняка не то, что хотели продюсеры и режиссеры, руководствующиеся принципом сертифицированной унификации, а *какая-то отдельная сущность*. Но именно за счет этой сущности разговор о рецепции нового голливудского кино в России обретает вернакулярную специфику и остается в памяти особый феномен посредничества переводческого голоса в восприятии незнакомого. Об этом свидетельствуют как многочисленные фанатские сообщества переводчиков, до сих пор в огромном количестве разбросанные на просторах интернета, так и воспоминания отдельных зрителей:

Пиратские кассеты, что бы ни было на них записано — голливудские экшны или европейские визуальные изыски, — без всякого сомнения, были принадлежностью культурного авангарда. К нему же относился и Голос Переводчика, к той же сумеречной зоне подпольной культуры. Более того, именно Голос Переводчика обозначал андерграундность, нелегитимность фильма... Поэтому личность Переводчика (анонимная) оказывалась неотъемлемой частью новой информации, получаемой из черного видеобокса, очень напоминающего секретные шкапулки, сундуки, сейфы и т.д. [Кутловская 2002: 90].

Еще один повод подумать об экстрафильмических практиках — видеоэссе Джессики Макгофф «Кинозал: о цифровых кинофестивалях» (2021). Оно было создано в период пандемии, когда его авторка, как и подавляющее большинство людей, оказалась запертой в стенах тесной квартиры, где отныне должна была протекать любая деятельность — рабочая, повседневная, досуговая. Однако Макгофф интересует конкретная ситуация — участие в кинофестивалях, которые также разместились в онлайн-пространстве. Но пространство это, в силу его радикальной открытости, кажется аморфным, лишенным всякой специфики. В эссе Макгофф выводит на экран цитату из книги Дженни Оделл:

Это как если бы все стены вокруг разных социальных пространств вдруг разрушились. Но, увы, образованные этими стенами комнаты как раз были тем, что обеспечивало пространственный контекст для всего, что в них говорилось, поскольку, впуская некоторых, они тем самым очерчивали в анонимной массе особую аудиторию⁷.

7 Цит. по: McGoff J. Screening Room: on digital film festivals // Vimeo. 2021 (<https://vimeo.com/519527850> (дата обращения: 19.11.2024)).

Эссе Макгофф снято с позиции зрительницы, которая внезапно ощутила растерянность оттого, что ее отношения с кино лишились привычных экстрафильмических элементов — архитектуры посадочных мест, темноты, сигнала о начале сеанса. Эту нехватку она пытается восполнить нарочито наивными рукодельными средствами: например, обрамить экран ноутбука картонной скульптурой в форме кинотеатрального зала. Здесь воплощается тенденция, которая ко второму десятилетию XXI века стала доминировать безусловно: в ситуации, когда кино можно смотреть где и как угодно, агентность в организации просмотра, в наделении фильма экстрафильмическим передается самому зрителю, который оказывается при этом одиноким, существующим вне сообщества.

Вместе с тем, в пару к растерянности, видео Макгофф фиксирует и другой опыт, также выросший из новой конфигурации экстрафильмических элементов: ноутбука, кровати, тесноты, попутного онлайн-общения в соседнем окошке. Не стань они после пандемии вполне нормативными, возможно, что спустя время этот набор атрибутов просмотра миллионы людей связывали бы с короткой эпохой коронавируса. Приведенные здесь примеры действительно демонстрируют, что экстрафильмические элементы формируют не только мимолетный и единичный опыт, но, если их зафиксировать, остаются в истории как следы конкретного времени, создающего уникальные условия просмотра и через них о себе говорящего.

В современной России, существующей в условиях большого политического вызова, повседневный зрительский опыт также обладает спецификой, которая наверняка запомнится нескольким поколениям. Но воплощается она не в фильмическом, а в экстрафильмическом: в новом формате сдвоенных показов (в условиях санкционного запрета на демонстрацию голливудских блокбастеров в некоторых российских кинотеатрах их показы с февраля 2022 года подаются как «предсеансовое обслуживание», сопровождающее показ российского короткометражного фильма), во вступительных титрах с напоминанием о минутах, вырезанных из фильма в согласии с обновленными требованиями законодательства, в размытиях, застилающих половину экрана в попытке замаскировать ставшие недопустимыми изображения. Стратегии прокатчиков, отвечающих в данном случае за то, в каком виде фильм будет представлен аудитории, здесь тоже разнятся: кто-то старается спрятать швы, другие, напротив, действуют открыто, подчеркивая вынужденность вторжения. Последняя стратегия привлекает не просто честностью и открытостью к зрителям — она куда более агентна. Невидимые цензурные склейки превращаются в настаивающие на своем присутствии элементы, которые тревожат просмотр, не позволяют себя не заметить, и позднее они наверняка будут осмыслены как определяющие знаки эпохи.

* * *

Когда после лекции об изложенной здесь проблеме я обратилась к студентам с просьбой поделиться мыслями об экстрафильмическом, одна из слушательниц курса сказала, что, на ее взгляд, это и есть то, благодаря чему «фильм становится любимым или нелюбимым». В тот момент это замечание показалось мне не совсем точным, но потом я не раз возвращалась к нему и, напротив, уве-

рялась в его чуткости все сильнее. Действительно, хотя экстрафильмические элементы и практики обрамляют фильм, оставаясь как бы за его пределами, в зрительской памяти они плотно переплетаются друг с другом. Разумеется, можно любить «Крестного отца» вне привязки к пространству и времени, в котором он был впервые просмотрен, но кажется, что это чувство становится особенно крепким, когда сопрягается с воспоминанием о комплексном опыте просмотра — специфическом переводе, поскрипывании видеомагнитофона, периодически зажевывающего пленку, мягком плеле, в который заворачивался ребенком, расположившись перед телевизионным экраном. Для целого поколения, взрослого в России 2000-х годов, особым очарованием обладают фильмы, показ которых предварялся заставкой «Кино на СТС в 21:00»; для тех, кто выросл десятилетием позже и самостоятельно открывал просторы пиратских сайтов, мадленкой станет прерывающая диалог героев рекламная вставка «Азино 777». Экстрафильмические элементы — иногда призванные сделать наш контакт с фильмом более уютным, а подчас, напротив, раздражающие своим нарочитым и неуместным присутствием, — создают уникальный, акцентный опыт просмотра, как сугубо индивидуальный, так и разрастающийся до коллективного переживания, связанного с конкретным местом и временем.

Что делать с этими практиками и элементами дальше? Классифицировать и систематизировать? Искать, как через них высказывается эпоха? Или, может быть, просто любовно описывать в надежде на стихийный солидарный отклик? Эту тему легко свести к бесконечным ностальгическим рассказам, но мне казалось важным и возможным придать такому разговору большую определенность.

Библиография / References

- [Барт 2015] — *Барт Р.* Третий смысл / Пер. с фр. М. Ямпольский. М.: Ad Marginem Press, 2015.
(*Barthes R.* Le troisième sens. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Давыдова, Поликарпова 2020] — *Давыдова О., Поликарпова Д.* Кинематографический опыт: история проблемы // Кинематографический опыт: история, теория, практика / Под ред. А.Е. Радева, Н.М. Савченковой. СПб.: Порядок слов, 2020. С. 32—53.
(*Davydova O., Polikarpova D.* Kinematograficheskiy opyt: istoriya problemy // Kinematograficheskiy opyt: istoriya, teoriya, praktika / Ed. by A. Radeyev. Saint Petersburg, 2020. P. 32—53.)
- [Кутловская 2002] — *Кутловская Е.* Эпоха пиратского видео // Искусство кино. 2002. № 2. С. 89—91.
(*Kutlovskaya E.* Epokha piratskogo video // Iskustvo kino. 2002. No. 2. P. 89—91.)
- [Тарантино 2023] — *Тарантино К.* Киноспекуляция / Пер. с англ. С. Козина. М.: Individuum, 2023.
(*Tarantino Q.* Cinema Speculation. Moscow, 2023. — In Russ.)
- [Хансен 2023] — *Хансен М.* Вавилон и вавилонское столпотворение: зритель в американском немом кино / Пер. с англ. Н. Цыркун. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
(*Hansen M.* Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Moscow, 2023. — In Russ.)
- [Штейерль 2021a] — *Штейерль Х.* Политика архива: перевод в кино // Штейерль Х. По ту сторону репрезентации / Пер. с нем. Е. Маленинской. Н. Новгород: Красная ласточка, 2021. С. 38—49.
(*Steyerl H.* Politik des Archivs. Übersetzungen im Film // Shteyerl' Kh. Po tu storonu reprezentatsii. Nizhny Novgorod, 2021. P. 38—49. — In Russ.)

- [Штейерль 2021б] — *Штейерль Х.* Заметки о spamsoc // Штейерль Х. По ту сторону репрезентации / Пер. с нем. Е. Маленинской. Н. Новгород: Красная ласточка, 2021. С. 50—60.
- (*Steyerl H.* Notes about Spamsoc // *Shteyerl' Kh.* Po tu storonu reprezentatsii. Nizhniy Novgorod, 2021. P. 50—60. — In Russ.)
- [At the Borders... 2015] — At the Borders of (Film) History. Archaeology, Temporality, Theories / Ed. by A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani. Udine: Forum, 2015.
- [Genette 1997] — *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- [Marks 2002] — *Marks L.* Loving a Disappearing Image // Marks L. Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. P. 91—110.
- [Naficy 2001] — *Naficy H.* An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton: Princeton University Press, 2001.