



СЕРИЯ КИНОТЕКСТЫ
НАЗВАНИЕ
АМЕРИКАНСКОГО АВАНГАРДА

МАГИ
И РАДИКАЛЫ: ВЕК
АВТОР АНДРЕЙ ХРЕНОВ
НЛО

Андрей Хренов

МАГИ И РАДИКАЛЫ

Век американского авангарда

МОСКВА 2011 НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

УДК 791.43.03(73)"19"

ББК 85.373(7Coe)6

X 91

*Серия выходит под редакцией
В.В. Забродина и А.И. Рейтблата*

Хренов А.

X 91 Маги и радикалы: век американского авангарда. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 408 с.: ил.

В книге Андрея Хренова впервые в России подробно освещена история американского киноавангарда и дана характеристика различных его направлений — визионерских и мистических «фильмов транса», сугубо «объективного» «структурного фильма», социально ангажированных лент и т.д. Подробно рассмотрена деятельность таких видных режиссеров, как Майя Дерен, Кеннет Энгер, Стэн Брекидж, Йонас Мекас, Энди Уорхол, Нам Джун Пайк и др.

УДК 791.43.03(73)"19"

ББК 85.373(7Coe)6

ISBN 978-5-86793-842-0

© А. Хренов, 2011

© Художественное оформление.

«Новое литературное обозрение», 2011

ВВЕДЕНИЕ. МЕЙНСТРИМ, «НЕЗАВИСИМЫЕ», ЭКСПЕРИМЕНТАТОРЫ

Меняется все — за исключением авангарда.

Поль Валери

Для большинства современных зрителей американский кинематограф неизменно ассоциируется с той обоймой в более чем две сотни комедий, мелодрам, триллеров и вестернов, что ежегодно выстреливается Голливудом на десятки тысяч экранов мира, делая киноиндустрию США одной из самых экономически высокодоходных, особенно в условиях любого кризиса, начиная со времен Великой депрессии. «Фабрика грез» — не просто четко отлаженный студийный конвейер, но и грандиозная, тщательно сбалансированная система финансирования, проката и маркетинга, задействующая систему звезд, телевидение, прессу, рекламу; она активно продвигает товарные бренды, связанные с запуском очередного масштабного проекта, «мировой премьеры» и становящиеся частью нашего быта (например, динозавры «Парка юрского периода» или сувениры с «Бэтменом»). Волей-неволей потребляя ее основные продукты — фильмы, по крайней мере в течение полутора часов мы стараемся не отдавать себе отчета, что полностью вовлечены в иллюзионистское зрелище, состоящее из искусно сфабрикованных, но выглядящих на сто процентов правдоподобными, «реалистичными» изображений.

Иллюзионистский стиль мейнстрима полностью подчинен плавному, «бесшовному» развитию сюжетного повествования от кадра к кадру, от сцены к сцене, помогая его доходчивому изложению. Важно не затруднить понимание сюжета, сделать таким образом фильм максимально усвояемым «продуктом». Мизансцены, композиция кадров, освещение, цвет, звук и другие элементы нормативного киноязыка специально оставлены незаметными в той же степени, что и объединяющий их континуальный монтаж («continuity editing»), который полностью маскирует склейки — «швы», то есть переходы в пространстве и времени, в противном случае помешавшие бы восприятию сюжета. Тем самым континуальный порядок не только способствует восприятию сюжета зрителем без пространственных и хронологических помех и идентификации с героями, но и — в совокупности с мо-

нокулярной, или «ренессансной», перспективой — рождает у него ощущение всемогущества и полного контроля над экранными образами, в полной мере явленными ему «здесь и теперь». Выбор за нас уже сделан, но мы об этом не подозреваем или не хотим знать.

Зрительские ожидания реализуются в определенном жанре, то есть относительно устойчивом наборе континуальных конвенций и кодов, из которых наиболее важным является сюжет. Вымышленный голливудский сюжет, разворачивающийся в условиях правдоподобной, сфабрикованной (взамен подлинной) реальности, основан на событии, которое нарушает первоначальную гармонию и порядок, и, соответственно, на восстановлении последних в ходе причинно-следственных перипетий. Как и система континуальности в целом, сюжет облегчает усвоение ценностей господствующей идеологии — например, странствующий ковбой восстанавливает справедливость в городке на Диком Западе, уничтожив терроризирующую его банду; после долгой борьбы шериф передает преступников в руки закона; герой, согласно эдипову треугольнику и в соответствии с ритуалами патриархального общества, после многочисленных испытаний воссоединяется с возлюбленной и т.д. Повествование (как и его герои) идеологически детерминировано, ориентировано на достижение определенной цели, которая, в свою очередь, основана на традиционной американской мифологии индивидуального успеха, предприимчивости и социальной мобильности.

Студийная система Голливуда настолько внушительна, что все остальные сегменты заокеанского кино определяются через оппозицию к нему (ситуация немыслимая, скажем, в европейской киноиндустрии). Таков, например, кинематограф артхаусный, заявивший о себе феноменом «независимых» на рубеже 70—80-х гг. и достигший значительных масштабов в эпоху нулевых — благодаря расширившимся потребностям проката (включившего в себя мультимплексы, порой 14-экранные, кабельное телевидение, рынок видео и позднее — DVD и Интернет), стремительно дешевающему цифровому производству, а также новым запросам все более диверсифицируемой аудитории¹. «Независимый» малобюджетный фильм производился вне студийной системы, прокатывался обычно не более недели (в основном в артхаусной сети «Ландмарк»), и ограничения «фабрики грез» на него не распространялись по определению. Он финансировался из альтернативных источников (сбережений собственных и родственников, ссуд, даже поддержки европейских телеканалов (в случае Джармуша, Джоста и др.) и снимался не ради кассовой прибыли, а ради свободы самовыражения, глубоко индивидуального взгляда на окружающий мир, принципиально невозможного при жестком инструктаже «прорвы супервайзеров на крупных студиях, сверяющих каждую страничку сценария и указывающих режиссеру, как именно надо снимать...»².

Результаты такого самовыражения — провокационные, дерзкие, ироничные образы иной Америки — интересовали аудиторию начала 1980-х гг. (например, многочисленного поколения беби-бумеров, позднее поколения Икс и бобо (*bourgeois bohemians*, буржуа, чувствующих себя богемой)) больше, чем угадываемый заранее сюжет боевика-блокбастера, закрученный на привычной мейнстримовской идеологии успеха и побеждающего зло добра. Эти образы становились ключевыми для самоопределения игнорируемых Голливудом (особенно три десятилетия назад) субкультур меньшинств — латино- и афроамериканцев, американских индейцев, участниц феминистского движения, геев и лесбиянок и т.д.

Кинематограф «независимых» имеет с мейнстримом множество точек притяжения—отталкивания. В содержательном плане используемые «независимыми» традиционные жанры — драма и мелодрама, комедия, гангстерский фильм и т.д. — переакцентируют голливудскую систему ценностей, привнося в нее свои, зачастую прямо противоположные, смыслы (например, «Клерки» (*Clerks*), 1994) Кевина Смита, «Бездельник» (*Slacker*), 1991) Ричарда Линклейтера о поколении Икс и его погружении в жизнь как в нирвану, противопоставленную протестантской трудовой этике). «Далеко от рая» (*Far from Heaven*), 2002) Тодда Хейнса пародирует мелодрамы 1950-х (прежде всего Дугласа Серка), а постмодернистские боевики Квентина Тарантино — гонконгские вариации голливудской гангстерской драмы с элементами восточных единобоств и т.д.

В формальном плане «независимые», позволяя себе экспериментировать с кодами и конвенциями нормативного киноязыка и сюжетосложения, вынуждены оставаться в рамках мейнстрима, чтобы не потерять воспитанного им зрителя. Дрейф в сторону нормативности и конвенциональности — отличительная черта «Indiewood», или Голливуда «независимых», ныне почти полностью вытеснившего собственно «независимых», — стал особенно заметен в 1990-х, после успеха таких авторских «хитов», как «Секс, ложь и видео» (1989) Стивена Содерберга, «Криминальное чтиво» (1994) Тарантино и «Ведьма из Блэр» (1999) Дэниела Майрика и Эдуардо Санчеца. Именно тогда Голливуд начал убеждаться в способности «независимых» «сорвать кассу» и стал рассматривать их усилия как некий полигон для испытания новых, имеющих коммерческий потенциал авторов³. Сами же авторы, вместо прежнего противопоставления себя конвейерной системе, все более стараются совмещать эстетические новации с коммерческими штампами, ибо проблема самоокупаемости стоит сегодня еще более остро, чем в десятилетие Джармуша (1980-е) и Тарантино (1990-е). Все большее их число (можно назвать Кристофера Нолана, Дэвида Рассела, Дэвида Кроненберга) ставит конечной целью проникновение в мейнстрим самыми разными путями, главным из которых остается фестиваль «Сандэнс».

Как бы ни были интересны происходящие с «независимыми» метаморфозы, эта книга рассказывает не про них. Она посвящена достаточно близкому, но абсолютно обособленному сегменту американского кино — киноавангарду, или экспериментальному кинематографу, возникающему из любви к кино как искусству, а не к кассовым сборам и поэтому не представляющему интереса для конвейера «фабрики грез»⁴.

Протест авангардных кинопоэм направлен против ограничений мейнстрима — они задуманы и воплощены, как правило, одним автором (зачастую с небольшой группой единомышленников), не нуждающимся ни в профессиональной 35-мм технике, ни в съемочной группе, ни в соблюдении стандартной полуторачасовой длины фильма. Их снятые на 8-мм или 16-мм пленке ленты могут идти от нескольких секунд до нескольких часов (опус Роберта Бриэра «Чудо» длится 14 секунд, а уорхоловский «Эмпайр» — около 8 часов), они могут экспериментировать с размерами экрана и способами проекции, а порой и вовсе не использовать камеру.

Поскольку кинематограф — прежде всего «репрезентация самой зримой жизни», по замечанию историка и теоретика кино Дадли Эндрю, то он «способен задавать вопросы о самом зрении»⁵ — и, соответственно, давать зрителю более комплексный, изменчивый, чувственный опыт визуального восприятия, нежели тот, что предлагается нормативным киноязыком. При просмотре авангардистского фильма зритель более не привязан к той или иной комбинации идеологически детерминированных образов, ему предлагается безгранично широкий выбор точек зрения, ракурсов и позиций, с помощью которых создаются разнообразные, порой самые невероятные смысловые значения.

Естественно, выбор этот ограничен арсеналом разрабатывавшихся на протяжении всего XX в. альтернативных выразительных средств. К ним относятся приемы, к которым весьма часто прибегают «независимые», а сам Голливуд использует крайне редко, в порядке исключения из правил привычной континуальности, и в основном в качестве спецэффектов: дезориентирующие движения камеры, необычные ракурсы, вариации причудливо-замысловатого монтажа (включающие в себя сверхбыстрый монтаж и работу с отдельными кадриками), замедленная и ускоренная съемка, съемка через призму или калейдоскоп, многократная экспозиция, сверхкрупные планы, изображение не в фокусе, в негативе, искаженные или полностью абстрактные образы, экспозиционные недодержки и передержки, ведущие либо к чересчур яркому, либо к чересчур темному изображению, акцентирование эффекта мерцания («flicker effect»), незаметного при кинопроекции, рисунки и царапины на поверхности пленки, пикселизация и другие анимационные эффекты и многое другое.

Приемы эти используются экспериментаторами в самых разных целях: как часть радикального авангардистского эпатажа (прежде всего буржуазии), преобразившегося за последние десятилетия в деконструк-

тивистский, иронический, *остраняющий* метод; как вызов голливудским клише и излагаемой их посредством идеологии; как поиск новых визуальных кодов вместо традиционных; как выражение психологических состояний и символических значений с помощью этих кодов; наконец, как попытка определения границ кино как медиума, разоблачения кинематографического иллюзионизма и наглядного демонстрирования зрителю материальной природы кино (весьма близкого «способу пережить делание вещи», к которому призывал Виктор Шкловский в пору золотого века авангарда), оптико-механических и психологических процессов, производящих иллюзионистское зрелище.

Уже в тех фильмах 20-х гг., которыми открывается век американского экспериментального кино, заметны две основные «линии сопротивления», которые одновременно помогли оформиться и авангарду европейскому. Во-первых, это линия пародийно-деконструктивистская, нарочито иррациональная, сюрреалистическая, берущая начало, вместо отшлифованных сюжетных конструкций, в пульсирующем хаосе мимолетных впечатлений, ассоциаций, снов и грез наяву и отчасти в дадаизме. Стилистика спонтанных сюрреалистических кинопоэм Ж. Дюлак, Р. Клера, Л. Бунюзля, С. Дали, Ж. Эпштейна прослеживается и по другую сторону океана — например, в драмах Дж.С. Уатсона и М. Уэббера «Падение дома Эшеров» (весьма вольная экранизация новеллы Э. По, вышедшая в том же 1928 г., что и снятая Ж. Эпштейном во Франции одноименная экранизация) и «Лот в Содоме» (1933; сюрреалистическая интерпретация библейского сюжета, противопоставлявшая кадры семьи аскетичного праведника Лота чувственным сценам с женоподобными юношами). Почти сюрреалистический сон о вознесении на небеса — кульминация сатиры «Жизнь и смерть № 9413 — голливудского статиста» (1927) серба Славко Воркапича, француза Роберта Флори и американца Грегга Толанда. Другие же абсурдистско-сатирические киноперформансы времен Великой депрессии — «Пирог в небе» (1935) с Элиа Казаном, снятый вышедшими из документально-репортажной Кинофотолиги и организовавшими группу «Нукино» («Нью-Йоркское кино») Л. Гурвицем и Р. Стейнером, и «Последний лоток мистера Моторки» (1933) синефила Теодора Хаффа — отличается анархистская импровизационная энергетика, столь присущая, например, появившимся ранее дадаистским перформансам 1916 г. в цюрихском «Кабаре Вольтер» и позднее — андеграундным лентам Дж. Смита, Р. Райса и Э. Уорхола 1960-х.

Линия американских сюрреалистических опытов дополнялась, во-вторых, чисто визионерскими экспериментами с музыкальными и цветовыми ритмами, абстрактным кино «чистых форм», отвергавшим повествовательность. Это направление как бы продолжало кубизм или другие ранние движения авангарда в живописи. Как и у европейцев В. Эгелинга, Ф. Леже, А. Шомета, В. Рутмана, Г. Рихтера и О. Фишингера, это были

попытки расширить границы «десятой музыки» за счет других. И положенные на музыку ритмические анимационные композиции Д. Морриса, М.Э. Бьюта, Д. Гранта и Ф. Брюжьера, и выполненные в технике восковой анимации фильмы Д. Крокуэлла с их экспрессией биоморфной пластики («Эпизод Гленс Фоллз» («Glens Falls Episode», 1937—1946), «Длинные тела» («Long Bodies», 1937—1940)), и преобразующиеся в эстетскую абстракцию научные кинозарисовки Р. Стейнера («H₂O» (1929), «Прибой и водоросли» («Surf and Seaweed», 1931)) предлагали качественно иной визуальный опыт, с безграничным выбором новых форм, зрительных ракурсов, позиций и перспектив.

Тот период киноавангарда США, что вошел во все истории киноискусства, начинается после Второй мировой, охватывая почти три десятилетия — от второй половины 40-х до середины 70-х. Политическое и экономическое могущество послевоенной Америки, по плану Маршалла восстанавливавшей Европу, совпало с необычайным расцветом ее искусства (перемещение мировой столицы живописи из Парижа в Нью-Йорк стало, по мнению искусствоведов, свершившимся фактом). Подобно киноавангарду, происходило освобождение элементов формы — звуков, красок, частей тела, наконец, самого пространства — от конвенций традиционных видов искусства, например от гармонии в музыке, симметрии и перспективы в живописи и т.д.

Огромное влияние на обе «линии сопротивления», сюрреалистическую и абстрактную, по которым развивался киноавангард, в конце 40-х и в 50-х оказали импровизационные и спонтанные техники абстрактного экспрессионизма, использованные Дж. Поллоком, Ф. Клайном, М. Ротко⁶, верлибра поэтов-битников А. Гинзберга, П. Орловского, Л. Ферлингетти и «холодного джаза» Ч. Паркера, Д. Гиллесли и Т. Монка, позднее уступившего место рок-музыке. Такой же влиятельной была и эстетика композитора Дж. Кейджа с ее почти дзенским интуитивным открытием случайного и повседневного, стиравшая границы между искусством и жизнью.

60-е, особенно в нью-йоркском Гринвич-Виллидже, сформировали уникальное сообщество литераторов, актеров, танцоров, художников, музыкантов и, конечно же, кинопоэтов. Все они пробовали себя в разных видах искусства, принимали участие в работах друг друга и, разумеется, были завсегдатями маленьких арт-галерей и кафе, где выставки абстракционистов и ассембляжистов проходили одновременно с хеппенингами А. Кэпроу, К. Ольденбурга (бывшего одновременно основоположником поп-арта) и группы «Флаккус», учившихся у Кейджа, исполнением современного танца последователями М. Кэннингема, поэтическими вечерами битников, джазовыми сейшнами и спектаклями вне-вне-бродвейских театров вроде «Брэд энд Паппет» и «Ливинг-театра». А рубеж 60—70-х стал свидетелем расцвета концептуального искусства и минимализма, пред-

ставленных в работах художников и скульпторов Ф. Стеллы, С. Ле Витта, К. Андрэ, Д. Джадда и Р. Морриса.

Доступность киноаппаратуры также влияла на эксперименты как сюрреалистические, так и нефигуративные. Хотя «Кодак» создал 16-мм стандарт еще в 1923 г., а первые 16-мм камеры стали производиться для массового потребления в начале 30-х, их дороговизна все же делала любительские съемки и, соответственно, киноэкспериментаторство в период до и во время Депрессии привилегией весьма зажиточного среднего класса. Однако уже с середины 40-х гг. камеры типа «Болекс», а также кинопленка стали доступными для многих слоев населения — прежде всего в армейских магазинах. На европейских фронтах Второй мировой работало множество американских кинорепортеров и обозревателей, вооруженных «Болексами». В специальных учебных программах для адаптирующихся к мирной жизни солдат⁷ курсы по истории кино и кинопроизводству занимали существенное место. В это же время крупные студии стали финансировать специальный Кинофонд для колледжей и университетов, ставивший целью производство звуковых 16-мм студенческих фильмов, при содействии этого фонда стали открываться кинофакультеты.

Эмиграция большинства авангардистов из захваченной нацистами Европы в США, преимущественно в Нью-Йорк, также способствовала развитию тамошнего кинематографического эксперимента в обоих направлениях, делая его более космополитичным. После войны немецкий абстракционист Ганс Рихтер преподавал в нью-йоркском Сити-колледже, где его лекции слушал литовский эмигрант Йонас Мекас, посещавший также просмотры киноклуба «Синема 16», основанного австрийским критиком Амосом Вожелем, и кинопрограммы Музея современного искусства (МОМА), организуемые англичанином Айрисом Бэрри, редактором журнала «Close Up» («Крупный план»). А работавший с Рихтером художник-сюрреалист Марсель Дюшан, автор «Анемичного кино» («Anemic cinema», 1927) и приятель проживавших там же Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, любил играть в шахматы с Майей Дерен. Послевоенное экспериментальное кино западного побережья начинается с сугубо абстрактных опусов Ман Рэя и Оскара Фишингера, пробовавших работать в Голливуде (название фильма Фишингера «Движущаяся живопись» («Moving Painting», 1947) отсылало к определению кино как движущихся картинок — «moving pictures»). Ключевой же вехой экспериментаторства стали кинодебюты Майи Дерен, и прежде всего «Полуденные сети» («Meshes of the Afternoon», 1942), сюрреалистическая фантазия, мастерски снятая лос-анджелесским чешским авангардистом Александром Хакеншмидтом (ставшим в США Хэммидом) в качестве оператора, обучавшим супругу азам киномастерства.

Фильмы Дерен в истории киноавангарда открывают первый, «гипнотический» период «фильмов транса», для стилистики которого

характерна атмосфера сновидений и магических ритуалов. В этих «психодрамах», как и у сюрреалистов, снимаются все ограничения рациональных уровней сознания и все более настойчиво заявляет о себе опыт бессознательного. Персонажи этих «гипнотических» лент — прежде всего сами авторы-визионеры в фильмическом пространстве собственных снов и видений, а также сомнамбулы, священнослужители, исполнители магических ритуалов и современного танца, даже душевнобольные, отличающиеся эксцентричными и плавно-замедленными движениями («Фрагмент поиска» («Fragment of Seeking», 1947) Кертиса Хэррингтона, «Психея» («Psyche», 1947) и «Поклонник» («Swain», 1950) Грегори Маркопулоса (1950), «Фейерверки» («Fireworks», 1947), «Водопады» («Eau d'artifice», 1953) и «Торжественное открытие храма наслаждений» («Inauguration of the Pleasure Dome», 1954) Кеннета Энгера, «Колокола Атлантиды» (1952) Йена Хьюго, «Путь в сад теней» («Way to Shadow Garden», 1954) Стэна Брекиджа, «Нарцисс» («Narcissus», 1956) Уилларда Мааса, «География тела» («Geography of the Body», 1943) Уилларда Мааса и Мари Менкен и многие другие). Их герои блуждают в одновременно реалистичном и причудливо искаженном пространстве, в большинстве своем проходя различные этапы своего сна, пока не достигают пробуждения-развязки. К активным действиям они неспособны — впечатления заменяют поступки, и они весьма редко соприкасаются с окружающим их магически-гипнотическим миром; словно в настоящем сне, они предельно изолированы от реальности. Персонажи полностью, зачастую нарочито отчуждены друг от друга — общение и тем более взаимопонимание практически невозможны. Иногда, как в «Маминном дне» («Mother's Day», 1948) Сидни Петерсона или «Свинцовых башмаках» («Lead Shoes», 1949) Джеймса Бротона, такая отчуждающая «психодрама» разбавлена элементами черного юмора.

Дерен была первым автором, приложившим огромные усилия к популяризации авангардного кино, — с 1946 г. она организовывала собственные лекционные туры, а также просмотры и обсуждения в кинотеатре «Провинстаун Плейхаус» в Гринвич-Виллидже, а в 1952 г. учредила «Творческий кинофонд» для получения грантов на экспериментальные кинопроекты. Клубы и синеотеки, где зрители могли приобщиться к авангарду, а работавшие в относительной изоляции кинохудожники — получить доступ к своей, пусть и небольшой, аудитории, появлялись и в Сан-Франциско (главной была и остается прокатная синеотека «Кэньон Синема», созданная Брюсом Бэйли в 1962 г.), однако наиболее важные центры альтернативного проката функционировали в Нью-Йорке. С 1947 по 1963 г. это был клуб «Синема 16», впоследствии же — организованный Йонасом Мекасом в 1962 г. и действующий поныне «Кооператив кинематографистов» («Filmmakers Cooperative»), принимавший для прока-

та без ограничений все авангардистские ленты, а также мекасовский киноархив «Антология», крупнейшая синематека экспериментального кино, созданная в 1970 г.

А организованная по инициативе Мекаса киногруппа «Новое американское кино», объединившая в 1960 г. независимых режиссеров (Питер Богданович, Ширли Кларк, Лайонел Рогозин), актеров (Бен Каррутерс), продюсеров и прокатчиков (Эмиль Де Антонио, Льюис Аллен), стала попыткой создания альтернативного «фабрике грез», нарочито малобюджетного кинопроизводства, а также ухода от сюрреалистических «психодрам» раннего авангарда. Экзистенциальное отчуждение и бунтарское отвержение ценностей истеблишмента, впервые заявленные прозой Джека Керуака, Уильяма Берроуза и поэзией Аллена Гинзберга, нашли кинематографические эквиваленты в работах кинохудожников 50-х и 60-х гг., адекватно отобразивших характерную битническую стилистику спонтанности, импровизационности и искренности («Погадай на моей ромашке» («Pull My Daisy», 1963) фотографа Роберта Фрэнка и художника Альфреда Лесли, дневниковые фильмы Мекаса «Оружие деревьев» («Guns of the Trees», 1961) и «Уолден» (1964—1969), а также Эндрю Норена и Уоррена Сонберта). Импровизационный метод был также применен политически ангажированными документалистами — Рогозиным («На Бауэри» (1955) — исследование социальных низов на примере судьбы нью-йоркского алкоголика, «Вернись, Африка!» (1959) — об апартеиде в ЮАР, снятый скрытой камерой) и Ширли Кларк (субкультура гарлемского гетто определила тематику «Холодного мира» (1963) — о подростковой преступности и нищете, «Портрета Джейсона» (1967) — о внутреннем мире гея—«мальчика по вызову», «Связного» (1961) — о наркотиках и джазе, снятого по пьесе радикального «Ливинг-театра»). Мощным антимилитаристским пафосом обладал запечатленный Мекасом на кинолентку спектакль того же театра «Бриг» (1964).

Группа «Новое американское кино» просуществовала только около двух лет, но оказала заметное влияние на эстетику полуподпольных документальных киногрупп «Ньюсрил» в Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе и Сан-Франциско, чьи коллективные, нарочито анонимные ленты, демонстрируемые на заводах и биржах труда, в публичных библиотеках, школах и колледжах, подрывали ценностную иерархию официозных телерепортажей. Снимавшиеся во второй половине 60-х гг., с их ростом молодежного протеста, такие фильмы нью-йоркской группы «Ньюсрил», как «Сопrotивление» (1968) Леонарда Хэнни, «Нота новых левых» (1969—1975) Сола Ливайна, «Черные пантеры» (1968) Пола Шиноффа, соединяли тщательную документацию контркультурных стратегий гражданского неповиновения с традиционными нарративными элементами и жанрами (так, Роберт Крамер в снятом «под документ» активистском фильме «Лед»

(1969) и Лиззи Борден в феминистской ленте «Рожденные в пламени» (1970) обращаются к жанру антиутопии).

Киноподпольщики снимали в духе «cinema-verite» марши протеста против войны во Вьетнаме, в поддержку антиколониальной борьбы на Кубе и в Пуэрто-Рико, против расовой сегрегации в южных штатах, студенческие волнения в университетских кампусах и на улицах больших городов. Зачастую они вынуждены были прибегать к сюжету и инсценировке, восстанавливая события, рассказывая о благотворительной деятельности контркультурных организаций в городских гетто, интервьюируя их лидеров («Завтрак для детей» (1970), группа «Ньюсрил» Лос-Анджелеса). Их фильмы обеспечивали кинорепрезентацию тех маргинальных и субкультурных групп, которые были ею лишены: рабочего класса, молодежи и студенчества, этнических и сексуальных меньшинств. Как и многие другие документалисты подполья, Эмиль Де Антонио во время съемки и монтажа своего «Подполья» (1976), в котором участники леворадикальной подпольной организации «Уэзерменов» («Метеорологов») излагают свои взгляды, стал, как и его герои, объектом слежки ФБР.

В строгом смысле слова термин «андеграундное кино» — в отличие, скажем, от сюрреалистичных «фильмов трансa» и полуподпольных стратегий «Нового американского кино» и «Ньюсрил» — обозначал и работы, которые демонстрировали табуированные «фабрикой грез» темы либертинажа и анархии, антибуржуазного протеста, показывая шокирующий, провокационный с точки зрения обыденного сознания материал и вызывая недовольство прокатной цензуры (отмененной в Америке только в конце 60-х). Это произошло с такими фильмами, как «Пламенеющие создания» Джека Смита (1962), запечатлевшие богемную оргию трансвеститов в стилистике хеппенинга, «Скорпион восставший» Кеннета Энгера (1964), демонстрирующий гомоэротический взгляд на субкультуру маргиналов-байкеров, и кинопоэмы визионерского кинохудожника Стэна Брекиджа, объявленные критикой порнографическими. Считая правила киноцензуры неконституционными, участники андеграундного движения приветствовали термин «underground» («подполье»), после Второй мировой рождавший ассоциации с деятельностью подпольного Сопротивления, а с начала 70-х гг. включивший в себя «guerilla filmmaking» (политизированный, «партизанский» кинематограф герильи) — по аналогии с антиколониальными, освободительными движениями стран третьего мира.

Импровизационные, карнавалы киноперформансы с участием актеров Тейлора Мида и Джека Смита («Похититель цветов» (1960), «Лимонные сердца» (1964), «Кобра-блондинка» (1962), «Удары ножом по счастью» (1959—1963) и др.), концептуальные ленты группы «Флаккус» (куда входили такие художники, писатели и композиторы, как Нам Джун Пайк, Джордж Мачунас, Йоко Оно, Джордж Брехт) и т.д. способствовали

экстатическому вовлечению зрителей в структуру самого произведения и уходу от комфортной пассивности восприятия (кино)зрелища. Одна из главных концепций контркультуры — репрезентация «гротескного» тела как социального конструкта, новой полиморфно-перверсной чувственности и либертинажа — в фильмах андеграунда становилась символом освобождения от репрессивного социума. Эротизация реальности прослеживается в работах Рона Райса «Чумлум» (1964), Энди Уорхола «Поцелуй» (1963), Джорджа и Майкла Кучар «Грехи роботов во плоти» (1965) и «Держи меня, пока я раздет» (1966), лентах женщин-режиссеров Кэроли Шниман «Спайки» (1967) и Барбары Рубин «Рождество на земле» (1963).

В конце 60-х, когда массовая культура уже стала доминировать над любыми другими способами культурного производства, использование определенных стратегий «промышленно-развлекательного комплекса» стало существенной частью художественного арсенала «подпольщиков» — Брюса Коннера, Кена Джекобса, Стэна Вандербика, в своих киноколлажах пародировавших тиражируемые образы, знаки, клише массовой культуры и одновременно демонстрировавших уважительное отношение к ним. Этот амбивалентный подход был применен сугубо аполитичным Энди Уорхолом, чья знаменитая «Кинофабрика» стала одновременно и артистической студией, и андеграундным гротескным учреждением, где не только выпускались пародии на голливудские кинопродукты, но и создавались и сопутствующие им феномены «фабрики грез»: поддерживаемая средствами массовой коммуникации система звезд, реклама, гламур, скандалы и сплетни и т.д. Уорхол пародировал даже жанры — так, например, жанр классического вестерна иронически деконструируется в его фильме «Одинокие ковбои» (1967).

Многие кинохудожники андеграунда — Гарри Смит, Джон и Джеймс Уитни, Роберт Бриэр, Джордан Белсон и другие — работали в русле второй «линии сопротивления», уже на новом витке возрождая визионерские абстракции и нефигуративность. Если строгая экспрессия основных геометрических форм — движущихся кругов, треугольников и квадратов — составляла содержание своеобразной цветомузыки в абстракционистской анимации Гарри Смита, художника и обладателя уникальной коллекции музыкального фольклора (его ранние фильмы напоминают полотна Кандинского периода 20-х), то братья Уитни, начинавшие еще в конце 30-х и также работавшие с геометрической образностью, задолго до «цифровой эпохи» уже заставляли компьютеры «рисовать» на катодно-лучевой трубке («Янтра», 1950; «Киноупражнения», 1958; «Каталог», 1961; «Ляпис», 1963).

Своеобразным вариантом нефигуративности можно считать уникальную кинохудожническую практику начинавшего в середине 50-х Стэна Брекиджа, в своих фильмах демонстрировавшего безграничные возможности многофункционального, предельно открытого, «незашоренно-

го» конвенциями зрения, разрушавшего автоматизм восприятия и показывавшего качественно иной визуальный опыт. Содержанием и формой кинопоэм Брекиджа становился не находившийся *перед* кинокамерой герой, как в сюрреалистических «фильмах транса», а само его сознание *за* ней, как бы непосредственно и интуитивно передававшее его ощущения и эмоции зрителю.

Киноисповедь «от первого лица», несфокусированное или анаморфотное изображение, импульсивные, беспрестанные движения камеры, мелкая и нервная монтажная резка — все эти приемы делают в его фильмах отстраненными, почти абстрактными такие простые и вечные события, как любовные отношения («Брачный союз: соитие», 1958), роды («Окно Вода Движение младенца», 1959), смерть и разложение («Ожидание ночи», 1958; «Памяти Сириуса», 1959; «Мертвые», 1960), и помогают взглянуть на них по-новому.

Иной возможностью обновленного восприятия и представления на экране различных состояний сознания — преимущественно мистически-галлюцинаторных, психоделических — оказалось «расширенное кино» («expanded cinema») как органичная часть фестивалей-хеппенингов, рок-концертов, мультимедийных представлений и световых шоу Лос-Анджелеса и Сан-Франциско в конце 50-х (таких как «Freak Out», «Trips Festival», «The Acid Test», а также «Вихревых концертов» («Vortex Concerts»), которые режиссировал Белсон) и «психоделических дискотек» восточного побережья второй половины 60-х («Взрывающееся пластмассовое неизбежное», «Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable», 1966). Смысл оптических эффектов «расширенного кино» — одновременно и реакция на визионерский опыт измененных состояний сознания, и средство для их достижения, совмещение внутреннего и внешнего, микро- и макрокосмоса. Именно таковы космические и буддийские кинофрески Джордана Белсона «Новое вхождение» (1962), «Феномены» (1964), «Самадхи» (1967), «Momentum» (1969), «Медитация» (1972) и «Чакра» (1972), дающие визуальные эквиваленты (в основном пульсирующие биоморфные формы) появляющимся во время медитаций и «трипов» видениям.

Еще одним вариантом раскрепощенного, альтернативного визуального опыта стал так называемый «структурный фильм» («structural») конца 60-х — начала 70-х. Режиссеры-«структуралисты» Холлис Фрэмpton, Майкл Сноу, Эрнест Гер, Джордж Лэндау, Пол Шэритс считали, как в свое время Пруст и Матисс, что даже самая унылая сторона повседневности, самое простое механическое действие содержат в себе важные значения и смыслы, которые могут быть раскрыты только постоянным, настойчивым, интуитивным вживанием в материал. На их концептуальные работы особое влияние оказали живопись и инсталляции минималистов — художников и скульпторов Карла Андреса, Дональда Джадда, Сола Ле Витта, Фрэн-

ка Стеллы с их вниманием к простейшим, многократно повторяемым геометрическим структурам, реабилитировавшим физическую реальность, ее материалистичность, конкретность. Кино занялось саморефлексией; внимание зрителя направлялось на процесс кинопроизводства и проекции, на материальные средства — перфорацию и поверхность пленки, линии склейки, зернистость, линии кадра и т.д. (характерный пример — концептуальный опус Лэндау «Фильм, в котором появляются дырочки перфорации, буквы на ракорде, частички грязи и прочее», 1966).

«Правдоподобие» киноиллюзионизма подрывали, например, работы Тони Конрада «Фликер» (1965) и Пола Шэритса «Луч Оружие Вирус» (1966) и «П.Р.И.К.О.С.Н.О.В.Е.Н.И.Е» (1968). Так, «Фликер» выявлял обычно скрытый при нормальной проекции эффект мерцания — в течение получаса он демонстрировал на разной скорости проекции чередование полностью черных и белых кадров. А Кен Джекобс и Холлис Фрэмpton исследовали процесс производства фильма, экспериментируя с переснятыми с экрана кадрами и эпизодами, — так, почти двухчасовой фильм Джейкобса «Том, Том, сын трубочиста» начинается и заканчивается одноименным пятиминутным слэпстиком (комедия затрещин), снятым оператором Гриффита Билли Битцером в 1905 г. Автор скрупулезно рассматривает немую комедию, изучая ее структуру, рассматривая отдельные кадры и даже их части, увеличивая их до невообразимых размеров.

Насколько подробен и аккуратен этот обзор наиболее важных направлений американского киноавангарда на протяжении почти всего века кино — XX столетия, судить любознательному читателю.

«ТОВАРИЩ ЖИЗНЬ»: МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И РЕВОЛЮЦИОННЫМ АВАНГАРДОМ

Обращение к экспериментальному кинематографу США, энергично заявившему о себе в период с конца 1950-х до начала 1970-х гг., когда закончилась контркультурная революция, сегодня может показаться эзотерическим излишеством. Чему может научить киноавангард 1960-х, как и вообще искусство авангарда XX в., нашу эпоху новых технологий и цифровых медиа, эпоху, в которой уже не осталось места для бунтарских авангардистских интенций, эпоху глобального информационного пространства, в котором авангардистские выразительные средства оказываются растиражированными, усредненными, доступными миллионам потребителей «индустрии культуры», почти повсеместно приобретшей статус массовой?

В этом пространстве революции цифровой, как четыре десятилетия до того в пространстве революции контркультурной, зритель постепенно становится соавтором художественного произведения, словно осуществляя таким образом мечту Вальтера Беньямина о потребителе, ставшем активным «культурным производителем» — сотворцом вследствие «изменения производственного аппарата»⁸, трансформирующим не только культуру, но и саму материальную среду. Новые технологии порождают симбиоз новых форм — как восприятия (потребления), так и творчества (производства).

Само слово «зритель» уже не подходит для того, кто погружается в компьютерный гипертекст, выстраивая одновременно с автором и независимо от него, с помощью гиперссылок, собственный сюжет; самостоятельно задает координаты собственного «сетевого хронотопа», определяя длительность и последовательность фрагментов-эпизодов (на онлайн-новоязе — «вебизодов» («webisodes»)); экспериментирует на своем ноутбуке с цифровой фотографией или «дигитографом» (компьютерным кинематографом); наслаждается «заппингом», то есть серфингом, по каналам интерактивной телесети (компьютер предоставляет возможности как для использования ТВ (в основном кабельного), так и для интерактивного общения); конструирует свою идентичность с помощью собственных сайтов и блогов и т.д. Одним словом, становится вполне

авангардистским творцом-демиургом, уже не представляющим себя без сетевого способа распространения информации. Активное повседневное «делание» искусства, интерактивность «культурного производителя» вытесняют созерцательность и пассивную интерпретацию.

На наших глазах цифровая революция размыкает границы между искусством и жизнью, благодаря новым формам и средствам бытования — электронным носителям информации — делая максимально доступными, любительскими (артизанальными) все современные сетевые искусства, графику, дизайн, телевидение и видео. Оставаясь глобально общедоступным, искусство пробует стать менее коммерческим, корпоративным — и при этом более демократичным.

Именно к такой растворенности искусства в повседневности, активному «деланию», свободе в обращении с артефактом стремился авангард 1920—1930-х гг. Преобразовывать, трансформировать саму материально-пространственную среду, ее языковые и визуальные коды, и, как следствие, восприятие, мышление и поведение своей аудитории стремились и российские конструктивисты — с их концепцией «жизнестроения» (прежде всего в бытовом дизайне и архитектуре), и дадаисты в Германии, Франции и Швейцарии — с их анархической *апроприацией* (термин М. Дюшана) как просто бытовых объектов, так и любых художественных языков, и французские сюрреалисты, стремившиеся изменить эстетику повседневности с помощью приемов «автоматического письма».

Эта преобразовательная, жизнестроительная тенденция была подхвачена после Второй мировой войны американскими авангардистами, работавшими в совершенно ином контексте — контркультурном. Эпоха коллективных преобразований 1960-х дала возможность возникнуть принципиально новым «культурным производителям». Смыслом эпохи стало стремление, по определению неофрейдиста Маркузе, к радикальной «десублимации», то есть максимально свободному выражению подавляемых репрессивным социумом эстетических импульсов в самой жизни, в повседневности (сублимация как таковая позволяла им найти отдушину лишь в искусстве, неизбежно превращавшем свои произведения в товары «индустрии культуры»).

Эстетические импульсы киноэкспериментаторов-шестидесятников, одновременно с кинематографом работавших в других искусствах — в абстрактном экспрессионизме и поп-арте, минимализме и видеоарте, современном танце и рок-музыке, новой поэзии и уличном театре, перформансах, хеппенингах и пр. — трансформировали на повседневном уровне как производственный аппарат, так и сами институты власти.

Поскольку большинство пишущих о киноавангарде (в основном создатели его «нью-йоркского канона», теоретически отрефлексированного в леворадикальных журналах исследовательского типа «October» и «Artforum») находят его истоки в модернизме и, соответственно, в акцен-

тировании восприятия формы произведения, его условных визуальных кодов, а не в трансформации самой повседневной жизни, социального контекста или властных отношений в дискурсе, постараемся найти различия столь взаимосвязанных категорий модернизма и авангарда.

Свое начало модернизм как постклассическое искусство берет в романтизме, впервые признавшем художественным достоинством вызов канону, включая радикальный субъективизм и доминирование формы над содержанием. На протяжении XVIII в. искусство постепенно отделялось от финансировавших его институтов — церкви и королевского двора — и несколько десятилетий выражало систему ценностей буржуазии, то есть класса прогрессивного для того исторического периода, с его верой в просветительские идеалы научного прогресса. По мнению искусствоведа-неомарксиста Тимоти Кларка, это был «период до появления авангарда, когда буржуазия, как любой другой нормальный правящий класс, обладала исключительно собственными, непосредственно узнаваемыми культурой и искусством». Картины Ж.-Л. Давида, Дж. Констебля, У. Хогарта, Т. Жерико, романы О. де Бальзака, Д. Дефо и С. Ричардсона «воспроизводили, проясняли и критиковали опыт этого класса, его взгляды и ценности; они реагировали на его запросы и чаяния»⁹.

Однако вскоре расхождение между официальными доктринами буржуазной демократии и политической реальностью (с ее «подмоченными фратерните и эгалите», по ехидному замечанию Маяковского) и, как следствие, отделение сферы приватной от публичной, все более контролируемой интересами правящего класса, привело к разрыву отношений между большинством художников и буржуазией. Во Франции, например, это произошло после переворота 1848 г., во время становления Второй империи, когда на смену демократии пришел абсолютизм Луи Бонапарта. В результате этого разрыва, а также вследствие увеличивающейся фрагментации самого общества искусство превратилось в автономный институт, причем эта автономия сразу обозначила его двойственную позицию.

С одной стороны, поскольку прямая финансовая зависимость творца сменилась косвенным патронажем формирующегося арт-рынка (включая коммерческие издательства, галереи, антрепризы и — с начала XX в. — кинопрокат), появилась необходимость искать собственные стратегии рыночной конкуренции. Наиболее преуспели в этом те авторы, которые смогли заручиться поддержкой высших слоев общества, — именно они создавали мейнстрим. С другой стороны, не получившие такой поддержки художники-модернисты утверждали собственную идеологию активного сопротивления утилитарному, инструментальному рационализму, коммерческой массовой культуре, низведению своих работ до уровня рыночного продукта. Они уходили в субъективистскую автономию предельно эстетского «искусства ради искусства», в «башню из слоновой

кости», отделяя искусство от жизни и, соответственно, от активной политической позиции.

Обосновывался же подобный уход автономией эстетического суждения, о которой писал еще Кант, который приветствовал незаинтересованность (бескорыстность) и независимость такого суждения от практического разума (то есть этического суждения) и научного знания, а также Ницше, наделявший искусство властью «по ту сторону добра и зла». Эстетическая автономия была реакцией модернистов на давление «индустрии культуры» в такой же степени, в какой она была попыткой отразить опыт Новейшего времени, с его кризисом капиталистического перепроизводства и порожденным им феноменом «пространственно-временной компрессии». Эта компрессия давала о себе знать с 1860-х по 1920-е гг. в геополитической колониальной экспансии и утверждении метрополий, этих модернистских урбанистических центров империи. Арт-рынок эпохи Новейшего времени (*modernity* (англ.), *modernité* (фр.)) неожиданно ввел в культурный обиход массу художественных артефактов, созданных в самое разное время в разных странах и социальных условиях, для которых выработка некоего общего знаменателя — «незаинтересованной», автономной художественной гармонии и красоты — была весьма важна (наглядный пример из имперского опыта России — созданная Петром I петербургская Кунсткамера).

Новые формы репрезентации этого опыта передавали раздвоенность модернистского субъекта — отныне модернисты могли отображать его либо полностью открытым «*urbi et orbi*», захваченным все более интенсивными, ускоренными ритмами урбанизма, либо изолированным от отчуждающей социальной среды в сугубо эстетическом измерении своего творчества, полного ностальгии по органическим, аутентичным сообществам прошлого и их утраченным мифам, или демонстрировать одновременное, почти шизофреническое совмещение обоих импульсов.

Этот парадоксальный «дух настоящего» выразил провозвестник модернистского протеста Ш. Бодлер, отмечавший, что «современность преходяща, быстротечна, случайна; она составляет лишь одну половину искусства, вторая же основана на вечном и неизменном»¹⁰. Современный художник — тот, кто погружает свое искусство в толщу повседневной жизни города. Осознавая ее мимолетность, он все же извлекает из преходящего мгновения содержащиеся в нем смыслы Вечности, «процеживает крепкий или терпкий аромат вина жизни» из «эфемерных, ускользающих форм красоты нашего дня»¹¹.

По мнению В. Беньямина, наделившего автора «Цветов зла» почетным титулом «первого модерниста», урбанизм кардинально меняет саму категорию опыта, предлагая иные модели восприятия и отображения современности. Пример тому — опыт фланера в парижской толпе, сознание которого вырабатывало своего рода иммунитет к фрагментарным,

«шоковым» впечатлениям и образам. Большой город дробит целостность опыта на дискретные, вневременные фрагменты, на ряд событий без прошлого и без последствий. Преобладание «фактора шока» ведет к тому, что переживаемый здесь и сейчас опыт современного горожанина становится поверхностным, сиюминутным, «искусственным». Чтобы защитить себя от «пространственно-временной компрессии», от шоков, сознание ведет с ними «дуэль», вытесняя опыт «подлинный» (*Erfahrung*), когда-то, до эпохи «modernité», воспринимавший преходящие лирические мгновения в их связи с историей, традициями, коллективной памятью; этот опыт близок прустовскому поиску внутренних, почти бессознательных ассоциаций.

Для Бодлера это «шоковое» восприятие мира формировали дагерротипная фотография, панорамы и диорамы, ежедневные массовые газеты, всемирные выставки, рекламные панно на бульварах, торговые пассажи и даже чугунное литье в городском дизайне, то есть формы, вызванные к жизни как рыночными отношениями, так и массовой культурой и новыми технологиями урбанизма. Однако наиболее показательным — и столь же агрессивным — модернистским средством стал появившийся чуть позже кинематограф, отвечающий «глубинному изменению апперцепционных механизмов» аудитории. Рассматривая характерную для кино исключительно быструю смену образов, Беньямин подчеркивает, что «цепь ассоциаций зрителя, воспринимающего эти образы, тут же прерывается их неожиданным, постоянным изменением»¹². В отличие от живописного холста, дающего возможность взгляду зрителя задержаться на нем, а сознанию — постепенно ассимилировать шок от зрительного впечатления, фильм воздействует агрессивной сменой кадров, беспрестанным движением. Это качество Беньямин называет «шоковым воздействием кино, которое, как и любой шок, должно быть смягчено более активным участием разума»¹³. По его мнению, кинематограф относится к технологиям, усугубляющим «обеднение опыта» (*Erfahrungsarmut*).

Многообразны примеры проявления модернистской автономии в разных искусствах. Например, в литературе и поэзии, где «Цветы зла» (1863) хотя и оставались в рамках конвенций романтизма и не могли непосредственно запечатлевать урбанистические шоковые ритмы, но все же своим выражением реакции на них невротического художника большого города, своим стремлением поймать в повседневности преходящие лирические мгновения оказали заметное влияние на стилевые поиски литераторов-модернистов рубежа столетий. Среди них Джеймс Джойс с его «прозрениями», Эзра Паунд с его призывом «создавать новое» и верой во взрывную энергетику художественного образа¹⁴, Томас Элиот с его «объективным соответствием» («objective correlative») и Вирджиния Вулф, для которой наблюдение «мгновений бытия» было неразрывно связано с эс-

тетикой «шока», помогавшей восприятию «сути вещи за ее кажущейся видимостью».

Неустанное, пристальное исследование своей природы, рефлексия над собственными выразительными средствами и формами, их уникальными свойствами становятся в искусстве модернизма основной гарантией автономии.

Для искусства слова таким формальным средством был язык. По мнению постструктуралистских теоретиков, прежде всего Р. Барта, Ж. Деррида и Ю. Кристевой, одна из эстетических реакций писателя на урбанистический «шоковый» опыт — выдвижение на передний план, нарочитое демонстрирование процесса «означивания» текста, выводимого из отношений одних только означающих (в противовес традиционной сосюровской структуре знака, основанной на тандеме «означающее—означаемое»). Игра «плавающих означающих» (Лакан) создавала собственный универсум; в такой автономии формы даже усматриваются радикальные, революционные интенции, подрывающие статус-кво.

Этот поэтический, порой даже «феминный» язык (Кристева), основанный не столько на символических конвенциях прозы и поэзии, сколько на пульсирующем, хаотичном взаимодействии его семиотических элементов, на импульсах либидинозной энергии, уже сам по себе становится иконоборческим, независимо от того, является ли политически ангажированным, революционным содержание вещи. Именно таким особым «семиотическим ритмом» пронизана лирика П. Элюара, С. Малларме, П. Валери, Йейтса и Р.М. Рильке. После Второй мировой войны о себе заявила школа «нового романа» во Франции: М. Бютор, Н. Саррот, А. Роб-Грийе.

Искусство — это область с четко очерченными границами; художественный опыт ценен сам по себе и не может быть заменен какой-либо иной формой социальной активности. В далекой от политических реалий модернистской живописи, преимущественно нефигуративной, подобным средством саморефлексии стала сама форма, избавленная от необходимости репрезентировать, изображать внешний мир с помощью мимезиса. Согласно ведущему теоретику абстрактного экспрессионизма США 1950—1960-х гг. Клементу Гринбергу, вместо имитации внешней реальности художник авангарда (этот термин весьма расширительно используется им для определения всей живописи модернизма, начиная с Анри Матисса) использует «имитацию имитации», а именно подражание самому творческому акту, процессам творчества, то есть самому себе. Если искусство как таковое основано на «внешнем» мимезисе, то авангард, взыскующий гармонии и абсолюта исключительно в рамках самого медиума, — это имитация, направленная внутрь, замкнутая на собственную референциальность и таким образом сохраняющая свою формальную чистоту от господства вездесущего китча и давления рынка. Именно ограниченность, ми-

нимализм выразительных средств медиума являются гарантией его чистоты.

В искусстве «содержание должно полностью раствориться в форме до такой степени, что живописное <...> произведение не может быть редуцировано — частично или в целом — к чему-либо, кроме него самого»¹⁵, то есть не может поддаваться редукции или изложению какими-либо иными способами, отличающимися от тех, которые использует данный медиум.

Единственным уникальным, присущим исключительно живописи свойством (к которому редуцируется модернистская картина) является плоскостность, двухмерность холста (а в скульптуре, наоборот, объем). Согласно Гринбергу, только с помощью демонстрирования этого свойства, с постепенным переходом к буквальной поверхности холста авангард оказался способен избавить живопись от иллюзии трехмерного пространства на плоской поверхности, от иллюзионистской перспективы, как прямой, так и обратной. Если художники прошлого давали иллюзию пространства, по которому зритель в своем воображении вполне мог прогуливаться, то по пространству модернистского полотна можно путешествовать лишь глазами; трудно представить, считает Гринберг, что в него можно войти. Эта идея эстетического дистанцирования от произведения очень близка «отчуждающим» концепциям 1920-х гг. — «остранения» В. Шкловского и «эффекта отчуждения» Б. Брехта.

Переход к плоскостности начинался работами европейцев — П. Сезанна, В. Кандинского, Х. Миро, П. Пикассо, К. Бранкузи, П. Мондриана — и достиг своего расцвета в полотнах американцев Б. Ньюмана, У. де Кунинга, А. Готтлиба, Р. Мазеруэлла, М. Ротко, Ф. Клайна, Дж. Поллока. Вместо репрезентирования узнаваемых предметов абстрактные экспрессионисты выражали собственное эмоциональное состояние, концентрируясь на средствах медиума, на материале (словно переосмысляя призыв конструктивистов 20-х «работать в материал»). Перспектива исчезала, плоскостная картина «развоплощалась», распадалась на первоэлементы — чистые, без полутонов, цвета, на упрощенные геометрические формы (прямоугольники и квадраты, как бы имитирующие форму холста, треугольники, круги), объединенные динамикой в живописи «жеста» («gesture painting» у Дж. Поллока) или статикой в живописи «цветового поля» («color field painting» у Б. Ньюмана или М. Ротко).

Наиболее же адекватной для выражения эмоционального состояния оказалась модернистская музыка — благодаря полному растворению в чистой форме, а также антимиметической природе своих средств. Она тоже обеспечивала самокритичность и уход в автономию форм, но, по словам Т. Адорно, не стремлением к гармонии, как поэзия или живопись, а «негативным выражением идеи гармонии, четко и бескомпромиссно демонстрируя противоречия своей внутренней структуры»¹⁶. Эта антигар-

мония, этот демонстрирующий собственные средства диссонанс прослеживается в атональной (12-тоновой) музыке А. Шенберга, Б. Бартока, в алеаторике «Весны священной» Стравинского (вспомним ее скандальную премьеру в 1913 г.), после Второй мировой — у П. Булеза и в особенности у К. Штокхаузена, репрезентировавшего музыку как скомпонованное звучание.

Идеология эстетической автономии, определявшая каждое из этих искусств, предполагала, что художественный опыт самодостаточен и не может быть заменен какими-либо стратегиями социальной и политической ангажированности. В конце 30-х гг., когда в Нью-Йорке начали выходить статьи Гринберга, а левые интеллектуалы и художники в Европе призывали к созданию искусства, наиболее эффективного в политической борьбе с фашизмом, эту высокомерную самодостаточность и изоляцию творца-модерниста критиковали в Германии основатели Франкфуртской школы Т. Адорно и М. Хоркхаймер, изложившие свою теоретическую платформу в «Диалектике просвещения», а также Э. Блох и Б. Брехт, во Франции — участники Ассоциации революционных художников и писателей (*Association des artistes et écrivains révolutionnaires*), многие из которых были членами компартии, изгнавшие из своих рядов сюрреалистов, казавшихся им недостаточно политизированными, и др.

Интерес к сущности своего медиума, своих средств, выставление их напоказ суть не что иное, как попытка модернистского художника сопротивляться превращению его работы в продукт «культуриндустрии» Новейшего времени, изолируя себя от сферы повседневной жизни, и прежде всего от политики. Однако другая сторона этой попытки, как отмечает ряд исследователей, в том числе Т. Пинкни, — стремление раздвоенного модернистского субъекта заново воссоединить расколотые «пространственно-временной компрессией» мозаичные фрагменты модернистской реальности, придать ей утраченную органическую, аутентичную целостность. Для подобного воссоединения использовались все те же абсолютистские, тоталитарные мифы Просвещения, «великие метаповествования» («большие нарративы», согласно классическому определению Ф. Лиотара), словом, те идеологические системы, что служат легитимизации современного общества потребления — будь то всеобщая социальная гармония, достигаемая (как показал Фуко) с помощью особого статуса знания как формы власти, будь то научный прогресс, ведущий, как гласили доктрины Просвещения, к освобождению и эмансипации индивида (шестидесятники-постмодернисты противопоставят этому лозунг «чем более разумна организация масс, тем более она тоталитарна и античеловечна»). Например, «Бесплодная земля» Элиота или «Улисс» Джойса основаны, согласно Пинкни, на «конфликте между тканью текста и структурой, между преувеличенным — или даже патологическим — субъективизмом и статичными абсолютистскими мифами, которые управляют этим

текстом»¹⁷. Естественно, модернизм оказался неспособным подвергнуть критике собственный институциональный статус и признать идеологическим свое стремление к автономии «высокого искусства». Вместо него это сделал появившийся почти одновременно, в начале 1910-х гг., революционный (или «исторический», в отличие от контркультурного «неоавангарда» 1950-х, 1960-х и начала 1970-х) авангард, отвергавший любые институции и идеологии как таковые¹⁸. Автономия модернизма, его отделенное от повседневной жизни существование в качестве социального института, а значит, по известному определению Л. Альтюссера, принадлежность к «идеологическим государственным аппаратам», которые опирались на репрессивные организации, была подвергнута резкой критике.

По мнению П. Бюргера, произведения искусства зрителем «неизбежно воспринимаются не как существующие отдельно, сами по себе, а в пределах институциональных границ и условий, которые в основном и определяют их функции»¹⁹. Авангардисты разрушали эти границы, выступая не против какого-либо художественного стиля (как делали их предшественники-модернисты), а против традиционного способа восприятия, против «институционализированного дискурса искусства».

Предполагалось, что восприятие институционализированное будет вытеснено восприятием самой жизни. Закрытую сферу «искусства для искусства» авангардисты заменяли открытыми проектами «жизнестроения», граничащими с философией, этикой, естественными науками, но в такой же мере и с обыденностью, повседневностью, включавшей и массовую культуру. Художник стремился интегрировать искусство (понимаемое как создание эстетических объектов) в пространство самой жизни (включающей в себя комплекс социальных, отчасти ритуализированных конвенций между членами общества), где эстетические реакции будут возможными не в музеях, галереях или театрах, а прежде всего на улицах и площадях, в заводских цехах и в кафе.

Речь шла не просто об артизации жизни и бытовании искусства. Искусство как таковое не отвергалось, но «снямалось» (или «диалектически подавлялось» — Бюргер использует гегелевский термин «Aufhebung»), то есть на новом уровне трансформировалось в жизненные практики, где приобретало иные социальные и политические измерения, не только с целью изменения властных отношений, но и ради тотального преобразования смыслов и значений материальной среды.

Отрицалась также и концепция (модернистского) авторства, индивидуальности. Теперь революционный экспериментатор привносит в мир не отдельные работы — книги, фильмы, картины (как создаваемые и потребляемые индивидуально продукты общества потребления) — и тем более не музейные шедевры, а всеобъемлющий художественный Проект. Отныне экспериментальная практика является политически действенной

и мультидисциплинарной, зачастую ассимилировавшей продукты массовой культуры. В середине 1910-х гг. дадаисты Т. Тцара, Х. Балл, Дж. Хартфильд, М. Эрнст, Р. Хаусман и К. Швиттерс в Европе объединяли перформанс и кабаре, фотомонтаж и живописный коллаж, графическую поэзию и ассембляж, политические выступления и бытовые провокации, выражая абсурдность буржуазного существования после Первой мировой войны, разочарование в «великих метаповествованиях» Новейшего времени. Редимейды Марселя Дюшана (работавшего в Нью-Йорке и Париже одновременно с Ман Реем и Фрэнсисом Пикабиа) делали сошедшие с конвейера, массово тиражируемые предметы быта объектами искусства, демонстрируя, что содержанием последнего может быть любой предмет реальной жизни. Эта присущая историческому авангарду черта, заимствованная сюрреалистами, отличала его от модернизма. Экспонируемые велосипедное колесо, лопата или знаменитый писсуар («Фонтан», 1917) показывали, что ценность художественного произведения — в данном случае утилитарного *objet trouve* (объекта, становящегося предметом искусства) — зависит от институционального контекста, а смысл — от зрителя.

Дадаистской антиэстетике случайности, анархического абсурдизма следовали в начале 1920-х гг. сюрреалисты, искавшие дух современности в «случайной встрече швейной машины с зонтиком на операционном столе», по выражению Лотреамона. Смысл «сюрреалистической революции» — в принятии сюрреализма не как художественного стиля, а как образа жизни, в котором тексты «автоматического письма» и поэзия А. Бретона и П. Элюара, пересказы или визуальная репрезентация снов Ж. Арпа, И. Танги и С. Дали, словесные и живописные игры вроде «изысканного трупа», коллажи из полицейских отчетов и газетных вырезок — лишь закодированные симптомы бессознательного, подлежащего раскрытию.

Существенной частью сюрреалистического проекта высвобождения энергии бессознательного, раскрытия жуткого и магического в сиюминутном, обыденном и повседневном стали поведенческие стратегии. Чопорности литературно-художественных салонов и литературных вечеров предпочиталась «жизнь прямо сейчас» (название сборника П. Элюара) — шумные групповые манифестации, потасовки, бурные дискуссии в кафе и мастерских, а также «бесцельные прогулки» по городу, которые через несколько десятилетий парижские ситуационисты повторяют в своих экспериментах *«derive»* (то есть создания экспериментальной поведенческой установки, направленной на выявление принципов урбанистского общества). Сюда же можно отнести и использование продуктов массовой культуры — известно восхищение сюрреалистов бульварными афишами, рекламными плакатами, дешевыми детективами и шлягерами, немymi кинолентами (преимущественно комедиями Чапли-

на и Мака Сеннета, сериалами Луи Фейада о Фантомасе, мелодрамами с Пирл Уайт), коллективные просмотры которых превращались в подобие хеппинингов и т.п.

Россия 1920-х не могла похвастаться обилием вещей массового производства, поэтому их место в жизнестроительном проекте конструктивистов заняли политические образы вездесущей пропаганды, этого своеобразного советского варианта массовой культуры. Проекты В. Татлина, А. Родченко, Эль Лисицкого, Л. Поповой, В. Степановой и других трансформировали повседневную материальную среду с помощью дизайна, вдохновленного технологией, а также синтеза (идеологического) содержания и художественной формы. Традиционная роль живописца менялась на роль «художника-производственника», который в идеале удовлетворял бы запросы нового социалистического быта.

Конструктивистский художник включался в коллективное производство новой жизни, создавая «целесообразные», утилитарные вещи для коллективного использования (эскизы прозодежды и ткани Л. Поповой и В. Степановой, оформление быта рабочих общежитий и клубов), агитации и пропаганды (фотомонтажи и плакаты Г. Клуциса и А. Родченко), зачастую предельно технологические — радиобашни или грандиозный медиальный проект татлинской башни, прообраз массмедиа и т.д. Социалистическая вещь как таковая мыслилась не как товар для приобретения (в отличие от капиталистической), а «как активный помощник, “сотрудник” или даже “товарищ” в политической борьбе»²⁰. Такой же энергией преобразования жизни отличался и технологический проект основанного в 1919 г. немецкого Баухауза, признававшего машину «современным средством дизайна» и энергично призывавшего к массовому производству вещей сугубо функциональных и одновременно вызывающих эстетическое наслаждение.

Хотя П. Бюргер категорически отделяет революционный авангард незадолго до Второй мировой уничтоженный фашизмом и сталинизмом, — или, как изящно доказывает Б. Гройс, наделивший своими жизнестроительными импульсами советский тоталитарный социум, — от неоавангарда Европы и США, выразившего идеи контркультуры 1960-х²¹, общность их истоков несомненна. И практики Интернационала ситуационистов, движения радикальных художников многих европейских столиц, основанного в 1957 г., и главный теоретический манифест француза Ги Дебора «Общество зрелищ» (1967), и его одноименный фильм основаны на гегелевском «снятии» искусства как института — место «критического революционного искусства» должна занять «революционная критика всего искусства». В Германии с похожими радикальными проектами выведения искусства за рамки институциональных границ выступили Йозеф Бойс и позднее — Ганс Хааке, в Бельгии — Марсель Брэдтаерс. Идеи ра-

дикальных трансформаций самого модуса бытия разрабатывались теоретиками американской контркультуры 60-х: Гербертом Маркузе, Чарльзом Райхом, Теодором Роззаком, Филиппом Слейтером, Норманом О. Брауном, Сьюзан Зонтаг и другими. Характерно предсказание Г. Маркузе, что «эстетической реальностью стало бы общество как произведение искусства. Сегодня эта величайшая утопия — радикальнейшая возможность освобождения...»²².

А эстетика композитора Джона Кейджа с ее вниманием к случайному и повседневному, упразднявшая границы между искусством и ежедневным опытом, значительно расширила территорию искусства — прежде всего для послевоенного американского неоавангарда, включая экспериментальный кинематограф. Для него эстетическая гармония интуитивно открывалась в совершаемых ежедневно поступках, в самых обыденных впечатлениях, зачастую вызванных шумами и звуками окружающей среды — потоками машин, дождем, ветром, голосами птиц и т.д., становившимися элементами музыкального произведения. Искусство уравниено с жизнью, если оно «имитирует саму природу в способе ее деятельности». Более того, в таком подходе композитору больше не приходится «соединять звуки вместе для создания последовательности», то есть эффекта, который авангардистами в визуальных искусствах, и прежде всего в кино, будет объявлен «иллюзионистским».

Наряду с такими принципами, как медитация и погружение в поток жизни, из философии дзен-буддизма было заимствовано устранение иерархического порядка: «Невозможно выносить суждения с точки зрения системы ценностей, поскольку ни один предмет не лучше другого. Искусство должно не отличаться от жизни, но действовать внутри нее. Быть как сама жизнь, с ее непредсказуемостью, разнообразием, беспорядком и лишь мимолетными мгновениями красоты»²³.

Идеалы «больших метанарративов» противоречили принципам дзенского, интуитивного постижения мира: «Искусство должно быть утверждением жизни, а не попыткой внести в нее порядок <...> оно должно быть просто средством пробуждения той самой жизни, которой мы живем и которая становится так прекрасна, как только освобождаешься от своих стремлений и позволяешь жизни развиваться самой по себе»²⁴. Поэтому одним из средств пробуждения стали для Кейджа те столь характерные для контркультурного авангарда эстетические формы, что раскрывают сам процесс восприятия, состояние подслушивания этой «развивающейся жизни», ее порой едва различимых, случайных, амбиэнтных шумов, медитирование. Кульминацией таких форм становится воспроизведение тишины в его знаменитом опусе «музыки без музыки» 1952 г., длящемся 4 минуты 33 секунды, где исполнитель поднимает крышку рояля в начале и закрывает ее в конце. В стратегии невмешательства, дис-

танцевания художника, в самой «эстетике молчания» Кейджа Сьюзан Зонтаг видела единственную возможность сопротивления невыносимой имманентности общества потребления: «Молчание — наиболее радикальный жест, сделанный художником с позиции иного мира; благодаря молчанию он освобождает себя от рабской зависимости от мира этого, выступающего как меценат, заказчик, потребитель, антагонист, арбитр и искажитель его работы»²⁵.

Неприятие казавшихся чрезмерно анархистскими идей в среде коллег-композиторов побудило Кейджа искать единомышленников в других искусствах. Он был членом «Клуба абстрактных экспрессионистов»; преподавал и организовывал знаменитые хеппенинги в славящемся своими экспериментальными методами колледже Блэк Маунтин (Black Mountain College); вместе с хореографами Мерсом Кэннингемом и Мередит Монк, художником Робертом Раушенбергом, режиссерами и исполнительницами современного танца Ивонной Райнер и Кэроли Шниман он участвовал в постановках Театра танца и поэзии (в церкви Джадсон Мемориал в нью-йоркском квартале Гринвич-Виллидж) — центра независимого искусства начала 60-х, который объединил танцоров, перформансистов, музыкантов, поэтов, кинохудожников и задал многие параметры нью-йоркского андеграунда.

Наиболее влиятельной стала эстетика Кейджа для перформансистов движения «Флаксус», часть которых — Дик Хиггинс, Джордж Брехт, Джексон Маклоу, Эл Хэнсен и др. — были студентами Кейджа, когда тот преподавал «экспериментальную композицию» в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке с 1957 по 1959 г. Заимствованное «флаксистами» из музыки понятие партитуры (score) относилось к коротким, порой в несколько строк или в одно предложение, инструкциям по исполнению действий, которые мог как бы сыграть, следуя собственной интуиции, каждый их прочитавший («Холодным зимним утром двигайся по следу лисьего хвоста на снегу» Нам Джун Пайка, «Слушай звук вращения земли» Йоко Оно, «партитуры» для «Капающей музыки» и «Музыки для расчески» Дж. Брехта и т.д.).

Эти действия, или события, подразумевали случайные комбинации при каждом новом исполнении, причем акцент делался на полном включении исполнителя/реципиента в процесс, на постоянной текучести, вариативности и изменчивости, — основатель движения Джордж Мачюнас (как и Йонас Мекас, основатель нью-йоркского киноавангарда, беженец из послевоенной Литвы) имел в виду именно эти значения латинского слова «fluxus» (то есть «поток», «прилив» по латыни). Простые, короткие — в отличие от достаточно масштабных хеппенингов — и подобные дзенским коанам или пассажам дадаистов перформансы «Флаксуса», синтезировавшие поэзию, музыку и танец, были призваны выявить пара-

доксальность, порой абсурдность объектов повседневности. Практики художников «Флаксуса» были в основном мультидисциплинарными, но они работали и в жанрах инсталляции, коллажа и скульптуры (например, «Телевизионный Будда» или сотворенная Пайком из отходов технологического общества семья роботов), поэзии, видео и кино. Их фильмы запечатлевали в основном обыденные действия, жесты или даже части тела («Вход на выход» Джорджа Брехта, «Крик» Джеффа Перкинса, «Исчезающая музыка для лица» Чиеко Шиоми, «Задницы», «Мигание глаза» Йоко Оно и др.).

БЛЕСК И НИЩЕТА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, ИЛИ «ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТУФЕЛЬКИ УОРХОЛА»

1. Пессимисты и оптимисты

Всех пробовавших определить сущность массовой культуры можно разделить на два лагеря, противостоящие друг другу и по времени, и терминологически. Пессимисты, то есть теоретики Франкфуртской школы в 1930—1940-е гг. — Ю. Хабермас, Т. Адорно, М. Хоркхаймер, В. Беньямин, Г. Маркузе и другие, в продуктах «культуриндустрии», созданных по стандартным коммерческим формулам²⁶, не видели ничего, кроме «массового обмана» (Адорно) аудитории и воспитания пассивных потребителей. Для франкфуртцев, как впоследствии для Ф. Джеймисона, основные негативные свойства массовой культуры — реификация и инструментализация, необходимые для превращения произведения искусства в товар²⁷. Однако стремительное развитие «индустрии культуры», включавшей рекламу, газеты и журналы, «бульварное чтение» и комиксы, афиши, моду, фотографию, радио, голливудские ленты и т.д., которому сопротивлялись требовавшие художественной автономии модернисты, трактовалось в негативном плане далеко не всеми теоретиками.

К оптимистам относился, например, В. Беньямин, который признавал демократический потенциал массовой культуры, помогающей разрушить уникальную «ауру» произведения искусства, ту самую ауру, из-за которой искусство сначала ассоциировалось с религиозным ритуалом, а в начале XX в. — с культивированием «искусства ради искусства». Так как повсеместно распространяющаяся технология становится основным средством распространения массовой культуры, принцип механической воспроизводимости устраняет сугубо интроспективное, изолированное восприятие, которого требует модернистское искусство буржуазии, помогая рождению восприятия новаторского — непосредственного и коллективного. С «авангардистской» точки зрения Беньямина, кинематограф как существенный элемент технологизированной массовой культуры открывает возможности нового, антибуржуазного сознания, создает возможности для коллективного самовыражения массовой аудитории, прежде всего городского пролетариата²⁸.

Точка зрения творцов-модернистов, противопоставлявших «высокое искусство» и массовую культуру, была представлена трудами Т. Адорно, критиковавшего популярную музыку, литературу, кино, а также статьями К. Гринберга — прежде всего работой «Авангард и китч», где под авангардом американский критик понимал эстетически автономную модернистскую живопись²⁹. Вполне объяснимо их стремление защищать эту автономию в культурной ситуации конца 30-х гг. — не только от рыночного китча Запада, но и от давления «массового» искусства тоталитаризма, которое эстетизировало и героизировало повседневность фашистских парадов, помпезность сталинской пропаганды и соцреализма.

Революционный авангард не поддерживал это противопоставление — в своей попытке тотального проникновения в повседневный быт (а не в музейные залы и галереи, в отличие от модернистов) он уделял внимание тем тривиальным артефактам массовой культуры, которые приобретали «культурный смысл» только в бытовом, сугубо утилитарном контексте. Ведь шлагеры, комиксы, бестселлеры, мюзиклы, как и реклама, дизайн, мода, созданы для потребления, а не для автономного эстетического созерцания или суждения.

Именно в таких утилитарных артефактах дадаисты и сюрреалисты видели потенциал для творческого преобразования жизни — Сальвадор Дали считал их более «лиричными» и «проникновенными», чем модернистские работы: «Современность — не в холстах Сони Делоне и не в “Метрополисе” Фрица Ланга, а в английских хоккейных пуловерах фабричной вязки; и также, наверное, в посредственном кино, которое заставляет нас смеяться над самыми избитыми банальностями...»³⁰ Характерно, что в 1938 г. Дали был исключен Бретоном из группы сюрреалистов в том числе и за то, что занимался оформлением витрин в модном нью-йоркском универсаме «Bonwit Teller». Другой автор дадаистских и сюрреалистских проектов, американец с русско-еврейскими корнями Ман Рэй (Эмануэль Радницкий), работал фотографом в журнале мод «Vogue», а также с такими кутюрье, как Поль Пуаре и Коко Шанель.

Одной из форм, наиболее эффективно ассимилировавших артефакты массовой культуры, стали дадаистские фотомонтажи. Многие из них оказывались политически действенными, как, например, антигитлеровские композиции Джона Хартфильда в конце 30-х (художник-активист Хельмут Херцфельде принял английское имя в знак протеста против заметно усиливавшегося немецкого национализма).

Антиаристократическое, популярное, урбанистское «седьмое искусство» ощущалось ранними авангардистами как ипостась массовой культуры и, более того, как знак современности. Например, спектакли Сергея Эйзенштейна в России, Бертольта Брехта и Эрвина Пискатора — в Германии включали в себя, наряду с фотографией и радио, и киноэпизоды. В среде архитекторов и дизайнеров немецкого Баухауза ощущался

интерес к сравнительно новому медиуму, выразившийся в коротких киноабстракциях Ласло Моголи-Надя на урбанистическо-технологические темы. По тематике и форме им близки снятые в то же время фильмы художника-кубиста Фернана Леже «Механический балет» (1924), Эжена Деслава «Марш машин» (1928) и «Электрическая ночь» (1930), Анри Шомета «Вариации света и скорости» (1925) и др.

Усвоение массовой культуры и машинных технологий киноэстетикой революционного авангарда отделяло ее от модернистской эстетики немецкого киноэкспрессионизма (Ф. Мурнау, Г. Пабст и др.) и французского киноимпрессионизма (Ж. Ренуар, Р. Клер — брат А. Шомета, взявший псевдоним *Claire*, то есть «светлый»), то есть движений, которые тоже вырабатывали экспериментальные модели сопротивления коммерциализму Голливуда, но все же более принадлежали *art cinema*, высокомерно отделявшего себя от массовой культуры³¹.

Оптимисты из послевоенного направления «исследований культуры» (*cultural studies*) предпочитали определение «популярная культура». Англичане Реймонд Уильямс, Эдвард Томпсон, Стюарт Холл, Дик Хэбдидж, американец Лесли Фидлер, французы Мишель де Серто, Франц Фанон, «ранний» Ролан Барт (в «Мифологиях» и «Системе моды») и другие значительно расширили область изучения, включив в нее буквально все продукты эстетической среды — как артефакты массовой культуры и массмедиа (например, фильмы, телепрограммы и шоу, бестселлеры), так и различные аспекты повседневной жизни (спорт, мода, разговорная речь и т.д.). В этой области собственно эстетическая ценность для них оказывается релятивной, условной. Культура как таковая трактуется как «целостный образ жизни» (Уильямс), без разделения на «высокую» и «низкую»³².

Поэтому в фокусе внимания *cultural studies*, значительно потеснивших в 1980—1990-х гг. психоанализ и семиотику, — не сам (кино)текст, а прежде всего его институциональный контекст, когда смысл не только создается творцом, но и пересоздается и воспринимается совершенно по-разному зрителями самых разных субкультур. Вслед за И.П. Ильиным мы можем определить *cultural studies* как «культурные исследования» или «культурно-социологическую критику»³³ (с акцентом на социологическом аспекте), рисующую схему властных отношений в сфере культуры определенного периода и раскрывающую подлинное авторство тех или иных смыслов.

Процесс восприятия, чтения «популярных текстов» разными субкультурами порождает самостоятельные, оригинальные, непредсказуемые и в то же время весьма эфемерные интенции, значения и смыслы. Очень часто они выступают с прямо противоположным знаком по отношению к доминантной «культурной индустрии», как подрывные и критичные, однако нередко отдают должное ее коммуникативному потенциалу, ее стра-

тегиям охвата возможно большей аудитории. Эти два подхода, как две стороны одной медали, зачастую составляют одно целое.

Такая амбивалентность «культурной критики» заметна в исследованиях разнообразных субкультур, например «фэнов» (фанатов-поклонников звезд кино, эстрады, рок-музыки) или таких типично урбанистических феноменов, как хип-хоп или панк-культура³⁴. Сопротивление потребителей массовой культуры незыблемому социальному порядку посредством активной манипуляции его продуктами усматривают даже в коллекционировании детских игрушек, подростковых видео- и компьютерных играх, повседневном фантазировании, шопинге и т.д.

В кинематографе, как отмечал Дэвид Бордвелл, благодаря cultural studies на смену идее «радикальных фильмов» пришла концепция «сопротивляющегося зрителя»: вместо того чтобы отыскивать «метафоры сопротивления» в самих кинотекстах, критик этого лагеря мог найти их в зрительской аудитории³⁵. С этой точки зрения «культурная критика» создавала историческое, «диахронное» (в противовес структуралистскому «синхронному», вневременному) измерение — вместо текстуального анализа отдельного фильма изучалось многослойное «кинематографическое событие», включавшее контексты его производства, проката и рекламной кампании, критических отзывов, особенности восприятия различными аудиториями и т.д.

Следует отметить, что с начала 1980-х гг. назревала потребность в пересмотре канонической истории кино (истории отдельных фильмов и их авторов). Ее место заняли «популистская» история кинопублики, раскрытие тех зачастую противоречивых смыслов, которые разные группы кинозрителей конкретного исторического периода находили в фильмах, освещение той роли, которую кинозрелища играли в их повседневном существовании.

Механизмы смыслопорождения в контркультуре 1950—1960-х гг. контролировались составлявшими ее альтернативными субкультурами и группами. Среди них — организации «Студенты за демократическое общество» (СДО), «Черные пантеры», «Новая мораль», «Уэзермены», движения за гражданские права и за женское равноправие, субкультуры битников и хиппи, а также пацифистов, протестовавших против войны во Вьетнаме, и т.д. Их оппозиционные дискурсивные практики меняли иерархию смыслов, выворачивали наизнанку господствующие языковые коды, нормы и в конечном счете логику капиталистического истеблишмента, преобразуя таким образом эстетическое измерение в политическое.

К такому преобразованию весьма подходил один из наиболее популярных ранних годаровских лозунгов «prise de la parole» («взятие слова»), подрывавший «логоцентристскую традицию Запада» (Ж. Деррида) и отстаивавший выработку собственных экспериментальных языков-

идиолектов. Образность массовой культуры как раз и становилась существенной частью такого идиолекта. Благодаря «культурной критике» стал возможен анализ сопротивленческих, альтернативных практик авангарда — в частности, тех кинохудожников, которые, цитируя и пересоздавая массово тиражируемые образы, артефакты, клише «промышленно-развлекательного комплекса», в своих работах старались сочетать пародию на них и одновременно позитивное отношение к их утопическому потенциалу, свободно манипулировать артефактами массовой культуры для презентации собственных смыслов и значений.

Если утвердившаяся в 1970-е гг. теория «кинематографического аппарата» Альтюссера, Меца и Бодри тотально детерминировала субъективность зрителя, не оставляя ему возможности для действенного сопротивления господствующей идеологии, то изучение рецепции киноаудитории определенных класса, расы, возраста, религии и гендера, напротив, наделяло конкретного исторического субъекта свободой действия и выбора (разумеется, в рамках определенных институциональных условий)³⁶. Более того, в зависимости от этих условий идентичность субъекта-зрителя могла проявлять себя как множественная, децентрированная, открытая и постоянно менявшаяся. Очень часто «угнетенные» меньшинства могли становиться на сторону белого большинства: например, арабские тинейджеры — на сторону носителя «цивилизаторской миссии» Индианы Джонса, африканские — Тарзана, а дети коренного населения Америки — ассоциировать себя с ковбоями, сражавшимися с «безжалостными дикарями-индейцами» (цитата из Декларации независимости, ключевого для американской государственности текста)³⁷.

Утверждение конвенционального киноязыка в начале века было обусловлено становлением студийной системы, сделавшей к 1915 г. кинопроизводство «конвейерным». Кинематограф постепенно становился неотъемлемой частью общества потребления, в котором массовая культура только-только начинала заявлять о себе. М. Хансен, Ю. Цивьян, Т. Ганнинг и другие исследователи справедливо отмечают, что раннее немое кино как абсолютно новый вид искусства выполняло исключительно авангардистские функции.

2. Экспансия массовой культуры

Однако расцвет киноавангарда в США пришелся на тот исторический период, когда массовая культура стала полностью доминировать над любыми другими способами культурного производства. Реклама, телевидение и другие средства массовой коммуникации оказались способными представлять любое проявление культуры как массовую культуру и в соответствии с ним формировать сознание аудитории.

Одновременно, в конце 1960-х гг., окончательная сдача модернизмом своих позиций и утверждение постмодернистского мироощущения (этот процесс происходил параллельно с переходом, отмеченным в работе Д. Харви «Состояние постмодернизма», от знаменитой фордовской рационализации капиталистического производства посредством конвейера к новой системе «гибкого накопления»³⁸) свидетельствовали об исчезновении возникшей в эстетике XIX в. оппозиции элитарного и массового искусства, этого, по выражению искусствоведа Андреаса Хьюссена, «великого разделения», то есть границ, проведенных модернистами. Оппозицию сменила диффузия³⁹.

Соответственно изменились и эстетические формы выражения. В условиях массовизации общества эстетика оказалась полностью поглощенной идеологией товарообмена — искусство подверглось овеществлению (реификации). Поэтому производство товарных, «конкурентноспособных», тривиальных смыслов искусства стало необходимым условием окупаемости капитала, затраченного на его производство.

Таким образом, для сопротивления нивелирующим товарным отношениям кинохудожнику-авангардисту постмодернистского периода не приходится ни замыкаться в автономном пространстве творческой саморефлексии, как поступал модернист, ни разрабатывать жизнестроительные проекты, соединяющие эстетику и политику, чем занимались его коллеги — революционные авангардисты. Эти варианты становятся для постмодерниста неактуальными. Ведь реификация и эстетизация всех социальных отношений в массовом «обществе спектакля» (Ги Дебор) уже состоялись. Теперь художественный процесс постмодернистского толка отождествляется с бесконечным механическим репродуцированием и потреблением товарных артефактов (симулякров), то есть правдоподобных подделок, лишенных подлинника, — например, в поп-арте. Для Фредрика Джеймисона, например, соединение сфер экономики и культуры ведет к «эстетизации повседневной жизни», а в искусстве — к пастишу, или «нейтральной практике стиливой мимикрии без скрытого мотива пародии»⁴⁰. Для политической ангажированности революционного авангарда в этом консюмеристском процессе места не остается: «Дизайнерские туфельки и банки с суповыми консервами Уорхола пришли на смену поэтическим выступлениям Маяковского в заводских цехах»⁴¹, — иронически комментирует другой марксист-теоретик постмодернизма Терри Иглтон. В результате «если искусство больше не отражает мир, то вовсе не потому, что оно стремится изменить его (а не скопировать с помощью мимезиса), но только потому, что отражать уже больше нечего, уже не осталось какой-либо реальности, которая сама по себе не была бы образом, зрелищем, симулякром, полновесным вымыслом...»⁴². Если общество классического капитализма отчуждало производителя от продуктов собственного труда, делая такой продукт товаром, то в современном обществе потреб-

ления, где правит бал массовая культура, отчуждение распространяется на любой мыслимый аспект индивидуального существования. В глянцево-товарной упаковке предлагаются культура и досуг, новости и научные теории, имиджи и идентичность, стиль одежды и манеры поведения и даже бунтарские, то есть авангардистские, художнические жесты. Если «пространственно-временная компрессия» капитализма XIX в. расширяла географические контуры империй в поисках рынков, то консюмеризм постмодернистского «общества спектакля» вторгается в личностный опыт, в самые интимные уголки повседневной жизни потребителя, провоцируя и формируя само желание с помощью зрелищ, то есть товарных образов. По определению Дебора, «в обществах, в которых господствуют современные условия производства, сама жизнь проявляет себя как грандиозное скопление зрелищ. Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление (представление, *le spectacle*, имеет также значение спектакля, зрелища. — А.Х.). Зрелище есть капитал на той стадии накопления, когда он становится образом»⁴³. Отчуждающему «скоплению зрелищ» Дебор противопоставлял конструирование жизненных ситуаций, основывающихся на непосредственном, неотчужденном опыте, высвобождении желания с помощью игры и деконструкции образов «индустрии культуры».

Забегая вперед, отметим, что во второй половине XX в. постмодернистское потребление образов задействовало «сверхобъективную» стратегию авангардистского сопротивления. В современном искусстве понимаемая традиционно роль автора-творца с его индивидуальностью и духовностью вытесняется ролью художника, который становится беспристрастным посредником, менеджером, занятым лишь ассимиляцией образов. Он больше не репрезентирует их, как ранее, а цитирует, репродуцирует, организует в едином проекте, не делая различия между образами высокого искусства и массовой культуры, а просто наделяя их эстетическо-потребительской (или товарной) ценностью для арт-рынка. «Покупателю», то есть публике, как отметил словенский культуролог Алесь Эрьявек, остается лишь вторичное потребление и, соответственно, создание собственных смыслов⁴⁴. Начало этому художественному «менеджменту» положило искусство поп-арта, и прежде всего гениальный продюсер Энди Уорхол, заменивший авторскую индивидуальность на массовое, серийное — и, несомненно, цитатное — «(вос)производство» артефактов в живописи (растиражированные шелкографические образы Элвиса Пресли, Элизабет Тейлор, Мэрилин Монро, кормчего Мао, консервных супов «Кэмпбелл» и упаковок с мылом «Брийо»). В кино же он отказался от и без того минимального режиссерского контроля над съемкой своих ранних медитативных киноэкспериментов («Сон», «Эмпайр», «Минет» и кинопробы) ради конвейерного выпуска полнометражных цветных лент с

сюжетами (урбанистическая трилогия «Плоть», «Отребье», «Жара» и наиболее коммерческая дилогия «Кровь Дракулы», «Плоть для Франкенштейна»), после покушения на него Валери Соланас в июне 1968 г. полностью доверив все стадии производства Полю Морисси.

Однако отношение к визуальным образам «промышленно-развлекательного комплекса» в контркультурную эпоху еще не было «сверхобъективным» и беспристрастным — напротив, оно было амбивалентным, а точнее, двойственным. Наиболее наглядно его выразил экспериментальный кинематограф США конца 1940 — начала 1970-х гг. С одной стороны, он откровенно пародировал тиражируемые образы, продукты, клише массовой культуры, выявлял абсурдность ее характеристик и гротескно обнажал скрытые противоречия. С другой стороны, он одновременно освобождал утопический, витальный потенциал массового искусства от реифицированных культурных форм, признавая за ним способность к производству новых смыслов, зачастую прямо противоположных рыночным и китчевым. При этом многие авторы и целые движения (как, например, «структурный фильм») отделяли себя от коммерческих ценностей массовой культуры — так же категорично, как это делали модернистские авторы рубежа столетий.

Подобную амбивалентность можно обнаружить уже в фильмах дадаистов и сюрреалистов периода революционного авангарда 20-х гг.: «Антракт» Клера, «Механический балет» Леже, «Андалузский пес» и «Золотой век» Бунюэля, «Морская звезда» Ман Рэя — в отличие от практически модернистских экспериментов В. Эгелинга, О. Фишингера, Г. Рихтера и В. Рутмана, то есть абстракционистского кино «чистых форм», кардинально отличавшегося от поп-культуры.

Ту же двойственность мы находим в американском неоавангарде 60-х. В визуально насыщенных, полных художественных метафор и аллюзий фильмах Сиднея Петерсона, Стэна Брекиджа, Грегори Маркопулоса, Йонаса Мекаса угадываются черты модернистской эстетики с ее категоричной изоляцией от артефактов «индустрии культуры». В то же время целый ряд кинохудожников, включая Энди Уорхола, Кеннета Энгера, Джека Смита, Брюса Бэйли, помимо пародирования и выявления абсурдности коммерческой продукции массового общества проявляют непосредственный интерес к утопическим возможностям массовой культуры, свободно заимствуя мотивы и образы коммерческой культуры, создавая с их помощью собственный — альтернативный, преимущественно гей-лесбийский — тезаурус, собственную образность. Такой амбивалентный подход был применен Энди Уорхолом, чья знаменитая «Кинофабрика» стала не только артистической студией, но и неким гротескным учреждением, где выпускались пародии на голливудские кинопродукты и создавались сопутствующие им феномены «фабрики

грез» — поддерживаемая средствами массовой коммуникации система звезд, реклама, гламур, скандалы и т.д. Уорхол пародировал даже жанры — так, жанр классического вестерна иронически деконструируется в его фильме «Одинокие ковбои» (1967).

3. Киноколлажи и пародии

Развивая идею контркультурной «новой чувственности» Маркузе, Сьюзан Зонтаг отмечала ее «вызывающий плюрализм», размывающий границы между искусством элитарным и массовым, и приветствовала их диффузию: «С точки зрения новой чувственности красота машины или решения математической задачи, живописного холста Джаспера Джонса или фильма Ж.-Л. Годара, музыки “Битлз” или самих ее исполнителей доступна в равной степени»⁴⁵. Создатели андеграундных «коллажных фильмов» использовали эту доступность, демократичность образов массовой культуры, а также их оппозиционность по отношению к «высокому искусству». Большая часть их включает в себя фрагменты продукции «фабрики грез», хроники, видеоклипов и рекламных роликов, в силу чего они больше известны под рубрикой фильмов «found footage», то есть материала, найденного специально для цитат.

В подобных киноколлажах попкультурные артефакты и предметы массового производства, плюралистически цитируемые и уравниваемые в правах с любыми иными элементами содержания, играют двойную роль. Они одновременно и объект критического взгляда, и основной языковой ресурс. Например, основной прием в «Научных трёках» («Science Friction» (1959) — ироническое название обыгрывает название жанра «science fiction», то есть «научная фантастика») Стэна Вандербика — политическая сатира на тему холодной войны. С одной стороны, мощный поток газетно-журнальной и телевизионной рекламы, благодаря вездесущим массмедиа заполняющей собой благоустроенный быт послевоенной Америки конца 1950-х, сам по себе является материалом для сатиры. С другой стороны, коллажное рекомбинирование образов этого потока создает сатирические метафоры, которые высмеивают холодную войну с ее гонкой вооружений, зависимость современного общества от технологий и средств массовой коммуникации и т.д. Массовая культура становится единственным адекватным языком этого основанного на анимационной технике фильма, в котором ежедневные газеты и закрылки автомобилей сворачиваются и превращаются в ракеты с ядерными боеголовками, а внутренности спортсмена, как бы рассматриваемые биологами под микроскопом, оказываются составленными из роликов телерекламы. Ракета взрывает телеэкран, только что выстреливавший набором рекламы лифчиков, стирального порошка и прочего вперемешку с комиксами и вестернами.

Во многом состоящий из массмедийных цитат, киноколлаж Вандербика рождает ощущение милитаризованного, нестабильного мира, делящегося в основном на ракеты и их мишени, причем они взаимозаменяемы. Контроль над этим миром осуществляют гротескные портреты Хрущева и Эйзенхауэра, прильнувших к телескопам (как бы заменившим микроскопы биологов). Они наблюдают, как выводятся на орбиту превращающиеся в ядерные боеголовки сигара и зажигалка, паркеровская ручка и вазочка с мороженым, репродукция средневекового изображения Мадонны и кошка — словом, символы комфортного быта из гляцевых журналов. Одна из таких боеголовок попадает в темя Хрущева, другая взрывает, почти как в финале «Забриски Поинт», сошедший с рекламной обложки дом вместе с хозяином, умиротворенно рассматривающим газетный заголовок «Четырехтонная ракета “Атлас” запущена на орбиту».

Тему ракетных метаморфоз завершают архитектурные символы крупных ядерных держав — статуя Свободы, Мемориал Вашингтона, Капитолий, Кремль, Эйфелева башня, — взлет которых, опять же в виде ракет, координируют те же государственные лидеры. Кадры с их портретами перемежаются черными проклейками (отсылающими к небытию после ядерного апокалипсиса) и в финале — изображением Земли в виде сваренного вкрутую яйца.



*Кадр из фильма С. Вандербика
«Научные тёрки» (1959)*

Если коллажные приемы Вандербика иронически остраивают образы рекламы и средств массовой коммуникации, то в андеграундных работах братьев Кучар, Брюса Коннера, Кеннета Энгера и других деконструкции подвергаются языковые приемы и создаваемые ими визуальные клише самого киномедиума в целом — и массовой продукции «фабрики грез» в частности. В духе модернизма они акцентируют внимание на собственных средствах (или техниках). Наиболее коллажный «Фильм» («A Movie», 1958) Коннера, цитирующий немые полицейские комедии фирмы «Кистоун», учебные фильмы для армии, документальные и эро-



*Кадр из фильма Б. Коннера
«Фильм» (1958)*

тические ленты, был впервые показан на его персональной выставке скульптурных коллажей, также комбиниравших продукты общества потребления. В нем для создания «отчуждающих» комических гипербола на тему власти используется «эффект Кулешова»: за кадрами произносящего речь Рузвельта следует изображение моста, раскачивающегося от ветра, за помпезной церемонией коронации — извержение вулкана. Капитан подводной лодки направляет перископ на полураздетую старлетку в вызывающей позе; выпущенная вслед за этим торпеда и облако (оргазмического) взрыва вводят эротическую метафору. Абсурдистское монтажное противопоставление несочетаемых фрагментов подрывает ожидаемую кинозрителем логику континуальности и создает своеобразный метаязык в его «Космическом луче» (1961) и «Репортаже» (1965) — об убийстве президента Кеннеди.

Братья-близнецы Джордж и Майк Кучар подходят к массовым визуальным клише Голливуда с противоположной стороны. Их версии продукции «фабрики грез» балансируют между нарочито любительскими, дилетантскими, но предельно искренними попытками сравняться с голливудским гламуром и откровенными пародиями на него, не сбиваясь в ту или иную крайность. Пародируется в основном продукция категории Б — для Кучаров это прежде фильмы ужасов Роджера Кормена, мелодрамы Дугласа Серка и фантастика, рожденная страхом перед ядерным апокалипсисом, зачастую сатирическая («Доктор Стрейнжлав», «Зверь из морской бездны» и др.).

Например, снятая Майком фантастическая антиутопия «Грехи роботов во плоти» (1965) имитирует помпезный стиль позднего римского декаданса, хотя действие происходит в далеком будущем, изображенном с помощью незатейливой бутафории магазинов секонд-хенд. Человечество буквально утопает в «древнеримской» роскоши благодаря обслуживающим его роботам. Однако те неожиданно открывают в себе потребность в чувствах и прежде всего в любви, до сего времени прерогативе своих хозяев, учатся рождать детей и поднимают восстание против людей. Курь-



Кадр из фильма М. Кучара
«Грехи роботов во плоти» (1965)

езная кучаровская антиутопия с ее характерным синтезом гротеска и насилия смешивает, подобно коллажу, нарративные и формальные конвенции мейнстрима.

Однако самые радикальные, непредсказуемые значения и смыслы андеграундного кино рождаются при попытках смещения гендерных ролей, предпринятых такими сторонниками гей- или квирэстетики, как Кеннет Энгер, неизменный последователь арт-либертинажа и поклонник сатаниста Алистера Кроули, или Джек Смит, наверно самый андеграундный перформансист и синефил, чьи ленты и перформансы включали пародии на голливудский гламур 1930—1940-х гг. Как мы покажем далее, именно иконография индустрии культуры сформировала их уникальную стилистику кэмпа, стилистику избыточности и иронии.

Достаточно эффективно энергетику массовой культуры ассимилировало и феминистское движение. Видеоработы Дары Бирнбаум, составленные из фрагментов популярных телесериалов, телевикторин и спортивных программ, иронически остранили конвенции телевизионного медиума. А в своей знаменитой фотосерии «Кадры из неназванных фильмов» Синди Шерман как бы деконструирует весьма ограниченный визуальный набор стереотипных ролей, отведенных женщинам в патриархатном социуме, — от скромной школьницы и домохозяйки до голливудской секс-бомбы. Она позирует в тщательно подобранных костюмах и гриме для гротескных автофотопортретов, которые благодаря освещению и композиции воспринимаются как кадры массовой кинопродукции самых разных жанров с их ценностями патриархатного общества — голливудских мелодрам и мюзиклов, «черного фильма», европейских комедий и т.д.

В 1980—1990-х гг. знаковые системы массовой культуры использовали в своих иронических коллажах такие кинохудожники, как Льюис Клар — в Нью-Йорке, Пэт О'Нил и Чик Стрэнд — на Западном побережье США, преимущественно в Лос-Анджелесе и Сан-Франциско. Примечательно, что направление «коллажного фильма» многое позаимствовало от

другого жанра андеграундного искусства, выросшего из поп-культуры, а именно из комиксов. «Comix» (андеграундные комиксы небольших издательств или отдельных художников, отличающиеся по либертинному содержанию от мейнстримовских) андеграундных художников Роберта Крамба и Арта Спигельмана в конце 60-х также использовали массмедийные средства и содержание, включая рекламу, для сатирического освещения проблем расизма, неравноправного положения женщин, радикального политического сопротивления и т.д., то есть вопросов, для корпоративных средств массовой коммуникации по большей части не существовавших.

Крамб и Спигельман, в свою очередь, не избежали влияния популярных, ориентированных на подросткового читателя журналов хоррор-комиксов 1940—1950-х гг., типа «E.C. Comics» (entertaining comics, «развлекательные», после атаки цензоров расшифровывались как educational comics — «образовательные») Уильяма Гейнса или «Mad» («Двинутые» в прямом значении, но может прочитываться и как политически актуальная аббревиатура выражения «mutually assured destruction», «взаимно гарантированное уничтожение»). В интересе этих журналов к мотивам канибализма, расчлененного тела, нарочито и бессмысленно жестоких убийств, в их черном юморе и нарочито гротескной пародии ощущались вызов и неудовлетворенность буржуазным обществом потребления 1950-х, заставившие писателя Тома Вулфа назвать комиксы «бессознательным американского авангарда», отождествив, по сути дела, массовую культуру и авангард. Именно эти мотивы стали причиной закрытия журналов цензурой после рассмотрения жалобы на них в конгрессе и утверждения специального Кодекса комиксов в 1954 г.

4. Социологическое отступление

Что такое утопический потенциал массовой культуры, используемый авангардом?

Для нашей темы важны те рецептивные аспекты авангарда и массовой культуры, которые интерпретируются как сфера реорганизации коллективного опыта, — например, в работах Ю. Хабермаса «Структурная трансформация общественной сферы» и О. Негта и А. Клюге «Общественная сфера и опыт: к анализу общественной сферы буржуазии и пролетариата». В них рассматривается разрыв между частным и общественным, обусловленный подчинением политической жизни классовым интересам буржуазии и постепенно преодоленный с помощью социального регистра, обозначаемого Негтом и Клюге как «общественная сфера производства». По их мнению, «традиционная общественная сфера («пространство», «Offentlichkeit», так как немецкий текст подразумевает и пространствен-

ное значение. — А.Х.), характерная деградация которой зависит от механизма игнорирования различий между частным и общественным, на сегодняшний день находится под давлением индустриальных общественных сфер производства, инкорпорирующих регистры частного, в особенности процесс производства и жизненный контекст»⁴⁶.

В общественной сфере производства, согласно немецким культурологам, опыты и представления, бывшие ранее сугубо частными и не включенными в общественную сферу (сюда относятся эмоции, чувства, образы фантазии, воображения и так далее), стали ныне предметом воспроизводства и потребления на массовом уровне — посредством рекламы, потребительской культуры, а также форм социализации, санкционированных властными структурами социума.

Соединение сфер общественного и частного способно создать общественную жизнь, которая могла бы в полной мере учитывать потребности самых разных членов общества. Однако такое соединение, в настоящее время предпринимаемое общественной сферой производства, идет не от коллективности, а от потенциально репрессивного капиталистического развития, называемого Негтом и Ключе «вторичной эксплуатацией» (к «первичной эксплуатации» относятся такие внешние формы прикрепления индивидов к их социальным ролям, как рабочая дисциплина, график, зарплата, политические репрессии и т.д.).

«Вторичная эксплуатация» является внутренней, так как проникает в самые интимные области повседневной практики, полностью колонизируя личностный опыт, фрагментируя его. Товарные продукты общества потребления (как одной из форм эксплуатации внутренней) принимаются индивидами в качестве компенсации за неудовлетворенные желания и потребности, удаленные из общественного пространства и остающиеся «в запретной, табуированной зоне фантазии, как прототипы рудиментарной организации основных условий жизни пролетариата», некие «сырьевые ресурсы» или «ячейки реальной жизни, составляющие оппозицию принципу максимизации прибыли»⁴⁷.

Естественно, из всех товарных продуктов общественной сферы наибольший интерес авангардистского этоса вызывают артефакты «компенсаторно-развлекательной культуры». В чем причины подобного интереса?

«Сырьевые ресурсы» аудитории, состоящие из желаний, потребностей, чувственности, фрустраций и т.д. не нашедших применения при существующих социальных возможностях, по большей части становятся реифицированными формами опыта и превращаются в товар благодаря потребительскому рынку. Но остаются и «ячейки реальной жизни», где реальные потребности и подлинный опыт сохраняются нетронутыми, латентными, способными возродиться к более естественным, демократическим формам культурной и общественной жизни.

По мнению искусствоведов журнала «October», между этими двумя оппозиционными регистрами и занимает свою нишу «контркультурный авангард», чьи культурные практики стремятся высвободить тот самый утопический потенциал витальных и либидозных потребностей, который позднекапиталистическое общество выражает и репрессирует одновременно.

5. «Румяный критик мой»: как выковывался канон

В американском киноведении создан «нью-йоркский канон», основывающийся главным образом на авторских школах, методах, стилях и эстетических концепциях экспериментального кино США, преимущественно в Нью-Йорке, с редкими упоминаниями таких центров авангарда, как Сан-Франциско, Лос-Анджелес или Чикаго. Образная система массовой культуры, органично используемая многими авторами-авангардистами, этим преимущественно модернистским каноном заведомо исключалась⁴⁸.

Нью-Йорк, ставший общепризнанной столицей искусств после Второй мировой войны, с его многочисленными картинными галереями, издательствами, небольшими кинотеатрами, в 60-е гг. оказался также идеальным местом для съемок, проката, показа и критического обсуждения экспериментальных лент, созданных независимыми творцами — «кинохудожниками» (film artists): Майей Дерен и ее «наследниками» Стэном Брекиджем, Энди Уорхолом, Йонасом Мекасом, Кеннетом Энгером, Холлисом Фрэмптоном и Майклом Сноу. Некоторые из них, как Мекас или Питер Гидал, издали первые подробные истории киноавангарда; многие другие, как Дерен, Брекидж, Фрэмптон, Стэн Вандербик, в своих лекционных турах, статьях и манифестах разъясняли, почему именно их фильмы следует воспринимать как «art-cinema».

Экспериментальное кинопроизводство репрезентировалось как один из видов современного американского искусства, весьма близкий к традициям французской «la politique des auteurs» («авторского кино»). Эти традиции, в свою очередь, были заимствованы критиком Эндрю Саррисом из критического дискурса французских кинокритиков «новой волны» и, в частности, журнала «Кайе дю синема» конца 1950 — начала 1960-х гг., доказывавшего, что некоторые голливудские режиссеры (они же «les auteurs») наделяли своим уникальным режиссерским видением стандартную кинопродукцию (и прежде всего индивидуальные мизансцены), прежде всего Орсон Уэллс, Говард Хоукс, Отто Преминджер, Альфред Хичкок. Вышедшие во время спада контркультурной контестации книги-обзоры Шелдона Ренана, Грегори Бэткока, Паркера Тайлера, Дэвида Кертиса и Йонаса Мекаса⁴⁹ как бы подводили итог эзотерическому искусству «безумных шестидесятых» — они состояли из характеристик ряда режис-

серов, эссе, рассмотрения отдельных фильмов, проанализированных с помощью искусствоведческих методов (например, сравнения с модернистской живописью абстрактного экспрессионизма, поп-арта и позднее — минимализма) — в духе модернистской автономии самодостаточного шедевра.

Наиболее характерный пример — выдержавший три издания обзор «Визионерский фильм: Американский авангард с 1943 по 1978 г.» П. Адамса Ситни, критика и организатора (вместе с Мекасом) киноархива «Антология» в нью-йоркском Ист-Виллидже, и поныне функционирующего уникального киномузея-синематеки⁵⁰. Книга демонстрирует последовательность основных движений «нью-йоркского канона» — фильмов «транса» и психодрамы, мифопоэтических и лирических, анимационных и коллажных, дневниковых и «структурных». В них отмечается влияние эстетики сюрреализма, абстрактного экспрессионизма, поп-арта и минимализма.

Как и модернист Гринберг, основные ценности киноавангарда Ситни усматривает во внимании к формальным средствам киномедиума, стремлении к абстракции и деконструкции сюжета и повествовательности. Цель же современного искусства, включающего в себя «визионерское кино», — в расширении границ повседневного восприятия, зрения, в упразднении стереотипных, автоматических «способов видения». Книга Ситни написана под влиянием предложенной Аннет Майклсон (влиятельный теоретик и основатель канона) феноменологической интерпретации экспериментального кино США как грандиозной метафоры зрения или, шире, как отображения «индивидуального сознания»⁵¹. Кинохудожник-аутсайдер, как и поэт-романтик XX в., способен отобразить новое визуальное восприятие мира, манипулируя конвенциональными кодами или архетипами «коллективного бессознательного».

Это манипулирование возможно, по мнению Ситни, исключительно благодаря «вневременной» художнической интуиции и творческому гению, определяющим индивидуальность автора и существующим как бы вне связей с историческим и социальным контекстом кинематографа, то есть с его аудиторией, производственными и прокатными сетями, амбивалентным отношением к образности массовой культуры и т.д. Полностью игнорируя интерес современного киноведения к неомарксистским концепциям, а также влияние на него *cultural studies*, обзор П. Адамса Ситни утверждал канон модернистского авангарда с его тяготением к автономии кинотекста.

Многочисленные последователи Ситни и Майклсон или применяли чисто «авторский» подход (А. Вожель «Фильм как подрывное искусство», Дж. Хэнхардт «История американского авангардного кинематографа»)⁵², или разрабатывали семиотические, когнитивистские или феноменологические версии (Дж. Петерсон «Мечты хаоса, видения порядка», П. Гидал

«Материальный фильм» и составленная им «Антология “структурного фильма”»)⁵³.

Насколько ограничена такая надысторическая, авторская концепция «нью-йоркского канона», демонстрирует эссе англичанина Питера Уоллена «Два авангарда» (1975), порицающее выросший из визуальных искусств, и прежде всего из модернистской живописи, аполитичный киноавангард с его «пуризмом» и «эссенциализмом», то есть осмыслением собственных средств⁵⁴. Уоллен даже считает, что экспериментальное кино США вторично по отношению к живописи. И это неудивительно, поскольку материалом для его анализа неизбежно становится все тот же ограниченный набор фильмов и их авторов, «санкционированный» Майклсон и Ситни. Формалистическим киноэкспериментам Америки Уоллен противопоставляет «подлинный» авангард, обнажающий собственные приемы, материалы, образную систему и механизмы порождения смыслов ради выявления их политической, революционной значимости. Таковы для него работы советской монтажной школы 1920-х (Эйзенштейн, Пудовкин, Дзига Вертов) и фильмы Ж.-Л. Годара, снятые после 1968 г.

Недавние исследования, послужившие стимулом и для данной книги, опровергли трактовку нью-йоркского киноавангарда как набора шедевров одиноких гениальных художников. В работах Дэны Полана «Политический язык фильма и авангард», Лорин Рабиновиц «Опорные пункты сопротивления: женщины, власть и политика в нью-йоркском авангардном кинематографе» и Дэвида Джеймса «Аллегии кино: американский кинематограф шестидесятых» адепты «культурно-социологической критики» в кино демонстрируют, как и в какой период времени значения и смыслы конструируются и пересоздаются разными коллективами, группами и субкультурами — битниками, «Черными пантерами», студентами-радикалами, «Уэзерменами» и т.д.⁵⁵

В постмодернистской ситуации меняется сама авторская индивидуальность — она тоже исторический конструкт, подверженный влиянию не только эстетических, но и идеологических и экономических практик. Рыночные механизмы «массового» общества потребления заставляют интерпретировать ее как существенную часть комплексного культурного и социального феномена. Например, успешные коммерческие бренды вроде «Мэтью Барни» в современном искусстве или «Стивен Спилберг» в кинематографе мейнстрима реализуются только в экономическом, потребительском дискурсе и не могут быть сведены исключительно к личности автора. Новый, социальный подход к киноавангарду 60-х с точки зрения cultural studies и неомарксизма весьма близок постулатам школы «нового историзма», где определяющей становится не психоаналитическая биография автора-гения и не оценка эстетических параметров его искусства, а освещение социальных, экономических и политических усло-

вий их возникновения. Стивен Гринблатт, Хейден Уайт, Луи Монтроз, Брук Томас, а также Фредрик Джеймисон настаивают на объяснении того, почему эти условия были завуалированы при помощи традиционного эстетического арсенала.

Как и всякое произведение искусства, экспериментальный фильм, на наш взгляд, тоже можно рассматривать как некую косвенную репрезентацию, как следы и намеки на исторические условия его создания, чьи конкретные социальные противоречия эстетическая форма — не только традиционная, но зачастую и авангардная — всячески маскирует и искажает. Социально ангажированная критика может способствовать «снятию идеологических маскировок и подавлений, с тем чтобы обнажить исторические и политические конфликты и проявления угнетения, которые и составляют истинное — пусть прикрытое или даже вовсе не выраженное — содержание текста»⁵⁶.

Тех, кто создавал модернистский канон киноавангарда Нью-Йорка, можно понять. Ведь попытку разобраться в том, что же такое авангард в кинематографе, осложняет его включенность в контекст других искусств — литературы, живописи, скульптуры и т.д. Изучать его непросто, даже когда речь идет о собственно кинематографическом контексте. Например во многих обзорах истории кино киноавангард семантически ассоциируется либо с кинематографом сугубо экспериментальным (то есть основывающимся на игре со временем и пространством, разрушении сюжетной логики и т.д.), либо с кинематографом «независимых», то есть независимым от голливудского конвейера и достигшим известности в 1980—1990-х гг. благодаря Джиму Джармушу, Гасу Ван Сенту, Грегу Араки и другим. Окончательно запутывает проблему категория экспериментально-нарративного фильма, используемая с недавнего времени в среде кураторов и программистов...

Художники-авангардисты 1920-х использовали приемы кино как вспомогательное средство для обновления живописной эстетики, преимущественно кубизма и дадаизма. Поиск «чистых форм» привел немцев Ганса Рихтера, Вальтера Рутмана, Оскара Фишингера, шведа Викинга Эгелинга, французов Фернана Леже и Анри Шомета к приемам ритмической абстракции. А идеи сюрреализма получили свое визуальное воплощение в фильмах Луиса Бунюэля «Андалузский пес», Рене Клера «Антракт», Жана Эпштейна «Падение дома Эшеров» и других.

Вспомогательными по отношению к живописи и скульптуре минимализма в Америке 1970-х гг. можно считать и работы авторов «структурного фильма», единственного движения киноавангарда США, которое, благодаря акцентированию собственных средств, можно определить как чисто модернистское. Киномедитации Эрни Гера, Майкла Сноу и Холлиса Фрэмптона демонстрировались в тех же галереях, что инсталляции,

скульптуры и полотна художников-минималистов Дональда Джадда, Сола Ле Витта и Карла Андрэ.

Мы вполне сможем определять такие союзы искусств как авангардные, если будем изучать их в комплексе, то есть в зависимости не только от эстетического контекста, художественных вкусов отдельных авторов или группировок, но и от экономических условий, культурной среды, властных отношений в социуме, новых технологий и т.д. (в кинематографе это пресловутое комплексное, многослойное «кинематографическое событие» — от института продюсерства до процессов пересоздания смыслов маргинальными аудиториями).

Поэтому, по мнению Л. Рабинович, творцами авангарда в кинематографе конкретного исторического периода становятся «отдельные кинохудожники, кинематографические группы, коллективы и институции, которые формировали — и были, в свою очередь, сформированы — системой художественных смыслов и значений, системой, находящейся в фокусе взаимодействия между политическими, эстетическими и экономическими сферами»⁵⁷. Такой подход применяли, например, исследователи послевоенного авангарда, на сей раз художественного, а именно влиятельной нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма 1940—1950-х гг., куда входили Уиллем де Кунинг, Аршил Горки, Марк Ротко, Джексон Поллок. Они показывали, как содержание и стиль их живописи менялись в зависимости от системы ценностей того или иного сообщества художников, в свою очередь в значительной степени формируемой поощрениями со стороны государственных и корпоративных институций⁵⁸.

Говоря о критической литературе «нью-йоркского канона», отметим, что он основывается на бинарных оппозициях искусства массового и элитарного, традиции и авангарда. И поэтому поддерживает противопоставление двух основных сфер киноиндустрии — всеподавляющего мейнстрима (преимущественно Голливуда) и полностью автономного, замкнутого на собственных формальных экспериментах монолитного кино-авангарда. (Любопытно, что как раз между ними занимает свою нишу кинематограф «независимых», для режиссеров которого высшей наградой является проникновение в первую сферу и признание в ней — процесс, по традиции начинающийся на организованном Робертом Редфордом фестивале «Сандэнс» в штате Юта.)

Однако экспериментальное кино США — продукт постмодернистской эпохи, заменившей иерархию любых ценностей, модернистских «логик господства» на равноправное сосуществование и взаимодействие множества разнообразных, самоценных и тесно связанных друг с другом культурных дискурсов, в которых маргинальные меньшинства интересны так же, если не более, как создатели элитарного искусства. Поэтому мы, вполне в постмодернистском духе, постараемся устранить это противопоставление, то есть «авангардистский вызов традиции», сводящий как Гол-

ливуд, так и авангард к неким незыблемым монолитам — автономным, взаимонепроницаемым, не изменяющимся с течением времени.

Вместо двух диаметрально противоположных полюсов мы рисуем калейдоскопичную картину взаимопритяжения и отталкивания, пульсаций и отражений авангардистских и мейнстримовских кинопрактик, множества «микроисторий» (или «case studies»), которые возникают и исчезают в соответствии с требованиями культурного производства. Их взаимодействие формирует его «общее поле», по определению П. Бурдье. Поэтому необходимо изучать все поле культурного производства в совокупности, а не отдельные «атомы» замкнутых в своей «эстетической автономии» авторов, их «шедевров» или движений.

«ВЕСЬ МИР СМОТРИТ», ИЛИ ГОЛЛИВУД КАК ДЕТРОЙТ

Наиболее конкретную неомарксистскую модель изучения поля кинематографического производства в сфере культуры предложил Д. Джеймс, историк кино из Лос-Анджелеса, много сделавший для пересмотра «ню-йоркского канона»⁵⁹. Вслед за литературоведами Терри Иглтоном и Пьером Машере⁶⁰ он рассматривает любой способ культурного производства как взаимодействие между производительными силами (то есть сырьевыми ресурсами, средствами производства и трудом, трансформирующим их в готовый продукт) и производственными отношениями (то есть взаимоотношениями между людьми, определяемыми собственностью на средства производства).

Как и во времена классического капитализма, в основе позднекапиталистического общества с его переменами, вызванными научно-технической революцией (например, «нематериальным» трудом наукоемких производств), по-прежнему лежат «овеществленные» товарно-денежные отношения, пронизывающие все сферы общественной жизни, в том числе и искусство. Фильм, производимый при капиталистическом способе производства как товар для потребления, неизбежно включен во все те производственные отношения, которые создаются при создании любых других товаров. Основная функция последних — окупить затраченный на их производство капитал, поэтому реализация этой функции невозможна без процесса потребления (разумеется, данный тезис не исключает спорадического эстетического наслаждения от производства (съемок) и восприятия (просмотра) конечного продукта).

Такой фильм-товар, согласно Кристиану Мецу, является конечным результатом собственно капиталистического кинематографа, то есть совокупности всех общественных процессов, которые производят кинотекст: творческой и промышленной активности, включая деятельность рабочих, занятых в киноиндустрии и сопутствующих отраслях, киностудий, кинотеатров, потребляющих товар зрителей и т.д.⁶¹ В ходе этих процессов кинематограф как бы прикрепляет индивидов к их социальным ролям в кинопроизводстве, выступая как самый индустриальный вид искусства,

метафорой которого является голливудский «конвейер». Если фильм товарный формирует субъектов буржуазного общества (что доказывала концепция идеологии Альтюссера, а также «теория аппарата» Комолли и его коллег 70-х гг.), то капиталистический кинематограф обеспечивает их подчинение господствующей идеологии и легитимизацию существующих отношений. Как отмечают Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно, конечной целью подобного производства является «триумф вложенного капитала, являющегося смыслообразующим содержанием каждого фильма, какой бы сюжет ни выбрала съемочная группа...»⁶².

Рассматриваемые Джеймсом движения экспериментального кинематографа США включали в себя кинохудожников разных социальных групп, слоев, субкультур, отказавшихся от тех ролей, которые предписывал им конвейерный способ кинопроизводства, — студентов, членов молодежных коммун, рабочих, представителей национальных меньшинств, участниц феминистского движения, битников и др. Их практики «Великого Отказа» (Маркузе) воплотились в революционном стремлении взять средства производства в собственные руки, стать производителями, ответственными за механизмы смыслопорождения, а не простыми потребителями. Их использование киномедиума создавало иные, альтернативные производственные отношения в сфере кинопроизводства, отношения качественно иного уровня между творцами и их зрителями.

Первым шагом на этом пути стала атака на традиционную репрезентацию. По мнению Джеймса, «если функцией индустриального, “товарного” кинематографа было непрерывное воспроизведение буржуазных производственных отношений путем представления их как единственно нормальных, а всех остальных — как отклонения от нормы, то одной из основных функций альтернативного фильма стала позитивная репрезентация альтернативных отношений в социуме»⁶³. Экспериментальное кино и другие виды авангардного искусства 60-х были частью образа жизни активных, настойчиво заявлявших о своих правах субъектов исторической практики (сообществ битников, хиппи, феминисток, байкеров), которые подрывали смыслы истеблишмента и создавали свои. Ценности контркультурных сообществ — в лаконичных лозунгах, понравившихся бы сюрреалистам: «Art is all over (“искусство повсюду”, что звучит как “искусство кончилось”». Займемся повседневной жизнью», «Будьте реалистами — требуйте невозможного», «Рай — немедленно», «Воображение к власти», «Запрещается запрещать», «Откройте двери тюрем, психбольниц и школ», «Выкинь полицейского из своей головы», «Откажись от разума ради чувств», «Все мы — евреи Германии», «Занимайтесь любовью, а не войной», «Два, три, множество Вьетнамов», «Не верь никому старше тридцати», «Женщины держат на себе половину неба», «Заведись, настройся, отключись».

Родившись в этой же среде, искусство контркультуры не могло не дать собственную интерпретацию деятельности этих маргинальных культурных сообществ — на пленке и холстах, в пространстве художественных галерей, театральных сцен и рок-концертов. «Бог уважает нас, когда мы работаем, но любит нас, когда мы танцуем» — называвшийся так 20-минутный киноэтиюд экспериментатора Леса Бланка, снятый в 1968-м, словно проиллюстрировал маркузианский тезис об освобожденном, «орфическом» труде⁶⁴. Без создания этих своеобразных художественных «летописей» контестации, этого множества микроисторий, сохранившаяся для нас контркультурная картина мира — та, что воспроизводила постмодернистскую идею множественности интерпретаций, — была бы неполной.

Много летописей велось документально. Во второй половине 1960-х, с ростом политической активности молодежи, появились андеграундные документальные киногруппы «Ньюсрил» (Newsreel Film Collective) в Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе и Сан-Франциско, чьи коллективные, нарочито анонимные ленты, полуподпольно демонстрируемые на заводах и биржах труда, в публичных библиотеках, школах и колледжах, подрывали ценностную иерархию официальных медиа. Деятельность «Ньюсрил» стала частью стратегии «прямого действия» контркультуры. Посредством контроля (пусть и незначительного по меркам мейнстрима) кинопроизводства и отчасти проката она обеспечивала аутентичную кинорепрезентацию тех слоев, которые были ее лишены, разрушая негативные стереотипы, воспроизводимые корпоративной «культуриндустрией».

К подлинности репрезентации стремились и феминистские движения, стартовавшие в начале 70-х. Вначале они ставили целью рост самосознания женщин, формирование уверенности в своих силах, освобождение от иерархичности патриархата на личном уровне и сопротивление — на бытовом, поведенческом, повседневном. На следующем этапе — «прямое действие», включавшее собственно репрезентацию (как акции гражданского неповиновения, так и театральные хеппенинги-провокации бывшей порноактрисы Энни Спринкл, коллектива «Riot Grrrls» и другие художественные акции, авангардистские кинопоэмы и так далее — см. ниже главу о феминистском кино).

Неосуществленный проект первой гуманистической революции, отразившийся в глобальном феномене «мая 1968-го», был также грандиозным медийным проектом. С одной стороны, впервые в таких масштабах он был транслирован корпоративными средствами массовой коммуникации, прежде всего телевидением. Телезрители во всем мире могли наблюдать выступления студентов и «антиинтеллектуальных интеллектуалов» не только против ценностей и норм капиталистического истеблишмента, но и против тоталитарных коммунистических правительств, выступления, проходившие на прилегающих к Сорбонне парижских бульварах, в калифорнийском Беркли, в Берлине, Рио-де-Жанейро, Токио, Бангкоке и Ме-

хико. Когда чикагские полицейские избивали демонстрантов, выступавших против вьетнамской войны во время съезда демократической партии в августе 1968 г., те скандировали: «Весь мир смотрит!» Разумеется, закадровые комментарии этой трансляции воспроизводили негативные стереотипы оппозиционной культуры.

С другой стороны, миру почти не удалось увидеть — из-за ограниченного охвата аудитории — иные версии происходящего, предложенные собственными медиа протестантов, в том числе радикальными киноколлективами. Во Франции это были «Группа Дзига Вертов» (возглавляемая Ж.-Л. Годаром и Ж.-К. Гореном), «СЛОН» («Общество содействия новым произведениям» под руководством К. Маркера), «Группа Медведкин», «Синелют» («Киноборьба»), «Искра», «Синема Либр» и др. По инициативе Криса Маркера такие режиссеры, как Филипп Гарель, Ален Рене, Жаки Рейналь, Жан-Люк Годар, выпустили анонимные трехминутные ленты для показа во время митингов и выступлений, позднее известные как «Кинополосы» («Cine-Tracts», 1968). В Америке такие ленты снимала не только группа «Ньюсрил». В конце десятилетия появились видеоколлективы TVTV, «Raiindance», «Ant Farm», «Videofreex», пацифистские новостные сюжеты которых иронично деконструировали точку зрения официозных репортажей крупнейших телеканалов, репрезентируя собственную визуальную версию событий.

Появлению таких версий, как, собственно, и всех экспериментальных движений, способствовала доступность съемочной техники. Если использование 16-миллиметровых любительских кинокамер в США было привилегией зажиточного среднего класса в период до и после Великой депрессии, то уже с конца 1940-х гг. камеры типа «Болекс» стали доступными более широкому слою населения. На европейских фронтах Второй мировой работало множество американских репортеров и обозревателей, «вооруженных» «Болексами». Существенной частью специальных бесплатных учебных программ для адаптировавшихся к мирной жизни солдат (законопроект «GI Bill») стал такой предмет, как «понимание фильма», в рамках которого обучали не только анализу фильмов, но и азам съемок. А в середине 1940-х Голливуд создал Кинематографический фонд для колледжей и университетов, ориентированный на финансирование производства звуковых 16-мм студенческих фильмов; стали открываться кинофакультеты⁶⁵.

Однако дело было не только в игнорировании или несправедливой, стереотипной репрезентации маргинальных субкультур корпоративными средствами массовой коммуникации. Как пишет Джеймс, «сам приоритет репрезентации был поставлен под вопрос, и концепция сфабрикованного образа, этого рыночно ориентированного продукта капиталистического разделения труда и проводника идеологических доктрин, была заменена другими способами использования кинематографического

аппарата, включавшими создание новых производственных отношений в кино»⁶⁶.

Для авангардистов был важен годаровский тезис о буржуазном кино, во главу угла ставящим репрезентацию как молчаливое предположение зрителей, что кино репрезентирует их на экране, отражая такими, какие они есть в действительности. В этом ракурсе репрезентация является средством господства буржуазной идеологии на экране. Поэтому экспериментаторы перенимали его призыв к «презентации», то есть к активному художественно-политическому процессу, в который включается и зритель. Обратная связь зрителя с кино — не пассивное потребление и молчаливое согласие с репрезентативностью, но активное отношение к фильму (как элементу «общей сферы социальной практики», частью которой и является киноискусство).

Авангардистские художники «мая 68-го» не просто репрезентировали активность «малых групп» и субкультур, в том числе и собственную, — они сами были частью этой активности. Новаторской стала сама деятельность творческих сообществ, созданных ими институций, пусть по большей части и вынужденных подчиняться рыночным законам корпоративной «индустрии культуры» (современного «infotainment» — от «information+entertainment»), объединявшего категории знания, информации и развлечения под эгидой продаваемого продукта, но все же во многом независимых от них. Окупаемость капитала не была приоритетом для шестидесятников, открывавших экспериментальные кинокооперативы («Canyon Cinema», «Filmmakers' Coop»), киноархивы («Антология»), маленькие поэтические издательства и книжные магазины («Городские огни» поэта-битника Лоренса Ферлингетти в Сан-Франциско) или издававших полуподпольные газеты типа «Berkeley Barb» («Колючка Беркли») и «Los Angeles Free Press» («Свободная пресса Лос-Анджелеса»), где печатались материалы против войны во Вьетнаме. Такие институции развивали рудиментарные формы коллективистского, коммунитарного самоуправления, как бы представляя собой, согласно прогнозу Маркузе, ячейки для «качественных изменений» «высокоразвитого индустриального общества» в целом, а также одну из «определенных сил и тенденций, способных нарушить существующий баланс и взорвать общество изнутри»⁶⁷.

Но дело не ограничивалось контркультурными институциями. Сочувствующие левому радикализму адепты cultural studies рассматривают репрезентацию как ценность исключительно капиталистической эстетики, а существенным процессом искусства в капиталистическом обществе считают преобразование деятельности, активности (то есть непосредственно написания текста, пения, танца) в «сфабрикованные образы», а именно в такие статичные объекты, которые обладают рыночной стоимостью и потому пригодны для массового потребления, институционализации и тиражирования.

Именно киноавангард США предложил радикальную альтернативу — художественную форму не как статику, а как процессуальность, рождавшуюся в работе над экспериментальным фильмом, то есть в такой работе, которая воспринималась как процесс творчества, фантазии, игры и театрализации, устраняющий направленность на товарный, пригодный к употреблению продукт. Фильм как хеппенинг, как перформанс, как свободная художественная практика в оппозиции к потребительскому зрелищу — вот принцип «Пылающих созданий» Джека Смита, «Чумлум» Рона Райса, «Рождества на земле» Барбары Рубин, «Девушек из Челси» Энди Уорхола, кинодневниковых зарисовок Йонаса Мекаса. Именно в экспериментальном кино культура «новой чувственности», основывающаяся на познании и переживании объекта, стала коллективным созиданием, спонтанной чувственной деятельностью, а не индивидуалистическим потреблением товаров «культуриндустрии».

Другой альтернативой стала ремесленническая модель кинематографа, в качестве приоритета также отстаивавшая не окупаемость капитала, а непосредственное обладание средствами производства.

Эволюция киноязыка в начале XX в. была связана со становлением студийной системы, все более имитирующей, по словам Аннет Майклсон, «высшее достижение капитализма — автомобильную индустрию» с ее разделением труда — и к 1915 г. сделавшей калифорнийское кинопроизводство «поточно-конвейерным тэйлоризмом». Голливуд зиждился на том же фундаменте, что и Детройт. Мириам Хансен и Том Ганнинг справедливо отмечают, что до этого времени раннее немое кино, как абсолютно новый, ищущий свою специфику вид искусства, выполняло исключительно авангардистские функции. Однако к концу второго десятилетия из-за «разделения труда, этого классического инструмента промышленной революции, целое поколение закоренелых авантюристов, творцов-предпринимателей или режиссеров-продюсеров вроде Гриффита оказалось вытеснено исполнительными наемными сотрудниками»⁶⁸.

Киноэкспериментаторы США возвращали искусству кино целостность и органичность авангардистских практик. Можно проследить их связь с демократической эстетикой Джона Рескина и Уильяма Морриса, уповавших на нравственное возрождение посредством коллективного творчества, возрождения ремесел и творческого ручного труда мастеров Средневековья. Согласно этому артизанальному романтическому идеалу современный кинохудожник, подобно средневековому ремесленнику, обладал полным контролем над собственной работой. В отличие от функционеров тэйлоровской «фабрики грез», он был напрямую связан с наиболее технологичным медиумом — кинематографом, выступая одновременно продюсером, сценаристом, режиссером, оператором, монтажером и даже прокатчиком своих лент. Семантически эта связь отразилась в предпочтении терминов «filmmaker» («создатель фильма») и «film artist»

(«кинохудожник»⁶⁹) традиционным «режиссер» (director) и «продюсер». Отчуждение от произведения искусства сменил достаточно полный контроль над собственной активностью, высвобождающий визионерскую фантазию из-под гнета рациональности, утверждающий «раскрепощающую власть наблюдения и воображения» (Йонас Мекас).

Ремесленнический, «ручной» способ производства не был прерогативой американских экспериментаторов. Тотальным обновлением киноязыка и освобождением киноиндустрии от «конвейерности» были заняты новаторские движения в кинематографе европейского и американского мейнстрима. В 1950-х — «новая волна» и «cinéma-verité» во Франции (Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Крис Маркер, Жан Руш), «свободное кино» в Англии (Линдсей Андерсон, Тони Ричардсон), начавшееся с Оберхаузенского манифеста 1962 г. новое немецкое кино в Германии (Райнер Вернер Фассбиндер, Вернер Херцог, Вим Вендерс), ряд молодых режиссеров в Индии (Мринал Сен, Ритвик Гатак и Шьям Бенегал). В 60-х им вторили латиноамериканские страны — манифест «В сторону Третьего кино» (по аналогии с третьим миром) аргентинцев Фернандо Соланаса и Октавио Гетино характеризовал суть «новых волн» в Бразилии (Глаубер Роша, Нельсон Перейра), Мексике (Сальвадор Элизондо, Хозе де ла Колина), Аргентине («Группа главного кино» во главе с Раймундо Глейзером, «Группа освобожденного кино», Фернандо Бирри и др.), на Кубе (Томас Гутьеррес Алеа, Сантьяго Альварес, Умберто Солас). Многие из названных движений начинались с артизанальных, самостоятельно продюсируемых короткометражных и документальных работ.

Различные национальные контексты определяли и разницу приоритетов, хотя основные темы и сюжеты были похожими. Высмеивавшая буржуазное «папочкино кино» французская молодежь «новой волны», например, вместо социальной ангажированности (которая полностью не отвергалась) выступала за свободу самовыражения, внимание к внутреннему миру субъекта. А «рассерженные молодые люди» Англии, наоборот, в своих фильмах акцентировали социально-общественную проблематику. О политической борьбе говорили индийские и латиноамериканские режиссеры, во времена мая 1968 г. призывавшие «деколонизировать» киноискусство, противопоставив расовым и колониальным стереотипам автохтонные, локальные культурные формы, национальный фольклор. Как и у документалистов «Ньюсрил», принцип анонимного кинопроизводства, которого придерживались в Латинской Америке многие, не только поощрял коллективное авторство и сопротивление коммодификации, но и охранял авторов от репрессий того или иного диктаторского режима⁷⁰.

Лишь очень немногим движениям удалось организовать эффективное, пусть и недолгое, функционирование собственных альтернативных институций, собственного производства и проката — большинство из них были изначально интегрированы в производственную систему кон-

вейерного мейнстрима и такой возможности не имели. Отчасти это удалось экспериментальному американскому кинематографу (среди других названий — американский киноавангард, андеграунд, «подпольное кино», независимое кино США), синтезировавшему эстетическое измерение (новую чувственность и восприятие) и политическую действенность в едином (контр)культурном пространстве, выстраивавшему новые социальные связи в пространстве кинодискурса. О его альтернативных практиках пойдет речь далее.

ПАРАДОКСЫ «СВЯТОЙ ТРОИЦЫ» И ЕЕ «АППАРАТЧИКОВ»: ТЕОРИЯ АППАРАТА И АВАНГАРД

1. Новая чувственность и новый субъект

Полезность подходов cultural studies — в демонстрации того, как авангардистские сообщества выступали против подчинения господствующей идеологии и легитимизации существующих отношений, сформированных разными видами искусств капиталистического общества, и в том числе самым индустриальным — кинематографом. Создавались обновленные отношения игры, хеппенинга, освобожденного труда.

Эти подходы постепенно вытеснили влиятельную в 1970-х гг. концепцию идеологии марксиста Альтюссера и связанную с ней теорию «аппарата кино». Ведь обе рассматривали зрителей-субъектов как статичные, лишенные свободы выбора конструкты, позиционируемые системами репрезентации, в том числе одной из самых эффективных — кинематографической. Теперь культура стала той сферой, в которой конструировалась субъективность.

Прежде чем перейти к «аппаратчикам»-альтюссерианцам, отметим тех, кто подходил к феномену «мая 68-го» с точки зрения качественно нового исторического субъекта, обладающего принципиально иной структурой чувственно-эстетических потребностей, столь явственно запечатленной в искусстве авангарда США, и прежде всего в кино.

Теоретик контркультуры Герберт Маркузе рассматривал нового субъекта на уровне как индивидуального сознания, так и чувственного восприятия. В традиции западной культуры, как отмечается в его работе «Эрос и цивилизация» (1956), действенность, активность (agency) человеческого «я», то есть субъекта, агрессивно противопоставляла себя природе, социокультурной среде, то есть объекту, добиваясь насильственного овладения и контроля над ним. Еще со времен Античности Логос (разумное слово) обеспечивал доминирование над Природой, контролировал как внешний мир, так и чувственность, «внутреннюю природу» человека. Альфа и омега ценностей, вводимых молодежной «культурой протеста», — устранение такого противопоставления субъекта и объекта, Логоса и Природы, стремление к их синтезу, единству.

Для этого на смену действенности субъекта, на смену агрессивному преобразованию природы должна прийти новая чувственность — неотчужденная, трактуемая как эстетический феномен, ориентирующаяся на высвобождение бессознательных импульсов фантазии и воображения. Предполагалось, что художники, такой чувственностью обладавшие, отвергавшие любые «логики господства» с их иерархиями и репрессивным порядком, смогли бы возглавить художественную революцию⁷¹.

По замыслу художников-революционеров, приветствовавших интуитивное восприятие, медитацию и созерцание, а порой и озаряющий психоделический экстаз, искусство должно раствориться в самой жизни. Традиционная «репрессивная» культура (символ которой — рациональный и деятельный Прометей) подавляла чувственно-эстетические влечения индивида, давая ему возможность для сублимирования исключительно в творческом процессе, в символах и метафорах искусства. Контркультурный же «телос» Орфея, «прирожденного художника» и созерцателя, будет способствовать «десублимации», то есть прямому, не опосредованному искусством выражению этих влечений в самой жизни, в социуме, и прежде всего в сфере трудовой деятельности. Труд станет воплощением игры, эмоциональности, эроса. Играющий на кифаре Орфей (как противоположность трудоголику Прометею) — вот контркультурный символ освобождения труда, перевода его в эстетическое измерение.

«Индивидуальная эмансипация чувственности является началом или даже основой всеобщего освобождения, — писал Маркузе в работе «Контрреволюция и бунт» (1972), — свободное общество зарождается на уровне инстинктивной потребности»⁷². Реализация мечты Маркса о «полной эмансипации всех человеческих чувств и свойств», то есть эмансипации чувственности, стала бы залогом преобразования отчужденного труда в труд «орфический», «эстетико-эротический» и, как считает Маркузе, «фундаментом новых (социалистических) отношений между человеком и человеком, человеком и вещью, человеком и природой»⁷³. Лежащий в основе этих отношений освобожденный труд как бы легитимирует «право построения такого общества, в котором исчезновение бедности и рабского труда должно завершиться в такой Вселенной, где начала чувственности, игры, безмятежности и красоты становятся формами существования и, таким образом, Формой самого общества» («Эссе об освобождении», 1969)⁷⁴.

Маркузианские идеи десублимации, новой чувственности и субъективности были популяризированы авторами культурологических манифестов бунтовавшего поколения: Теодором Роззаком («Создание контркультуры», 1968), Филипом Слейтером («Поиски одиночества», 1970) и Чарльзом Рейчем («Зеленеющая Америка», 1970) (позднее критики-консерваторы объявят их «бестселлерами для домохозяек»). Для Рейча, например, десублимация возможна только благодаря радикальным изме-

нениям, происходящим в самом субъекте. Эти изменения приведут к появлению иного сознания и в итоге — к появлению обновленных социальных связей между людьми: «Близится революция. Она не будет похожа на революции прошлого. Первоначально она произойдет в индивиду и культуре и изменит политическую структуру только в конце <...>. Уже сейчас она распространяется с удивительной быстротой, и наши законы, институты и общественные структуры меняются в соответствии с ней. Она обещает более разумное сознание, более гуманное общество и нового, свободного индивида. Ее высшим достижением будет новая гармоничная целостность и красота — обновленные взаимоотношения человека с самим собой, с другими, с обществом, с природой, с землей...»⁷⁵

О преобразующих сознание и восприятие индивида «типах коллективной организации», которые отвечали бы новой субъективности, говорил и теоретический манифест «Анти-Эдип» (1972) философа Жюль Делеза и психоаналитика Феликса Гваттари, как бы подводивший итоги контркультурного десятилетия. Однако такие преобразования происходили, по их мнению, только на уровне «комплекса личностных перемен» (Е. Петровская), то есть альтернативных взаимоотношений со временем, с работой, повседневностью, восприятием, альтернативных форм телесного опыта (словом, всего того, что так адекватно выразил киноавангард — пространственно-временной «хаосмос» «структурного фильма» Холлиса Фрэмптона и Эрнст Гера, «женское кинописьмо» Барбары Рубин и Кэрл Шниман, гендерная трансгрессия Джека Смита и Кеннета Энгера и т.д.). На уровне социума этого, естественно, не произошло.

К середине 70-х, когда большинство движений в экспериментальном кино США прошло фазу своего расцвета, проблемам обновленной субъективности и альтернативного киноязыка посвятили свои страницы журналы «Cahiers du cinema», «Positif», «Cinetique» и «Temps modern» во Франции, издания Британского киноинститута, «Screen», «Sight and Sound» и «Framework» в Англии, «Cine-Tracts» и «Cine-Action» в Канаде, «Film-critica» в Италии, а в США — «Camera Obscura», «Jump Cut», «New Left Review» и «October» (организованный Аннет Майклсон после 15-летней работы в Париже), не говоря уже об основателях авангардистского канона из нью-йоркского «Film Culture» — Мекесе и Ситни. Леворадикальными теоретиками был предложен текстуальный анализ фильма, базировавшийся на марксистских, семиотических и психоаналитических идеях «святой троицы» — Альтюссера, Соссюра и Лакана (любопытно, что ни один из них особенно киноискусство не жаловал). Марксизм предоставлял теорию общества и его идеологий. Семиотика (или, шире, структурализм) — теорию знаковых систем, показывавшую, что в первую очередь кино — это язык (совокупность правил, значений и кодов), где кинотексты — носители возникающих из них смыслов. Психоанализ определял собственно

субъективность и проблемы восприятия (в частности, как именно смыслы фильма воспринимались зрителем, что приближало его к cultural studies)⁷⁶.

2. Альтюссер и его последователи

Марксистская теория тесно переплеталась с практикой. Поддерживавшие кинокооперативы Нью-Йорка, Сан-Франциско, Лондона, а также «Генеральные штаты кино» (рожденный «маем 1968-го» конкретный план альтернативного кинопроизводства и проката во Франции) теоретики с энтузиазмом исследовали те механизмы, с помощью которых кинематограф мейнстрима (или «папочкиного кино», «cinema de papa») формировал субъективность зрителя, поддерживая тем самым незыблемость существующего общественного строя. Как считали симпатизировавшие марксизму «шестидесятники» — авторы французского «Cahiers du cinema» Жан-Луи Бодри, Марселен Плейне, Серж Тубиана, Жан-Луи Комолли и Жан Нарбони, английского «Screen» Колин Маккейб и Стивен Хит, — раз уж для художника не существует внеположенности (то есть возможности работать вне капиталистической системы), то, по крайней мере, можно попытаться подорвать ее изнутри. Поскольку «идеология» — ключевое понятие марксизма, то разобраться они пытались в идеологических механизмах кинематографа, а также в том, возможно ли превратить фильм из товарного продукта в средство социальных перемен.

Является ли марксизм наукой, объясняющей законы развития общества, или же всего-навсего еще одной идеологией? Верно ли, что идеология правящего класса адекватно усваивается всеми слоями общества, и прежде всего теми, для кого она предназначена, то есть эксплуатируемыми? А если нет, то каковы наиболее действенные формы альтернативного киноязыка и, соответственно, кинопроизводства для воспитания нового зрителя, нового субъекта, имеющего иммунитет к любого рода идеологии? Ответы на эти вопросы «шестидесятники» искали у французского философа Луи Альтюссера (а Бен Брюстер, редактор «Screen», выпустил в 1971 г. сборник его статей под названием «Ленин и философия»).

Для Маркса господствующая идеология — незыблемая система представлений и ценностей, которая сплавливает нацию, государство или другую общность. Эту систему меньшинство, то есть правящий класс, навязывает угнетаемому большинству, воспроизводя таким образом отношения неравенства в своих интересах (поэтому Маркс называет ее «фальшивым сознанием»).

Для Альтюссера же она — не статичный комплекс спущенных сверху доктрин, а меняющийся, фрагментарный, растворенный в повсе-

дневности дискурс. Он проявляет себя во всех общественных и частных институтах и структурах — от структур господства и подчинения до личного опыта, который зачастую противостоит доктринам властей предрешающих⁷⁷.

По сути, это «репрезентация воображаемых отношений индивидов к реальным условиям их существования», то есть то, что субъектам *представляется*. Идеология навязывает субъекту ту или иную позицию, репрезентируя социальные отношения неравенства в интересах господствующих классов и успешно маскируя их под предельно естественные и неизменные.

По мнению Альтюссера, свой контроль над субъектами государство осуществляет двумя способами. Во-первых, напрямую, с помощью «репрессивных государственных аппаратов», состоящих из таких силовых структур, как правительство, армия, полиция, чиновничество, суды, тюрьмы. Во-вторых, опосредованно, благодаря «идеологическим государственным аппаратам»: они включают в себя такие собственно идеологические институты, как церковь, семья, школа, политические партии, профсоюзы, «культурная индустрия», средства массовой коммуникации и пр.⁷⁸ К последним, весьма эффективным в воспроизводстве социальных связей, относится и кинематограф, как раз за эту «репрезентацию воображаемых отношений» и ответственный.

Кинотеоретики-альтюссерианцы считали, что положение индивида в обществе весьма похоже на его «свободное» положение в зрительном зале. Субъектам, сконструированным социумом и его идеологией (однако не осознающим этого), остается только занять отведенные им позиции и принять предложенную господствующими общественными отношениями идентичность в том социуме, где, например, могущественные транснациональные корпорации эксплуатируют рабочий класс и этнические меньшинства, мужчины нашего повсеместно патриархатного общества — женщин и т.д.

Точно так же и зритель, помещенный в комфортные условия потребления (скажем, в помпезные дворцы-кинотеатры эпохи «просперити» или современные многозальные мультиплексы), волей-неволей вынужден принять все те приемы иллюзионистского кинозрелища, которые рожают у него ощущение всемогущества и полного контроля над образами. Среди таких приемов — линейная («ренессансная») перспектива, а также монтаж, чередующий субъективные точки зрения (так называемая «восьмерка») и др. Зритель как бы заперт, зафиксирован в этой комфортабельной позиции, в воображаемых отношениях к реальным условиям кинопросмотра, сам не осознавая этого из-за иллюзионистской природы кино.

Зрительский комфорт не существует без маскировки. Не только содержание фильма, но и его доведение до аудитории с помощью фор-

мальных приемов аппарата кино (как мы помним, одного из многих «идеологических государственных аппаратов» Альтюссера), которые как бы «пришивают» зрителя к определенному типу восприятия, хитро маскирующемуся под органичный, естественный, — все это позволяет зрителю проглотить подслащенную идеологическую пилюлю: «Экран открывается как окно в мир, он прозрачен. Подобная иллюзия составляет самую суть специфической идеологии, секретируемой (то есть выделяемой, как печень выделяет желчь. — А.Х.) кинематографом...» — отмечал автор журнала «Cinetique» Жан-Поль Фаржье⁷⁹. Если Зигфрид Кракауэр и Андре Базен видели в кинореализме (в частности, в приеме «глубинной мизансцены») залог демократического участия и свободного выбора зрителя, то «дети Маркса и кока-колы» — инструмент авторитарной власти и всепроникающей идеологии. Идея Базена, что кино каким-то образом «проявляет» трансцендентную «истину», или саму «реальность», была ими отвергнута напрочь.

Создатели теории аппарата Бодри⁸⁰, Мец, Комолли и Нарбони, считали, что капиталистическая идеология пронизывает окружающий мир; ее специфическую репрезентацию навязывает кинематограф, не оставляющий нам возможности воспринять мир таким, как он есть: «С первого же метра заснятой пленки над кино нависает неизбежность воспроизведения не самих вещей в их конкретной реальности, но вещей, как бы преломленных сквозь идеологию. И эта система изображения действует на всех стадиях производства фильма: сюжет, форма, “стиль”, смысл, повествовательные традиции при этом усиливают общую идеологию. Идеология в этом случае через кино представляет саму себя. Она показывает себя, говорит о себе, преподносится в этом представлении самой себя»⁸¹.

Идеологичным был не только фильм, но и сам аппарат, сам кинематографический механизм. Суть аппарата составляют материальные и технологические атрибуты киномедиума — от проектора с пленкой до пространства кинозала, а также их воздействие на зрительское восприятие. По замечанию Меца, «кинематограф как институция есть не просто киноиндустрия... это также ментальная машинерия, то есть другая индустрия, которую “привыкшие к кино” зрители интернализовали исторически и которая адаптировала их к потреблению фильмов»⁸². Технология оказалась способной навязывать идеологические представления, поскольку давала отражение иллюзорной, мистифицированной реальности, скрывая процесс ее производства, то есть производительную работу самого фильма (операторскую деятельность, монтажные склейки, направленный на экран луч света из кинопроектора и прочее). Маскировка монтажных швов, иллюзорная, отрицающая экран прозрачность, подвижность камеры, имитирующая подвижность зрительского взгляда, и т.д. — все это усиливает отражаемую господствующую идеологию.

Как ехидно заметил Годар, «папочкино кино» имеет дело с иллюзией реальности, а не с реальностью иллюзии. Основной мишенью киноавангарда, поддерживаемого альтюссеррианцами, стал иллюзионизм. Приветствовались фильмы, как бы срывающие покрывала иллюзии с кинозрелища, обнажавшие его сконструированность, «сделанность», приемы, используемые при его производстве (заметим, что такой подход очень близок модернистской саморефлексии в живописи, которую отстаивал Гринберг). Например, трудовые будни кинооператора, предлагавшего «коммунистическую расшифровку мира» в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), и по сей день остаются образцом антииллюзионистского эксперимента для американских киноавангардистов — как теоретиков⁸³, так и практиков (Мекаса, постоянно показывающего этот фильм в «золотом фонде авангарда» в киноархиве «Антология», Кена Джекобса и др.).

Передаваемое иллюзионизмом ощущение зрительского всемогущества обеспечивала воспроизводимая аппаратом «ренессансная» (монокулярная) перспектива, создававшая иллюзию бесконечного пространства. Ее исходным центром живопись Возрождения делала точку зрения не Бога, как в Средние века, а отдельного индивида, а позднее — активного буржуа-предпринимателя, стремящегося к контролю властных отношений. Иллюзия глубины на двухмерной поверхности достигается с помощью схемы треугольника, чья вершина — точка на «горизонте», в которой две диагональные линии не пересекаются, но до бесконечности продолжают как бы параллельно одна другой. «Следствием этой перспективы является перецентрировка или по меньшей мере смещение центра, который перемещается к глазу, то есть позиционирует “субъекта” как активный очаг и источник смысла», которым он на самом деле не является⁸⁴.

Если художники могут по своему усмотрению изменять код монокулярной перспективы, то режиссеры такой возможностью не обладают, поскольку этот код как бы встроен в само «орудие производства» — кинокамеру. Так, Марселен Плейне утверждал, что «камера была тщательно сконструирована таким образом, чтобы “исправлять” любые перспективные аномалии, чтобы воспроизводить во всей его непрерывности код зеркального видения так, как он был определен возрожденческим гуманизмом»⁸⁵. А Стэн Брекидж писал об извечном «ограничении глаза кинокамеры», называя объектив «исконным лжецом»⁸⁶. Эта заимствованная из живописи обманка (*trompe l'oeil*), вместо того чтобы давать взгляду свободу выбора, фиксирует зрителя в определенном положении, позиционируя его как привилегированного, абсолютного наблюдателя-сотворца или «трансцендентного субъекта, чье место занимает камера — творец и владычица объектов мира» (Бодри)⁸⁷.

В результате зрителю кажется, что он, как свободный субъект буржуазного общества, и есть полноправный автор смыслов и значений воспринимаемого кинотекста. На самом же деле он ими конструируется, воссоздается и потому является результатом (иначе говоря, «спецэффектом») кинотекста. Это идеологическое позиционирование зрителя аппаратом, по сути, идентично альтюссеровскому процессу «вызывания» (interpellation) индивида, в котором субъект репрезентируется как источник смыслов, хотя на самом деле создается ими. Более того, «аппаратчики»-альтюссериианцы как бы выворачивают наизнанку миф «тотального кино» Андре Базена, видевшего в самой природе киноизображения гарантию «онтологического реализма», заменяя его презентацией «тотального отчуждения» с помощью аппарата.

Мнимое всемогущество зрителя, его ощущение целостности и полноты пространства (даже когда показана лишь его часть), «контроль» над ним гарантировал другой прием — шва, заимствованный из медицины. Подобно зашивающему рану хирургу, режиссер мейнстрима накладывает швы на расчлененное монтажом, а потому вызывающее тревогу внутрикадровое пространство. Шов купирует также другой источник тревоги — закадровое пространство, заведомо неподконтрольное зрителю. Создатель теории шва Жан-Пьер Удар в цикле статей в «Cahiers du cinéma» приводит в качестве примера съемку диалога смотрящих друг на друга собеседников, чередующую субъективные точки зрения («восьмерку»)⁸⁸. Первый кадр показывает субъективную точку зрения первого собеседника, с которой отождествляется зритель, но одновременно создает напряжение, вызывающее вопросы о том, кому же все-таки принадлежит взгляд, поскольку его обладатель находится за кадром, и кто устанавливает рамку изображения. Однако следующий за ним кадр снимает тревогу и восстанавливает иллюзорное единство, демонстрируя, что прежде неизвестный обладатель взгляда — всего лишь второй собеседник.

Отождествляясь с субъективными точками зрения — сперва одного собеседника, затем другого, — зритель выступает одновременно субъектом и объектом взгляда, обретая таким образом иллюзорную целостность. Посредством шва «восьмерка» одновременно и создает пустоту (за кадром), и заполняет ее, представляя диалектику внекадрового и внутрикадрового пространства как балансирование между нехваткой и избытком. В итоге благодаря своей привилегированной точке зрения зритель оказывается как бы «пришит» к псевдоцелостному, вымышленному кинопространству. Более того, заимствуя у Лакана концепцию шва, Удар показывает, что кинотекст устраняет разрыв между бессознательным и сознательным, «сшивая» два сосуществующих регистра, между которыми балансирует психика субъекта, — регистры Воображаемого и Символического⁸⁹.

Не только идеи Альтюссера, демонстрировавшего сконструированность субъекта репрессивной идеологией, но и тезисы Лакана, критиковавшего его иллюзорное всемогущество и целостность, были переняты создателями теории аппарата⁹⁰, прежде всего тезис о постоянной изменчивости, нестабильности познающего и воспринимающего субъекта. Согласно Лакану, субъект не тождественен самому себе, своему якобы данному природой сознанию. «Субъективность» — категория, беспрестанно варьирующаяся в своей соотносительности с иным субъектом, то есть «Другим».

И в контркультурное десятилетие, и в эпоху цифрового постмодерна восприятие субъекта конструируется исключительно социумом, прежде всего — системами репрезентации этого социума. Субъективность — не набор неизменных характеристик, а некая *tabula rasa*, на которую репрезентации накладывают свой отпечаток, как бы лепят «под себя». Следует заметить, что современная культура глобального информационного пространства, новых технологий и цифровой революции сильно заострила лакановский тезис. Эта культура порождает иные формы субъективности, не привязанные к традиционным, неизменным ценностям и установкам (как, например, в эпохи Ренессанса и промышленного переворота), предлагающие бесконечное множество относительных, подвижных идентификационных моделей⁹¹. Постмодернистская «индустрия культуры» с ее эклектичной медийной средой предоставляет многочисленные варианты для перекраивания, конструирования, «перемонтажа» идеального «я» личности из самых разнородных социальных контекстов.

Субъект, согласно Лакану, способен на сознательные активные действия (то есть на обладание действенностью, активностью) лишь благодаря притяжению-отталкиванию двух составляющих его психики: Воображаемого, то есть визуального регистра, и Символического, или регистра языка. Речь идет и об области психики взрослого индивида (кинорежиссера), и о становлении самосознания у ребенка.

Первоначально Воображаемое характеризуется младенческим нарциссизмом, переживаемым ребенком на лакановской «зеркальной стадии», в возрасте от 6 до 18 месяцев. Отождествляя себя с зеркальным двойником (то есть с образом), малыш, до тех пор ощущавший, что он составляет единое целое с матерью, теперь способен признать собственное «я» как отдельное от материнского. Этот момент вызывает у него ликование (*jouissance*), однако в то же время он ощущает это «я» как некое «другое» — именно так возникает его отчуждение, нестабильность (подкрепленная фактом материнской «нехватки» — отсутствием пениса). Малыш стремится восстановить утраченную связь с матерью, воплощавшей для него весь мир, но теперь этот импульс приобретает сексуальную природу. Тем не менее ребенок вступает в регистр Символического, в стро-

гий порядок языковых и, соответственно, социальных, культурных правил и норм, где возможная инцестуозная связь табуирована законом Отца и потому вытеснена в подсознание. Так формируется его второе, идеальное «я» (ego-ideal). Подчинившийся Отцу с его именем и запретами, обретший язык (в отличие от образа Воображаемого) и, соответственно, своего «Другого», ребенок становится субъектом Символического и воспроизводит эдипальный порядок, в итоге находя спутницу как замену матери. Только благодаря противоречивому сосуществованию этих двух регистров, скрепляемых швом, индивид становится субъектом, однако субъектом «расщепленным», разорванным, двойственным, испытывающим напряжение между кажущейся завершенностью, целостностью своего «я» и нестабильностью, «нехваткой», постоянно подвергающей сомнению эту завершенность.

Кинематограф с его визуальной природой — одна из наиболее эффективных репрезентационных систем общества, эту двойственность использующих. С одной стороны, потребности, инстинкты и желания субъекта, с другой — его отношение к значениям и смыслам, навязываемым конвенциями языка и визуальности (зрения). Согласно «аппаратчикам», это также система семиотическая, представляющая окружающую действительность с помощью текстов, только состоящих не из литературных, но из визуальных кодов и конвенций. Кинотекст как бы стимулировал процесс восприятия субъекта, циркуляцию его желания, когда бессознательное взаимодействовало с сознательным, Воображаемое — с Символическим и т.д.

Для объяснения этого взаимодействия «аппаратчикам» необходим психоанализ. В статье «Идеологические воздействия базового аппарата кинематографа» Бодри утверждает, что кинопросмотр возвращает зрителя к лакановской «зеркальной стадии» — смотря на экран-зеркало, он словно воспроизводит тот давний зрительный акт своего детства, с внутренним ликованием узнавая себя в чертах «Других». В этом акте задействованы два типа идентификации — первичная воображаемая, то есть отождествление с целостными, завершенными образами «Других» (например, кинозвезд), и вторичная символическая — с речевым дискурсом, с выраженными им взглядами и ценностями персонажей и т.д.

В результате каждый просмотр, сшивая Воображаемое и Символическое, вновь и вновь подтверждает позицию зрителей как всемогущих, трансцендентальных субъектов — «источников смысла». Таким образом кино в качестве медиума скрывает «сконструированность» субъективности, ее тотальную подчиненность господствующей идеологии, «вызывающей» (или «окликающей») индивидов как субъектов. Здесь Лакан пересекается с Альтюссером.

Раскрытие идеологических свойств аппарата кино, и прежде всего его уникального «впечатления реальности», Бодри продолжает в более

фрейдистской, нежели лаканианской, статье «Аппарат» («Dispositif», 1975). Для воссоздания реальности киномедиумом важна не его способность к мимезису (или базеновскому «комплексу мумии»), то есть стремление к созданию «двойника реальности», к фиксации телесной видимости человека, а особая форма субъективности, аналогичная сновидениям, состоянию сна. Для Фрейда сновидения включают в себя состояние, сравнимое с зарождением психики субъекта, в котором воображаемое неотлично от образов реальности, а вытесненные в подсознание желания частично удовлетворяются в мечтах и галлюцинациях. Возникающие в снах фантазии являются нам «реальнее, чем сама реальность», так как в отличие от дневного восприятия, от которого можно абстрагироваться, репрезентируемые сновидениями образы полностью поглощают субъекта.

По мнению Бодри, стремление к воспроизводству такого «архаического» состояния «присуще структуре нашего восприятия» и способствовало рождению таких искусств, как, например, живопись и опера. Однако ни одно искусство не дало столь технологически эффективную реализацию мечты о воплощении сна на экране, как кино. Отсюда метафора, заимствованная из начала седьмой книги «Государства» Платона для иллюстрации важной функции аппарата — кинопроекции. Ситуация кинопоказа сравнивается с позицией скованных пленников, за спинами которых горит костер; они рассматривают тени, «отбрасываемые светом костра <...> на стену пещеры», при этом не видя ни объектов, отбрасывающих тень, ни источника света. Темнота пещеры — зрительного зала, изоляция от звуков внешнего мира, нарочитая неподвижность зрителей, рассматривающих плоские движущиеся изображения, — все эти условия возвращают к тем ранним, архаическим моментам зарождения психики, к тому нарциссическому состоянию, в котором не было четкого разграничения между телом субъекта и внешним миром, между «я» и «не-я».

Обеспечиваемое аппаратом уникальное *впечатление реальности* возникает благодаря субъективности, конструируемой таким регрессом к низшим ступеням психики, а не благодаря особенностям содержания или формы самих кинотекстов. Могущество аппарата основано на силе бессознательного в субъекте. Аппарат становится мощным орудием, превращающим изначально способного к активности в социальном плане индивида, потенциального производителя, в пассивного зрителя-субъекта, потребителя кинозрелища.

Критику иллюзии всемогущества «трансцендентного субъекта» и анализ механизмов его идентификации при взаимодействии бессознательного и сознательного продолжил Кристиан Мец в книге «Воображаемое означающее» (1977). В отличие от других зрелищных искусств, также помогающих воспринимать насыщенные, движущиеся визуальные и

звуковые образы в определенный период времени (театр, балет, опера), кино репрезентирует мир, не присутствующий для зрителей физически, то есть здесь и сейчас, своего рода «муляж, перенесенный из какого-то другого, недоступного и более “подлинного” места...»⁹². Означающее кинематографа поэтому является воображаемым вдвойне — во-первых, вымышленным, то есть художественным, материалом, представленным на экране; во-вторых, воображаемым согласно самой «муляжной», репрезентационной природе кино. Эта двойственность не затрудняет, а, наоборот, облегчает идентификацию. В силу этого вымысла, «воображаемости», считает Мец, *впечатление реальности* гораздо сильнее в кино, нежели, допустим, в театре, поскольку зритель более интенсивно вкладывает свои страхи, чаяния и надежды в бледные экранные фантомы, нежели в выступающих перед ним на сцене лицедеев из плоти и крови.

Именно эти качества отсутствия, вымышленности и составляют отличительную черту кинематографа, который вовлекает зрителей в игру «отсутствия—присутствия», отсылающую к «зеркальной стадии» Лакана, к воображаемой целостности образа ребенка, отражающегося в зеркале. Экранные образы «неизбежно присутствуют в форме отсутствия», поэтому суть киномедиума определяет именно этот дуализм присутствия чувственной, насыщенной в сенсорном плане образности и отсутствия того материала, который она запечатлевает.

Аналогия с зеркалом, по мнению Меца, лишь частично справедлива, поскольку если младенец способен идентифицироваться с отражением собственного тела в зеркале, то экран не дает прямого отражения зрителя. «Но с чем же тогда идентифицируется зритель во время кинопоказа?» — спрашивает Мец. Идентификация с происходящими в фильме событиями, с экранными персонажами или с актерами, преимущественно кинозвездами, — вторична, считает он. В первую очередь зритель идентифицируется с собственным «актом зрения», взглядом, то есть «с самим собой как с чистым актом восприятия (например, при бодрствовании или пристальном наблюдении); как с условием возможности воспринятого и потому как со своеобразным трансцендентальным субъектом, который появляется до возникновения любой *сущности*»⁹³. Это влечет за собой идентификацию с объективом камеры, чья монокулярная перспектива автоматически гарантирует ощущение всемогущества, а также с режиссерской точкой зрения.

Без такой первичной идентификации, обеспечиваемой аппаратом кинематографа, субъект не способен удовлетворить свои инстинктивные влечения, главное из которых — *скопфилия*, или «желание видеть <...> которое руководило зрителями немого кино», а также «желание слышать, которое было добавлено звуковым кинематографом»⁹⁴. Здесь Мец обращается к Лакану, выделявшему четыре влечения — оральное, анальное,

зрительное, голосовое, из которых последние два являются ключевыми для формирования ребенка (Фрейд считал, что зрение суть производное от осязания, обладающее либидинозным импульсом, и на этом основано визуальное удовольствие мужчины).

В отличие от других имеющих сексуальные импульсы влечений — орального и анального, скопофилия (как желание, связанное исключительно с восприятием) не побуждает субъекта «поглотить», ассимилировать свой объект желания, слиться с ним. Наоборот, объект существует отдельно, держится субъектом на расстоянии. На этом основано и другое важное влечение, *вуайеризм* (подглядывание за другими с безопасной позиции), который «всегда поддерживает дистанцию между объектом (на который смотрят) и *местонахождением* влечения, то есть порождающим его органом (глазом)»⁹⁵. Невидимость и гарантируемая ею безопасность наблюдателя — необходимые условия того, чтобы объекты его взгляда были видимы. С. Коч, анализируя фильмы Уорхола, отмечал неразделенность вуайеризма и скопофилии: «Вуайеризм, или достижение высот сексуальной интенсивности при подглядывании, не следует путать со скопофилией, или удовольствием от взгляда, присущим человеческой сексуальности в целом. В техническом плане вуайеризм — жесткое и принудительное отклонение скопофилической энергии. На практике различия между ними очень часто бывают неявными»⁹⁶.

Еще одна форма влечения, упоминаемая Мецем в связи с аппаратом, — *фетишизм*, исходящий из «неполного отрицания» изображаемой реальности. Когда ребенок обнаруживает свою непохожесть на мать — в частности, отсутствие у нее пениса, — это вселяет в него тревогу кастрационного комплекса. Для снятия тревоги, даже обладая бесспорными доказательствами этой «нехватки» матери, ребенок пытается ее отрицать. Твердо зная одно, он тем не менее верит в другое, маскируя «нехватку» при помощи фетишей. В кинематографе эта маскировка происходит за счет некоей фрагментации женского тела кинокамерой, фокусирующейся на его отдельных частях (например, полуобнаженных ногах или груди) или нарочито «фаллических» элементах одежды у роковых женщин гангстерских фильмов.

Мец считает, что «скопический режим» субъекта в кинозале выстроен по такой же схеме неполного отрицания. Зритель осознает, что перед ним экранный вымысел, но в то же время верит в его реальность — ведь на этой вере основано удовольствие. Технология аппарата делает настолько сильной иллюзию присутствия отсутствующего, то есть запечатленной камерой материальной реальности, что зритель почти забывает об этом отсутствии. Однако он никогда не забывает полностью, что отметил еще Юрий Лотман: «Искусство требует двойного переживания — одновременно забыть, что перед тобой вымысел, и не забывать этого... Почти

забывая, что перед ними произведение искусства, зритель и читатель никогда не должны забывать этого “почти”»⁹⁷. Подобно тому как фетиш придает женскому телу маскулинную «завершенность», скрывая «нехватку», так и аппарат с его уникальной технологией как бы совершенствует воображаемое означающее и маскирует отсутствие того, что показывается на экране.

Если Мец доказывал, что влечения скопофилии, вуайеризма и фетишизма, являющиеся особыми формами удовольствия, остаются универсальными для рецепции субъектов обоего пола как в реальной жизни, так и в зависимости от аппарата кинематографа, то феминистская кинотеория (например, работы Терезы Де Лауретис, Тани Модлески и Лауры Малви) радикально разграничивала мужское и женское восприятие. Согласно «аппаратчицам», традиционная кинорецепция основана исключительно на мужском взгляде («male gaze») — женщины становятся пассивными объектами скопофилии и вуайеризма, а мужчины — действующими субъектами, благодаря которым развивается сюжет и с которыми можно и нужно нарциссически идентифицироваться.

Феминистки усматривали в теории кинематографического аппарата одностороннюю, шовинистически-маскулинную трактовку гендерной специфики. Например, Констанс Пенли в работе «Будущее одной иллюзии: фильм, феминизм и психоанализ» уничижительно нарекает предложенную Бодри и Мецем модель «холостяцкой машиной» (кстати, термин заимствован у Марселя Дюшана), закрытая и самодостаточная структура которой доставляет перечисленные Мецем компенсаторные формы удовольствия субъектам исключительно мужского рода, но никак не женского. «Холостяцкий» аппарат кино со своими описанными выше приемами, вроде шва, эффективно маскирует выявляемую феминизмом гендерно сконструированную субъективность («женскую» или «мужскую» в патриархальном обществе)⁹⁸.

Более того, тотальность теории сформированного аппаратом субъекта, изложенной Бодри, Мецем и Комолли, интерпретировавшими Лакана и Альтюссера, была справедливо раскритикована позднее постструктуралистами. На их взгляд, все сводилось к весьма ограниченному набору функций: тот или иной фильм или телешоу побуждали зрителя каждый раз заново воспроизводить одни и те же подсознательные процессы, переживаемые в детстве во время «зеркальной стадии» при переходе от регистра Воображаемого к Символическому, идеологически фиксируя зрителя в воображаемых отношениях к реальным условиям кинопросмотра.

Поэтому поддерживавшие cultural studies Деррида, Лиотар и Фуко показывали, что субъективность не полностью конструируется репрезентацией и потому субъект не может быть только пассивным пленником

платоновской пещеры — у него есть выбор и возможность сопротивления. Он не просто пересоздается, а сам создает, то есть он одновременно и продукт кинотекста (и, соответственно, породивших его «госаппаратов»), и его творец.

Надежды на разрушение монолита субъективности в теории аппарата возлагались на альтернативные формы кино, а именно на авангард. Практики доминирования подразумевали сопротивление — в особенности со стороны экспериментального кинематографа, создаваемого женщинами в конце 60 — начале 70-х гг. Например, «письмо женского типа» (*écriture féminine*), введенное в теорию Юлией Кристевой, Люс Иригарэ и Стивеном Хитом), в том числе и в кино, связанное с «доэдипальной», досимволической образностью, с регистром Воображаемого, способно нарушать первичные воображаемые идентификации патриархатного искусства (в кино — мейнстрима), предлагая взамен радикально иные, женские. «Новый язык желания» должен прийти на смену сверхдетерминированности монолитного кинематографа мужской субъективности: «...проект “женского кино” заключается не в том, чтобы сделать “невидимое видимым” или вообще разрушить визуальное удовольствие, а в том, чтобы сконструировать иное зрение и создать условия видения для другого социального субъекта <...> артикулировать другие желания», как писала в вызывающем феминистском исследовании «Алиса больше не...» Тереза Де Лауретис⁹⁹. Создавать такие условия с помощью альтернативных практик продюсирования, режиссуры, проката и популяризации собственных экспериментальных лент стремились Мэри Эллен Бьют в 30-е, Майя Дерен и Ширли Кларк — в 40—50-е, Барбара Рубин и Мари Менкен — в 60-е, Ивонна Райнер, Йоко Оно и Кэроли Шниман — в 70-е¹⁰⁰.

Иллюзию всемогущества субъекта в зрительном зале опровергала также экстатическая вовлеченность зрителей в структуру произведения, его процессуальность, открытость и перформативность. Эти собственные перформансам приемы помогали сопротивляться реификации и коммерческой репрезентации, а потому оказались задействованными в альтернативных квир, гей-лесбийских и феминистских практиках. Такие практики иронически корректировали модель гендерно сконструированной субъективности, созданную аппаратом. Фильмы-перформансы Р. Райса, Дж. Смита, К. Энгера, Э. Уорхола, И. Райнер разрушали статичную, незыблемую идентичность как социальный конструкт, который «индустрия культуры» складывает из стереотипных, клишированных, навязываемых ролей и повсеместно распространяемых медийных образов, заменяя ее качественно иной, трансгрессивной, полиморфно-перверсной идентичностью¹⁰¹.

Идея разрушения идентификации на всех уровнях — и прежде всего идентификации с действиями персонажей — была заимствована авангардистами-шестидесятниками у «эпического театра» Бертольта Брех-

та, выступавшего против навязывания зрителю идеологически детерминированных значений с помощью иллюзионистских приемов. Брехт призвал воспитывать политически активного зрителя, ратовал за уничтожение вуайеризма и конвенции «четвертой стены», за дистанцирование актеров от собственных ролей и прямое обращение к аудитории. Как в «эпическом театре», аудитории нью-йоркского, лос-анджелесского или чикагского андеграунда приходилось отдавать себе отчет в том, что она смотрит зрелище, деконструирующее и «остраняющее» (Брехт использует термин «эффект отчуждения», близкий «остранению» российской формальной школы 20-х) условные коды и конвенции традиционного, преимущественно голливудского нарратива, с которым легко идентифицироваться. Современник Брехта Вальтер Беньямин считал, что политические убеждения художника должны находить выражение в самом процессе художественного производства, то есть в производстве политических «значений». Эту мысль развивал Годар, утверждавший, что режиссер должен сознательно «производить» фильмы как особое «значение» реальности.

Эти утверждения, перенятые американцами, резюмировал Джеймс Рой Макбин: «Делать фильм, равно как и смотреть фильм, — это способ производства значений, то есть “означивающая практика”»¹⁰². Экспериментаторы США предлагали самые разнообразные и невероятные смысловые значения, противоречащие буржуазным, рыночным. Они давали зрителю и гораздо более широкий выбор точек зрения, чем Голливуд, позиций, с помощью которых эти значения могут быть восприняты. Фильмы Стэна Брейкиджа, например, использовавшие одновременно несколько перспектив в одном кадре с помощью многократной экспозиции, должны были передавать зрителю, как и полотна кубистов, ощущение симультанности, чтобы одна и та же вещь воспринималась одновременно с разных точек зрения.

Влиятельным движением киноавангарда, обнажавшим сконструированность, «сделанность» кинозрелища, в том числе и выбором множественных позиций и ракурсов, стал «структурный фильм», заявивший о себе в конце 60 — начале 70-х. Аскетично-минималистские кинорефлексии Эрни Гера, Майкла Сноу, Холлиса Фрэмптона, Тони Конрада акцентировали зрительское внимание на материале фильма и процессах, происходящих при его восприятии, — на природе самого кинопоказа, на отношениях времени и пространства, на технологическом контексте (зернистости, перфорации пленки, киноэмульсии и т.д.). То есть на всем том, на чем базировался аппарат кино. Режиссеры-«структуралисты», из всех авангардистов наименее ангажированные политически, наиболее успешно деконструировали механизмы кинорепрезентации, тем самым развенчивая навязываемую аппаратом кино идеологию. В их фильмах сам кинематограф как выразительное средство как бы медитировал над условиями своего производства¹⁰³.

Но не только радикальные попытки авангарда и постструктуралистская критика заставили теорию аппарата уйти в небытие. Эпоха новых аудиовизуальных технологий, внимание к звуковой системе «Dolby Surround», переход на цифровые носители способствовали появлению не только принципиально иного, «чувственного» кино, но и иного зрительского восприятия. Всепоглощающий, калейдоскопичный поток образов с нарочито мелкой монтажной резкой в блокбастерах 1980—1990-х гг. ассоциируется не с классическим голливудским нарративом, держащимся на монокулярной перспективе и швах, а с видеоклипами MTV, компьютерными играми и экскурсией по тематическому парку (наиболее ярким примером которого является Диснейленд).

Обилие зрелищных сцен, чувственно, чуть ли не тактильно воспринимаемых, но малосущественных с точки зрения развития сюжета, становится важнее самого нарратива. Зритель как бы погружается, словно при просмотре визионерских лент Брекиджа или Белсона, в монтажный поток цифровых симулякров и спецэффектов, входя в него как полноправный участник, а не противостоит ему в качестве «трансцендентного субъекта»-наблюдателя, чей взгляд «творит» экранную реальность. Крайний случай такого погружения в зрелище — кинотеатры IMAX (от image maximum).

КИНОАВАНГАРД ДО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

1. Диалог с Левиафаном: любители и профессионалы

Символической датой рождения американского киноавангарда основатели «нью-йоркского канона» Ситни, Майклсон и Мекас считают год выхода в свет сюрреалистической кинопоэмы Майи Дерен «Полуденные сети» (1943). Такой подход оставляет за бортом почти два десятилетия эпохи «просперити» и Великой депрессии, то есть 1920-е и 1930-е гг., отмеченные в Америке непрерывными попытками обновления формальных, языковых и содержательных конвенций молодого искусства.

Дать наиболее полную картину этих десятилетий поможет понятие «культурной формации», введенное отцом-основателем cultural studies Реймондом Уильямсом в работах по социологии культуры¹⁰⁴. Подобная формация основывается на творческих личностях, объединенных в группы с относительно последовательными системами взглядов (идеологий), которые связаны как с социумом, так и с эстетикой. Весьма эфемерные и нестабильные авангардистские сообщества, по мнению Уильямса, тем не менее успешно соперничают с социальными и культурными институтами истеблишмента, критикуя условия, в которых такие институты существуют. Сообщества организуют оппозиционную *культурную формацию* авангардного искусства, утверждающую собственные, альтернативные модели художественного производства и показа артефактов, действующие параллельно с рынком культурной индустрии. По Уильямсу, любую культурную формацию характеризуют как идеология, так и организационная структура.

Две разные идеологии — модернистской автономии и растворения искусства в пространстве самой жизни, преобразования субъекта ради тотального обновления общества — отличали не только революционный авангард Европы 1910-х и 1920-х гг.

Совмещение этих идеологий, с явным преобладанием первой, было близко их заокеанским современникам: поэтам верлибра и имажизма Вэчелу Линдсею и Эзре Паунду, поэтессам Гэрриет Монро и Мине Лой, драматургу Юджину О'Нилу, художникам Чарльзу Шилеру и Джорджии

О'Кифф, фотографам-абстракционистам Альфреду Стиглицу и Полу Стрэнду, критикам и журналистам Джону Риду, Мэйбл Додж, Максу Истмену (последний был переводчиком работ Троцкого, с которым встречался, и автором вышедшей в 1934 г. антисталинской книги «Творцы в военной форме: Исследование литературы и бюрократизма»). Американскую ветвь дадаизма создали уехавшие в 1921 г. в Париж Френсис Пикабия, Марсель Дюшан и Ман Рэй, а также развивавшие дадаизм в Нью-Йорке Мэтью Джозефсон, Малькольм Каули и международный *enfant terrible* Артур Крзвен.

Центром духовного притяжения для них стал Гринвич-Виллидж, один из самых «европейских» по архитектуре кварталов Нью-Йорка, место обитания его самой многочисленной артистической колонии. Авангардистские сообщества организовывались вокруг салонов, куда были вхожи самые разные посетители — от респектабельных интеллектуалов с гарвардскими дипломами до неимущей богемы (нечто подобное можно было увидеть полвека спустя на знаменитой «Фабрике» Уорхола). Связь культурных радикалов с европейскими экспериментами устанавливалась через осевших в Европе американцев, организовывавших и там подобие салонов: Гертруду Стайн в Париже, Томаса Элиота и Хильду Дулитл в Лондоне, Мэйбл Додж во Флоренции и т.д.

В ситуации напряженной, калейдоскопичной турбулентности революционных идей и анархизма, моды, суфражизма (предтечи феминизма), психоанализа и, используя эвфемизм, «девиантных сексуальных отношений» салонов Гринвич-Виллиджа каждый мог формировать собственную альтернативную идентичность. В отличие от «прогрессистов», с 1914 г. группировавшихся вокруг консервативного журнала «New Republic» («Новая республика») и отстаивавших тотальный контроль над обществом, его рационализацию, «культурные радикалы» (или «лирики левого толка») верили, что переустройство общества начинается с изменений в сознании индивида, которые, в свою очередь, возможны благодаря экспериментам в искусстве.

Эксперименты проводились в театрах вроде «Провинстаун Плейерс», галереях, кино клубах, «малых кинотеатрах» («little cinemas») — этот столь частый в названиях авангардистских институций 1910-х гг. эпитет подчеркивал отличие от грандиозности «прогрессистов»; их поддерживали литературно-публицистические альманахи и журналы: в 1910-х — «The Masses» («Массы») под редакцией Макса Истмена, в 1920-х — «Broom» («Метла») близкого к сюрреалистам Мэтью Джозефсона и отстаивавший автономию искусства от политики «The Dial» («Циферблат») Джеймса Сибли Уотсона. «Революция есть искусство» — утверждала поэтесса и издательница «Little Review» («Маленького журнала») Маргарет Андерсон. А Стиглиц называл свой знаменитый салон — «Маленькую галерею фотосецессионистов», впоследствии «291» по номеру дома — «лаборато-

рией», формировавшей новое восприятие, «в которой произведения искусства беспристрастно анализируются, расчленяются, подвергаются строжайшим пробам с целью нахождения правды, чем бы она ни являлась и к каким бы результатам ни приводила»¹⁰⁵.

Как и в 60-х, экспериментальный кинематограф в Америке был важной составляющей культурного сообщества авангардистов до Второй мировой войны; в том и другом случае его радикальная идеология, в духе «лириков левого толка», базировалась на индивидуальности художника, самовыражении личности, а не на окупаемости капитала, на духовном, а не на материальном, на сопротивлении коммерческим продуктам Голливуда, их стандартным кодам и нарративам. Однако если послевоенные «кинохудожники» контркультуры, защищавшие чистоту искусства и свободный ремесленнический способ производства от голливудской поточной усредненности, обращались к «поденщине» в киноиндустрии лишь в крайних случаях, в основном для финансирования собственных проектов, то авангардисты 1920—1930-х гг. не противопоставляли себя Голливуду, считая сотрудничество с ним вполне естественным¹⁰⁶. Многие из тех, кто начинал как кинолюбитель-дилетант в высшем смысле слова — Пол Стрэнд, Роберт Флаэрти, Славко Воркапич, Дадли Мерфи, Чарльз Клейн, Уоррен Ньюкомб, — впоследствии успешно совмещали эксперименты с работой наемного сотрудника киноконвейера. Зачастую такой опыт помогал пересмотру и обновлению конвенций языка кино — характерна в этом смысле работа «мага спецэффектов» Воркапича.

Интересно, что такое совмещение было характерно и для европейских авангардистов (Вальтеру Руттману, в течение нескольких лет утверждавшему себя в экспериментальной анимации, в 1927 г. студия «УФА» доверила постановку фильма «Берлин — симфония большого города»), и для тех, кто эмигрировал в США (другой основатель абстрактной анимации и автор «Диагональной симфонии» Оскар Фишингер после бегства от нацистов в конце 30-х успешно работал в анимационных цехах голливудских студий и снял эпизод для «Фантазии» Уолта Диснея, признанный, правда, чрезмерно новаторским). Герман Уайнберг, критик-летописец раннего авангарда, режиссер и директор «малого кинотеатра» в Балтиморе, в этом же плане оценивал работу француза Роберта Флори, прошедшего путь от экспериментатора-дилетанта до успешного режиссера крупнейших студий, но при этом постоянно балансировавшего между этими двумя полюсами: «Только когда он работал самостоятельно, после долгих часов студийных съемок, на взятом напрокат оборудовании, с вечной нехваткой пленки, актерами-добровольцами и минимумом декораций, только тогда, свободный от пут кинофабрик, он был способен по-настоящему выразить себя в кинематографических формах...»¹⁰⁷ Очень часто использовались декорации и актеры, занятые на мейнстримовских картинах работавших круглые сутки профессиональных студий, и съемки про-

исходили по вечерам и уик-эндам; например, так был снят утраченный фильм Флори «Иоганн — гробовщик» (1928).

Флори, оператор Грегг Толанд и выходец из Сербии, талантливый создатель спецэффектов Славко Воркапич¹⁰⁸ сняли экспериментальную сатирическую ленту «Жизнь и смерть № 9413 — голливудского статиста» (1927), будучи одновременно занятыми на других, коммерческих проектах, но именно этот десятиминутный фильм (прежде всего благодаря показам кинобомонду на вилле Чаплина) стал успешным стартом для их карьер голливудских профессионалов. Характерно, что эта модель совмещения, проникновения ранних авангардистов в систему «фабрики грез» напоминает ту, что с начала 1990-х используется движением американских «независимых» («independents»), начинающих, как мы уже упоминали, с демонстрации своих неортодоксальных работ на фестивале «Сандэнс».

Вступившие на тропу экспериментов не видели в индустриальном голливудском Левиафане врага, напротив, они считали, что их реформаторские приемы в области киноязыка помогут киноиндустрии стать менее конвейерной и более личностной. Это объяснялось тем, что классические голливудские приемы, нормы и правила наррации сформировались сравнительно недавно и к середине второго десятилетия XX в. не ощущались как стереотипные и усредняющие, как это виделось кинохудожникам-авангардистам с середины 40-х. По замечанию Мекаса, «для предыдущих поколений киноискусство все еще было чем-то новым и экзотическим, но для моего поколения оно стало частью нашей жизни, как хлеб, музыка, деревья или стальные мосты...»¹⁰⁹. Приход звука в 1927 г. внес окончательные поправки в приемы «классического голливудского стиля» (по определению Бордвелла, Стайгер и Томпсон), остававшиеся неизменными в течение долгого срока.

Идеологией «совместительства» и мирного сосуществования, а не конфронтации с «фабрикой грез» отмечены работы 20-х, снятые в надежде быть показанными через систему проката коммерческого, за неимением альтернативного. Однако к концу десятилетия начали отчетливо вырисовываться и собственные организационные структуры раннего авангарда, разумеется несравнимые с послевоенной поддержкой экспериментального кино через государственные и частные фонды, гранты, университеты и музеи, синематеки и архивы, но тем не менее существенные. Голливудские экспериментаторы-«профи» становились частью набиравшего силу движения американских кинолюбителей.

Эпоха «просперити», увеличившая благосостояние и, соответственно, досуг зажиточного среднего класса, способствовала распространению многочисленных хобби, прежде всего в сфере искусств. А с 1924 г. массовое производство 16-мм камеры «Кодак» обеспечило доступность кино как медиума (подобно 16-мм «Болексу» сразу после войны), в том числе и представителям высшей страты среднего класса, использовавшим

кинокамеру для домашних съемок, кинозарисовок путешествий на фешенебельные курорты и т.п., но мало интересовавшимся формальными поисками.

В 1926 г. была основана Лига кинолюбителей (Amateur Cinema League), спустя два года насчитывавшая 30 тысяч членов и более ста кино клубов, среди них «Киноклуб Рочестера», «Мастера кино Филадельфии», нью-йоркские «Эксцентрические фильмы», «Artkino» в калифорнийском Бурбэнке и др. В них демонстрировались копии экспериментальных короткометражек из единой прокатной синематеки Лиги.

В те же годы в Бостоне и Кливленде, Лос-Анджелесе и Чикаго, в других городах открывались «малые кинотеатры», крупнейшим из которых стал нью-йоркский «Плейхауз на Пятой авеню», открывшийся в 1926 г. премьерой «Кабинета доктора Калигари». По большей части они совмещали в репертуаре короткометражки членов Лиги с архаусными (выражаясь языком современного проката) работами французов и итальянцев, скандинавов и немцев, уделяя особое внимание немецкому экспрессионизму и даже, в исключительных случаях, советскому монтажному кино. Дополнительные возможности альтернативный прокат находил в художественных галереях, преимущественно нью-йоркских (галереи Стиглица «291», Мариуса де Зайеса и др.). Американские «малые кинотеатры» и галереи проводили регулярные просмотры подобно их европейским коллегам — кино клубам и студиям (как парижские «Студия Урсулинок» и «Старая голубятня» Жана Тедеско).

Эксперименты 20-х находили критические отклики в обзорных и специализированных журналах, прежде всего в журнале самой Лиги под названием «Amateur Movie Makers» («Кинолюбители»), перемежавшем материалы об авангарде статьями о жанрах «домашнего кино» и отпускных кинопутешествиях бизнесменов-кинолюбителей. В начале 30-х он окончательно перестал интересоваться формальными экспериментами, помещая статьи голливудских операторов об основах киносъемки и сценаристов — об азах сюжетосложения. Освещавшие мейнстрим «National Board of Review» и «Photoplay», а также всеядный «Liberty» организовывали на своих страницах конкурсы на лучший любительский фильм и присуждали призы. О том, как необходима экспериментальная эстетика в альтернативном малобюджетном кино США, писали авторы левых киножурналов: Гарри Аллан Потамкин и Герман Уайнберг в «Close Up» («Крупном плане»), издаваемом в Швейцарии на английском с 1928 по 1934 г., Рудольф Арнхейм, Джей Лейда и Уайнберг в лондонском «Film Art» («Искусстве кино») с 1933 по 1937 г., активисты Рабочей кинофотолиги Сеймур Стерн, Дэвид Плэтт и Льюис Джекобс, редактировавшие наиболее леворадикальное издание — «Experimental Cinema» («Экспериментальное кино») с 1931 по 1934 г. при поддержке «Мастеров кино Филадельфии» (The Cinema Crafters of Philadelphia; филаделфийский

киноклуб, поддерживавший фильмы любителей) и журналов «Filmfront» и «New Theatre».

Тем не менее существенной материальной поддержки у раннего авангарда, в отличие от шестидесятников, не было и в 1930-е гг. Поэтому так непросто отделить собственно экспериментальные работы от социально ангажированных лент, снятых тогда теми же авторами. Наступившая после биржевого краха Уолл-стрит 1929 г. эпоха Великой депрессии до неузнаваемости трансформировала идеологию и организационную структуру кинолюбительства, а с ней и авангарда. Количество «малых кинотеатров» резко сократилось, а чисто авангардные фильмы (например, Джозефа Корнелла, Сэри Эрлидж, Фрэнсиса Ли во второй половине 30-х) появлялись весьма редко.

Вместо «поденщины» в Голливуде экспериментаторы — среди них Пол Стрэнд, Ральф Стейнер, Уиллард Ван Дайк и другие — теперь все чаще и чаще находили финансирование в рамках программ рузвельтовского Нового курса, поддерживавших утилитарно ориентированные, социально действенные виды искусства — живопись, дизайн, документальное кино. Многие — как, например, Томас Харт Бентон, близкий к кругу фотографов и художников галереи «291» в дни ее расцвета, — выбирали ретроспективистские движения в искусстве, например регионализм.

Утопическая вера во всемогущество экспериментального искусства оказалась существенно подорванной экономическим кризисом. Богемный индивидуализм «клириков левого толка», как их окрестили консерваторы, сменила политическая и социальная ангажированность. К ней призывал появившийся в 1934 г. и ставший выразителем левых идей 1930—1940-х журнал «Partisan Review» — тот самый, что печатал статьи Гринберга «Авангард и китч» и «Новый Лаокоон» (в которых, как мы помним, автономия модернизма наделяется социальной значимостью и ответственностью, выступая в качестве противовеса давлению общества потребления и его культурного продукта — вездесущего китча).

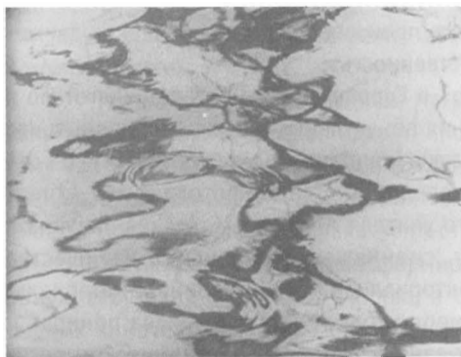
Поэтому в 1930-х окончательно оформилась новая, социально востребованная эстетика, складывавшаяся под влиянием самых разных факторов. Например, идеи механической объективности, непредвзятости фото- и кинокамеры, заимствованной из увлеченных новыми индустриальными технологиями 20-х. Экспериментаторы тех лет еще не считали ни кинообъектив, ни сам аппарат кино «исконными лжецами» (по Бреккиджу), как это виделось французским и американским шестидесятникам. Стремление к объективности рождалось из страстного желания европейского авангарда создать «объективное искусство», равное жизнестроительно-технологическому проекту. Оно отличалось вниманием к материальным свойствам медиума, к текстуре и «работе в материале», как в российском конструктивизме, или сочетанием утилитарного

и эстетического в вещах массового производства, как в немецких движениях — Баухауз и «Новая вещественность».

«Объективное искусство» в Европе до такой степени тяготело к научным методам вроде собирания объективных визуальных данных, что оно представлялось отраслью науки (например, конструктивизм). В США такие методы использовала «непосредственная фотография» (*direct photography*) Пола Стрэнда и его учителя Альфреда Стиглица, после закрытия галереи «291» в 1917 г. сменившего живописные излишества фотоимпрессионизма (иначе пикториализма) на внимание к материальности, вещественности предкамерного пространства — без прикрас и «кунштюков». Фотографы были заняты отбором и механическим регистрированием образов, почти приближавшихся к абстрактным, — с предельной геометризацией композиции, резкой контрастностью и строгими четкими контурами (таковы урбанистические панорамы Стиглица, включая знаменитый снимок 1913 г. «Город амбиций»). Не импрессионистские символы, а объективистская фактографичность «весомых, грубых, зримых» вещей — фабрик и небоскребов, элеваторов и мостов, зафиксированных в жестком графическом стиле, — стала также принципом американской живописи «пресижинизма» (от *англ.* *precision* — «точность», «четкость»), представителями которой были Чарльз Шилер (с которым Стрэнд снимет первый американский экспериментальный фильм «Манхэтта», 1921), Мортон Шемберг и Чарльз Демут.

Перенесшие эти методы в кино Пол Стрэнд и Ральф Стейнер тоже считали камеру предельно объективным, беспристрастным инструментом познания. Более того, ранние авангардисты верили, что особые возможности съемки, уникальная способность камеры-киноглаза отображать феномены, не замечаемые глазом человеческим, пристально всматриваться в них (с помощью стоп-кадров, рапида, цайт-лупы и пр.), увеличивать и уменьшать изображаемое, фрагментировать его, организовывать с помощью ритма и монтажа формируют новое восприятие зрителей, способных более тонко ощущать формы и объемы вещей.

Характерен в этом смысле 12-минутный фильм Стейнера «Н₂O» (1929), в котором предельно достоверное отображение форм водной стихии — капель, луж, ручейков, потоков, рек, океанов — постепенно переходит в любование предельно абстрактными бликами света на воде, образующими движущиеся беспредметные композиции. Чисто эстетические аллегории как бы вырастают из научного наблюдения. Попытки абстрактно отобразить красоту природы или машины, которую могут передать только оптико-механические свойства киноаппарата¹¹⁰, сделаны и в его следующих фильмах: «Прибой и водоросли» (1931) и «Механические принципы» (1933; если бы эта созданная из геометрически выверенных движений шатунов и кривошипов кинопоэма была снята в конце 60-х, то подпала бы под рубрику «структурный фильм»).



Кадры из фильма Р. Стейнера «H₂O» (1929)

В документальной эстетике того периода, совмещавшей научное наблюдение с обобщающими, зачастую весьма абстрактными образами, многое заимствовано из фильмов Эйзенштейна и Вертова, статьи которых печатались в журналах раннего авангарда (а Сэмюел Броди и Гарри Алан Потамкин брали интервью у Эйзенштейна в Нью-Йорке). Вертовский призыв к «смычке хроники, науки и искусства» подразумевал переход от собранных документалистом визуальных фактов к их осмыслению через поэтические сравнения и метафоры. «Это по-нашему значит, что хроника организуется из кусков жизни в тему, а не наоборот. Это означает также, что “Кино-Правда” не предписывает жизни жить по сценарию литератора, а наблюдает и записывает жизнь как она есть и только потом делает выводы из наблюдений», — писал Вертов в 1924 г. о своем журнале кинохроники¹¹¹.

Социальная действенность «документального авангарда» в Америке 1930-х — Рабочей кинофотолиги, выделившихся из нее в 1934 г. «Nykipo» и в 1937 г. «Фронтис филмз» — в фиксировании «жизни как она есть» и нахождении таких обобщающих метафор. Более того, отвергавшим иллюзионизм Голливуда документалистам-радикалам не был чужд другой вертовский принцип — «коммунистической расшифровки реальности», «расшифровки жизни как она есть». Погружая экспериментальные, абстрактные образы в исторический контекст Великой депрессии, они не предлагали еще одну условную репрезентацию мира (к этому с подозрением относился и сам Вертов), а пробовали «разъяснять мир как он есть», то есть раскрыть те социальные, властные отношения, что на экране замаскированы миром «физической реальности» и ее иллюзионистскими интерпретациями¹¹². Раскрытие социального конфликта вытесняло формальный эксперимент.

Наиболее близкой к Вертову оказалась программа Рабочей кинофотолиги, организованной в 1930 г. в Нью-Йорке влюбленными в кино рабочими и инженерами, леворадикальными журналистами и критиками. Сама по себе грандиозный эксперимент, Лига насчитывала около сотни членов и имела отделения в Детройте, Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Чикаго. Большая часть ее активных членов были детьми еврейских эмигрантов из Российской империи (Сэмюел Броди, Лео Зельцер, Ирвинг Лернер, Гарри Алан Потамкин, Лео Толстой Гурвиц) и Чехии (Ральф Стейнер). Некоторые посещали СССР (например, ставший способным кинооператором детройтский рабочий Джозеф Гудима и главный теоретик Лиги Потамкин) или стажировались там (как Джей Лейда — с 1933 по 1936 г.). По представлениям идеологов Лиги, опыт первого государства рабочих и крестьян — и прежде всего отсутствие там безработицы — был свидетельством успеха пришедшего к власти класса, пролетариата, и потому противопоставлялся ими экономическому хаосу современного американского капитализма.

В отличие от Голливуда, Лига стремилась сделать документальное кино средством самовыражения рабочих (и безработных), которых кризис коснулся в первую очередь, давая объективную репрезентацию шахтеров, сборщиков фордовских конвейеров, грузчиков, фермеров, таксистов, обитателей черных гетто больших городов и т.д. Главным жанром являлась кинохроника, точнее, спонтанные репортажные зарисовки рабочих демонстраций и митингов, разгона их полицией, выступлений пикетчиков, очередей за хлебом и в агентства по трудоустройству, нью-йоркских гувервиллей (поселения бездомных) и проч. «Мы снимали повседневный социальный протест, экономическую борьбу, монтировали все это вместе, чтобы представить реалистичную, недраматизированную точку зрения, и затем тащили наши тяжеленные “портативные” кинопроекторы и коробки с фильмами в те же самые профсоюзные штабы и к забастовщикам, чтобы показать их зрителям, которые были живым содержанием наших фильмов...» — вспоминал Лео Зельцер¹¹³.

Скудное финансирование осуществлялось из разных источников — ресурсов международного Союза рабочей взаимопомощи (Workers' International Relief (WIR) — американского филиала коминтерновского Internationale Arbeiterhilfe), покрывавших расходы на пленку и ее обработку; частных пожертвований сочувствующих; членских взносов и т.д. Существенно помогала продажа фотографий, сделанных сотрудниками фотосекции, в газеты и журналы, причем не обязательно левой направленности (кинорепортаж о проблемах рабочих продать было невозможно; редкие репортажи о забастовках коммерческая хроника снабжала собственным комментарием). Небольшие поступления шли от редких показов в кинотеатрах — как собственной хроники, так и копий европейских и советских фильмов из синеотеки WIR и советского торгпредства Амкино. Но большинство просмотров, проходящих в рабочих клубах, профсоюзных залах, на собраниях землячества, зачастую во время стачек, имело особую энергетику, когда забастовщики могли видеть себя на переносных экранах, укрепленных неподалеку от пикетов. А во время туров с кинолекциями по маленьким городкам фермеры собирались в мэриях, школах, амбарах.

Организаторы Лиги не просто демонстрировали фильмы и давали социальный анализ борьбы рабочих — они разрабатывали курсы обучения киномастерству, помогавшие самим рабочим запечатлеть ее. Пятимесячная (изначально планировавшаяся четырехлетней, по модели ВГИКа) Киношкола Гарри Потамкина «рассеивала таинственность киноремесла», по словам Гурвица, но очень часто занятия отменялись. Это случалось, когда Лига пикетировала кинотеатры, протестуя против фильмов, с симпатией показывающих немецких и итальянских фашистов, или организовывала протесты против цензуры, в то время достаточно сильной (например, в 1934 г. Лестер Бэлог был арестован после показа сельским рабочим Калифорнии снятой Лигой ленты «Забастовка сборщиков хлоп-

ка» и «Путевки в жизнь» Н. Экка). По такой модели были составлены многие кинопоказы Лиги, противопоставлявшие классовую борьбу в мире капитала революции и строительству советской России — наиболее часто вместе с собственной хроникой Лиги демонстрировались «Мать» Пудовкина, «Стачка» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Встречный» Юткевича, «Турксиб» Турина, «Обломок империи» Эрмлера, многие работы Вертова и Шуб.

Кинохроника, следовавшая вертовской репортажной съемке «жизни как она есть» или даже советским «агиткам» 20-х, составляла основную массу работ Кинофотолиги. Все девять сохранившихся фильмов демонстрируют, насколько спонтанным и даже вынужденным было экспериментирование для операторов-непрофессионалов, имевших нечто вроде съемочного плана, но придерживавшихся его весьма редко — важно было успеть снять демонстрацию, пока не подоспели полицейские. Поэтому использовались самые неожиданные, «любительские» (или экспериментальные) ракурсы и т.д. Навыки приобретались в процессе съемки, и не на чем было монтировать: «У нас не было монтажных столов <...>. Мы монтировали по чувству, по интуиции, затем просматривали, проверяя, так ли выглядит материал...» — вспоминал Зельцер¹¹⁴. Некоторые хроникальные агитки были частично или полностью составлены из фрагментов, найденных в киноархивах.

Документирование фактов несправедливости или жестокости, говоривших сами за себя, прямолинейные аргументы — призыв к рабочей солидарности, к отпору нарождавшемуся фашизму и т.д. — побуждали зрителей к активным действиям. Отраженный кинофактом социальный аргумент неизбежно обладал эмоциональным накалом. Например, главным эпизодом одночастевого «Фордовского расстрела» (1932), снятого Гудимой, стала атака полиции на пытавшихся вручить свои требования демонстрантов у ворот фордовского завода в пригороде Детройта — сперва слезоточивым газом и брандспойтами, затем пулеметами, с четырьмя убитыми и пятьюдесятью ранеными в финале. Образ насилия рождали не только пульсирующие, рваные ритмы ручной камеры и крупные и средние планы бегущих рабочих, снятые с нижней точки, но и последующие кадры похорон убитых, превращающихся в мощную манифестацию. Изображение смерти тех, кто выступал за свои классовые интересы, значительно повышало образную эмоциональность.

Члены Лиги понимали, что далеко не все зрители поддерживают рабочее движение и что даже самый эмоциональный документ не отменяет необходимости логического убеждения, апелляции к сознанию сомневавшихся. Простых репортажных агиток было для этого недостаточно: «...поскольку кинохроника остается фрагментарной, атомарной и незавершенной, революционному движению требуются более синтетические формы, чтобы представить более полную картину условий жизни и борьбы рабочего класса», — утверждал Гурвиц¹¹⁵. Такой синтетической формой стал монтажный фильм с его наглядными, метафорическими обобще-

ниями, составленный из отснятого операторами Лиги материала, когда хроника по-вертовски «организовывалась из кусков жизни в тему», или из других фильмов, как делала Эсфирь Шуб («Голод 1932-го», «Портрет Америки», «Рождение нового Китая»). Позднее появились сатиры («Сладкая земля свободы», «Пирог в небе») и документальные драмы, где нередко использовались игровые эпизоды и актеры-типажи («Такси», «Великая депрессия», «Конфликт с шерифом»).

У российских экспериментаторов 20-х были заимствованы также принцип монтажного противопоставления кадров и эпизодов, выявлявшего властные отношения в обществе, эйзенштейновский монтаж для демонстрации столкновения. Бинарные оппозиции «рабочий — капиталист», «труд — безработица», «мир — война», «образование — неграмотность» облекались в наглядные, убедительные, прямолинейные, порой до наивности, образы. Об их востребованности писал Сеймур Стерн в манифесте 1931 г. «Кино рабочего класса в Америке»:

«Не только:

Кино очередей за хлебом и голодающих на улицах.

Кино полицейских избиений и засилья террора.

Кино протеста против поднимающего голову фашизма в США.

Кино, развенчивающее суды Линча и власть гангстеров.

Кино, которое неустанно, яростно и страстно атакует самый могущественный и несущий зло капитализм, самое жестокое с точки зрения классовой эксплуатации общество, какое только знает мир...

Но также — что наиболее нужно сейчас:

новые монтажные формы для типично американской образности, выросшей из кинохроники;

синтетический монтаж;

синтетическая образность»¹¹⁶.

Чтобы определить диапазон этой «синтетической образности», отличающей эволюцию радикального экспериментального киноязыка — от плавного сюжетного повествования до бурных монтажных коллизий, — обратимся к обсуждаемому членами ОПОЯЗа В. Шкловским и Р. Якобсоном различию между континуальностью прозы и фрагментарностью поэзии. Вопрос был актуален для российских режиссеров 20-х, споривших о поэтическом и прозаическом направлениях в кино.

2. Метафоры и метонимии городских симфоний

Согласно известному определению лингвиста Романа Якобсона, прозу и поэзию разделяет лингвистическая ось. Проза основана на метонимии, то есть наложении на переносное значение слова его прямого значения, или замене объектов по «смежности»; здесь изменяется значе-

ние синтаксических единиц. Поэзия основывается на метафоре, то есть перенесении свойств одного объекта на другой, или замене одного объекта другим в соответствии с их внешним сходством. Здесь две синтаксические единицы резко противостоят друг другу, как бы сталкиваются друг с другом, подчеркивая контраст. Сопоставляя объекты, метафора их противопоставляет.

Разделение вдоль такой оси актуально для выразительных средств многих искусств, и прежде всего для языка кино. Шкловский, например, в статье 1927 г. «Поэзия и проза в кинематографе» отмечает, что прозаическое и поэтическое кино «отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически-формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть “стихотворное” кино...». В кинопрозе же преобладают «величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины»¹¹⁷. Сам Якобсон противопоставляет «кинодраматическую» прозу, в которой метонимия осуществляется континуальным, соединительным монтажом, поэзии в немых комедиях, когда метафора создается противопоставлением, то есть монтажом дизъюнктивным, прерывистым¹¹⁸.

В примерах Якобсона последовательный, непрерывный, плавный поток образов, являющийся основой повествовательно-репрезентативного иллюзионизма продукции мейнстрима и сконструированный «метонимическим» монтажом, противопоставлен равному ему по выразительности монтажу конфронтационному, «метафорическому», который не скрывает, а, наоборот, подчеркивает разрывы и склейки в этом фильмическом потоке. Первый метод основан на плавном течении от кадра к кадру, на комфортном предугадывании — ожидании того, что произойдет потом, в то время как второй метод выстроен на неожиданном столкновении, сдвиге, интонации несоответствия, непредсказуемости, зачастую приобретающих юмористическую окраску¹¹⁹. Например, в японских трехстишиях-хайку имажист Эзра Паунд, как спустя несколько лет Эйзенштейн, видел монтажное столкновение рождаемых строками смыслов.

Разумеется, оба метода способны уживаться друг с другом — в каждом традиционном нарративе есть элементы поэтического, а множество авангардистских фильмов используют элементы сюжетности. И все же несомненно, что киноавангард (по большей части «кино метафорическое») стремится расширить возможности поэзии, в то время как конвенциональная повествовательность («кино метонимическое») в своем стремлении к иллюзионизму и литературной сюжетности их как бы приглушает.

На примере популярного у европейских экспериментаторов жанра «городской симфонии», выросшего из люмьеровских «травелогов»¹²⁰ (наиболее показательны «Берлин — симфония большого города» Рутtmана, «Только время» Кавальканти и «Человек с киноаппаратом» Вертова), мож-

но увидеть, что если работы авангардистов 20-х отличались обилием метафор, то в политизированный период депрессии режиссеры искали баланс между поэзией и прозой, образностью и риторикой, «кино метафорическим» и «кино метонимическим». Таким образом возникала «синтетическая образность».

Восьмиминутный «Манхэтта» (1921), снятый входившими в то время в круг Стиглица Полом Стрэндом и Чарльзом Шилером, считается первым подлинно экспериментальным фильмом американского авангарда. Он наполнен контрастными метафорами. Более того, символически подводя итог стремлениям «лириков левого толка» 10-х и как бы открывая 20-е, он держится упомянутым нами противоречием, присущим модернистскому произведению, — конфликтом между, во-первых, саморефлексией медиума и его средств, уходом художника в автономию и, во-вторых, стремлением воссоединить фрагментированный модернистский мир с помощью «великих метаповествований», абсолютистских мифов — в случае «Манхэтта» романтических, повествующих о гармонии человека (и машинной цивилизации как его творения) с природой. Это противоречие характерно для киноавангарда не только довоенного (Эльмен Эттинг, Сэра Элридж), но и послевоенного (Майя Дерен), а также контркультурного, «шестидесятичного» (Брюс Бэйли, Йонас Мекас, Стэн Вандербик и др.).

Саморефлексия подчеркнута контрастным, метафорическим столкновением головокружительных ракурсов, по-модернистски разрушающих линейную перспективу, к которой привык зритель. В большинстве кадров камера запечатлевает небоскребы нижнего Манхэттена либо с предельно высокой точки, с крыш, либо с самой низкой, с мостовых. Исключение составляет открывающая фильм фронтальная панорама береговой линии Манхэттена, словно взятая с почтовой открытки. Это единственная в фильме традиционная перспектива, дающая зрителю ощущение «иллюзионистского» могущества, некую комфортабельную точку отсчета. Ей противопоставлена динамика статичных композиций, манипулирующих абстрактными геометрическими поверхностями, объемами, массами архитектурных объектов, заставляющая зрителя вместо привычного иллюзионизма осознать свою субъективную позицию наблюдателя.

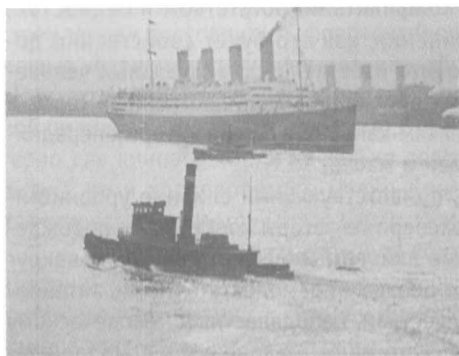
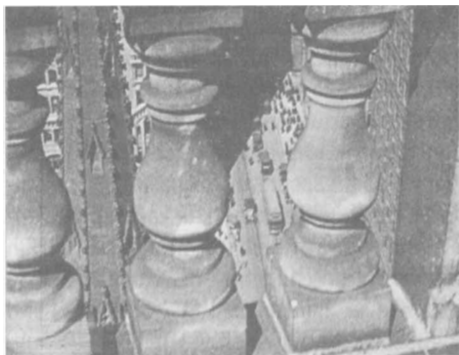
Такие же экстремальные ракурсы, работающие на дискомфортную саморефлексию восприятия, задействованы и в «непосредственной фотографии» Стиглица — некоторые кадры невозможно отличить от работ мэтра («Город амбиций», «Паром», «Мавритания», «Нью-Йорк старый и новый»). Собственно, «Манхэтта» — не что иное, как ряд статичных, противостоящих друг другу фотографий-кадров, каждый кадр не длиннее 12 секунд. Как и Стиглиц, Стрэнд-фотограф и Шилер-художник абстрагируются от видимого мира, чтобы трансформировать его, рассмотреть в четких геометрических формах стекла и бетона те «живые формы», через которые «себя выражает сам дух»¹²¹, как бы предвосхищая тем самым попытки Моголи-Надя, Вертова, Рутмана.

«Метонимически» последовательно изложенная тема романтического мифа возникает в одиннадцати надписях-титрах, в основном строках из романтических поэм Уолта Уитмена, в том числе и «Mannahatta» (1860), маркирующих одиннадцать эпизодов фильма и составляющих своеобразный контрапункт-комментарий к визуальному ряду. В поэзии Уитмена, в конце XIX в. рапсодически воспевавшего новую индустриальную Америку, нью-йоркский мегаполис стихийно возникал как первозданный природный пейзаж, как феномен романтической природы («High growths of iron, slender, strong, splendidly uprising towards clear skies» — «Громады, растущие прямо в небо, сильные, изящные»; «City of hurried and sparkling waters» — «Город торопливых и кипящих вод» и т.д.).

Ни Уитмена, ни Стрэнда и Шилера не интересует социальная повседневность с ее классовыми конфликтами, богатством и бедностью, структурами господства и подчинения, как это будет свойственно документалистам 30-х. Фильм нарочито избегает индивидуальных человеческих образов, уподобляя ряды небоскребов могущественным горным кряжам, а улицы — глубоким ущельям-каньонам, на дне которых передвигаются еле заметные потоки людей и машин.

Оставаясь романтиками, приветствующими слияние урбанистической технологии с природой, экспериментаторы изображают порождения этой технологии — океанские лайнеры и буксиры, снующие вокруг острова, и спешащие в пригороды поезда — самодостаточными, антропоморфными, подобными неким существам, неподвластным человеческому контролю. Метонимию романтического мифа о единении с природой завершает финальная панорама — не стального мегаполиса, а сающегося в облака солнца над Гудзоном, предваренного пантеистическим уитменовским гимном («Gorgeous clouds of sunset! Drench with your splendor me and men and women generations after me» — «Закатные многоцветные облака! Своей красотой захлестните меня и все поколения мужчин и женщин...») ¹²². Если «Манхэтта» оставляет урбанистической цивилизации некую надежду, то Роберт Флаэрти в своем травелоге «Остров за 24 доллара» (1927) в этом смысле более критичен. Этнограф-романтик, воспевавший столь близкие к природе архаичные общества в «Нануке с севера» (1922) и «Моане южных морей» (1926), он открывает фильм кадрами гравюр, изображающих символическую покупку Манхэттена голландцами у индейского племени, и карт, сделанных первыми поселенцами Нового Амстердама («Остров» посвящался трехсотлетию их высадки). И сразу перебрасывает зрителя из «потерянного рая» в строящиеся каменные джунгли, где люди, как и в «Манхэтта», полностью подчинены и поглощены созданной ими технологией. По его словам, Флаэрти снимает «фильм не о людях, но о возведенных ими небоскребах, полностью сводящих человечество к роли лилипутов» ¹²³.

«Метонимическое», связанное и без титров, повествование травелога дает образ подавляющего человека мегаполиса в беспрестанном



Кадры из фильма П. Стрэнда и Ч. Шилера «Манхэтта» (1921)



Кадры из фильма Р. Флаэрти «Остров за 24 доллара» (1927)

движении, становлении и росте: кадры строительной техники, словно работающей без человеческого участия, — бульдозеров, строительных кранов и т.п. (лишь изредка появляются кадры рабочих, прорубающих подземный туннель для метро в скале Манхэттена) перебиваются кадрами мостов, небоскребов и потоков машин, данных на общих планах, нередко с высоты птичьего полета. Одновременно Флаэрти с помощью мелкой монтажной резки и длиннофокусного объектива метафорически сталкивает многократно увеличенные, массивные здания, создавая свойственную модернизму «пространственно-временную компрессию». Его «метафоры зрения» (по выражению Брекиджа) заставляют воспринимать мегаполис как давящую каменную громаду, обезличивающую все живое (этот мотив подчеркнут кадром хрупкого деревца на фоне массивных зданий).

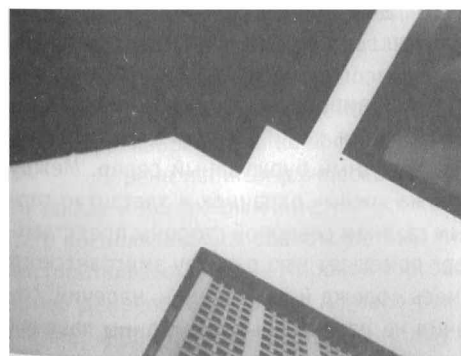
Другим экспериментальным нью-йоркским травелогом, использовавшим неожиданные столкновения панорам зданий, крупных планов архитектурных деталей фасадов, стала «Симфония небоскребов» (1929)

Роберта Флори, единственная в мире копия которой была обнаружена в Госфильмофонде среди взятых в Германии трофеев. Метонимическим соединением становится проезд камеры по главным магистралям «супер-города», в основном по Уолл-стрит и Бродвею, с выстреливающей рекламными лозунгами Таймс-сквер и прочими достопримечательностями. Любопытно, что за несколько месяцев до этого Флори снял травелог исключительно коммерческий, повествующий о начале американского турне певца Мориса Шевалье, в котором съемки той же самой натуры создают эффект иллюзионистской гладкости, бесшовности («Бонжур, Нью-Йорк!» приобрел популярность у поклонников Шевалье во Франции).

Начало Великой депрессии изменило жанр «городских симфоний». Короткометражный дебют Джея Лейды «Утро Бронкса» (1931)¹²⁴ дает ряд пока еще абстрактных образов рабочего предместья, по возможности фиксируя отражения и тени прохожих вместо живых людей. Сугубо формальные, дезориентирующие, дающие альтернативные точки зрения абстрактные изображения, например игра бликов, отраженных проходящим поездом, сменяются более привычными перспективами (вагонного стекла, на котором эти блики заметны). Абстрактный ряд кадров тихих, залитых ранним утренним солнцем доходных домов напоминает четкие, геометрически выверенные композиции «пресижинистов» или Эдварда Хоппера. Как и в живописи, они создают ощущение пустоты, подчеркивающей вневременный характер изображения.

Но такие вневременные, формальные кадры даны метафорически встык с реальным историческим контекстом, с осязаемой фактурой повседневности. Быт этого рабочего района Нью-Йорка запечатлен в кадрах витрин, в его языке — от руки написанных плакатах-объявлениях маленьких лавочек (типа «Цены снижены... до предела!», «Срочная распродажа») или поэтических надписях-комментариях (вроде «И Бронкс трудится... и Бронкс живет... своими улицами»). В этом пока абстрактном репортаже уже проступают черты социально-экономического комментария, акцентирующего снимаемые объекты не столько с формально-композиционной точки зрения, сколько с точки зрения отношений между людьми в социуме, вопросов власти и собственности, характерных для периода депрессии. Этот свой дебют, балансирующий между абстракцией и ангажированностью, Лейда, активный участник Рабочей кинофотолиги, будет позднее расценивать как «идеологически, кинематографически, политически» не соответствующий его нынешним убеждениям.

Не отвергая метонимическую связность нарративов, режиссеры Рабочей кинофотолиги все чаще обращались к метафорическим столкновениям, наглядно противопоставляющим классовые интересы, показывающим антагонизм богатых и бедных. «Улица Хальстед» (1934) Конрада Фриберга, активиста чикагского отделения Лиги, в этом перекликается с «Утром Бронкса», предлагая социально заостренную метафору классовой



Кадры из фильма Р. Флори «Симфония небоскребов» (1929)



Кадры из фильма Дж. Лейды «Утро Бронкса» (1931)

и расовой географии, характерную для американских мегаполисов. Старинная улица Хальстед бесконечно тянется, как и сам Чикаго, вдоль озера Мичиган, с рабочего юга на зажиточный буржуазный север. Между вспахивающим надел поденщиком на южных окраинах и элегантно гарцующими на лошадях по парковым газонам северной стороны представителями социальной элиты Фриберг помещает всю палитру эмигрантского «плавильного котла», кипучую смесь «одежд и лиц, племен, наречий, состояний» — рекламные объявления на разных языках, витрины лавочек и магазинчиков этнических меньшинств, молельные дома и ночлежки Армии спасения, политические лозунги и плакаты, дорожные указатели и киноафиши, чередуя все это с кинозарисовками чикагских жителей. Образ хмурого рабочего, быстро идущего в сторону севера и в конце концов присоединяющегося к подробно изображенной демонстрации против безработицы (и с лозунгами в защиту черных подростков-южан, несправедливо обвиненных в изнасиловании белых женщин в городке Скотсборо), периодически возникает в «Улице Хальстед», выступая в качестве

заостренного до дидактики структурирующего приема (кстати, ставшего одним из клише в документальных репортажах Кинофотолиги).

Для «городских симфоний» этого периода знаменательна также лента Льюиса Джекобса «Когда я иду» (1933), снятая режиссером и будущим историком кино во время перерыва на ланч взятой в Кинофотолиге ручной камерой. Помимо калейдоскопа повседневных деталей городского быта она запечатлела панорамы длинных очередей в агентства по трудоустройству на фоне давящих небоскребов Нью-Йорка.

В середине и конце 30-х призывы к классовой борьбе и радикальному переустройству общества сменились более умеренными идеями Народного фронта, а «революционные» профсоюзы и общественные организации компартии США (вроде WIR и ее дочерней Кинофотолиги, просуществовавшей до 1935 г.) были распущены. Миллионы безработных — и среди них люди искусства — получали работу благодаря созданной в том же году Администрации рабочих проектов. Правительственные агентства и частные фонды (вроде фондов Рокфеллера и Форда) поддерживали документалистику, понимая, что привлечение экспериментаторов к этому прозаическому, отчасти пропагандистскому жанру пробудит интерес к программам Нового курса, поможет их доходчивому, убедительному и эстетически значимому изложению.

И действительно, фильмы активного сторонника рузвельтовских реформ поэта и режиссера Пэра Лоренца, операторами которых были авангардисты и «лиговцы» Пол Стрэнд, Ральф Стейнер и Лео Гурвиц («Плуг, который вспахал равнины», 1936), и Уиллард Ван Дайк («Река», 1937), выполняли поставленные задачи, несмотря на трудности с прокатом, которые специально создавали голливудские дистрибьюторы. «Это были частично эссе, частично поэмы, частично политические высказывания, это была попытка воздействовать эмоционально, основываясь на идеях, противоречиях и конфликтах», — вспоминал Гурвиц¹²⁵.

Лоренц написал режиссерский сценарий фильма «Город» (1939) по заказу и материалам Американского института планирования, решившего воспользоваться возможностями кино для демонстрации своих градостроительных идей на Мировой торговой ярмарке, проводимой в самом конце депрессии, в 1939 г. Однако режиссерами и операторами стали Стейнер и Ван Дайк, разделившие между собой пять тематических новелл, организованных по «метафорическому» принципу монтажного противопоставления.

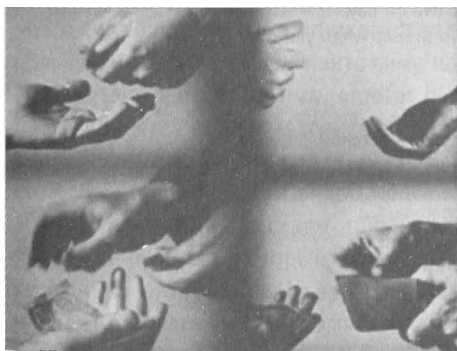
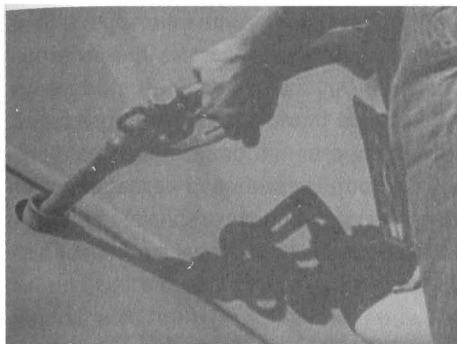
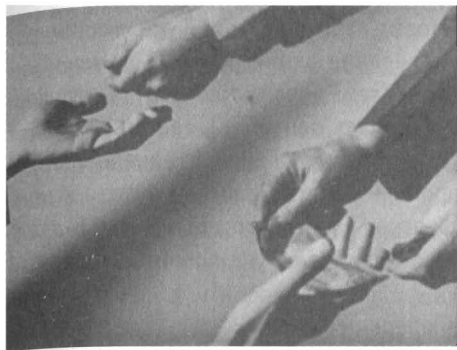
Былую пасторально-природную идиллию маленького американского городка в Новой Англии, с едущими на телегах фермерами, мельницей, кузницей и т.д., в прологе сменяет изображение индустриального ада — статичных дымных панорам сталелитейных заводов Питсбурга с нарочито крошечными человеческими фигурками, с закопченными домишками рабочих поселков. «Дым создает богатство, говорят нам, дым создает

процветание, даже если он душит вас», — вторит изображению иронический комментарий известного культуролога Льюиса Мамфорда, сотрудника института и автора книги «Культура городов» (поэтический закадровый комментарий, столь характерный для фильмов Лоренца и вносящий элемент метонимической наррации, в «Городе» был сведен к минимуму). Пульсирующий, хаотичный ритм технократического мегаполиса, обитатели которого механически поглощают ланчи в кафе-автоматах и уворачиваются от машин на перегруженных улицах Нью-Йорка, противопоставлен спокойной жизни на природе. Следующая, более юмористическая новелла о заторах скоростного шоссе во время уик-эндов еще больше подчеркивает сходство людей с машинами. Зато финальная — и самая длинная, на 17 минут, — возвращает надежду на «идеальный город», в котором возрождается утраченная гармония; в разработанной институтом модели «Greenbelt City» («Город зеленого пояса») предугадано послевоенное массовое движение среднего класса в пригороды в 1950-х гг.

Идиллические картины прошлого и оптимистического будущего снимал Ван Дайк, современного индустриального и урбанистического «негатива» — Стейнер, уподобивший визуальный ряд нью-йоркской новеллы своим ранним фотографиям в духе Стиллица и стрэндовскому «Манхэтта». В фильме не было и не могло быть социального анализа, показа причин унижительных бытовых условий — классового неравенства и т.д. Таково было требование заказчиков. Более того, оптимизм «Города» отразил массовые настроения заканчивавшегося десятилетия неуверенности, экономического спада и безработицы. Образ простой и гармоничной, без классовой борьбы и радикализма, Америки, возвращающейся к своим истокам и способной самостоятельно строить свое будущее перед угрозой фашизма, был востребован зрителем — в течение полутора лет «Город» не сходил с экранов.

Другим примером удачного формального экспериментирования в правительственных программах стала пятиминутная агитка «Руки» (1934), снятая Стейнером и Ван Дайком по заказу Администрации рабочих проектов. В пропагандистских целях используется классическая синекдоха: в начале фильма две руки, снятые на темном фоне в специальной рамке, не могут найти себе применения, бесцельно потирают друг друга и т.д. У крупного плана рук, тянущих канат, внезапно меняется подсветка фона — теперь освещенные руки берут выпущенный правительством зарплатный чек. Следующие кадры при постепенно ускоряющемся ритме символизируют экономическое оживление: руки шьют, печатают, пилят и т.п., получая каждый раз чек.

В последующих кадрах синекдоха перерастает в многозначительную метафору: крупный план руки, поворачивающей ключ зажигания, не только говорит о возможности покупки машины, но и намекает



Кадры из фильма Р. Стейнера и У. Ван Дайка «Руки» (1934)

на экономический подъем; ему вторит кадр с доктором, меряющим ребенку температуру (ожидается исцеление экономики). С улучшением жизни появляется больше возможностей: деньги тратятся на игрушки для детей, путешествия (рука заправляет бензобак), гостиницы (дает чаевые), инвестируются в страховые полисы и акции. В финале использован полизскан, в ячейках которого — занятые работой руки, а в центре — подобие щелкающей диафрагмы, изображающей, как одна сделка сменяется другой. В итоге появляющийся оттуда правительственный чек заполняет экран.

Другим доходчивым, хотя и редким жанром, которым интересовались экспериментаторы, стала сатира. Критикуя недостаточную эффективность прямолинейных агиток-репортажей Кинофотолиги, Гурвиц и Стейнер сформировали группу «Nykipo», отдавая в названии киногоруппы дань уважения столь многому научившим их русским коллегам. Они были менее погружены в реалии политической борьбы и более — в изучение эстетики театра, преимущественно методов Станиславского и Страсберга, и фотографии. Первой работой «Nykipo» стал импровизационный сатирический кинохеппенинг с актерами «Group Theatre» под названием «Пирог в небе» (1935) — называвшаяся так песня пролетарского барда Джо Хилла (с вариантами перевода «Небо в алмазах», «Журавль в небе») звучит в фильме:

You will eat, by and by,
In that glorious land above the sky,
Work and pray, live on hay,
You'll get *pie in the sky* when you die.
(That's a lie!)

Досыта будешь есть
В чудесной стране небесной,
А здесь работай и молись,
Довольствуйся чем бог пошлет,
Ведь *небесный пирог* —
награда после смерти —
Тебя ждет
(Но это ложь!)

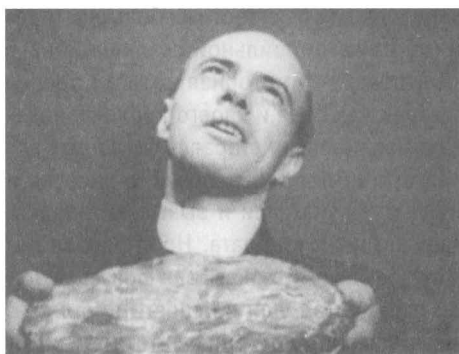
Сатира направлена на благотворительность религиозных организаций, их попытки решать социальные проблемы с помощью частных пожертвований. Первая половина фильма разыграна в замкнутых пространствах интерьеров католической благотворительной миссии на Бауэри, где двое безработных (актеры Элиа Казан и Эльман Кулиш) безуспешно пытаются получить пропитание после длинной скучной проповеди. Единственный на всю паству пирог быстро заканчивается, и священник призывает остальных уповать на волю Господа. Замкнутости миссии противо-

поставлено открытое пространство мусорной свалки, куда добирается обделенная пара. Там муки голода подстегивают воображение, рождая серию пантомим и экспромтов — Казан маскирует голод сексуальным инстинктом, обнимая женский манекен и называя его Мэй Уэст, вручает Кулишу крестик из двух палочек, которые тот разнимает, чтобы пользоваться как ножом и вилок, из проволоки выгибается крендель, пустая птичья клетка становится церковным кадиллом и так далее.

Найденная на свалке коробка из-под киноплёнки выглядит как пустое блюдо с мгновенно разошедшимся пирогом в миссии. И в самом деле, эти травестийные гэги словно подрывают пустоту иллюзионистской природы кино — когда Кулиш устраивает «автогонки», мы видим предметы, пролетающие мимо «мчащейся» машины; отъезжающая камера демонстрирует, что их кидает сидящий рядом напарник. Когда голодным бродягам в финале является пирог, оказывающийся миражом, они машут кулаками, угрожая небесам, а когда Кулиш в отчаянии закрывает глаза, объектив камеры закрывают ладони. По сути, такие гэги предвосхищают импровизационную стилистику фильмов с участием Тейлора Мида и Джека Смита, «звезд» андеграундного кино 60-х.

К сатирическим комедиям и пародиям обращались не только экспериментаторы, стремившиеся отразить политические противоречия экономического спада. Почти чаплиновскими гэгами наполнена снятая синефилом и историком кино Теодором Хаффом двухчастевка «Последний лоток мистера Моторки» (1933) с подзаголовком «Комедия времен депрессии», когда торговля яблоками на лотках стала единственным, иногда чисто символическим источником дохода для безработных больших городов. Начинающую фильм пантомиму на автомобильной свалке, где негр Мотрка (Моторбоат, от *англ.* «motor boat» — «моторная лодка») просыпается, бреется ножом, готовит завтрак для себя и своего кролика, надевает дырявые костюм и цилиндр, по-чаплиновски стараясь сохранить достоинство, вполне могли видеть авторы «Пирога в небе». Его энергия и жизнерадостность помогают привлечь покупателей и вызывают зависть белого конкурента, который ломает лоток Моторбоата. Но в финале непобедимый оптимист снова зарабатывает деньги, показывая фокусы, в том числе и с кроликом, которого вытаскивает за уши из своего цилиндра. В середине фильма герой с небольшим заработком появляется на... нью-йоркской фондовой бирже, на фоне которой возникает и лопается пузырь «просперити» 20-х.

Хафф снял также бурлескные пародии на вестерн и гриффитовскую мелодраму («Сердца Запада», 1931) и гангстерский фильм («Маленький Гизер», 1932), травестийный ремейк «Маленького Цезаря», где дети не старше двенадцати лет разыгрывали роли шерифов и ковбоев, гангстеров и полицейских.



Кадры из фильма «Пирог в небе» (1935)

3. Европейский бурлеск на Диком Западе

К социально ангажированной сатире времен депрессии примыкает комическая драма (или бурлеск с элементами сюрреализма), заимствованный в немом кино и позднее трансформировавшийся в иногда изящные, иногда задиристые пародии у авангардистов послевоенного поколения (Кена Джекобса, братьев Кучар и братьев Мекас, Сидни Петерсона). Не только граничащая с абсурдом взрывная витальность, энергия ранних короткометражек — слэпстиков Мака Сеннета или «аттракционных», интересных и помимо сюжета, волшебных трюков Мельеса привлекали авангардистов. Эти короткометражки освобождали киноформы от нарративной логики, от убаюкивающего студийного иллюзионизма. Иррационализм комического стиля с его дизъюнктивным монтажом, киноприемы, считавшиеся ненужными в голливудских конвенциях — трюки со стоп-кадрами, замедленное или ускоренное действие, — все это было задействовано в авангардистском арсенале.

В 20-х французские сюрреалисты искали прекрасное в банальном — ходили по парижским кинотеатрам в поисках витальных американских слэпстиков, могли уйти и войти на половине сеанса. Существуют свидетельства, что американские новаторы, особенно участники нью-йоркской дадаистской группы, также подражали этой практике. Вдохновение же все они черпали в таких образах, которые были полны напряженных ассоциаций, но вырваны из контекста и отсечены от рациональных, обыденных смыслов. Уже использованный, отснятый кинокадр, обыгрываемый сюрреалистами в разных контекстах, был идеальной лакмусовой бумажкой для пробы бессознательного.

Существовал целый ряд кинопародий, в которых метонимическая система повествования маскировала скрытую деконструкцию голливудских кодов, саморефлексию кино как средства выражения, хотя на первый взгляд отвечала всем формально авангардистским канонам. Характерный пример — выдвигающая на первый план драматический сюжет ироничная одночастевка «Жизнь и смерть № 9413 — голливудского статиста» (1927), снятая тремя новичками, делавшими карьеру в Голливуде, — сербом Славко Воркапичем, французом Робертом Флори, до переезда в Америку работавшим в Париже с Луи Фейядом и Рене Клером, и американцем Греггом Толандом, в то время ассистентом оператора на «МГМ».

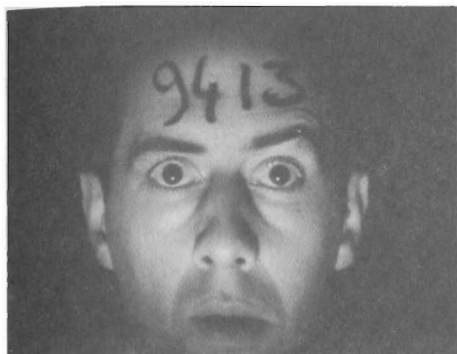
Фильм был снят за несколько дней на кухне Воркапича — с минимальным рекордным бюджетом 97 долларов, миниатюрными декорациями из коробочек, воссоздающими почти мондриановские квадраты лос-анджелесской архитектуры, спецэффектами и непрофессиональными актерами. Отчасти автобиографический, фильм повествует о судьбе приехавшего в Лос-Анджелес молодого статиста, мечтающего об актерской

карьере, и представляет «фабрику грез» огромным бездушным Молохом, конвейер которого перемалывает новоприбывших. Мистер Статист — с помощью контрастного освещения — противопоставлен более удачливому и энергичному мистеру Бланку, с которым актерское агентство заключает контракт. Неудачнику же пишут на лбу его номер, обрекают на мучительное ожидание, найти работу ему так и не удастся; в итоге он умирает, осаждаемый кредиторами и высмеиваемый более счастливыми конкурентами. Его смерть метафорически передана кадром, в котором ножницы монтажера обрезают пленку. Когда же мистер Статист возносится, следуя витиеватым указателям, на картонно-сюрреалистические небеса, ангел-хранитель снимает голливудское клеймо со лба мученика «фабрики грез».

Большинство ироничных кадров этого фильма используют многократную экспозицию, асимметричные, угловатые композиции, контрастное освещение и немотивированные движения камеры в духе немецкого экспрессионизма. Но обнажение приема здесь не противоречит связному повествованию на тему, которая будет подхвачена голливудскими постановщиками последующих десятилетий (вспомним «Бульвар заходящего солнца» Билли Уайлдера (1950), да и Флори использовал собственный сюжет в полнометражном ремейке «Голливудский бульвар», 1936). Конвейер Голливуда, его декадентские нравы и либертинаж стали мишенью второго поколения авангардистов — Кеннета Энгера (автора скабрезного бестселлера «Голливудский Вавилон»), Джека Смита, Энди Уорхола и других.

Фильм «Жизнь и смерть номера № 9413...» стал примером возможной ассимиляции авангардистских экспериментов империей киноиндустрии. На его премьеру знавший Флори Чарли Чаплин пригласил на свою виллу Кинга Видора, Дэвида У. Гриффита, Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд, и фильм имел большой успех в последующем прокате, как и почти все фильмы Флори. Он помог кинокарьерам всех троих. Флори снял еще три экспериментальные ленты, впоследствии став успешным режиссером фильмов категории Б, а впоследствии — телевизионным. Мастерство оператора Толанда проявилось в новаторских композициях и освещении «Гражданина Кейна». А Воркапич, сняв в 1940-х гг. еще две авангардистские ленты (кинопоэмы «Морские настроения» на музыку Вагнера и «Шепоты леса» на музыку Мендельсона), стал одним из самых талантливых мастеров по спецэффектам и монтажерам крупных голливудских киностудий, популяризируя свой уникальный опыт в лос-анджелесских киношколах и журналах «Американский кинооператор» и «Культура кино».

Традиционная наррация «Статиста» стала для него хорошей школой. Воркапичу удалось доказать, что иллюзионистская норма монтажа, требовавшая делать монтажные склейки и стыки как можно менее заметными, не всегда целесообразна. И небольшой фрагмент голливудского



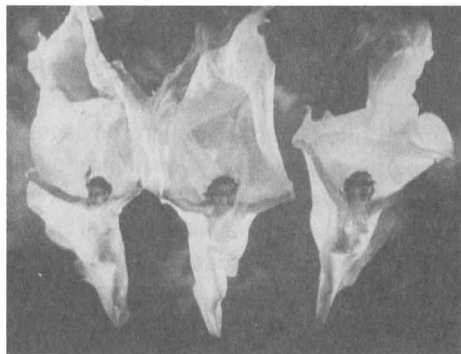
Кадры из фильма С. Воркапича, Р. Флори и Г. Толанда «Жизнь и смерть № 9413 — голливудского статиста» (1927)

продукта вполне способен стать органичной новаторской кинопоэмой. В статье «В сторону настоящего кино» 1959 г. он почти по-эйзенштейновски настаивал на различении «красивой операторской работы» — приятных для глаза композиций и декораций — и «операторского мастерства», то есть собирания воедино «визуально-динамически-смысловых элементов, которые творческий монтаж объединяет в живые, органичные структуры»¹²⁶.

На голливудском конвейере ему поручались преимущественно эпизоды в мелодрамах, где нужно было воспроизвести состояние психологической травмы, а также предельно конденсировать экранное время, чтобы вместить как можно больше событий, нередко исторических и социальных. Так, за несколько минут во «Временах мая» (1937) Роберта Леонарда героиня Джанетт Макдональд становится оперной звездой, в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939) Фрэнка Капры перед глазами провинциала проходит история страны, а в «Вива Вилья» (1934) Джека Конвея показана мексиканская революция. Он создавал крошечные эксцентрические феерии и спецэффекты в фильмах «МГМ» и «Парамаунта» — «Фурии» («Преступление без страсти») Бена Хекта (1934), «Бале художника» Эрнста Любича (1936) и других.

Многие бурлескные фильмы, прокатывавшиеся с помощью Лиги кинолюбителей в 20-х, излагали традиционный голливудский сюжет с помощью новаторских визуальных трактовок — декораций, освещения, мизансцен, заимствованных у немецкого экспрессионизма, ар нуво и ар деко (такова, например, «Желтая девушка» Эдгара Келлера (1916), одночастевка из жизни артистической богемы с подзаголовком «Декоративная пьеска»). Они доводят модернистскую вычурность и рафинированность до таких высот, которые требуют от зашоренного голливудскими кодами зрителя неких эстетических усилий.

В «Саломее» (1922), экранизации пьесы Уайльда, добившаяся признания в Голливуде и на нью-йоркских театральных подмостках русская театральная актриса Алла Назимова не акцентировала сюжет в силу



*Спецэффект С. Воркапича
в фильме Б. Хекта
«Преступление без страсти»
(1934)*



Кадры из фильма Ч. Брайанта «Саломея» (1922)

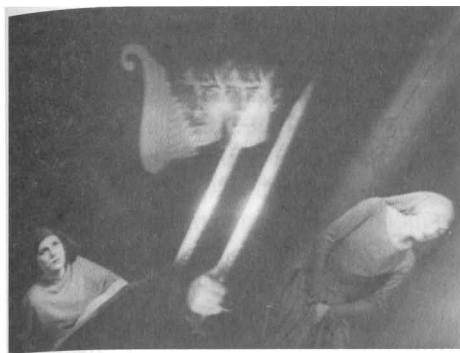
хорошего знакомства зрителя пуританской Америки с библейской историей. Весьма многие помнили сюжет о падчерице царя Ирода и дочери Иродиады, по наущению матери станцевавшей для отчима эротический танец с семьей вуалями, чтобы получить от него на серебряном блюде голову Иоанна Крестителя.

Манерно-декадентская «Саломея» в декорациях, построенных Наташей Рамбовой по рисункам Обри Бердсли, — не что иное, как набор стилизованных мизансцен, тщательно выстроенных вокруг принимающих вычурные позы назаретян, фарисеев и саддукеев в эксцентричных одеяниях и прежде всего удивительная игра хрупкой Наззи, как ее звали американцы, в 40 лет исполнявшей роль четырнадцатилетней принцессы. Назимова разыгрывает выразительнейшую пантомиму-танец, где на первом плане — не повиновение планам своей коварной матери Иродиады, а месть за отвергнутую страсть к пророку Иоканаану, страсть неистовую и всепоглощающую.

«Эта попытка создать кинематографический балет, далеко опередившая свою эпоху, была, однако, актом мужества», — писал Жорж Садюль¹²⁷. Фильм, не нашедший прокатчиков (как и многие независимые проекты той поры), остался в истории авангарда дерзким экспериментом прививки «дичка» европейского модернизма к стволу мощного древа — американской «фабрики грез»; разумеется, произошло отторжение. Голливуд губит уже не карьеру, как в «Статисте», а попытки творчества, независимого от его законов.

В визуальной культуре начала 20-х геометричные, конструктивистские углы начинали постепенно вытеснять вычурно-манерные изгибы и завитушки ар деко, а также изломанность экспрессионизма, поэтому можно говорить о некоторой запоздалости эксперимента Назимовой. Следует также упомянуть особый вид сказочных, магических фильмов, основной поток которых пришелся на конец 10 — начало 20-х (наиболее характерный пример — «Синяя птица» Мориса Турнера (1918), экранизация сказки Мориса Метерлинка, очень популярной в американском театре). Среди открыто наследующих экспрессионизму гротескных костюмных лент с феерическими декорациями — «Сердце-обличитель» Чарльза Клайна по рассказу Эдгара По (1928), «Падение дома Эшеров» (1928) и «Лот в Содоме» (1933) Джеймса Уотсона и Мелвилла Уэббера, «Влюбленный ноль» Роберта Флори (1928) и «Сердца века» (1934) Уильяма Вэнса.

Обращение к сюрреалистическому, гротескному бурлеску было возможно не только с помощью магических декораций, костюмов и чувственных пантомим. Концептуалист Джозеф Корнелл, автор модернистских сюрреалистических коллажей и знаменитых «птичников» — коробочек, в которые помещены те или иные срезки абсурдно-поэтической реальности, снял около десятка фильмов, ставших предшественниками «монтажно-архивного» жанра в авангарде послевоенного поколения.



*Кадр из фильма Дж. Уотсона
и М. Уэббера «Лот в Содоме»
(1933)*

В «Розе Хобарт» (1936), первой внятной попытке подорвать иллюзионистские правила голливудского сюжетосложения, сделавшей бы честь сегодняшним деконструктивистам, он пользуется перемонтированными фрагментами колониальной мелодрамы «Восточнее Борнео» (1931). Красавица Линда (Роза Хобарт) приезжает в мифическое индонезийское королевство Маруда, где ее муж стал врачом королевского двора и лечит злонравного принца. Линде приходится доказывать верность супругу, сопротивляясь агрессивным ухаживаниям принца, чья либидинозная энергия передана через ироничные визуальные метафоры, в частности в бурлении огромного вулкана, в финале извергающегося и в итоге уничтожающего Маруду.

Корнелл разрушает связный сюжет дешевой мелодрамы студии «Юниверсал», монтируя и закольцовывая отдельные крупные планы и мизансцены с Розой Хобарт, перемежая их фрагментами из учебных кинопособий и рекламных роликов, а также отказываясь от звуковой дорожки и проецируя снятый на звуковой скорости (24 кадра в секунду) фильм со скоростью немых лент (16 кадров в секунду). Эту корнелловскую деконструктивистскую мозаику высоко ценил экспериментировавший со скоростями проекции Энди Уорхол. Иронический монтаж Корнелла со-



*Кадр из фильма Дж. Корнелла
«Роза Хобарт» (1936)*

здает совершенно новый, замедленный, органичный поток кинообразов, фетишистский, но одновременно ироничный гимн актрисам немого кино, выразившим, по его замечанию, «мир идеальной красоты», фотогеничную природу самого фильма.

4. К истокам протоязыка: ранние абстрактные кинопоэмы

Но не только монтажными противопоставлениями репортажей и агиток, «синтетической образностью» документальных драм, бурлескных сатир и комедий отмечен этот нелегкий для Америки период. Одновременно с ними развивалось и другое, далекое от политики направление кино-авангарда — беспредметного, «абсолютного» кино, движущихся абстрактных образов, авторы которых, как и их европейские коллеги (в том числе и перебравшиеся в США, как Фишингер и Рихтер), в рамках модернистской автономии размышляли над возможностями кино.

С одной стороны, присущее исключительно живописи свойство, сформулированное К. Гринбергом, — двухмерность, плоскостность поверхности покрытого красками холста, — у американских киноабстракционистов переносится на поверхность прозрачной или черно-белой, но чаще всего цветной, нередко покрытой рисунками целлулоидной пленки, пропущенной через проектор¹²⁸. Движущаяся нефигуративная живопись Мэри Эллен Бьют, Дугласа Крокуэлла, Дуинелла Гранта и Фрэнсиса Ли, а в 60-х — Стэна Брекиджа, Гарри Смита, Роберта Бриэра, занятая рефлексией своих выразительных средств, границ собственных киноформ, была избавлена от обязанности миметически репрезентировать видимый мир.

С другой стороны, «абсолютному» кино, связанному с различными видами искусства, были явно тесны рамки автономии. В Европе первую волну киноавангарда создавали такие художники, как Ман Рэй и Фернан Леже, для которых киноэксперименты служили дополнением к поискам в живописи, скульптуре, фотографии. Не были исключением и работавшие в коммерческом дизайне, графике, живописи, музыке экспериментаторы-американцы. Их беспредметные опусы стремились к идеалу вагнеровского «Gesamtkunstwerk», то есть тотального произведения искусства с гармоническим синтезом элементов музыки, живописи, слова.

Этот дуализм саморефлексии, замкнутости на собственную референциальность и синестетической открытости другим искусствам и составлял уникальность раннего абстракционизма в кино. Он помогал аниматорам-абстракционистам искать некий абсолютный, универсальный протоязык чистых форм; в идеале они стремились даже не к формотворчеству, а к попытке подняться над самой идеей формы и, соответствен-

но, ложной репрезентации¹²⁹. Комфортному иллюзионизму противопоставлен чистый дух, чистый конструктивизм абстрактных знаков, игра означающих. Традиционная репрезентация и ренессансная перспектива у Бьюта или Гранта заменены ритмическими соответствиями геометрических или антропоморфных символов — треугольника, квадрата, круга, а также биоморфных, текучих форм — как в кубизме и сюрреализме, а формообразующим, структурирующим принципом становится визуализация музыки с помощью движений цвета и света.

Оскар Фишингер в своих американских работах «Аллегретто» (снята по заказу «Парамаунта» для полнометражного шоу популярных радиокомментаторов, 1936) и «Оптическая поэма» (сделанная по заказу «МГМ» для демонстрации преимуществ системы «Техниколор», 1938) перерабатывал графику кубистских силуэтов в многослойные образы постоянно движущихся, концентрически расширяющихся, пульсирующих разноцветных кругов, ромбов и прямоугольников, перемежая их состоящими из волнистых линий рисунками. Крупные фирмы не проявили интерес к его многочисленным проектам «чистых» кинопоэм. Однако баронесса-меценатка Хильда Рибей, которой нравилась и живопись Фишингера (позднее Рибей работала куратором Музея беспредметного искусства, преобразованного впоследствии в Музей Гуггенхайма, и помогла другому «беспредметнику», Гарри Смиту, переехать в Нью-Йорк из Сан-Франциско и получить гранты), дала ему возможность закончить четырехминутную поэму «Американский марш» (1941), наполненную похожими на квадраты Мондриана композициями звездно-полосатых флагов и прямоугольных отверстий знаменитых кафетериев-«стекляшек» 1930—1940-х гг., откуда офисные служащие Нью-Йорка в спешке доставали сэндвичи на ланч. Поэма должна была подтвердить преданность немецких эмигрантов — Рибей и Фишингера — новой родине (что не помешало им в начале войны получить статус «*enemy alien*» (то есть «иностранный подданный из враждебной страны»), лишивший Фишингера возможности работы в масс-медиа).

В живописи вопреки «трансцендентальному» взгляду зрителя в традиции западноевропейского искусства, взамен перспективной иллюзии модернистские художники (в частности, «синестетические» кубисты Леопольд Сюрваж, Хуан Грис, Роберт Делонэ и работавший в кино Френсис Пикабия) демонстрировали как текучие, неуловимые, стихийные конгломераты точек, контуров и линий, так и динамичные, резко контрастные монтажные синтагмы ракурсов и точек зрения, удивительно напоминающие восприятие пешехода на улицах больших городов в часы пик. Подобные «кубистские» композиции можно видеть в фильмах Славко Воркапича «Абстрактные эксперименты на Кодакхроме» (1940), его единственной «абсолютной» короткометражке, напоминающей детский конструктор, Двинелла Гранта «Темис» и «Контратемис» (1940—1941), Джорджа Мор-

риса «Абстрактное кино» (1939—1947) и Фрэнсиса Брюжьера «Световые ритмы» (1929). В «Основах механики» (1930), имеющих много общего с «Маршем машин» Эжена Деслава, Ральф Стейнер и его ассистент Джей Лейда представляют набор кадров работающих элементов машин, обладающих поразительным сходством с движениями человека. А в балетных фрагментах мюзиклов Басби Беркли — с сотнями полуобнаженных юных дев, из которых выстраиваются существующие в своей особой пространственно-временной континуальности людские орнаменты («Золотоискательницы 1935 года», например), — многие критики усматривают стремление Голливуда к геометрическим абстрактным формам.

К поискам протоязыка архетипических форм обращалась и единственная среди абстракционистов женщина Мэри Эллен Бьют. Богачка, художница и кинолюбительница, она была одним из немногих экспериментаторов, которым удалось демонстрировать свои фильмы в «Радио Сити Мюзик-Холле», одном из крупнейших филармонических залов не только Нью-Йорка, но и всей страны. Обычно одна ее цветомузыкальная поэма предвляла основной киносеанс. Из семи кинопоэм, снятых ею совместно с мужем-оператором Тэдом Неметом, четыре шли по целой неделе, и их успело увидеть около 100 тысяч зрителей.

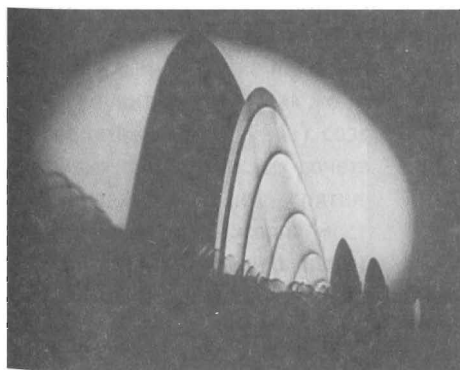
Успеху способствовало и музыкальное сопровождение — Бах, Вагнер или Григ звучали во время сеансов Бьют в огромном зале, в котором до его превращения в импровизированный кинопалас выступали балетные и оперные исполнители, симфонические оркестры, исполнялись водевили и мюзиклы. А в 1940—1950-х гг. ей удалось добиться проката в кинотеатрах крупнейших городов США. Как и большинство кинолюбителей, Бьют старалась найти себя не в оппозиции, а в сотрудничестве с голливудской прокатной системой, и в определенной степени ей это удалось.

Ее «светоносные» фильмы «Световой ритм» (1934) под аккомпанемент «Танца Анитры» из сюиты «Пер Гюнта» Э. Грига, «Синхромия № 2» (1935), «Парабола» (1937) и «Тарантелла» (1940) визуализируют музыкальный ряд. Их синтез геометризма рисованной анимации с пульсирующими световыми пучками и отражениями одновременно близок интуитивному рационализму кубизма и ар деко, бергсоновской философии длительности и синестезии Кандинского. Интерес к использованию живописных приемов в искусстве движущихся образов, застывшей музыки и возможностям, по ее словам, «рисовать светом» привел ее к работавшему тогда в Нью-Йорке Льву Термену, создателю светового органа. Снятый под влиянием Термена «Побег» (1934) на музыку баховской «Токаты де минор», по ее собственному определению — «геометрическая симфония зримого звука и света», вводит подобие сюжета — оранжевый треугольник пытается выбраться из разных сфер, состоящих из квадратов, спиралей и т.д.

Перед войной Бьют полностью перешла на анимационную технику — так выполнены ее «Духи кладбища» (1939), элегантный балет привидений, скелетов и летучих мышей под «Макабрический танец» Сен-Санса, и «Цветовая рапсодия» (1948), где звучит вторая Венгерская рапсодия Ф. Листа. В начале 50-х она, по ее признанию, наскучив кропотливой работой мультипликатора, перешла к электронному изображению с помощью осциллографа, «настоящего светового карандаша».

Дуглас Крокуэлл получил известность в 30-х как талантливый художник-иллюстратор: его рисунки вихрастых мальчишек в комбинезонах и огромных ботинках, задорных веснушчатых девчонок из маленьких городков для журнала «Saturday Evening Post» представили патриархальный облик американской глубинки, милые сердцу каждого американца воспоминания о «доме, милом доме» и ностальгическом детстве.

Тихий провинциал Крокуэлл зарабатывал на жизнь дизайном и рисунками для газетных и журнальных обложек, рекламных объявлений и т.д. Творчество Крокуэлла, уважаемого члена торговой палаты в маленьком городке Гленс-Фоллз штата Нью-Йорк, отражает свойственную



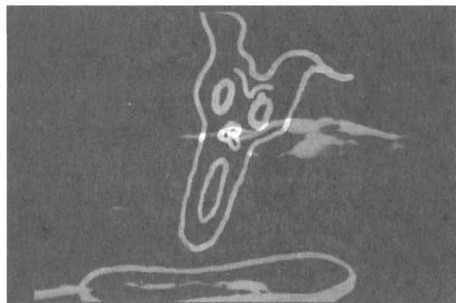
Кадры из фильма М.Э. Бьют «Парабола» (1937)



Кадр из фильма М.Э. Бьют
«Синхромия № 2» (1935)

авангарду этого периода двойственность, переживаемую без особого дискомфорта: если в общественной жизни и профессиональной деятельности художник преподносил публике те коммерческие, стереотипные образы, которые она была готова потреблять, то в жизни частной его эзотерические сновидческие фантазии, им прямо противоположные, мог оценить лишь узкий круг посвященных.

Не многие знают, что Крокуэлл был рьяным коллекционером, реставратором и автором экспериментальных кинофрагментов для мутоскопов — аппаратов для индивидуального просмотра, пришедших на смену менее удобным эдисоновским кинетоскопам в «пенни-аркадах» и идеальных для просмотра вуайеристского *пип-шоу*, включавшего упомянутые еще в «Улиссе» Джойса серии с «girlie», полураздетыми девочками, но вскоре вытесненных кино как коллективным зрелищем. Крокуэлл запатентовал ряд мультстанков и приспособлений, а также ряд анимационных техник. Из его необыкновенных анимационных композиций сохранились только две — «Эпизод Гленс Фоллз» (1937—1946) в технике краски, пластилина и глины, нанесенных на обратную сторону стекла, и «Длинные тела» (1937—1940) в технике съемки особым образом размятых кусков воска, с которых постепенно отрезаются слои и которые фотографируются для создания иллюзии движения.

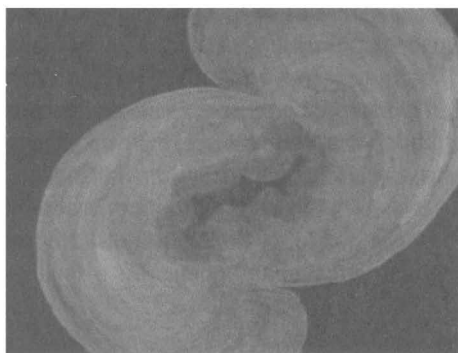
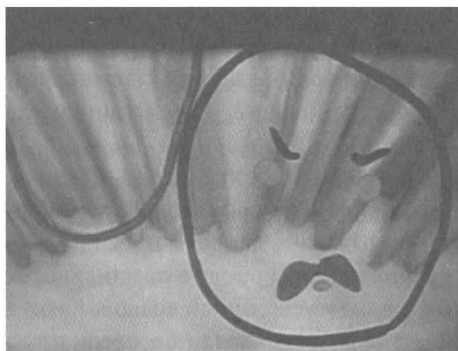
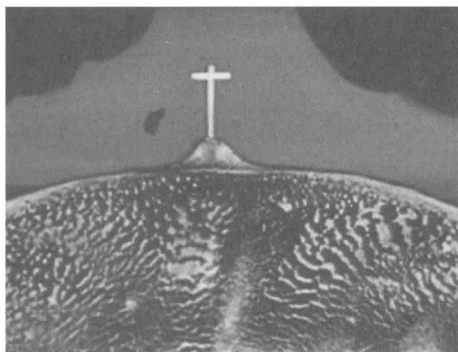


Кадр из фильма М.Э. Бьют
«Духи кладбища» (1939)

В результате его фильмы наполняют биоморфные, плазмические, желеобразные формы, которые перетекают друг в друга и способны трансформироваться в любые объекты благодаря некоей универсальной протестистской энергии. Их трансформация диктуется не ритмом, возникающим в основном благодаря музыкальным законам в лентах его современников Бьют и Фишингера, а чередованием свободных, почти сновидческих ассоциаций. Поэтому либидонозная, берущая начало в подсознании пластика Крокуэлла близка к сюрреалистическим полотнам (его определение своего метода как «автоматического», где «каждое движение и форма уже несут в себе зародыш следующего движения», несомненно, отсылает к *«автоматическому письму»* сюрреалистов)¹³⁰. В отличие от движущихся геометрических, конструктивистских композиций его коллег — абстрактных аниматоров, органические, текучие и спонтанные образы Крокуэлла запечатлевались по мере их творения, пока не застывали краска или воск, без заранее заданной схемы или плана. Этим они в какой-то степени предвосхищали «живопись действия» Джексона Поллока, а также витальную энергетику хеппенингов 60-х.

Не все авторы абстрактной анимации ограничивались беспредметными образами — геометрическими или биоморфными. Даже у Крокуэлла очень редко, но возникают многозначные символы и «тотемы» (в его собственной терминологии), например пульсирующее пластилиновое распятие с фигуркой Христа, как бы сметаемое огромной волной. Как и в Европе, американские абстракционисты упорядочивали беспредметную пластику элементами традиционного нарратива, она обрала человеческими фигурами, предметами быта, артефактами массовой культуры, проникалась машинными ритмами больших городов.

В абстрактном дадаистско-кубистском стиле Ганс Рихтер снял «Привидения до полудня» (1928) о смешном бунте необходимых человеку предметов (кофейников, шляп, галстуков, вилок и пр.) против удушающего быта и повседневной рутины. Одушевляя вещи, Рихтер балансировал между чистой графикой и бурлескной иронией (в этом же ключе он снимет и в Нью-Йорке полнометражную подборку новелл «Сны, которые можно купить», 1947). Так же поступает его ученик Лоренс Янг в фильме «Предметный урок» (1941), создавая сюрреалистические смыслы из прихотливых символических сочетаний повседневных предметов и образов цивилизации: шпаги, распятия, теннисной ракетки и зонта в песке на берегу реки, шляпы, серпа, мостов и живописных скал в каменистой пустыне штата Юта, мчащихся поездов и свалки машин, бюстов в духе Де Кирико и даже эйзенштейновского «взревевшего льва». Все это — в сопровождении хаоса классических мелодий, включающего даже русскую православную молитву («Господи, помилуй» отчетливо слышится в звуко-ряде).



*Кадры из фильма Д. Крокуэлла
«Эпизод Гленс Фоллз» (1937—1946)*

Удивительную версию символизации природных образов дал в «1941» (снятом в том же году) Фрэнсис Ли, предложив зловещие образы постепенно окрашивающихся в красный цвет морских волн в сопровождении механистично-агрессивных звуков, словно пришедших из Ленинградской симфонии Шостаковича. Критики находили в «1941» аллюзии на разбомбленный Перл-Харбор.

5. Уроки Великого немого, или Еще раз о монтаже аттракционов

Беспрецедентная попытка представить разнообразнейшие экспериментальные движения в одной ретроспективе («Кино, которое мы не видели: ранний американский киноавангард 1893—1941») была недавно предпринята куратором и историком киноавангарда Брюсом Познером. Этот совместный проект нью-йоркского киноархива «Антология» и франкфуртского Немецкого киномузея начиная с премьеры в Музее кино на 23-м Московском международном кинофестивале летом 2001 г. увидели зрители крупнейших городов: Берлина и Любляны, Сиднея и Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и Франкфурта-на-Майне, Вены и Чикаго. Он включает в себя 17 тематических программ — почти 160 фильмов (около 22 часов) из фондов киноархивов всей планеты, прежде всего из архива «Антология» и Музея современного искусства в Нью-Йорке, а также знаменитого киноархива немого кино «Истмен Хаус» в Рочестере.

В три авторские программы Познера — «Изображая Метрополис: Нью-Йорк без покровов», «Долбаное чудо: Революции в технике и форме» и «Механический глаз» наряду с «городскими симфониями» 20 — начала 30-х («Манхэтта», «Остров за 24 доллара», «Утро Бронкса») не случайно были включены немые ленты: статичные панорамы городских ландшафтов Нью-Йорка и Парижа, их метро и такие туристические достопримечательности, как луна-парк на Кони-Айленде на берегу Атлантики и Эйфелева башня, виды заводских складов и портов, кранов и пакгаузов, проплывающих по Гудзону и Ист-Ривер барж (съемки гриффитовского оператора Билли Битцера) и многое другое. А в программу «Обозреваемый мир: Суровые факты и Великая депрессия» вошли жанровые сценки из жизни рабочих, представления циркачей и уличных танцовщиков, петиционные бои и т.п., снятые не менее известными операторами Уильямом К.Л. Диксоном и Уильямом Хейзе. Они снимали для компаний «Эдисон», «Мутоскоп», «Байограф», «Фокс Мувитон» и других, весьма активных в конце XIX — начале XX в., до 1909 г. Одна из последних программ, «Грандиозный эксперимент», заканчивается пятиминутным роликом раннего стереоскопического фильма неизвестного автора «Plastigrams Stereoscopic Film» (1927), состоящим из небольших сценок, персонажи которых

провоцируют почтеннейшую публику: мальчишка-озорник целится в зрителя из рогатки, уродливая старуха протягивает склянку с ядом, бравый мушкетер тычет шпагой, бандит целится из пистолета, а Чарли Чаплин предлагает отведать пиццы. На каждом сеансе зрителям выдаются специальные очки. В ретроспективу включены медицинские киноматериалы об эпилепсии (1905), снятые с образовательными целями для медколледжей, — дети и взрослые в припадках падучей. Имеют ли все эти аттракционы отношение к экспериментаторству?

Дело в том, что новый (включающий в себя и неисследованный ранний американский авангард) историографический канон позиционирует немое, «догриффовское» кино вовсе не как примитивную стадию развития нового искусства, его младенчество, не как период натуралистического, люмьеровского отображения реальности или съемок театральных зрелищ в духе мельесовского формотворчества. Наоборот, этот период основывался на качественно иной концепции пространства, времени и нарративных систем, нежели классическое голливудское кино после 1915 г. Даже примеры из программы Познера показывают, что только к этому времени начала происходить переориентация на самодовлеющее континуальное сюжетосложение, на погружение зрителя в максимально комфортабельный мир нарративных кодов, на подавление альтернативных киноформ; внимание сосредотачивалось на развитии сюжета и, соответственно, психологических характеристиках персонажей. Иными словами, на расслабляющем и отвлекающем от вопросов формы и нового зрения пресловутом иллюзионизме.

По мнению ведущего исследователя немого кино США Тома Ганнинга, раннее немое кино выстраивалось по законам «монтажа аттракционов» или демонстрации таких экстравагантных театральных номеров, сценок из жизни (порой резко шокирующих — например, казни) и просто кунсткамерных диковин, которые предлагали прямое, непосредственное обращение к зрительному залу, к конкретному зрителю. «От подмигивающих прямо в камеру комиков до постоянно раскланивающихся для нас, жестикулирующих волшебников в “магических” фильмах, это был кинематограф, демонстрировавший нам свою видимость, готовый порвать с собственным замкнутым миром вымысла ради шанса привлечь внимание зрителя...» — пишет Ганнинг об этом феномене рецепции, где диалог шел как бы тет-а-тет¹³¹. Более того, сам кинопоказ, а уж тем более стереоскопический, с очками, был своего рода аттракционом.

Термин «монтаж аттракционов» заимствован, несомненно, у Эйзенштейна, отстаивавшего «путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной и единственно возможной “иллюзорной изобразительности” и “представляемости”» и ратовавшего за непосредственное, чувственное и психологическое воздействие на зрителя в театре, где спектакль являлся «крепкой мюзик-холльно-цирко-

вой программой»¹³². Однако ранние фильмы вовсе не стремились вызвать социально полезную эмоцию — достаточно было того, что эксгибиционистская конфронтация киноматериала со зрителем, установление непосредственного контакта с ним, прямая стимуляция с помощью шока или удивления противоречили комфортабельному растворению в сюжете. Киноматограф аттракционов не рассказывал убаюкивающие истории, а основывался на возможности показать ряд интересных зрелищ. Эксгибиционизм немого кино противостоял грядущему уайеризму Голливуда.

Как мы покажем далее в анализе движения «структурного» фильма, в частности работы К. Джекобса «Том, Том, сын трубочиста», послевоенный авангард в США возродил этот интерес раннего киноматографа к прямой шоковой стимуляции зрителя. Заявившая о себе в начале века низовая культура — балаганы, кафешантаны, цирки, дешевые романы, комиксы и сериалы в «сияющем кинема» — стала источником вдохновения для авангардистов Европы и США. Визуальные коды раннего немого кино, воспринятые преимущественно пролетарской, иммигрантской аудиторией, таким образом, ассоциируются леворадикальным марксистским киноведением с такой демократической системой репрезентации, которая «берет совсем немного от художественных форм, характерных для буржуазии XVIII и XIX веков, и почти все — от популярных, народных форм, наследующих традиции Средних веков и ранее...»¹³³. Простонародным никельдеонам с их зрелищными «аттракционами» пришли на смену роскошные кинопаласы, в залах которых средний класс стал вытеснять рабочих, а киноразвлечение все более обретало статус престижного и буржуазного. Отобранные Познером фильмы Д.У. Гриффита 1907—1912 гг. относятся именно к этому периоду, когда происходила переориентация на ценности мелкобуржуазного зрителя — владельцы киноиндустрии, сами мелкие буржуа, решили преуспеть в формировании своей, более материально обеспеченной аудитории, дававшей бы им стабильный доход.

Фильм становился выгодным товаром, права на продажу которого надо было охранять. Здесь необходимо упомянуть об открытии знаменитой «коллекции бумажных кинокопий» в Библиотеке Конгресса США. Честь этого открытия приписывается историками то авангардисту и историку кино Теодору Хаффу, то молодому клерку библиотеки Говарду Уоллсу. Вероятнее последнее. Уоллс в 1940 г. обнаружил в каталоге упоминания о фонде «бумажных фильмов», находящихся в редко используемом хранилище здания, и посетил это хранилище. Там были не только ряды коробок с кадрами из фильмов, но и бобины с намотанной на них «бумажной пленкой». На многих Уоллс обнаружил знакомые названия компаний: «Эдисон», «Мутоскоп», «Байограф» и др. Это были своего рода уникальные патентные свидетельства — вспомним, что в начале века кино было настолько необычной формой творческой деятельности, что существующий кодекс об авторских правах на него не распространялся. Но конку-

ренция между кинокомпаниями заставляла думать о защите авторского права в мире цивилизованного рынка, ведь одно- или двухчастевую кинокопию так легко было копировать и прокатывать как свою. Сотрудник компании Томаса Эдисона выступил с предложением — делать отпечатки кадров каждого готового фильма на бромидной бумаге и посылать бумажные бобины в Библиотеку Конгресса, где они были бы запатентованы в качестве фотографий. «Коллекция бумажных кинокопий» была единственным способом защиты авторских прав до 1912 г., когда копрайт был распространен на киноиндустрию и была основана Motion Picture Patent Company. Большинство оригиналов на нитратной пленке не дожили до наших дней, и поэтому немые ленты (включая раннего Гриффита), восстановленные с бумажных бобин до 35 мм, сегодня доступны исследователям только благодаря этой выдумке Эдисона.

Для легкого потребления фильма необходимо было выработать и соответствующую нарративную систему, маскирующую все шероховатости и несостыковки аттракционного кинозрелища. Поэтому все «аттракционные» немые фильмы в программе Познера (включение которых в ретроспективу вызвало столько недоумения), не акцентирующие или еще не могущие осознать свои товарные качества, — видовые, репортажные, магические, даже медицинские — органично входят в концепцию нового авангардного канона. Такие подрывающие наррацию приемы-аттракционы, как немотивированный сверхкрупный план или прямой взгляд в камеру (в программе Познера, например, «Танец Анабеллы с серпантинном» (1895) или «Парикмахерская» (1893), оба полуминутные, снятые Уильямом Диксоном), стали считаться нарушением конвенций.

Новаторство Гриффита — не в использовании крупного плана, наплыва или параллельного монтажа. Все эти риторические тропы применялись Эдвином Портером, Уильямом Диксоном, Билли Битцером и другими в качестве самодостаточных аттракционов, подрывающих сюжет. Гриффит же использовал их для создания некоей замкнутой, иллюзионистской диететической вселенной, основанной на законах сюжетосложения, вскоре определивших классические голливудские законы кинопроизводства, и, соответственно, облегченной рецепции. Для своей ретроспективы Познер выбрал работы Гриффита переходного периода — когда приемы этого поклонника Дэвида Беласко¹³⁴ уже переставали быть аттракционными, но еще не были полностью подчинены логике голливудского нарратива.

Например, как указывалось выше, актеры кинематографа аттракционов признавали существование объектива камеры, подмигивая или улыбаясь ему, глядя в его сторону или даже кланяясь. Но, согласно новым, нарративным конвенциям, актеры Гриффита — Мэри Пикфорд, Мэй Марш и Лилиан Гиш — должны были балансировать на некоей грани — помнить о присутствии камеры, но не замечать ее («Пиппа проходит», 1909).

Таковыми же промежуточными приемами у Гриффита становятся работа со светом и движение внутри кадра, когда актер идет на камеру и происходит переход от общего к крупному плану, чтобы вызвать нужные по сюжету эмоции, в гангстерской драме «Мушкетеры Свиной аллеи» (1912). Фильм наполнен гангстерами, занятыми разборками в трущобах нью-йоркского нижнего Ист-Сайда. Многие эпизоды завершаются крупными планами актеров, выходящих из кадра. Главарь банды, Крошка Ловкач, отделяется от стены и движется на нас, пока его зловеще-волевое лицо не заполняет правую половину кадра. Он смотрит направо и налево, выходит из кадра, за ним и члены его банды. Его лицо остается в фокусе, контрастно освещенным — от начала движения до последнего сверхкрупного плана, в то время как фигуры бандитов на заднем плане теряют резкость. Недаром Познер помещает этот фильм в программу «Пишущие молнией» («Writing with lightning», что можно перевести также как «пишущие светом») наряду с абстрактными кинопоэмами Мэри Эллен Бьют и фрагментами кинобалетов Басби Беркли. «Мушкетеры...» — также хороший пример насыщенной композиции кадра, внимания к урбанистическим деталям типичной «городской симфонии»; Билли Битцер снимает полную жизни, бурлящее городское гетто начала века, словно ненароком высвечивая фотогеничную фактуру кирпичных стен, фруктов и тканей на рынке, крошечных окон, кожаных покрывал повозок и другие материалы.

Только в конце 1910-х — начале 1920-х, с возникновением жестких студийных «конвейеров» и разветвленной системы проката в городах, а также под несомненным влиянием авангардистских экспериментов немцев и французов, попавших в США в начале 1920-х гг., в американском кино заявила о себе идея формального эксперимента, идея «чистого» авангардного фильма. До этого периода кинопроизводство не мыслилось без эксперимента, помогавшего формировать киноязык, и наоборот.

Другое открытие ретроспективы «Кино, которое мы не видели» — необычное аттракционное противопоставление музыкального ритма и визуального ряда, предпринятое, например, в фильме Фернана Леже и



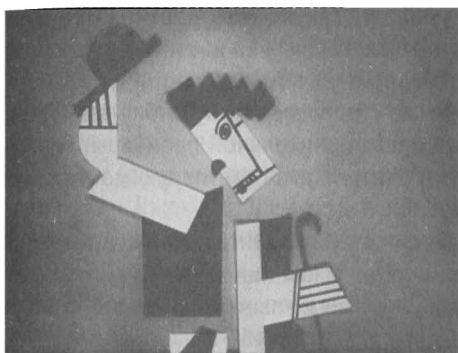
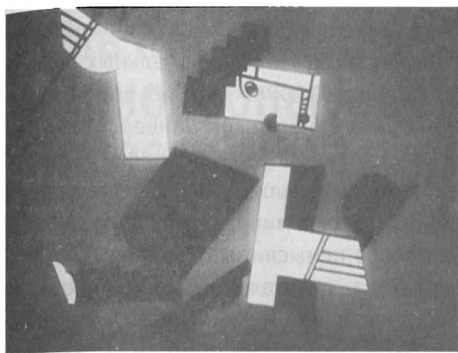
Кадр из фильма Д.У. Гриффита
«Мушкетеры Свиной аллеи»
(1912)

Дадли Мерфи «Механический балет» (1924). Почти все немые авангардистские фильмы сопровождались музыкой известных композиторов — Сати, Онеггера, Вагнера, порой таперы играли американский джаз.

Образность «Механического балета» эффективно работает на разрушение иллюзионизма. Кадры со взбирающейся по лестнице прачкой — закольцованные, повторяющиеся десять раз — сознательно деконструируют иллюзию фильмического времени. Саморефлексия кинозрелища заметна также во фрагментарных коллажах кастрюльных крышек, бутылок, чаплинских котелка и тросточки (эпизод «Шарло-кубист») и т.д. Однако наиболее деконструирующим элементом, не запланированным авторами, стала малоизвестная музыкальная партитура.

Enfant terrible музыкальной Европы Джордж Антей, приехавший во Францию из США, когда ему был 21 год, стал автором самого неординарного музыкального сопровождения к «Механическому балету». Друг Фернана Леже, Пабло Пикассо и Гертруды Стайн, ученик Игоря Стравинского, ради которого он переехал в Париж, Антей был известен своими ультрамодернистскими фортепьянными концертами, на которых постоянно случались обожаемые парижской богемой скандалы. Ультрамодернизм заключался в попытках шокировать слушателей, для чего Антей обращался к индустриальным шумам, механическим пианино (бывшим тогда необычайно модными) и прочим продуктам машинного века. Он соединял джаз и регтайм с композициями Шопена и Римского-Корсакова, «обогащал» «Весну священную» Стравинского варварскими ударными и увлеченно исполнял индустриальные композиции итальянских футуристов. Вернувшись в США и став кинокомпозитором, он писал более традиционную музыку — для Сесилия де Милля, Бена Хекта, политического обозревателя-телезвезды 50-х Уолтера Кронкайта.

Партитура «Балета для механических инструментов и ударных» для фильма Леже отличалась особой грандиозностью: четыре басовых барабана, тамтам, два больших рояля, три ксилофона, полицейская сирена, ряд электровозвонков и три авиапропеллера — все это было соединено с шестнадцатью синхронизированными механическими пианино. Парижская фортепьянная фирма «Плейель» разработала систему синхронизации нужных Антею пианино с помощью электромоторов, напоминающую, по свидетельству экспертов, используемую сегодня технологию таймкода для синхронизации звука и изображения. Однако Плейель не смог справиться со столь грандиозной задачей до конца, и Антею пришлось переписать партитуру для одного механического и нескольких «живых» пианино вместе с ударными и шумовыми эффектами, которую он с успехом исполнял в Париже — без фильма. Однако в 1927 г. в нью-йоркском Карнеги-холле его «Балет» освистали, и только несколько лет назад американским звукоинженером Полом Лерманом была сделана попытка син-



Кадры из фильма Ф. Леже и Д. Мерфи «Механический балет» (1924)

хронизировать первоначальную версию с помощью компьютерной программы MIDI (Musical Instrument Digital Interface) и специальных пианино — «дисклавьеров» производства концерна «Ямаха». С тех пор «Балет» Антея исполнялся трижды: в 1999 г. в массачусетском Университете Лозелла, в 2000 г. в Карнеги-холле и зале Дэввес в Сан-Франциско. Во время последнего концерта два «дисклавьера» вышли из строя, не выдержав поистине нечеловеческого темпа в 115 тактов в минуту (а по замыслу композитора, темп был рассчитан и на вовсе немыслимые 152 такта)¹³⁵.

Техника иллюзионизма, на сей раз дигитального, была использована Лернером при работе над синхронизацией музыки Антея и визуальных образов Леже/Мерфи — цифровые технологии помогли убрать шероховатости монтажа, разбившего фильм на десять фрагментов, и «ужать» оцифрованную партитуру до 15 минут 47 секунд (при проекции 20 кадров в секунду). В итоге Лернер выпустил компакт-диск, позволяющий зрителям наслаждаться индустриальной какофонией Антея на каждом просмотре, и благодаря этому, а также стереосистеме «Долби» зал Музея кино в Москве летом 2001 г. стал местом уникальной премьеры. Спустя более чем 70 лет музыка вновь определила дизъюнктивную монтажную структуру «Механического балета».

Ключевая тема раннего американского авангарда — сопротивление иллюзионизму в абстрактных и лирических кинопоэмах, агитках-репортажах, «городских симфониях», коллажах-пастишах немого кино и театрализованных сатирах — позднее заявит о себе в работах послевоенных киноэкспериментаторов. Абсолютный реализм голливудских конвенций, их «современного механического мифа» (Брекидж) будет наиболее эффективно атакован много позже — в киноопусах «структуралистов» (Эрни Гер, Холлис Фрэмpton), адептов «архивного фильма» (Кен Джекобс, Брюс Коннер), радикальных документалистов (Эмиль Де Антонио), феминисток (Абигайл Чайлд) и многих других. Без усилий ранних, незаслуженно забытых и ныне возвращаемых в киноведческий канон киноэкспериментаторов США 1920—1930-х история киноавангарда была бы неполной.

РОЛЬ «НОВЫХ ЛЕВЫХ» В КИНОКООПЕРАТИВНОМ ДВИЖЕНИИ: «НЬЮСРИЛ» И ЭСТЕТИКА ДЕЙСТВИЯ

Практики киноавангарда США охватывают два основных периода, отражавших параллельное развитие двух магистральных направлений контркультуры — интроспективного, мистически-интуитивного, и леворадикального, политически действенного. С конца 50-х до середины 60-х тон задавали поэтические, визионерские практики, эстетизирующие повседневность (фильмы «разбитого поколения», кино нью-йоркского андеграунда (Кен Джекобс, Джек Смит, Рон Райс), романтические кинопоэмы Йонаса Мекаса, медитативные опусы Джордана Белсона и другие).

К концу 60-х — началу 70-х, когда заявили о себе движения за гражданские права и прекращение войны во Вьетнаме, были сделаны попытки совместить искусство с жизнью — через повседневную борьбу с милитаризмом, расизмом, социальным неравенством; стали появляться «диссидентские» массмедиа, документальные киногоруппы типа «Ньюсрил», «Зимний киноколлектив», «Киноколлектив йиппи» и т.д. Активизм «новых левых» 60-х, с его повседневной организационной работой — кооперативными движениями, лекциями и митингами, сидячими забастовками и манифестациями, — коренным образом отличался от политики протеста в Америке и западноевропейских странах перед Второй мировой войной (например, в рабочем движении во Франции, приведшем к организации правительства Народного фронта в 1936 г.).

Классовая и политическая борьба того периода была нацелена лишь на определенные уступки в социальной сфере со стороны правящего класса (выплаты уволенным и т.п.), речь не шла о переменах в институтах власти. К концу же 60-х смысл атаки на «идеологический государственный аппарат» (Л. Альтюссер) со стороны различных социальных групп и слоев — студентов и богемы, этнических меньшинств, участниц феминистского движения и лишь в очень незначительной степени — разобщенного пролетариата — заключался в попытках проникновения во властные институты ради их постепенной демократической трансформации.

Как пронизательно отмечает С. Сэйрес, радикальная молодежь «трансцендировала полагаемые властью пределы, символически захваты-

вая улицы», занимая университетские здания в Париже, Франкфурте и Беркли¹³⁶. Так, «оккупацию» Колумбийского университета в Нью-Йорке студентами, требовавшими у администрации отказа от строительства спорткомплекса на территории близлежащего общественного парка в Гарлеме, сопровождали занятия по политическому образованию, проводимые самими студентами. Движение за гражданские права, начавшееся на американском Юге как борьба за отмену расовой сегрегации и право голосовать, получило развитие в социальных программах партии «Черные пантеры», которые отстаивали коммунитарный «контроль самих жителей района» («community control») над местными школами, полицейскими участками и др., организовывали раздачу бесплатных завтраков нуждающимся и т.д.

Уже в 1964 г. социолог Чарлз Райт Миллс в письме, опубликованном журналом «New Left Review» («Новое левое обозрение»), писал о необходимости ревизии основ классического марксизма в современном мире. Он сформулировал «проблему сути исторических перемен, а также порожденных ими социальных и институциональных средств»: поскольку после Второй мировой войны пролетариат играет все менее заметную роль на исторической арене, его место занимают новые «субъекты истории» — студенчество, афроамериканцы в США, народы колониальных стран и т.д.¹³⁷

Эту поддержанную «новыми левыми» концепцию можно рассматривать в плане не только контркультурной интерпретации истории Миллса или «культурно-критической» — Франца Фанона, но и постструктуралистской — Мишеля Фуко. В работах последнего явственен призыв к экспроприации права на выражение как индивидуальной, так и национальной самоидентификации с помощью нового, коллективного голоса, до сих пор не возникавшего на арене истории. Такое право было делегировано властными структурами лишь тем либеральным интеллектуалам (вроде самого Фуко), которые выражали свое мнение через систему господствующих средств массовой коммуникации¹³⁸.

В 60-х самоидентификация личности рождалась из нарочитой децентрализации, протеста против корпоративности («малое — прекрасно!»), из ростков коммунитарного самоуправления ранее маргинальных «субъектов истории». Их коллективная самоидентификация осуществлялась на уровне межнациональном — путем возникновения антиколониальных, антиимпериалистических движений.

Все более развивавшееся субкультурное творчество с его коммунитарными, жизнестроительными формами, в котором политическое и эстетическое были двумя сторонами одной контркультурной медали, трансформировало общественное пространство репрессивного социума. Контркультуру того периода характеризовал уникальный тандем политического протеста «новых левых» и радикализма артистических сообществ,

которые состояли из художников — «работников альтернативной культуры», создававших новые социальные отношения.

Эти художники отвергали как социальную ангажированность документального искусства 1930—1940-х гг., так и принципиальную аполитичность «разбитого поколения» («beat generation»). В конце 1960-х общественным пространством для их коллективов, как и для «новых левых», стали не только галереи, мастерские, театры, но и улицы и площади. О «политическом карнавале», соединившем «баррикаду и танцплощадку», упоминал Герберт Маркузе, о контркультурном бунте как «театре на улице», о его «чисто природной энергии, импульсе, анархии» писал лидер американских «йиппи» Джерри Рубин¹³⁹. Почти дадаистские хеппенинги, перфомансы и галлюциногенные провокации калифорнийских «Затейников» во главе с Кеном Кизи, нью-йоркских «Флаксуса», «Диггеров» и «Мазерфакеров» (последние были членами местной фракции СДО) придавали обыденной жизни карнавалы стиль, воплощавший лозунг «революция как театр».

Театральные труппы вроде «Bread and Puppet» («Хлеб и зрелища») были постоянными участниками политических маршей и демонстраций, а элементы театральных шоу были заметны в многочисленных манифестациях и хеппенингах «йиппи» в Чикаго в августе 1968 г., проходивших во время съезда республиканской партии. Пытаясь доказать, что рядовой американец вообще не способен влиять на политическую систему, Рубин и другие «йиппи» выдвинули своего кандидата в президенты — Pigasus the Pig, то есть просто свинью, которую выпустили на митинге, но были вместе с ней сразу арестованы.

«Ливинг-театр» Джулиана Бека и Джудит Малины, вернувшийся в том же году из поездки в Европу, устраивал лекционные турне по студенческим кампусам, посвященные основам «партизанского театра» как средства политической борьбы. Их проповеди стимулировали организацию множества «театров герильи». Популярный в 1970-х гг. феминистский лозунг «индивидуальное — это политическое» определял камертон сольных перфомансов Кэроли Шниман и Ивонны Райнер; приемы поп-арта повлияли на агитационную стилистику левых пропагандистских плакатов, многие из которых были нарисованы поп-артовскими художниками.

Этический фундамент контркультурных движений культуролог Стэнли Ароновиц усматривает в «стремлении наполнить обыденность духовной и моральной содержательностью, преобразовать повседневную жизнь в соответствии с индивидуальным смыслом и призванием»¹⁴⁰. Отсюда — интерес к эстетике действенной, стремящейся соединить частное и общественное, включающей в себя разработку альтернативных языков, которые сочетали бы эмоциональное восприятие, субъективные чувства с анализом социальных проблем.

«Лингвистическая (языковая) революция» (то есть годаровское «prise de la parole» — «взятие слова», вызывающее у француза ассоциации со взятием Бастилии) отличалась бы гибкостью идиолектов, перманентной «текстуальной практикой», открытостью лексике субкультур, маргинальных литературных традиций, религиозных и атеистических утопий прошлого — достаточно вспомнить использование эссеистики романтика Генри Торо в кинотекстах Й. Мекаса. Только она, по мысли теоретиков контркультуры, могла бы устранить тот обозначенный Ф. Джеймисоном «социальный симптом середины шестидесятых», когда «люди считали необходимым выразить свое понимание ситуации и осмысляемый ими праксис посредством реифицированного, политизированного языка силы, доминирования, власти и антиавторитаризма»¹⁴¹. Эстетика окончательно растворилась бы в политике.

«Языковая революция» включала в себя и критику порожденной доминантной культурой системы образов, в частности способов визуальной репрезентации этих образов (прежде всего в кинематографе) как воспроизводящих и пропагандирующих свойственные эпохе властные отношения и ее господствующую идеологию. Однако если рожденный мистически-интуитивным крылом контркультуры киноавангард тяготел к переменам в самой природе репрезентации, то политизированным кинохудожникам-радикалам приходилось учитывать ситуацию в сфере информационного производства.

Средства массовой коммуникации в послевоенном мире стали играть для массового сознания гораздо большую роль, нежели производство индустриальное, в силу этого союз властных структур с идеологическими аппаратами и их весьма эффективными каналами «информатики» (Ф. Лиотар) становился все более прочным. Поэтому во главу угла «новые левые» ставили организацию широкой сети альтернативных массмедиа. Эта сеть должна была по возможности объективно репрезентировать новых «субъектов истории», деконструировать те расовые, гендерные и классовые стереотипы, сквозь призму которых они, типичные продукты «культуриндустрии», воспринимались массовым потребителем.

Радикальное кинопроизводство, кооперативное и индивидуальное, объединило демократические «контракции» с эстетическим «жизнетворчеством» визионерского андеграунда. Оно обеспечивало доступ, пусть и ограниченный, к одному из самых действенных выразительных художественных средств со стороны участников молодежной и субкультурной контестации; оно отражало как «малые дела» энтузиастов коммуитарной деятельности, так и значительные политические события. Пацифистский этос молодежных маршей мира, выразивших протест против войны во Вьетнаме, пронизывает документальную образность фильмов «Время саранчи» Питера Гесснера (1966), «Марш на Пентагон» Дэвида Ринго (1968), «Мы пройдем маршем снова» Ленни Липтона (1965), а так-

же визионерскую стилистику таких концептуальных экспериментаторов, как Стэн Брейкидж («Ветвь 23 псалма», 1969) и Пол Шэритс («Мир мандале / Конец войне», 1966).

Благодаря радикальному кинематографу мы теперь можем воссоздать детальную панораму контркультурной конфронтации. Благодаря ему у нас есть наглядные примеры того, как социальные меньшинства репрезентировали себя, свою активность, в том числе и в сфере культурного производства. Здесь и кинодокументы богемных субкультур Нью-Йорка и Сан-Франциско («Любовь случается» Боба Джорджио, 1966, «Девушки из Челси» Энди Уорхола, 1966), «Час пополудни» Дона Пеннебейкера, в 1969 г. смонтировавшего отснятый Жан Люком Годаром материал о нью-йоркских радикалах для его незавершенного «Опе А.М.» («One American Movie»), и киноверсии массовых праздников, хеппенингов и даже магических ритуалов «эры Водолея» («Джаз в жаркий летний день» Берта Стерна, 1960, с участием композиторов Телониуса Монка и Чака Берри, «Открытие Фестиваля путешествий в Сан-Франциско» Бена Ван Митера, 1966, «Бог уважает нас, когда мы работаем, но любит нас, когда мы танцуем» Леса Бланка, 1968, «Торжественное открытие храма наслаждений» Кеннета Энгера, 1966), и кинозарисовки из жизни богемных сообществ, артистических кооперативов и коммун хиппи в сан-францисском Норт-Бич («Be-In» Джерри Эбрамса, 1967, «Сопrotивление» Леонарда Хэнни, 1968, «Работа в “Кэньон синема”» и «Жизнь Пляжной улицы» Питера Хаттона, обе 1971).

Наиболее органичное сочетание эстетики «прямого действия», киноязыка андеграунда и политического активизма прослеживается в «Ноте новых левых» Сола Ливайна (1969—1975). Ускоренная мозаика параллельного монтажа включает в себя элементы как контркультурного дискурса (кадры антивоенных манифестаций, выступлений «Черных пантер» и участниц движения за женское равноправие), так и официального (фрагменты телерепортажей о действиях войск во Вьетнаме, перемежаемые отрывками из речей президента Никсона). Своеобразным структурирующим рефреном этой эпохальной мозаики, символическими знаками пунктуации «экспроприированного» языка становятся периодически возникающие линии монтажных склеек, отверстия перфорации, монохромные цветные кадры и другие приемы из арсенала структурного фильма, другого масштабного движения киноавангарда конца 60-х. Столкновения документальных фрагментов, рождающие новые смыслы, дополнены энергетикой и ритмической агрессивностью антииллюзионистского метакомментария, который подрывает визуальные коды традиционной идеологической репрезентации.

Ремесленнический, «ручной» способ кинопроизводства, нашедший выражение в движении кинокооперативов не только в США, но и ряде стран Западной Европы (в первую очередь в Англии, Германии и Франции),

определил поэтику и политику киноколлективов «Ньюсрил». Основанный студентами и радикальной интеллигенцией, первый, нью-йоркский, филиал «Ньюсрил» открылся в конце 1967 г. при поддержке экспериментального «Кооператива кинематографистов» Йонаса Мекаса, опубликовавшего в «Village Voice» манифест нового коллектива. Вслед за этим возникли отделения в Сан-Франциско, Чикаго, Бостоне, Лос-Анджелесе и других промышленных центрах.

Коллективные, нарочито анонимные, небольшие — от 5 минут до получаса — ленты составляли «альтернативу одностороннему и предвзятому освещению событий с точки зрения телевизионных новостей»¹⁴². Их авторы использовали собственные кинорепортажи, синхронные интервью, фотографии и хронику из корпоративных СМК и архивов, полученную благодаря сотрудникам, которые разделяли взгляды «новых левых». Как и их предшественники из Рабочей кинофотолиги, «ньюсриловцы» стремились достичь наибольшего эмоционального воздействия при минимуме интеллектуального анализа. Поэтому не только постоянная нехватка средств на качественное оборудование обусловила шероховатую даже по канонам «синема верите» стилистику, с кадрами не в фокусе, прыгающим изображением, невнятной фонограммой, шокирующим монтажом. «Наши фильмы напоминают некоторым военную хронику с крупным “зерном”; камера поворачивается во все стороны, пытаюсь заснять материал, не получив при этом повреждений и не попав в засаду. Но мы, как и многие другие, находимся в состоянии войны. Мы не только запечатлеваем ее, но и пытаемся найти способы распространения ее в тех кругах, которым пока удастся покупать себе неприкосновенность», — писал один из лидеров нью-йоркского отделения Роберт Крамер¹⁴³. Аналогию с кинокамерой как оружием продолжала характерная эмблема — заставка коллектива, возникавшая на экране под пулеметную очередь.

В содержательном плане, в отличие от своих коллег из Кинофотолиги, разделявших концепции ортодоксального марксизма и, по сути дела, через WIR являвшихся частью рабочего и профсоюзного движения, члены «Ньюсрил» сконцентрировали усилия на создании киноработ, способствовавших агитационной и организационной деятельности партии «Студенты за демократическое общество». Немаловажно, что все режиссеры являлись членами этой партии. Позиционируя себя как новую историческую силу, способную объективно репрезентировать с помощью революционного искусства протест и творческий потенциал как пролетариата, так и других социальных слоев, они предпочли, среди прочего, тактику агитации и непосредственной помощи в беднейших общинах этнических меньшинств и городских гетто.

Как утверждают большинство историков движения «новых левых», на политической арене 60-х, до того момента, когда феминистское движение стало необычайно влиятельным в начале 70-х, особой активно-

стью отличались лишь две оппозиционные силы. Во-первых, белая радикальная молодежь из мелкобуржуазных семей, в основном интеллигенция и студенчество, порвавшие с либерализмом и идентифицировавшие себя с революционным классом. Во-вторых, афроамериканцы, чье движение за равные права эволюционировало от «ненасильственных действий» Мартина Лютера Кинга до националистического, воинствующе-экстремистского сопротивления партии «Черные пантеры».

Взаимодействие этих сил отражено — отчасти наивно, отчасти нарочито прямолинейно — во многих фильмах «Ньюсрил». Например, в «Нарушителях спокойствия» (1966) ньюйоркцев Нормана Фраштера и Роберта Машовера, где демонстрировалась агитационная деятельность по воспитанию расового и классового сознания в афроамериканской общине Ньюарка, крупнейшего черного гетто в окрестностях Нью-Йорка. Одной из тем фильма стало обсуждение трудностей объединения усилий черных и белых радикалов (среди последних был и лидер СДО Том Хейден, ставший позднее сенатором) в области образования и пропаганды своих целей. Распространяемые господствующими средствами массовой коммуникации и Голливудом стереотипы вооруженных до зубов «пантер-террористов» подвергались деконструкции в лентах коллективов Сан-Франциско («Черные пантеры», 1968, «Первомай» и «Интервью с Бобби Силом», оба 1969), Лос-Анджелеса («Детский завтрак», 1970 и «Подавление», оставшееся незавершенным) и Нью-Йорка («Научи наших детей», 1973). Эти фильмы рассказывали об упомянутых выше социальных программах «Пантер», их повседневной работе в гетто. Одночасовка «Ньюсрил» Сан-Франциско «Черные пантеры» (другое название — «Долой свиней» («Off the pig»), причем под свиньями имелись в виду полицейские) включала в себя интервью с арестованным Хьюи Ньютоном, министром обороны «Пантер», снятое в тюрьме, Элдриджем Кливером, министром информации, и другими афроамериканскими лидерами движения, рассказывавшими об утопических коммунитарных проектах негритянского самоуправления.

Структурно и композиционно (даже в незавершенном варианте) фильм «Подавление» («Repression», 1970), с его монтажом документальных фрагментов — интервью и фиксированием повседневности, архивными материалами, цитированием и деконструкцией репортажей и новостных сюжетов корпоративных медиа и т.д. — весьма показателен и для изобразительной стилистики «Ньюсрил» вообще, и для лос-анджелесского коллектива, организованного студентами Калифорнийского университета во главе с Полом Шиноффом, в частности. Чтобы наиболее адекватно запечатлеть деятельность «Пантер», белые студенты организовали нечто вроде коммуны, поселившись неподалеку от их штаба в лос-анджелесском «черном» районе Саут-Сентрал.

Такое «хождение в народ» способствовало максимальной достоверности фильма. Более того, в самый разгар работы над ним, в декабре



*Кадры из фильма П. Шиноффа
«Черные пантеры» (1968)*

1969 г., штаб «Пантер» был разгромлен полицейскими и сотрудниками ФБР. От этого разгрома, произошедшего через два дня после убийства другого лидера, Фреда Хэмптона, чикагской полицией, «Пантеры» так и не смогли оправиться (утрата их столь позитивного лидерства, по мнению некоторых историков, привела к расцвету другой субкультуры афро-американских общин — молодежных банд и т.д.).

После разгрома фильм был значительно перемонтирован. Уже с первых кадров — с рабочими на хлопковых плантациях, скованными каторжниками, чернокожими мусорщиками, грузчиками и пр. — весьма дидактично заявлены темы принудительного труда и заключения. Историческая хроника перемежается современной — крупными планами прохожих, а заканчивается эпизод наплывом на известную фотографию Маргарет Бурке-Уайт «Наводнение в Луисвилле» (1937), запечатлевшую унылую очередь чернокожих бедняков прямо перед огромным плакатом с улыбающейся белой семьей в автомобиле. Рекламирующий американскую мечту плакат провозглашает «самые высокие в мире стандарты жизни».

В следующих за этим интервью Масай Хьюит и Элдридж Кливвер утверждают, что расизм в США — побочный продукт исторически сложившихся экономических структур, использовавших дешевый труд черных рабов точно так же, как и труд китайских эмигрантов для строительства железных дорог. Мнение Кливвера о том, что расизм — не что иное, как один из симптомов болезни общества, а именно капитализма, дано на фоне кадров фигур в белых балахонах — ку-клукс-клана — и их жертв.

Однако этот строй поддерживается даже теми, кого он изначально порабощает и подавляет. За интервью следует рассказ об убийстве двух лидеров партии «Черные пантеры», предпринятом соперничающей организацией «United Slaves» («Объединенные рабы» — по аналогии с United States) под руководством Рона Каренги. Социалистическая, почти «коминтерновская» программа «Пантер», включавшая пункты о едином антиимпериалистическом, антикапиталистическом сопротивлении угнетенных рас и меньшинств всего мира, явно шла вразрез с установками националистической организации Каренги, отстаивавшей культурное возрождение афроамериканской общины при существующем строе. О поддержке идеологии «Объединенных рабов» властными структурами



Кадры из фильма П. Шиноффа «Черные пантеры» (1968)



Кадры из фильма П. Шиноффа «Черные пантеры» (1968)

свидетельствуют приведенные в фильме факты финансирования кланом Рокфеллеров крупной сети бензоколонок в черных гетто, принадлежащей самому Каренге.

Тема международной солидарности получает развитие в эпизодах с приготовлением и раздачей бесплатных детских завтраков — эта программа, как объясняет закадровый комментарий, не делает исключения по расовому признаку, накормлены будут все голодные. Эти эпизоды сменяются изображениями только что разгромленного штаба «Пантер» с полицейским кордоном у входа и гневной реакции местных жителей на произошедшее. Тема объединения борьбы на местном уровне с борьбой в международном масштабе разворачивается в финале, где цитируются кадры из получаемых и прокатываемых другими ячейками «Ньюсрил» документальных лент — например, с несущими оружие бойцами, борющимися против колониальных режимов на Кубе, в Африке, во Вьетнаме (например, вьетнамский «День охоты за самолетами», 1968).

Одновременно в закадровом комментарии лидера «Пантер» объясняется, что правительственные репрессивные институты, включая

полицию, демонизируют и подавляют их движение по всей стране прежде всего из-за их политических убеждений. Власти боятся призыва к вооруженному сопротивлению угнетенных во всех странах, не только в США. Монтажная перебивка объединяет бойцов третьего мира и американских рабочих у конвейера с закадровым резюме: «Все мы должны объединиться под руководством рабочего класса — черные, коричневые, желтые, краснокожие, белые — и мужчины, и женщины...»

«Бунт в Колумбийском университете» (1968) документирует ситуацию в престижном частном университете Нью-Йорка, когда захват земельной собственности, принадлежащей негритянской общине, а именно гарлемского парка, послужил предлогом для превращения радикальными членами СДО спонтанного, жестоко подавленного полицией выступления студентов в организованную забастовку с политическими требованиями. Репрезентацией политической самоорганизации «новых левых» и жестокости полицейских стал и кинодокумент «Лето 68-го» (1969), запечатлевший молодежные манифестации во время съезда республиканской партии в Чикаго.

Воспитание сознания зрительской аудитории происходило на уровне не только кинопроизводства, но и проката. Если Кинофотолига для этой цели в 1930-е демонстрировала художественные фильмы из советской России, в основном рассказывавшие о борьбе пролетариата, то «Ньюсрил», равно как и специально созданные для этой цели киногоруппы, например «Американские документальные фильмы», «Фильмы нового дня» и др., был занят прокатом лент кубинских и вьетнамских режиссеров о сопротивлении американской агрессии. Стиль полемического монтажа фильмов Сантьяго Альвареса и Октавио Кортасара, показываемых очень часто, в свою очередь, оказал влияние на эстетику короткометражек «Ньюсрил». Идеями манифеста 1969 г. «По направлению к третьему кино»¹⁴⁴ аргентинцев Фернандо Соланаса и Октавио Гетино, призывавших к «киногерилье» («партизанской войне с кинокамерой») как органической части «культуры разрушения» буржуазной идеологической образности, без которой невозможно антиколониальное, освободительное движение, проникнуты работы коллектива «Кинохроника третьего мира» («Third World Newsreel»), в которую было преобразовано нью-йоркское отделение «Ньюсрил» в 1972 г.

Просмотры, проводимые «Ньюсрил», вторгались в общественное пространство: они происходили на промышленных предприятиях, биржах труда и в агентствах социальной помощи, в публичных библиотеках, школах и колледжах, церквях, культурных центрах этнических общин, в офисах во время обеденных перерывов и даже на уличных перекрестках гетто — использовался «синемобиль», то есть автофургон с установленными сзади кинопроекторами¹⁴⁵. Как в 30-х, «ньюсриловцам» была важна не эстетическая ценность, а политическая доходчивость, поэтому фильм пос-

ле демонстрации обсуждался аудиторией. Особенно такой практикой отличалось лос-анджелесское отделение, члены которого, представлявшие картину, периодически прерывали просмотр для комментариев и разъяснений.

Раскол СДО в 1969 г. на Движение революционной молодежи, призывавшее солидаризироваться с рабочим классом, «Уэзерменов», отстаивавших необходимость антиимпериалистической борьбы, и ряд анархистских организаций вроде «Мазерфакерс» отразил процесс общего распада леворадикальных организаций Америки. Не было единства и в ячейках «Ньюсрил». Образование «Кинохроники третьего мира» выявляло общую тенденцию альтернативного культурного производства, а именно диверсификацию интересов — расовых, гендерных и классовых — со всеми сложностями нахождения компромисса.

Попытки трансформации властных институтов привели в 1970-х гг., с одной стороны, к анархическому экстремизму и террористическим методам (об этом — фильмы Роберта Крамера «Лед» (1969) и Эмиля Де Антонио «Подполье» («Underground», 1976)), с другой — к ассимиляции диссидентов структурами истеблишмента. Однако эти стратегии существовали одновременно с культурно-художественными формами протеста. Почва для «переживания революции как праздника» (М. Дюфрен) была подготовлена благодаря новым формам культурного производства и трансформации общественного пространства артистическими сообществами. Несомненно, этот процесс начинался с конфронтационной репрезентации новых субъектов истории, новых социальных сил в рамках специфических коммуитарных форм контркультурной констатации — рудиментарных альтернативных массмедиа и искусств, в частности в области альтернативного кинематографа, — в движении кооперативов и киноколлективов типа «Ньюсрил» и других.

СУБКУЛЬТУРА «РАЗБИТОГО ПОКОЛЕНИЯ» И КИНОКООПЕРАТИВЫ НОВОГО АМЕРИКАНСКОГО КИНО

Как и документалистика «новых левых», субкультура¹⁴⁶ битников утверждала собственные, альтернативные модели художественного производства и распространения артефактов, действующие параллельно доминирующему «культурному рынку».

Одной из составляющих этой субкультуры стало литературно-поэтическое движение битников. Их объединяло лишь свойственное контркультурному этосу неприятие любых эстетических доктрин и концепций как продуктов господствующей идеологии, выразившееся в том числе в антипатии к любым совместным идейно-теоретическим манифестам. Однако если теоретики движения «новых левых» в 1950-е гг. заявляли, как это делал Г. Маркузе, о необходимости «качественных социальных преобразований»¹⁴⁷, а также критики существующего образа жизни и политических ценностей «общества процветания»¹⁴⁸, то складывавшиеся в той же атмосфере альтернативные истеблишменту формации битников отличались нарочитой аполитичностью. Политическому активизму они предпочитали медитативный, гедонистический образ жизни, а оппозицию признавали лишь в сфере культуры и искусства. Не настаивая на необходимости изменения американского общества как такового, они верили, что любая системная попытка перестроить общество в целом посредством рационально спланированных и успешно воплощенных социальных программ приведет лишь к воспроизводству авторитарного материализма и репрессивности, которые создали современную цивилизацию, этого Молоха, пожирающего, по словам Аллена Гинзберга, своих детей. Они устранились от политических реалий (параноидальной атмосферы «холодной войны», например) с помощью индивидуального протеста — бродяжничества, изолированности от общества, скептической иронии и т.д. Радикальный идеализм битников, хипстеров и пришедших им на смену хиппи в конечном итоге совпадал с прогнозами теоретиков контркультуры, отстаивавших перемены в области духа, революцию сознания, а не конкретную социальную активность. Искусство, сливавшееся с жизнью, эстетическое восприятие и процесс творчества должны были быть основой

утопического потенциала подобных перемен. Их эстетический идеализм нашел отражение преимущественно в литературе.

Феномен прозы и поэзии «разбитого поколения» начинался в середине 1940-х гг. со встречи в нью-йоркском Колумбийском университете прозаиков Уильяма Берроуза, Джека Керуака и поэта Аллена Гинзберга. Позднее, с середины 50-х, влияние битников стало ощущаться в работах авторов «ренессанса Сан-Франциско» — Лоуренса Ферлингетти, Майкла Маклюра, Питера Орловски, Гари Снайдера и Боба Кауфмана, а также пробовавших себя в экспериментальном кино поэтов Джеймса Бртона и Брюса Коннера. Их вклад в формирование контркультуры был гораздо более заметным, нежели вклад основателей переживавших в то время расцвет течений «Новая американская драма» (драматурги Эдвард Олби, Джек Ричардсон, Артур Копит, Лерой Джонс и Джек Гелбер) и «Новая американская живопись» (абстрактные экспрессионисты Уиллем де Кунинг, Джексон Поллок, Роберт Мазеруэлл, Эд Рейнхардт, Франц Клайн, а также искусствоведы-кураторы Клемент Гринберг, Мейер Шапиро и Альфред Барр).

Гинзберг еще в 1948 г., когда понятие «разбитое поколение» было введено Керуаком в культурный тезаурус, отстаивал раскрепощенное «новое зрение», способствующее творческой, спонтанной, игровой стихии трудовой деятельности. По его мнению, во-первых, бесцензурное самовыражение является необходимым условием творчества; во-вторых, возможности творческого процесса расширяются за счет «внерациональных» средств и «долгого, безмерного и обдуманного расстройтва всех своих чувств» (как и в фантасмагорическом ясновидении А. Рембо — посредством грез, галлюцинаций, наркотиков и сновидений); в-третьих, искусство неизбежно выходит за рамки конвенций обыденной морали¹⁴⁹.

Представления контркультурного авангарда о художественной форме как процессуальности находят отклик в битнической «спонтанной прозе». Писатели «разбитого поколения» процесс ценят выше результата, он для них самодостаточен и самоценен. Благодаря процессуальности искусство и жизнь становятся единым целым. Автобиографические моменты в жизни Керуака — бесцельные автомобильные путешествия по североамериканскому континенту («В дороге»), Гинзберга — перипетии однополю любви («Вопль и другие поэмы»), Берроуза — видения, вызванные регулярным употреблением героина и других наркотических средств («Экспресс “Сверхновая”», «Голый завтрак»), с помощью субъективного «нового зрения», «новой чувственности» и телесности переживаются читателем «здесь и теперь».

Исполнительская манера Гинзберга, считавшего, что поэзия звучит, пульсирует, по-настоящему живет лишь в устной речи, но не на бумаге, одновременно возрождала архаические традиции рапсодов и приближала творческий процесс к контркультурным поискам «телесного (или

соматического) мистицизма», предпринятым Норманом О. Брауном. Сам Гинзберг признавал, что «в идеале каждая строка “Вопля” — не что иное, как один вдох-выдох»¹⁵⁰. В своем эссе «Основы спонтанной прозы» Керуак проводил аналогию с творческим исполнением «холодного» джаза (с его отсутствием внятной ритмической структуры и обилием импровизаций), вытеснившего традиционный довоенный джаз; поэт, подобно джазмену, задавал тему и порядок аккордов перед сольной импровизацией¹⁵¹. Вслед за поэтом Чарльзом Олсоном Керуак и Гинзберг утверждали, что основная структурная единица поэзии — «скорее вдох-выдох как некая “единица дыхания”, нежели строка»¹⁵². Многие поэтические выступления шли в сопровождении джазовых композиций, в основном бибоба, с его диссонансами и усложненной ритмикой.

Акцентирование исполнительской манеры, «выдувание», пульсация поэтической образности в джазовых ритмах приводит авторов к структуре литературного перформанса. Им у поколения «разбитых» становится сам импровизационный акт расположения слов на листе. Так, сентенция Гинзберга «первая мысль — лучшая мысль» работала в контексте перформанса интуитивного, непрерывного, основанного на эстетизации обыденного. Об этом же свидетельствует и авторская техника Керуака, позволившая ему печатать текст повести «В дороге» на одном заправленном в пишущую машинку бумажном рулоне длиной 76 метров, не растрачивая вдохновение ни на замену страниц, ни на разбивку на главы и абзацы¹⁵³. Она помогла также написать роман «Люди дна» за несколько ночей — по свидетельству автора, явно склонного к мифотворчеству, с помощью наркотика бензедрина. Импровизационность такого «литературного перформанса» нашла отражение и в монтажном методе Берроуза, перетасовывавшего фрагменты текста и склеивавшего их заново, полагаясь на интуицию. Первые страницы вполне могли оказаться в середине, а вытесненные ими сцены — сместиться к финалу и т.д. Монтажный «метод нарезки» (cut-up), с его антииерархичностью коллажа и подрывом линейной повествовательности, как бы предвосхищал зарождающуюся полифонию постмодернизма, взаимозаменяемость повсеместных медийных образов-симулякров.

Художественные приемы битников бросали вызов духу корпораций и образовательных структур своей репрезентацией непринужденной атмосферы для «посвященных», эмоций и переживаний, родившихся в результате бунтарского бродяжничества, а также галлюцинаторных состояний. Эти приемы использовались иными механизмами смыслопорождения, иными литературными практиками — маргинальными. Их жизнетворчество, весь стиль жизни постепенно трансформировались «культуриндустрией» в образ-товар, имеющий потенциал для потребления на культурном рынке (в интерпретации средств массовой коммуникации

«разбитое поколение» вместо культурной общности представало группой эксцентриков-индивидуалистов, которую в меру толерантно репрезентирует «нормальное» общество).

Литературные сообщества битников Нью-Йорка и Сан-Франциско действовали согласно собственным, отрицающим ценностную иерархию истеблишмента правилам культурного производства, которое было органичной частью всеобъемлющего, плюралистического, «орфического» проекта контркультуры. Писатели и поэты выступали по отношению друг к другу в ролях литературных агентов, редакторов, наставников, а в ряде случаев — и сексуальных партнеров. Битники не признавали границ между видами искусства — они организовывали джазово-поэтические представления то в нью-йоркском джазовом клубе «Файв Спот», то в «Ливинг-театре»; фотограф Роберт Фрэнк и художник Альфред Лесли в фильме «Погадай на моей ромашке», заявившем о появлении движения «Новое американское кино» (НАК), запечатлели битнический верлибр в исполнении поэтов Грегори Корсо, Аллена Гинзберга, Питера Орловски и Ричарда Бэллами (последний был также владельцем известной арт-галереи «Ганза»), а также художников Ларри Риверса и Элис Нил. О принципе синтетичности, взаимодополняемости разных видов искусства свидетельствовали отзывы о выставках живописи, публикуемые поэтами, равно как и иллюстрации живописцев к прозаическим и поэтическим сборникам своих единомышленников, а также их декорации к экспериментальным спектаклям «разбитого поколения».

Отзвуки битнической субкультуры ощущались в авангардистском кинематографе США с середины 50-х. Независимых авторов или маленькие группы единомышленников объединяли приверженность ремесленническому способу кинопроизводства, протест против нормативных ценностей, реализма и развлекательности «большого кино», атака на сами киноинституты ради их радикального трансформирования или утверждения новых. Для разработки экспериментальных практик в киноискусстве им приходилось определять свою позицию как «дилетантскую», любительскую или маргинальную по отношению к господствующей киноиндустрии.

«Новое американское кино» — движение киноавангарда, объединившее производство в кино как искусстве «индустриальном» с житнетворческими любительскими художественными практиками битников. Из всех упоминаемых нами движений авангарда оно — единственное, создатели которого предприняли попытку создания киноструктур, параллельных мейнстриму, для организации малобюджетного независимого производства. Одной из причин явилась ситуация со статусом экспериментального кино в принятой истеблишментом иерархии искусств, а соответственно, и с финансированием: для большинства музеев и арт-галерей США авангардистские фильмы не являлись объектами коллекционирова-

ния, институционализированного потребления музейной аудиторией, то есть выставочных экспозиций и журнальной критики. Эту функцию стало выполнять распространившееся по всей стране движение кинокооперативов, руководимых режиссерами, то есть самими культурными «производителями» (В. Беньямин).

Еще в 1953 г. Майя Дерен организовала «Общество кинохудожников», ставившее целью объединить усилия независимых кинопроизводителей, «действуя в качестве коллектива, получающего льготы и скидки для своих членов при закупке киноматериалов в больших количествах, прокате киноаппаратуры и ее страховке, а также специальные дисконтные цены от некоторых профсоюзов»¹⁵⁴. Созданный ею позднее «Творческий кинофонд» обеспечивал авангардистов грантами на различные кинопроекты. В 1960 г. в Нью-Йорке была учреждена группа «Новое американское кино» — творческий коллектив, объединивший двадцать три кинематографиста, включая режиссеров (Ширли Кларк, Лайонела Рогозина, Питера Богдановича, Роберта Фрэнка, Грегори Маркопулоса и др.), актеров (Берта Стайна, Бена Каррутерса, Аргус Жильяр), художников (Альфреда Лесли), независимых продюсеров и прокатчиков (Эмиля Де Антонио, Льюиса Аллена). Первое заседание коллектива единомышленников, за которым последовали всего несколько других, помогли организовать братья Мекасы, Йонас и Адольфас.

В своем единственном манифесте «Первое постановление “Нового американского кино”», опубликованном летом 1961 г. в издаваемом



Учредители группы «Новое американское кино»

(слева направо: Ю. Эрчер, А. Мекас, Ш. Ринан, Й. Мекас, Э. Де Антонио)

Йонасом Мекасом журнале «Film Culture» («Культура кино»), участники выдвинули обвинения «официальному кино», призывая к его реорганизации: «“Официальное кино” во всем мире задыхается. Оно опирается на прогнившую мораль, эстетически устарело, поверхностно по тематике, вяло по темпераменту. Даже кажущиеся достойными фильмы, те, что претендуют на высокие моральные и эстетические стандарты и были приняты в качестве таковых как критикой, так и зрителями, выявляют распад Товарного Фильма. Их производственный глянец становится извращением, скрывающим тематическую фальшь, полное отсутствие чувственности, недостаток стиля»¹⁵⁵.

Делая своим приоритетом синтез масштабных, но на первых порах спорадических и нескоординированных проектов новой режиссуры, в своей атаке на голливудское производство, прокат и стандарты зрительского восприятия группа позиционировала себя прежде всего как альтернативный кинематографический институт, облегчающий кинопроизводство нового типа. Манифест выдвигал аргументы против современных продюсеров, прокатчиков и инвесторов, против киноцензуры, против существующих методов финансирования, а также против «мифа о бюджете», то есть утверждения, что качественные фильмы не могут быть сняты за 20 тысяч долларов. В качестве альтернативы группа предлагала учредить прокатный центр на кооперативных началах, фонд материальной поддержки, а также собственный кинофестиваль — Форум для Нового кино во всем мире. Участники коллектива ощущали единство с альтернативными кинематографическими движениями в других странах, провозглашая: «Наши единомышленники во Франции, Италии, России, Польше и Англии могут рассчитывать на нашу решимость. Как и они, мы больше не можем терпеть Большую Ложь — в жизни и в искусстве»¹⁵⁶.

Манифест заканчивался указанием на одно существенное различие между группой и «организациями типа “Юнайтед артистс”»: «Мы объединяемся не для того, чтобы делать деньги. Мы объединяемся, чтобы делать фильмы»¹⁵⁷. Несмотря на это заключение, авторы манифеста настаивали на коммерческой надежности и целесообразности заявленных тактик. Аргумент «как ни парадоксально, но малобюджетные фильмы дают даже больший процент прибыли, нежели высокобюджетные» свидетельствовал о том, что группа не представляла, как можно по-иному, по сравнению с Голливудом, использовать кинематограф. Из манифеста следовало, что фильмы группы должны быть сделаны в соответствии с современной моделью профессионального производства и массового потребления (в качестве одной из таких моделей рассматривался независимый внебродвейский театр). Авторские работы членов группы «Новое американское кино» должны были быть лучше, чем продукция «фабрики грез», более серьезными, ответственными, политически ангажированными, то есть обладать качествами, не разделяемыми битниками, а позднее и движением андеграунда в кино.

В какой-то степени манифест суммировал тенденции, в начале 60-х уже заметно определявшие формальные и содержательные стратегии кинопроцесса. Во-первых, творческое использование документальных приемов «прямого кино», прежде всего британского, стало возможным в более чем двадцати фильмах ассоциации документалистов «Дрю Ассошиэйтс», возглавляемой бывшим фотографом популярного журнала «Life» Робертом Дрю. Влияние «новой журналистики», равно как и «документального романа» Трумэна Кэпота, отразилось в «Предварительных выборах» (1960), «Эдди» (1961) и «Не оглядываясь назад» (1966) Дона Пеннебейкера и Ричарда Ликока, «На Бауэри» (1956) и «Вернись, Африка!» (1960) Лайонела Рогозина, «Гневном оке» (1960) Бена Меддоу и Джозефа Стрика, «Шоумене» (1963) и «Коммивояжере» (1968) братьев Мэйзелс и других лентах, в которых наблюдение преобладало над авторским комментарием-нарративом; они были сняты с помощью мобильной, легкой киноаппаратуры, синхронной звукозаписи, вызывающих у зрителя ощущение спонтанного присутствия «здесь и сейчас».

Ассимиляция эстетики «прямого кино» к началу 1970-х гг. телевизионным каноном «культуриндустрии» оказалась неизбежной. Следует упомянуть, что структурная реорганизация Голливуда в тот период происходила под влиянием конкурирующего телевидения (шла борьба за зрителя, и Голливуд прибегал к самым разным средствам — от строительства драйв-инов (кинотеатров, где можно было смотреть фильм не выходя из автомобиля) в пригородах и введения рассчитанных на большой формат систем показа «Техниколор» и «Синемаскоп» до запрета на продажу фильмов на телевидение, а впоследствии, в 50-е, произошла «сдача позиций» и реорганизация производства согласно запросам телеканалов; в результате в 60-е телевидение стало основным рынком продажи произведенных крупными компаниями фильмов), а также других художественных средств «промышленно-развлекательного комплекса», приближавших массового потребителя к эстетизированной повседневности.

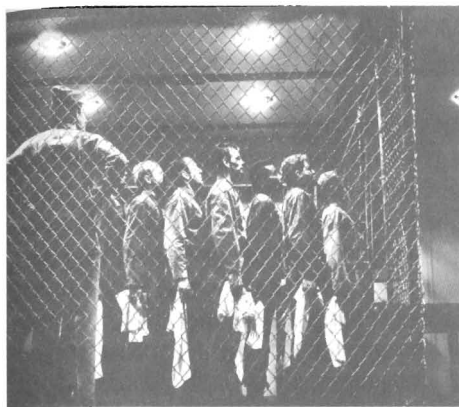
Во-вторых, в сфере игрового, повествовательного кинематографа размывание границ между сферами этического и эстетического, начатое революционным авангардом (например, сюрреалистами) и продолженное литературным движением битников, отразилось в поисках хорвата Д. Макавеева и итальянца П. Пазолини, бразильца Г. Роша и канадца Ж.-П. Лефевра, но прежде всего — режиссеров французской «новой волны» («Съемка с движения — вопрос нравственности» — гласила знаменитая сентенция Ф. Трюффо). С помощью артхаусного проката сознание среднего американского кинозрителя постепенно подготавливалось к восприятию продукции европейских студий, в том числе предлагаемых ими модернистских сюжетов и образов, «dressed-as-the-sick-soul-of-Europe» («в одеянии больной европейской души»).

В-третьих, в авангардистской среде к этому времени уже чувствовалась необходимость размежевания с достаточно автономными тради-

циями романтизма и сюрреализма, выразившимися в широко распространенных в конце 1940-х — середине 1950-х гг. лирических психодрамах, или, по определению П. Адамса Ситни, сновидческих «транса» фильмах. В герметически замкнутом мире таких бессюжетных кинопоэм, как «Фрагмент поиска» (1947) Кертиса Хэррингтона, «Фейерверки» (1947) Кеннета Энгера, «Психея» (1947) и «Поклонник» (1950) Грегори Маркопулоса, «Колокола Атлантиды» (1952) Йена Хьюго, в ранних фильмах Майи Дерен «Полуденные сети» (1943) и «На земле» (1944), сняты все ограничения рациональных уровней сознания, на первый план выходит опыт бессознательного, опосредованный полугипнотическими состояниями действующих лиц. Их субъективное зрение причудливо трансформирует малолюдные клаустрофобические интерьеры, природные ландшафты, урбанистические пейзажи, среди которых они блуждают, проходя различные этапы сновидческого транса-воаяжа.

В «Новом американском кино» лирическая интроспекция транса сменяется художнической саморефлексией (а иногда и постмодернистской «корректирующей иронией») по поводу самого процесса и метода съемок, как и у битников, рефлексировавших по поводу написания стихотворения или повести. Новаторский синтез документальной, игровой и авангардистской стилистики позволил сделать социальную тематику в контексте максимально достоверных событий одним из эстетических приоритетов этого движения. Персонажи фильмов — дети из неблагополучных семей, бездомные алкоголики, чернокожие подростки, богемные поэты и актеры, наркоманы и заключенные — представляли маргинальные субкультуры «общества изобилия». Мозаичные эпизоды их повседневного выживания и самоутверждения, с акцентированием деталей, столь значимым в жизни маргиналов, составляли почти бессюжетную, дедраматизированную канву. Большинство фильмов «Нового американского кино» было снято с использованием дешевой городской натуры или интерьеров (а порой театральных сцен и арт-галерей), преимущественно в Нью-Йорке или окрестностях, с участием непрофессиональных актеров.

Разделяемые «разбитым поколением» принципы устранения различий между художником и аудиторией, искусством любительским и профессиональным, а также взаимодополняемости, синтеза видов искусства наиболее очевидны в объединивших театр и кино «Бриге» (1963) Йонаса Мекаса по пьесе Кеннета Брауна и «Связном» (1961) Ширли Кларк по пьесе Джека Гелбера, фильмах на основе спектаклей внебродвейского «Ливинг-театра». Действие обоих разворачивается в замкнутом пространстве: в первом случае — военной тюрьмы на базе морских пехотинцев, а во втором — комнатки-притона нью-йоркских наркоманов. В «Бриге» бесчеловечные нормы поведения заключенных превращаются в унизи-тельный ритуал, наблюдателем и одновременно участником которого ручная камера Мекаса делает зрителя. Однако если воспринимаемые почти



Кадр из фильма Й. Мекаса «Бриг» (1963)

хореографическими движениями актеров, нервные наезды-отъезды камеры, минимализм клаустрофобических декораций придают фильму Мекаса несколько одномерную притчевую стилизованность, то «Связной» Кларк с помощью «прямого кинорепортажа» стремится уничтожить иллюзию кино- и театрального зрелища, предлагая аудитории несколько уровней многоплановой реальности.

В начале спектакля кинорежиссер Джим Данн представляет зрителям автора пьесы (оба — вымышленные персонажи), затем — настоящих наркоманов в естественной для них среде, затем — настоящих джазменов и лишь в последнюю очередь — запечатлевающих все на пленку операторов (также персонажей вымышленных). Однако из «репортажа» Ширли Кларк, с его нарочито небрежными композициями и шероховатым монтажом, автор исчезает. Его функции берет на себя режиссер Джим, постоянно интервьюирующий и даже провоцирующий героев-наркоманов, а также то и дело прерывающий ход действия, чтобы пожаловаться на то, что оно выходит из-под контроля, поскольку все происходящее — импровизация.

В эстетическом плане такая многозначность помогает Кларк сделать фильм равным постмодернистской полифоничности и зрелищному



Кадр из фильма Ш. Кларк «Связной» (1961)

антииллюзионизму спектакля Джулиана Бека и Джудит Малины в «Ливинг-театре», достигнутым не только посредством остроящего приема «пьесы (или подобию ее репетиции) в пьесе», но и воспроизведением реального времени (время демонстрации фильма равно времени отраженных в нем событий), напряжением немых пауз и импровизациями джазменов на заднем плане, использованием субкультурного сленга, ненормативной лексики и т.д. На содержательно-тематическом уровне интерес театральных киноверсий «Нового американского кино» к таким табуированным в «культуриндустрии» того периода темам, как насилие в армии США, представшее в трактовке Мекаса тотальной метафорой репрессивного социума как такового, и повседневность маргиналов-наркоманов, также способствовал изменению зрительского восприятия.

Относительный прокатный успех «Теней» (1959), ставших вехой на пути нью-йоркского актера и драматурга Джона Кассаветиса к режиссерской карьере в Голливуде, был основан на преодолении содержания формой взрывного, фрагментарного хеппенинга. Метод театральной импровизации в исполнении актеров мастерской Кассаветиса лирически возвышает нестандартную, даже трагедийную интерпретацию темы расового неравенства (представленного «фабрикой грез» по большей части весьма однолинейно), когда Тони, преуспевающий банкир, с негодованием обнаруживает, что его подруга Лейла, выдающая себя за белую, на самом деле — светлокочая негритянка, сестра безработных черных джазистов.

Однако наиболее адекватным воплощением системы художественных ценностей «разбитого поколения» — эстетизации обыденного, синкретизма искусств, непосредственности, спонтанности и импровизационности — стал получасовой фильм «Погадай на моей ромашке» (1959) фотографа Роберта Фрэнка, создавшего в том же году цикл неординарных фоторабот «Американцы», и художника Альфреда Лесли. Сегодня этот кинотекст, подобно спектаклям «Ливинг-театра» и прозе Керуака (по чьей непоставленной пьесе «Разбитое поколение», рассказывающей про *enfant terrible* контркультуры Нила Кэссиди, он снят и чей ироничный закадровый голос комментирует действие), прочитывается как достоверный документ битнической субкультуры конца 1940-х — 1950-х гг.

В «Ромашке», где роли исполняли поэты-битники Аллен Гинзберг, Грегори Корсо и Питер Орловски, сыгравшие, по сути дела, самих себя с некоторой долей сознательного эстетства и остраненности, — из ключевых литературных персонажей не участвовал только Уильям Берроуз. Среди остальных участников проекта можно отметить известных художников — Ларри Риверса, Альфреда Лесли, собственно постановщика фильма, и Элис Нил, сыгравшую строгую мать протестантского священника. На редкость последовательным примером субкультурной репрезентации делают фильм и многочисленные аллюзии к повседневной жизни представителей «разбитого поколения»: «корректирующая ирония»

и спонтанность поэтических чтений-перформансов с их «prise de la parole», органично сопровождающая их мелодика «холодного» джаза, отсылки к буддийской философии, намеки на гомосексуальные связи, употребление марихуаны и другая ритуальная и знаковая символика богемно-артистической жизни той поры.

Несмотря на погруженность фабулы «Ромашки» в атмосферу нарочито аполитичного, иррационального, почти карнавального хеппенинга, на развертывание социальной, критической метафоры влияния «разбитого поколения» на американское общество, логика нарратива все же определяет привычную для коммерческого проката структуру восприятия. В картине Фрэнка и Лесли парадоксально обыгрывается мировоззренческий конфликт битников и «добропорядочных» обывателей, представляющих средний класс эпохи послевоенного изобилия; своеобразной кульминационной сценой становится гротескный диспут между ними.

Ернический говорок Керуака комментирует события одного дня из жизни семьи, где жена (Дельфин Сейриг) провожает сына Пабло в школу, а вечером старается утихомирить свалившихся как снег на голову непрошенных гостей — битников Гинзберга и Корсо, вдохновенно дискутирующих о сути поэзии. Вернувшийся с работы супруг, железнодорожник Майло, в сопровождении еще одного поэта, Орловски, призывает всю компанию обращаться повежливее с приглашенным на ужин «епископом» (молодым протестантским священником). Поэты иронично-глубокомысленно рассуждают о святости всего сущего и забрасывают появившегося «епископа» вопросами о смысле жизни и религии, перемежая их типично битническим верлибром. Когда анархически-стихийная манера диспута обесмысливает и без того невнятные аргументы священника, его мать пытается спасти положение, исполняя на органе баптистский гимн. Но спустя некоторое время ее аккорды тонут в насмешливом речитативе устроенного неумолимыми битниками джем-сейшна (поэтического состязания-импровизации), которому подыгрывает на дудочке проснувшийся от шума Пабло. Жена, проводившая ретировавшегося вместе с матерью и сестрой «епископа», осыпает упреками Майло и его продолжающих поэтические игры друзей, и когда те покидают квартиру в поисках «местечка поинтереснее», приглашая хозяина присоединиться к сугубо мужской компании, тот уходит вместе с ними.

Сюжетная линия фильма не акцентируется, она проведена пунктирно, подобно джазовому ритму. Этот прием помогает использовать взятую из арсенала контркультурной эстетики процессуальность не для обновления конвенций традиционного сюжетного фильма, а для создания альтернатив им. Прокатчики, критики и сама съемочная группа преуспели в создании мифа о том, что съемки фильма основывались на сплошной импровизации. Однако постановщики использовали режиссерский сценарий, с актерами проводились репетиции, а вышедшая в прокат по-



*Кадр из фильма А. Лесли
и Р. Фрэнка «Погадай
на моей ромашке» (1959)*

лучасовая версия была смонтирована из почти 30 часов отснятого материала. Даже закадровый голос Керуака, столь «несрепетированный» на первый взгляд, — сводный вариант трех отдельных фонограмм. Подогретый массмедиа интерес к субкультуре битничества гарантировал выпуск голливудскими компаниями не только таких эксплуатирующих тему подделок, как «Люди дна» Р. Макдугалла, «Девочка разбитого поколения» Э. Гренвилла и «Корзинка с кровью» Р. Кормена. Инвесторы с Уолл-стрит профинансировали и этот независимый малобюджетный проект Фрэнка и Лесли.

И все же, несмотря на близость к моделям индустриального, голливудского фильма, лента «Погадай на моей ромашке» адекватно представляет радикальные культурные практики, деконструируя сюжетные и образные конвенции «фабрики грез». Буржуазно-респектабельные социальные ритуалы (прием «епископа», игра его матери на органе) вытесняются игровой стихией перформанса, не имеющего «товарной» ценности, в процессе которого создается ритуал принципиально новый, субкультурный. Его участники своим поведением доказывают ограничения свободного самовыражения в социуме, который конструирует индивидуальность, используя стандартный набор социальных ролей. По мнению Д. Джеймса, «Погадай на моей ромашке» «предвосхищает беспощадное анатомирование Уорхолом неадекватности саморепрезентации, признавая, что импровизация — лишь условие бытия и что аутентичность является лишь искусственным конструктором»¹⁵⁸.

Рождение новых кинематографических сил конца 1950-х — 1960-х гг. (преимущественно в движении «Новое американское кино») происходило под влиянием контркультурной тактики «прямого действия», «демократии прямого участия». Радикальные художественные практики авангарда рассматриваемого периода развивались под влиянием коммунитарных, коллективистских форм материального и культурного производства, принципиально отвергавших рыночную конкуренцию ради взаимовыгодного сотрудничества. Генезис коммунитарных форм, наиболее показательным и жизнеспособным вариантом которых оказались

общины калифорнийских хиппи, прослеживается в США еще со времен утопических коммун («Брук Фарм», «Онейда» и другие), созданных в XIX в. в поселениях Новой Англии. Контркультурные 60-е сделали эти формы популярными, развивая такие местные альтернативные организации крупных американских городов, как бесплатные центры здоровья, образовательные группы и вечерние школы, небольшие библиотеки и клубы, театры, газеты и радиостанции, зеленные и художественно-ремесленнические кооперативы, организованные по инициативе жителей того или иного района, а порой и квартала. Тем не менее теоретики контркультуры, прогнозировавшие изменение основ репрессивного социума благодаря культивируемому в этих организациях новому, творческому отношению к труду и его продуктам, позднее с горечью констатировали процесс их неизбежной ассимиляции и полного поглощения структурами корпоративного производства и управления.

В сфере искусства, в особенности авангардного, индивидуализм художников явился препятствием к формированию не только движений, объединенных собственной, отраженной в манифестах идеологией, но и артистических сообществ. Все же следует отметить, что авангардисты, приезжавшие в «столицу искусств», Нью-Йорк, из маленьких городков и индустриальных центров (например, Энди Уорхол — выходец из индустриального Питсбурга, Джексон Поллок — из городка Коди в штате Вайоминг и т.д.), где преобладал консервативный, патриархальный уклад, ощущали потребность в создании структур, формировавших у них чувство принадлежности к некоей общности художников. Сюда можно отнести и творческие контакты на личном уровне, просто дружеские связи, нередко приводившие к «междисциплинарным» экспериментам — в самых различных видах и жанрах искусства (так, например, и возник тандем Фрэнка и Лесли); нельзя не отметить и разнообразные фестивали и коллективные презентации (например, в нью-йоркском Гринвич-Виллидже или в Норт-Бич в Сан-Франциско).

Но наиболее существенным фактором в создании таких сообществ стали творческие кооперативы, не только предложившие поддержку альтернативного культурного производства, но и обеспечивавшие доступность результатов их деятельности широкой аудитории. Театральные коллективы внебродвейского движения («Открытый театр» Джозефа Чайкина, «Ливинг-театр» Бека и Малины), танцевальные труппы («Джэдсон дэнс театр»), ряд маленьких арт-галерей типа «Эй Джи», «Ганза» и «Грин», где устраивались хеппенинги группы «Флаксус», Аллана Кэпроу и Клаэса Ольденбурга, — все они создавали уникальное «синэстетическое» сообщество драматургов, актеров, художников, музыкантов и кинематографистов Гринвич-Виллиджа той поры, кладя в основу своей организационной деятельности кооперативные принципы. Кооперативными были и расположенные в Гринвич-Виллидже небольшие кафе (или клубы), вро-

де «Кафе Чино» и «Ла Мама», служившие тем альтернативным общественным пространством, где устраивались поэтические вечера битников, выставки абстрактных экспрессионистов, музыкальные импровизации бибопа, ставились авангардистские спектакли.

Кооперативные синематеки, где зрители могли приобщиться к авангарду, появлялись в Сан-Франциско (в 1947 г. — кино клуб «Искусство в кино» Ф. Стоффейкера, в 1952-м — «Камера-обскура» Б. Коннера и Л. Джордана), в калифорнийском городке Ризеда (в 1957-м — кооператив-синематека Р. Пайка «Творческое кинообщество») и т.п. В 1946—1947 гг. проходит популяризаторская деятельность Майи Дерен, организовавшей свои туры, а также просмотры и лекции-диспуты в кинотеатре «Провинстаун плейхаус» в Гринвич-Виллидже и создавшей в 1952 г. «Творческий кинофонд» для получения грантов на экспериментальные кинопроекты. Однако наиболее значительным прокатчиком работ независимых авторов (не только авангардистских, но и научно-популярных, документальных, кинохроники, извлеченной из архивов киноклассики и т.д.) в 1950-х гг. стал сотрудничавший с Дерен нью-йоркский кино клуб «Синема 16» Амоса Вожеля, выходца из Австрии, функционировавший с 1947 по 1963 г. Заимствованная у Эйзенштейна идея о диалектическом единстве смысла, рожденном в столкновении двух оппозиционных начал, стала репертуарным принципом для Вожеля, сочетавшего в программе самые несовместимые жанры. Этот принцип исключал показ на одном сеансе работ одного автора, авторские программы, столь важные для поэтического экспериментального кино.

При всей нестандартности демонстрируемых работ, «Синема 16» был не кооперативом, но — из цензурных соображений — обществом с платным членством, кинорепертуар которого целиком зависел от эстетических пристрастий его организаторов. Авангардисты, которые не могли контролировать показ своих лент в кино клубе Вожеля, создавали собственный прокат. Кульминацией их усилий стало создание «Кооператива кинематографистов», основанного на идее альтернативного кинопроката, после распада группы «Новое американское кино» в 1962 г., годом позже закрытия «Синема 16».

Возглавляемый Йонасом Мекасом «Кооператив кинематографистов» прокатывал абсолютно все предоставленные кинохудожниками работы, авангардистские и независимые документальные, независимо от их эстетической направленности и степени социальной ангажированности. Отсутствие какой бы то ни было шкалы иерархических ценностей подчеркивается в ранних изданиях его каталога: «“Кооператив кинематографистов” — прокатная синематека, открытая для каждого экспериментатора, желающего поместить туда прокатную копию своего фильма; арендная плата за показ устанавливается самим автором»¹⁵⁹. Подобную всеядность Мекасу и его коллегам приходилось отстаивать не только от нападков про-

тивников экспериментов в киноискусстве, но и от обвинений единомышленников, например Стэна Брекиджа, забравшего на некоторый срок из фильмотеки свои ленты, так как, по его мнению, кооператив принимал слишком много картин, прославлявших «насилие, ненависть, наркотики, эгоцентризм, нигилизм». «Ваша идея о том, что “Кооперативу” удастся избежать любого рода цензуры путем “всеядности”, фальшива насковзь: поэтому я сам вынужден быть собственным цензором...» — писал Брекидж¹⁶⁰. Нарочито плюралистская модель Мекаса предлагала и финансовую поддержку членам «Кооператива кинематографистов» — арендная плата передавалась авторам фильмов за вычетом 25%, которые шли на поддержание качественного состояния копий и предназначались штатным сотрудникам.

Значимость события заключалась, разумеется, не только в спортивной финансовой поддержке. Важно было, что появился творческий и прокатный центр, где все интересующиеся могли брать напрокат кинокопии, не разыскивая их у авторов, авангардисты смогли знакомиться с работами друг друга и обмениваться информацией, а режиссеры и зрители — встречаться благодаря регулярным авторским программам. К 2002 г. каталог «Кооператива кинематографистов» насчитывал около 2970 работ, снятых 680 режиссерами, и за год осуществлялся прокат в среднем 1100 фильмов в более чем пятистах музеях, художественных галереях, колледжах и университетах. Цензура, активно закрывавшая в то время вневнебродвейские спектакли, не обошла своим вниманием и кинопрограммы Мекаса. В течение двух лет после открытия «Кооператива кинематографистов» пришлось менять помещения для показа (кинотеатры «Чарльз», «Бликер стрит синема», «Грамерси артс», «Нью Бауэри», «Нью-Йоркер» и др.).

«Кооператив кинематографистов» стал единым прокатным источником для рассредоточенных по разным американским штатам кинохудожников, изначально ориентированных на глубоко индивидуальное, личностное творчество и ремесленнический подход к наиболее индустриальному виду искусства. Формирование авангардистского кинообщества завершилось открытием в 1966 г. прокатного кооператива «Кэньон синема» в Сан-Франциско по инициативе художника Брюса Бэйли, использовавшего для этого нью-йоркскую модель. По этой же модели вскоре были открыты кинокооперативы в Лондоне, Париже, Вене, Гамбурге, Риме, Амстердаме, Торонто (одним из его учредителей был Д. Кроненберг) и других городах.

«Кооператив кинематографистов» как форма альтернативного культурного производства неотделим от художественной практики Йонаса Мекаса — поэта, режиссера, теоретика, критика, прокатчика, называвшего себя «министром обороны и пропаганды Нового кино по собственному назначению» (вспомним, что в «Уолдене» романтик Генри Торо называл

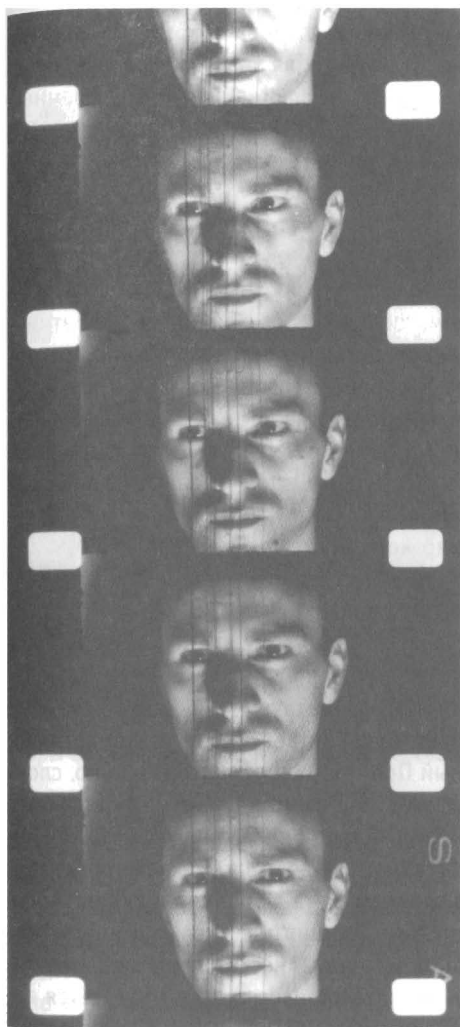
себя «самоназначенным инспектором снежных бурь»). Беженец из Литвы, скитавшийся по лагерям для перемещенных лиц в послевоенной Европе и только в 1949 г. прибывший в Нью-Йорк вместе с братом Адольфасом, Мекас не принадлежал к американскому «поколению, выросшему в по меньшей мере скромном достатке, занимающемуся теперь в университетах и с тревогой смотрящему на мир, который нам предстоит унаследовать», как определяли себя авторы Порт-Гуронского манифеста контркультурной организации «Студенты за демократическое общество»¹⁶¹.

Однако его творческая эволюция в полной мере отразила основной конфликт контркультуры, а именно стремление найти консенсус между личностной аутентичностью, рождением нового сознания в ситуации приоритета индивидуального над коллективным и служением делу социальных перемен, растворением своего «я» в общественной сфере. Деятельность Мекаса по объединению сил независимого и экспериментального кино позволила ему обрести подобный консенсус; ремесленнический кинематограф способствовал соединению в единое целое психологических, творческих, социальных и профессиональных аспектов его личности.

Художественная практика Мекаса, способного, по его самохарактеристике, «по природе своей делать сто вещей сразу и работать на сотне уровней одновременно»¹⁶², включала работу не только в кино, но и в прессе — в качестве издателя и редактора журнала «Film Culture», основанного в 1955 г., и автора колонки кинообозревателя в газете нью-йоркской либеральной интеллигенции «Village Voice». О том, как можно «писать с помощью фильмов», свидетельствовал его индивидуальный, авторский жанр «дневникового фильма», сочетавший тщательную кинолептопись маргинальных художественных практик с автобиографическими, сугубо интимными мотивами.

В литературно-кинематографической деятельности определяющей для создателя «Кооператива кинематографистов» постепенно, к середине 60-х, становится социальная функция искусства. И в этом эволюция Мекаса отражает уже четко обозначившееся к тому времени противостояние двух развивавшихся параллельно основополагающих течений контркультуры — интроспективного, мистически-интуитивного и леворадикального, политически действенного.

В эссе «Заметки о Новом американском кино» критик дает обзор новаторских форм киноискусства, к числу которых он относит малобюджетные игровые фильмы, документальные эссе, фильмы социального протеста и даже «чисто поэтический» авангард — работы Брекиджа, Бриэра, Менкен. Он уделяет внимание сочетанию политической ангажированности нового движения, его этики контестации, рождающей — в духе Генри Торо — гражданское неповиновение, с поэтикой андеграунда, «этого живого, открытого новому, изменчивого фронта, своего рода



*Й. Мекас в своем фильме
«Потери, потери, потери»
(1976)*

Вьетнама кино». Его гуманистическая концепция диссидентского искусства берет начало в искусстве романтизма.

Он проповедует: «Сегодня, когда во всех уголках земного шара человеческая душа раздавлена, когда правительства подавляют личность своей гигантской машиной бюрократии, милитаризма и массмедиа, американский художник ощущает, что единственный способ сохранить человеческое — поддерживать чувство протеста, чувство неповиновения, даже ценой открытой анархии и нигилизма. Весь ландшафт человеческой мысли, каким он традиционно воспринимается в западном мире, должен быть перевернут. Все общественные идеологии, ценности, весь образ

жизни должны быть подвергнуты сомнению, атакованы <...>. Мы отказываемся продолжать Большую Ложь Культуры. Для нового художника судьба человека гораздо важнее, чем судьба искусства, чем его временные заблуждения. Вы критикуете наши работы с пуристской, формальной и классицистской точки зрения. Но мы говорим вам: что пользы в кино, когда распаду подвергается человеческая душа?»¹⁶³

К середине 60-х Мекас отказывается от идеи создания новых производства и проката на базе английского «прямого кино» и французской «новой волны», которые, по его мнению, произвели лишь частичные реформы в индустриальном кинематографе, тем не менее сделав этическую проблематику и художественную органику авторского кино доступными широкому зрителю. Отныне он, более не пытаясь создать еще одну «новую волну» типа «Нового американского кино», возлагает надежды на небольшие кинокооперативы, на их более радикальные эксперименты в киноязыке андеграунда, которые адекватно выразят самосознание тех субкультур, что были лишены собственной репрезентации.

Уже в первом, достаточно конвенциональном фильме Мекаса «Оружие деревьев» (1961), этом «послании, написанном безумным сердцем сумасшедшего мира», видны битнические и андеграундные мотивы, вписывающиеся в канон авторского кино реформаторской модели «Нового американского кино». Элементы визионерских «фильмов транс» структурируют «дедраматизированную» сюжетную линию кадрами самого автора за пишущей машинкой, когда он читает строки из романтической поэмы Шелли «Освобожденный Прометей» или смотрит в окно, словно наблюдая там за своими героями, чей «мир начался с Хиросимы и грозит закончиться ядерной войной». Паре симпатизирующих битникам белых интеллектуалов (Фрэнсис Стилмен и Адольфас Мекас) противопоставлены их друзья, жизнеутверждающая чета афроамериканцев (Аргус Жильяр и Бен Каррутерс). В ожидании атомного взрыва или иного апокалиптического события поэтесса-экзистенциалистка Фрэнсис размышляет о несправедливости мира и о самоубийстве, ее супруг собирается заняться защитой Кубы от американской агрессии. Бен и Аргус естественны и импульсивны — они резвятся на Бруклинском мосту, прыгают, как дети, на матрасах в своей квартирке, постоянно танцуют под музыку Рэя Чарльза. Финальное самоубийство Фрэнсис контрастирует с беременностью и родами Аргус. Действие перемежается типично битническим саркастическим, абсурдистским рефреном — кадрами капустного поля, по которому бегают два гротескных бизнесмена с портфелями, а также документальными сценами антивоенных демонстраций (например, на Вашингтон-сквер, где один из манифестантов несет плакат «Обе стороны неправы» — явная аллюзия на аполитичность битников).

Отказ от реформирования конвенциональной системы, от нарратива приводит Мекаса к дневниковой стилистике киноповествования —



Кадры из фильма Й. Мекаса «Оружие деревьев» (1961)

она теперь определяет принципы творчества неутомимого организатора и одновременно хроникера контркультурных практик, прежде всего художественных. В 60-х он начал работать над материалом тех кинозарисовок и этюдов, которые снимал регулярно со времени своего прибытия в США в 1949 г., фиксируя краткие мгновения повседневности, в том числе и по организации «Кооператива кинематографистов»¹⁶⁴. Выпущенный в 1969 г. трехчасовой «Уолден» (название заимствовано у Г. Торо, но своему кино-«Уолдену» Йонас дает подзаголовок «Дневники, записи и заметки») смонтирован из небольших эпизодов, снятых с 1964 г. Кинодневник представляет таких заметных деятелей контркультуры, как бывший профессор Гарварда и адепт психоделического освобождения Тимоти Лири, поэт Аллен Гинзберг, киноэкспериментаторы Стэн Брекидж, Грегори Маркопулос, Джером Хилл, критик П. Адамс Ситни; он также включает кадры, запечатлевшие общины хиппи и кришнаитов.

В «Воспоминаниях о путешествии в Литву» (1972), повествующих о поездке в родительскую деревню Семенишкес, появляется тема утраченных дома и жизненной цели, заново обретенных в нью-йоркской деятельности по созданию движения «Новое американское кино». Три части вос-

поминаний — тщетная попытка обрести гармонию путем визуального возвращения прошлого. Первая часть включает в себя опыт перемещенного лица (статус эмигранта, оказавшегося вне родины в результате мировых катаклизмов, Мекас воспринимал почти мистически, как некий перст судьбы, направляющий его жизнь). Чередуются эпизоды встреч земляков-эмигрантов, друзей Йонаса, сцена покупки первой кинокамеры («Болекс»), панорамы улочек Бруклина, перемежающиеся стильными киноэтюдами, по эффектному освещению и композиции напоминающими художественную фотографию. Ключевой прием здесь характерен для экспериментаторов тех лет — стоит вспомнить почти немые постановки «Ливинг-театра» или минималистскую музыку Кейджа с разделением звука и изображения. Контрапунктом кадрам с пытающимися казаться американизировавшимися перемещенными лицами идет тревожный авторский комментарий: «Они казались мне грустными умирающими в месте, которому не принадлежали, в месте, которое они не признавали своим... Мы начали путь домой с той минуты, когда уехали, и мы все еще в поисках дома, я — все еще на пути домой». Для знающих биографию Мекаса в этой части угадываются отсылки к тем трудным годам, когда братьям Адольфасу и Йонасу довелось работать грузчиками, упаковщиками, рабочими у конвейера в литовском гетто Бруклина.

Вторая часть, «100 мимолетных впечатлений от Литвы», каждый коротенький эпизод которой предварен цифрой, словно возрождает прошлое в настоящем — после почти тридцатилетнего отсутствия братья посещают свой дом в литовской деревне, возвращаются к бабушке-матери, братьям, сестрам и друзьям. Единение людей, родных или единомышленников, за трапезой — лейтмотив почти всех «дневниковых» фильмов Мекаса. Ритуал принятия пищи для режиссера почти сакрален. Восьмидесятичетырехлетняя мать бодро управляет хозяйством, творя свою маленькую вселенную, которую заново открывает «блудный сын». Сценки из сельской жизни сменяют друг друга в этой залитой летним солнцем и насыщенной сочной зеленой листвой части, выстроенной как фрагментарный, дробящийся, бликующий коллаж с кадрами то ускоренными, создающими смазанное, почти импрессионистское впечатление, то замедленными. Романтическая музыка Чюрлениса, композитора и живописца, написанная в 1910 г., привносит утраченную гармонию, разламывая оппозицию контрапункта «звукоряд — изображение». Кинодневник, ведущийся от первого лица, требует присутствия в кадре автора — с этой задачей справляется Холлис Мелтон, жена Йонаса, также вносящая в картину элемент семейности.

В этой дневниковой исповеди заметен протест против подавления индивидуальности, которое Мекас находит в любом тоталитарном государстве. Америка для него — такая же нивелирующая держава, как и Советский Союз. «Я ненавижу большие нации, большие горы, большие вой-

ны», — повторяется рефреном в «Уолдене». История о том, как 22-летний Йонас покинул дом, спасаясь от гестапо, разыскивавшего его за выпуск подпольной антинацистской стенгазеты, в «Воспоминаниях...» тоже повторяется несколько раз. Однако в фильме нет политических оценок того, на какую судьбу обрекли союзники в Ялте его малую родину (хотя в печати он недвусмысленно высказывался на этот счет, а его последняя, четырехчасовая мемуарная видеофреска «Литва и распад СССР» (2008) дает беспощадный исторический анализ взаимоотношений малого и большого государств). О послевоенной жизни Литвы упоминается с некоторой грустью, «антиколхозные настроения» братьев и матери видны явственно, но имя Сталина ни разу не упомянуто¹⁶⁵.

Если невозможно обретение утраченного рая, то есть дома, ни в зыбком прошлом, ни в жестоком настоящем, то взыскуемые гармония и устойчивость возможны лишь в искусстве и связанных с ним деяниях. Об этом — третья часть дневниковой элегии. Неподалеку от Гамбурга, по пути в Вену, братья посещают лагерь и фабрику, где им пришлось работать во время войны и где их подвергали физическим наказаниям, однако преподнесен этот эпизод спокойно, без особого драматизма.

В Вене автор снимает встречу четверых друзей-авангардистов: австрийцев Питера Кубелки, изобретателя концепции «метрического фильма» и «акциониста» Германа Нитша, ньюйоркцев Кена Джекобса и Аннет Майклсон. Тут Мекас спокоен и безмятежен, утраты прошлого больше его не тревожат. Родина, куда он только что путешествовал, остается сокровенным воспоминанием.

Наиболее явственно тема эксперимента как обретения новой жизни звучит в 2,5-часовой автобиографической саге «Потери, потери, потери» (1975), охватывающей почти двадцатилетний период жизни режиссера (на основе кинодневников 1949—1963 гг.). Мекасу стоит больших усилий объединить весьма разнородные временные отрезки в единое целое. Решая эту задачу, кинохудожник старается интегрировать индивидуальный процесс создания произведения искусства, а именно некоммерческого фильма, в саму действительность; упомянем, что Мекас выступал за устранение границ между зрелищем и зрителем и — шире — между искусством и жизнью, объединяя кинопоказы с перформансами, с представлениями-обсуждениями авторами своих лент, поддерживая идею «расширенного кино» и т.д.

Лишенная подвижности камера выступает безучастным наблюдателем в начале фильма, концентрируясь на быте и нравах литовского землячества. Но его вторая половина, в которой Йонас принимает решение покинуть эмигрантскую общину в бруклинском Уильямсбурге и переехать в Ист-Виллидж, богемный район Манхэттена, пытаясь обрести себя в творчестве авангарда и организационной деятельности энтузиастов движения «Новое американское кино», служит своеобразной иллюстрацией тезисов

о раскрепощенном труде и игровой стихии жизни как искусства. Движения камеры становятся более активными, энергичными, появляются изящные, задорные титры.

Отказавшись от необходимых для сюжета продолжительных панорам периода «Оружия деревьев», Мекас к середине 60-х основывается на все более коротких кадрах, когда камера приобретает присущую движениям тела, жестикуляции мобильность («Заметки для Джерома», 1966—1978; «Сцены из жизни Энди Уорхола», 1965—1990). Документирование радикальных практик в дневниковых сагах выстраивает их как спонтанные, фрагментарные коллажи-хеппенинги, то с ускоренным движением, то с замедленным, то со стоп-кадрами.

Астриюковская «камера-перо» у литератора и хроникера Мекаса становится не регистратором конвенциональных визуальных кодов индустриального кино, а динамичным агентом зрения, как бы еще одним органом чувств. Как и у его единомышленника Брекиджа, она становится продолжением ритмов тела; ее соматические реакции во время спонтанного творческого процесса близки к «выдуваниям» поэтической образности у битников, импровизациям «холодного джаза»¹⁶⁶. Битническая эстетизация обыденного становится в кинодневниках Мекаса этической основой создания автобиографии художника-романтика, автобиографии как произведения искусства, раскрывающей обретенную заново аутентичность в создании альтернативного сообщества единомышленников-авангардистов, в движении андеграунда. Центром такого сообщества оставался открытый в 1970 г. по инициативе Мекаса киноархив «Антология», и поныне успешно выполняющий функции музея-синематеки и архива. Заметим, что по этой причине, как и всякий социальный, пусть и независимый, институт, по определению репрессирующий «орфическую» энергию «новой чувственности», этот киноархив как институт подвергался критике со стороны многих участников андеграунда, например кинохудожника и перфомансиста Джека Смита.

Хотя независимое, внестудийное производство игровых фильмов осуществлялось на протяжении 60-х, проекты группы «Новое американ-



*Й. Мекас на фоне здания
киноархива «Антология»
(конец 1990-х гг.)*

ское кино» не привели к созданию достаточно действенного способа ремесленного кинопроизводства или особого, социально ангажированного киноязыка. Даже продолжавшие на протяжении всего десятилетия активную кинодеятельность члены коллектива, прежде всего Эмиль Де Антонио, Ширли Кларк, Йонас и Адольфас Мекасы, делали это только благодаря отказу от своих первоначальных постулатов квазииндустриальных моделей. Успешные режиссерские карьеры в Голливуде ожидали начинающих с «Новым американским кино» Джона Кассаветиса и Питера Богдановича, Лайонел Рогозин перешел на телевидение, а Роберт Фрэнк вернулся к фотографии.

Контркультурное сопротивление битников было прежде всего эстетическим, романтически отстаивавшим революцию сознания художников как основу социального обновления¹⁶⁷. Импровизация и отказ от конформистских канонов, шокирующая свобода самовыражения, аффектация и спонтанность определяли характерную для того периода эстетику, тяготевшую к интеграции искусства и повседневности. Ее «маркузеанский» социальный, взрывной потенциал утверждался отдельными сообществами кинохудожников, объединенных субкультурными ритуалами и в конечном итоге — кооперативными организациями, с которых началось развитие активной в современной Америке альтернативной сети показа авангардистских работ через киноклубы, музеи кино и современного искусства, университеты, культурные программы на телевидении, их обсуждение в специализированных периодических изданиях и т.д.

«В ТЕЛЕ ТВОЕМ БОЛЬШЕ РАЗУМНОГО, ЧЕМ В ЛУЧШЕЙ ИЗ ТВОИХ ПРЕМУДРОСТЕЙ»

1. Чувства против рационализма

Похоже, что моя истина отличается от вашей.
Неужели вы все еще верите, что кино должно
быть искусством повествования, а не искусством ощуще-
ний?

Жермена Дюлак

Аполитичность, самоустранение от политического активизма и медитативность отличали не только диссидентов-битников. Эти же формы внутреннего сопротивления избрали и кинопоэты мистически-визионерского, сугубо абстрактного и весьма широкого направления экспериментального кино. Их контакты с авангардистскими сообществами 60-х, в особенности с кинокооперативным движением, были спорадическими, а их индивидуальные кинематографические поэтики зачастую стимулировали возникновение отдельных художественных школ (как в случае С. Брекиджа, Дж. Белсона и Г. Смита). Работы этих визионеров противопоставляли активистским, коллективным, ангажированным методам протеста мечту контркультуры о преобразовании человеческого сознания, своеобразный прорыв к метафизическим граням природы человека, ее нераскрытым возможностям и свойствам. Они продолжали поэтические абстрактные практики Оскара Фишингера, Мэри Эллен Бьют, Дугласа Кроуэлла.

Условием такого преобразования стало бы освобождение от «западной логоцентристской традиции» (Ж. Деррида) с ее «империализмом рассудка», лежащей в основе современной цивилизации¹⁶⁸. Рационально-научный тип сознания Нового времени подвергали сомнению уже немецкие, английские и американские романтики, которые не разделяли познающего человека и познаваемый мир, а мыслили человека частью единого универсума. У Новалиса, Ф. Шеллинга, У. Вордсворта и Р.У. Эмерсона этот универсум, осмысленный и целокупный, не анализировался извне, в актах расчленения предметной реальности, а постигался изнут-

ри, благодаря слиянию индивидуальной души с Абсолютом, позволяющему интуитивно познать первопричину самого бытия, благодаря вере «в тайную связь между всеми существами, в мировое чувство, соединяющее нас со Вселенной, существующее всегда и только заглушаемое в обычном состоянии нашего сознания...»¹⁶⁹.

В поэзии как способе постижения мира, позволяющем непосредственно «узреть» бытийную первопричину, романтики видели залог разрешения аристотелевского дуализма сознания и внешнего мира, духа и плоти, лежащего в основе всей философской традиции Запада. Подобный дуализм с его «ложной эпистемологией», согласно постмодернистским трактовкам романтизма, отчуждает нас от реальности и замыкает в координатах эвклидова пространства, определяемого через языковые структуры. Обобщения и логические классификации мешают чувственному восприятию мира (крайнюю позицию здесь занимают структуралисты, отождествляющие индивидуальное сознание с суммой текстов, прочитывающихся по лингвистическим кодам смысловых конвенций господствующего дискурса). Те знания о мире и искусстве, которые мы уже имеем, отделяют нас от подлинного, глубокого видения мира.

По мысли контркультурных интерпретаторов романтизма (например, поэтов Гари Снайдера, Чарльза Олсона и Роберта Данкена), необходимо не выделение индивида из реальности, а его интегрирование в нее заново. Возможный путь здесь — устранение «усредненного» индивидуального «я» с его рационализмом, во многом обусловленным законами грамматики, мышления, социальными и историческими стереотипами и отчуждающим чувственность индивида, его телесность. Отчуждение преодолевается поэзией, вводящей чувственный элемент в сам акт сознания. Поэзия стремится не к аналитическому описанию, а к воспроизведению феноменов этого мира, приводящему к синтезу сознания и природы без посредничества «я» как социального конструкта.

Для авангардиста-визионера творческое «я», ставшее в эпоху модерна рациональным и усредненным, больше не являлось средством и источником восприятия и творческого преображения действительности, как для романтиков. Этим источником для него становится само человеческое тело, выражающее себя в синтетическом, невербальном, нефрагментированном опыте (например, у ребенка до обретения языка, как показывает Брекидж в «Сценах по ту сторону детства»), в синкретизме еще не дифференцированных социумом чувств, то есть зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса.

В эпистемологическом, познавательном опыте выразительной телесности, раскрепощенной соматической активности визуальной (или, по Б. Балу, «зрительной») культуры теоретики авангарда видели панацею от рационализма просветительского логоцентризма с его панязыковым характером сознания. В этом смысле, например, эффективным ху-

дожественным средством выражения телесности в американском авангарде XX в. стал модернистский танец. Органика хореографии Айседоры Дункан, Лу Фуллер, Марты Грэхем и Ивонны Райнер помогала танцующему телу открыть заново (в категориях романтиков) некий изначальный протоязык, что был дан свыше, найти зримые эквиваленты тем внутренним, бессознательным импульсам и эмоциям, которые явно не могли выразить конвенции традиционной визуальной культуры.

2. Радуги для необученного глаза

Идея Маркузе об установлении визуального господства воображения и интуиции, уподобление процесса восприятия теургическому, житнетворческому акту сознания получила наивысшее воплощение у кинохудожников-визионеров, прежде всего Стэна Брейкиджа. Более трехсот его работ, от двухминутных «Ангелов» до четырехчасового «Искусства видения», не просто вырабатывают грамматику и синтаксис экспериментального киноязыка, но и определяют иной характер отображения видимого, нащупывают границы возможностей самого кино как выразительного средства. В его практике интенсивность и насыщенность зрения как одного из основных органов телесного восприятия вытесняет рационализм художнического «я», выражающего себя двумерной репрезентацией пространства по кодам ренессансной перспективы и репрезентацией причинно-следственной логики по кодам нарративного сюжета. Зрение для Брейкиджа больше не иллюзионистский проводник идеологических смыслов, а орган восприятия, при помощи которого физическое соединяется с психологическим, внутреннее — с внешним. Кинематограф, способный такое соединение фиксировать, стал для подобной теургической практики идеальным выразительным средством, а фиксирующая внешний мир кинокамера — естественным продолжением органов чувств (подобный симбиоз предсказывал исследовавший «технологическую трансформацию сознания» социолог Маршалл Маклюэн)¹⁷⁰.

На искусственность предвзятого, порожденного логоцентристской традицией взгляда обращал внимание еще Платон в трактате «Государство» («Область, охватываемая зрением, подобна тюремному жилищу»)¹⁷¹. Зрение — не просто первичное физиологическое условие восприятия и интерпретации, не просто скопическое влечение, но и деятельность особого рода, организующая видимое пространство, создающая визуальную картину мира с определенных точек зрения. Это и идеологическая категория, возникшая в результате впитанных на бессознательном уровне конвенций господствующей культуры. Это активный, целенаправленный процесс, структурирующий человеческую субъективность, наделяющий

(кино)потребителя чувством безграничного всемогущества и комфорта благодаря расшифровке визуальных кодов потребительского общества.

«Освобождение взгляда», которое параллельно с Брекиджем отстаивали теоретики контркультуры, разрушающее основные принципы кинематографического отражения, способствовало не только критическому отношению к канонам классической визуальности у пленников-зрителей мейнстрима, созерцавших тени на стене «платоновской пещеры», но и раскрытию окружающего мира, раскрытию визуального потенциала их воображения как элемента сознания. У Брекиджа «освобождение взгляда» становится, таким образом, эпистемологической метафорой.

Отобразить работу сознания на экране пробовали европейские сюрреалисты Л. Бунюэль, Ман Рэй, Ж. Дюлак, а позднее — их американские последователи — М. Дерен, К. Хэррингтон, С. Петерсон, Г. Маркопулос, создавшие после Второй мировой войны направление «фильмов транса». Повествовательная логика традиционного кино у них заменялась логикой сновидений, магических ритуалов с их смутными впечатлениями, неявными ассоциативными связями, от которых требовалась не «логоцентрическая» рассчитанность или литературность, а, напротив, характерная для визуальной культуры (например, в живописи) спонтанность, иррациональность. Но только объективу-«киноглазу» Брекиджа удалось найти оригинальные зрительные эквиваленты субъективному опыту индивиду-художника, преобразовать человеческое зрение в собственно кинематографический *modus operandi*.

Стэн Брекидж высвобождал глубинные слои психики, разрабатывая, по определению Аннет Майклсон, кинематограф «гипнотического сознания», избегавший детерминированной, сконструированной под давлением социальных конвенций логики. Истоки поэтики Брекиджа исследовательница усматривает в магическом, «телесно-мистическом», иррациональном сознании, имеющем прямое отношение к сверхзадачам контркультуры и описанном Ж.-П. Сартром: «Это не означает, что сознание не фокусируется на объекте, но это происходит независимо от внимания <...>. Здесь отсутствует власть сознания, индивид дистанцируется от образной системы, от собственных мыслей и позволяет им развиваться по их внутренней логике, не навязывая им собственного авторитетного оформления, не беря на себя функций судьи или обвиняемого, не используя своей власти для сотворения какого-либо синтеза все равно чего»¹⁷².

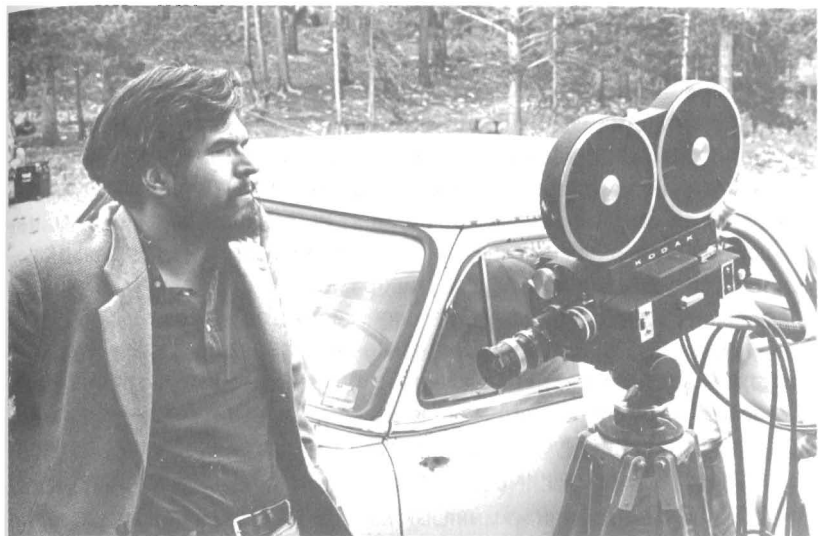
В кинематографе Брекиджа это сознание воспроизводит архетипические, зачастую дискомфортные образы, функционирующие по законам настоящего продолженного времени, воспроизводимого и воспринимаемого «здесь и сейчас»¹⁷³.

Разрушая репрезентационную ренессансную пространственность и линейную наррацию с помощью дизъюнктивного «поэтического» мон-

тажа, на котором основывал теорию поэтического кино Р. Якобсон, визионерская кинограмматика Брекиджа создает новое оптическое пространство. В своих коллажных поэмах он сталкивает фрагменты разновременных явлений, феноменов, видений, монтажно сводя их воедино. Удивительно мелкая монтажная резка Брекиджа (он смонтировал больше кадров, чем любой другой режиссер за всю историю звукового кино, используя прежде всего привычное для авангардистов, «независимых» и профессоров колледжей мобильное 16-мм оборудование) каждый раз появляется в новом контексте, в том числе и благодаря обращению ко всем возможным в кинопроизводстве форматам — от 8-мм «домашней» камеры до 70-мм «Аймакса» (IMAX), этого новомодного «семейного» аттракциона в американских мегаполисах.

Как и большинство авангардистов-шестидесятников, определявших свои творческие стратегии через ремесленнический способ кинопроизводства, противопоставление себя конвейеру «фабрики грез» с ее разделением труда и объединявшихся в кинокооперативы, поэт-«кинолюбителю» Брекидж контролировал все стадии собственного кинопроизводственного и творческого процесса. С одной стороны, он был полностью вписан в создаваемую шестидесятниками систему «контркультуры кино» (перефразируя Балаша). Одновременно с Й. Мекасом и М. Дерен он сделал бесконечно много для создания системы «любительского», альтернативного проката и показа, для поиска своего зрителя. Он активно участвовал в кинокооперативном движении, бросая его и вновь возвращаясь, опубликовал пять искусствоведческих монографий и исследований, включивших его обширную переписку, а зажигательными лекциями по истории кино, в том числе о советском киноавангарде, о любимых Вертове и Эйзенштейне, воспитал многочисленных единомышленников. На протяжении всей жизни Брекиджу приходилось собирать средства для съемки своих кинопоэм, выполняя заказы рекламных агентств и снимая фильмы для корпораций, в основном штата Колорадо, так как столь поддерживавшие его гранты и преподавательские контракты на факультетах искусств в Чикаго и Денвере появились лишь в середине 70-х, когда экспериментальное кино начинало получать признание академического истеблишмента. Относительная дешевизна 8-мм и 16-мм кинопроизводства помогала получать скромные средства от продажи своих кинокопий.

С другой стороны, ни один экспериментатор — современник Брекиджа не заходил так далеко в объявлении войны обществу потребления. Сопоставляя Эйзенштейна и Брекиджа, А. Майклсон справедливо отмечает, что последний «бесконечно менее обласкан, будучи одиноким в своем пристрастии к откровенности, к партизанской войне против культуры Америки середины века. Трагедия нашего времени (во всяком случае, в Америке) заключается в том, что Брекидж должен защищать свою аутентичность от агрессии масс, от посягательств какого-либо класса, полити-



С. Брекидж на съемках в г. Боулдер в штате Колорадо (начало 1960-х гг.)

ческого процесса или структуры, неизбежно атакующих суверенность личности, желающей сохранять аполитичность своего сознания»¹⁷⁴.

В традиции романтического отшельничества Г. Торо и У. Вордсворта автор «Метафор видения» надолго изолировал себя от общества, снимая большинство своих работ после переезда с семьей в 1959 г. в домик, стоящий в Скалистых горах штата Колорадо, неподалеку от городка Боулдер. Та же стратегия поэтической автономии, единства не затронутой технократической цивилизацией природы и романтического сознания станет одной из составляющих контркультурной этики. Она ляжет в основу кинопоэмы «Уолден» Йонаса Мекаса (1964—1969), рисующей буколические идиллии Центрального парка среди урбанистических джунглей Нью-Йорка; в начале 70-х попытку семейного отшельничества предпримет, после своей организационной работы в чикагском отделении «Ньюсрил», один из лидеров «независимых» Джон Джост — она будет осмыслена в киноисповеди «Разговор напрямую: несколько американских заметок» (1974).

Уединению в колорадских горах предшествовали ранние кинопоэмы — «Промежуток» (1952), «Фильм воздержания» (1953) и «Ожидание ночи» (1958), проблематизировавшие детские травмы и подростковые невроты. Семья из Канзаса, усыновившая Стэна в младенчестве, не стала скрывать, что он сирота, но лишь через 40 лет ему удалось узнать имя матери, а также собственное, данное при рождении имя — Роберт. Словно имитируя событийный ряд и по-авангардистски устраняя различия между искусством и жизнью, перед самым завершением съемок 40-минут-

ной «Ночи» 24-летний Стэн предпринимает попытку самоубийства; лишь женитьба выводит его из состояния депрессии и дает энергию для монтажа, прямо во время медового месяца.

В этих суицидальных юношеских поэмах постепенно проявляются все приемы, противостоящие тем конвенциям иллюзионистского нарративного кино, которые эффективно искушают и как бы «приручают» наше зрение. Здесь и замена линейной, ренессансной перспективы, наделяющей зрителя ложным ощущением всемогущества, на кадры с включением сразу нескольких перспектив, разнообразных ракурсов, как на полотнах кубистов и абстрактных экспрессионистов (например, в «Чудесном кольце», 1955). Здесь и сознательное игнорирование канонического монтажа-«восьмерки», чередующего субъективные точки зрения ради экспрессивного внутреннего монолога; заметим, что и Голливуд с помощью этого же приема успешно конструирует иллюзионистскую, причинно-следственную наррацию, например, в фильме «Дама в озере» (1947) Р. Монтгомери.

У Брекиджа в «Белоглазом» (1957) взгляд направлен так, что мы видим на столе только руки героя, пишущего письмо (подобный прием выступает смыслообразующим, например, в нарративном продукте «Indie-wood»). А в «Предвкушении ночи» замечаем только тень, отбрасываемую телом главного персонажа, — именно так зритель может представить, как открывается дверь, герой проходит по газону, видит играющих там детей, подходит к дереву, привязывает веревку к ветке, лезет в петлю. Внутренний монолог режиссера, отраженный глазом-объективом камеры, не нуждается в «конвейерном» сюжете, конфликте, легко опознаваемых визуальных кодах, игре актеров, фотогеничной красоте и прочих «киноатта-визмах». Как отмечал историк киноавангарда Дэвид Кертис, для Брекиджа «источник драмы бытия — в движении облаков, небесного света, полутонов и теней, деревьев, окон, людей, животных, былинки травы, его драма суть драма видения, веры в то, что главное — видеть и запечатлевать и лишь затем — систематизировать и интерпретировать»¹⁷⁵. В «Ночи» вместо сюрреалистического наблюдения-сна дается находящий эквиваленты самому зрению телесный способ наблюдения; эта перемена представлена столкновением солнечных и лунных бликов в вазе, где стоит роза, пульсаций неоновых светов скоростного шоссе и луна-парка, контуров птиц, оленя и цапли, в самых разных ракурсах многократных экспозиций, возникающих в сознании героя, перед которым словно проходит вся его жизнь.

Эту бытийную, эпистемологическую драму ему удавалось найти даже в промышленных мегаполисах. Во время недолгого пребывания Стэна в Нью-Йорке художник-концептуалист Джозеф Корнелл, автор знаменитых сюрреалистических объемных коллажей-«птичников», финансировал его четырехминутное «Чудесное кольцо», небольшое путешествие

«киноглаза» по доживающей последние дни линии надземного нью-йоркского метрополитена, как раз перед ее закрытием в 1954 г. Брекидж концентрирует внимание зрителя на бесчисленных мгновенных изменениях световых тональностей, теней, солнечных зайчиков, периодических вспышек реклам и бликующих отражений, воспринимаемых «неискушенным» взглядом того, кто едет в поезде. По интенсивности этих изменений зритель может судить, когда поезд подъезжает к станции и останавливается, а когда трогается и набирает ход.

Этот эффект достигнут с помощью многократной экспозиции, повествования от первого лица, несфокусированных кадров, использования анаморфотной оптики, но прежде всего — движения камеры, которое является для Брекиджа монтажной единицей повествования (как для Эйзенштейна кадр — ячейкой монтажа). В его кинопоэмах «Голубой Моисей» (1962), «Огонь вод» (1965), «Песня Америки тридцатых» (1969), «Звездный сад» (1974) и других камера кружит вокруг предметов, молниеносно подъезжая к ним и удаляясь во всех мыслимых и немыслимых направлениях, по вертикали и горизонтали. Только так, считал автор, возможна интуитивная, непосредственная, подчас даже агрессивная передача своих обостренных психофизических ощущений зрителю. Нервная, мелкая монтажная резка сводит эти движения в единые смысловые куски, ведущие к иным, более насыщенным пространствам внутри кадра. (Такие приемы напоминают, в частности, проводимые в начале 20-х авангардистской художественной группой «Зорвед» во главе с М. Матюшиным «опыты по расширенному зрению» в мастерской «органической культуры» Петроградского государственного института художественной культуры.)

В своих выступлениях и статьях Брекидж беспрестанно напоминал о том, что его фильмы рождаются из некоей визуальной потребности, близкой скопофилическому влечению, которая не может быть выражена словами. Сознание человека как феномен письменной культуры Гутенберга для него — первородный грех, а «западная логоцентристская традиция» и переданный камерой визуальный образ — взаимоисключающие явления. Режиссер настаивает на «акте видения своими глазами» (название его фильма 1971 г.), когда иной характер отображения видимого устраняет необходимость в языковых клише. Ради господства изображения он жертвует звуком, сняв к началу 70-х только пять звуковых опусов, и лишь в конце 80-х соглашается принять звуковой ряд.

Колорадское уединение способствовало интересу Брекиджа к вечным темам — зрение кинохудожника занято «рождением, любовью, смертью, поиском Бога»¹⁷⁶, то есть первоосновами жизни. Теперь он создает визуальную биографию своего семейства, он занят «домашним кино» («home movie»), где есть и рождение — в работах, запечатлевших роды его детей, первого и третьего, — «Окно Вода Движение младенца»

(1959) и «Бедро Линия Лира Треугольник» (1961), и любовные отношения — в запечатлевших молодоженов эротических фильмах типа «В состоянии любви» (1957), «Брачный союз: соитие» (1959), «Занимаясь любовью» (1968), и смерть (в данном случае любимой собаки) — «Памяти Сириуса» (1959). К последней теме относится и фильм «Умершие» (1960), и третья часть питсбургской трилогии «Смотреть собственными глазами» (1971). Импульсивные монтажные синтагмы Брекиджа, их невероятно быстрый темп словно сжимают время, совмещая короткие вспышки памяти с переживаемыми мгновениями, даже в тех случаях, когда материал не располагает к напряжению (пасторальные семейные будни, игры детей и их общение с родителями, любовные сцены). Брекидж, внимательный ученик Гертруды Стайн, как бы создает ощущение ее «настоящего продолженного» времени, в котором «память и ожидание аннулируются образами столь же неуловимыми и беглыми, как те, что приходят к нам в полусне (мы называем их гипнотическими). Как и они, фильмы Брекиджа презентуют постоянно обновляющийся объект восприятия, который сопротивляется и наблюдению, и познанию»¹⁷⁷.

Компрессия «настоящего продолженного» времени возникает в тех фильмах, где есть попытка соединения собственного зрения со зрением новорожденного, — например, в «Окно Вода Движение младенца». Там весьма натуралистично, в нервном чередовании откровенных крупных планов, продемонстрированы роды его первого ребенка (всю жизнь Брекиджу приходилось отвергать обвинения в порнографии). Фильм исследует появление новой жизни и, соответственно, нового, неискушенного зрения. Напряжение мучительного процесса родов слегка облегчается многократным использованием черных и белых проклеек, служащих в грамматике экспериментального кинематографа некими поэтическими цезурами, а также попытками прорыва в невыразимое, своего рода «черными квадратами». Иронический авторский комментарий в финале — необычный крупный план самого режиссера, появляющегося в кадре, когда он доверяет своей жене Джейн камеру, а та находится еще на родильном столе. Затем ряд кадров представляет «неискушенное» зрение от первого лица — от новорожденного.

В четырехчастных «Сцен как из детства» (1967—1970, каждая часть около получаса) персонажи почти не появляются — вместо этого экран наполнен беспрестанным движением, запечатленным камерой, то и дело меняющей ракурс. И это движение — посредством неожиданного изменения точек съемки, неожиданной смены ритмов, чередования спецэффектов (благодаря прибору для оптической печати (предпочитаемому авангардистами-шестидесятниками до перехода многих из них на «цифру» и компьютерные эффекты), вирирования и монтажа) — отражает точку зрения смотрящего на мир, открывающего истоки своей вселенной ребенка. Все эти приемы используются не для подрыва иллюзионистского



*Кадр из фильма С. Брекиджа
«Окно Вода Движение младенца»
(1959)*

зрелища, как, например, у адептов «структурного фильма» 70-х, а для выработки новой кинограмматики, где ошибки зачастую возводятся в ранг правила.

Неискушенность детского зрения определяла и эстетику «мейн-стрима» 1960-х гг., действенную для обновления визуальных конвенций, по замечанию Годара, монолита «Мосфильм» — Голливуд (в России — «Человек идет за солнцем», «Каток и скрипка», «Мальчик и голубь»). Неискушенный, «необученный» взгляд ребенка — это способ обнаружить некие «эйдетические» смыслы вещей, смыслы, которые существовали до их логоцентристского «грехопадения», утверждает Брекидж в своем манифесте «Метафоры видения»: «Представьте себе глаз, не подвластный законам перспективы, глаз, не ведающий предрассудков логики композиции, глаз, не реагирующий на имена вещей, но которому должно познать каждый встречаемый в жизни объект непредвзятостью восприятия. Сколько оттенков увидит среди трав на лугу младенец, незнакомый с понятием “зеленый”? Сколько радуг рождает свет для неискушенного глаза? <...> Вообразите мир до сентенции “В начале было слово”»¹⁷⁸.

Зрение героев Брекиджа отражает эту кинематографическую «невинность» — его спонтанные открытия словно повторяют поиски языка кино немого периода, формировавшегося до 1915 г., до появления конвейерной системы «фабрики грез» (недаром его любимый автор — киномаг Мельес). Среди его приемов — стремление передать способ видения не только человека, но и «братьев наших меньших», например, в «Саге о сторожевом соколе» (1970) и «Животных райского сада и тех, что были потом» (1970). Глаз, по Брекиджу, — не что иное, как «окно плоти» («flesh window»), и он всеми способами старается его раскрепостить, разрабатывая не поэтику искусства, которое можно видеть, а значит, репрезентировать, а процессуальное «искусство видения».

Образы «натурфилософа» Брекиджа включают те повседневные элементы мироздания, природные стихии и их материалы, органические и неорганические, которые способны выявить и резче подчеркнуть свое-

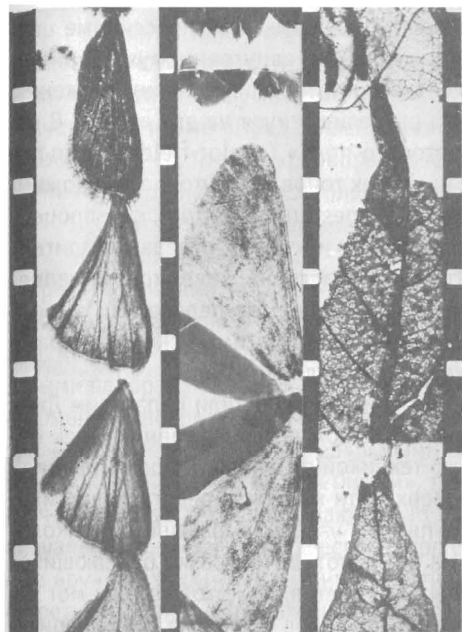
обычность природы кино. Режиссер, а с конца 60-х и его многочисленные последователи экспериментируют с пленкой, рисуя на ней, расписываясь, покрывая узорами и процарапанными живописными штрихами, а порой запекая в духовке. В «Медитациях черного цвета» и «Пути в сад теней» (оба сняты в 1955 г.) оптическое пространство героев, ослепляющих себя или слепых от рождения, представлено либо негативными изображениями, либо штрихами, процарапанными на пленке, — на экране мы видим тысячи мельчайших искорок на месте глаз героя. В этом воистину ремесленном, бескамерном стиле кинохудожник продолжал работать до смерти («Искренность», 1973—1980; «Эллипсы», 1995, и др.).

Его четырехминутная лента «Свет моли» («Mothlight», 1963) родилась благодаря временной нехватке денег на пленку и, соответственно, размышлениям, через какие природные (а значит, бесплатные) материалы мог бы пройти свет, чтобы его отражение на экране создало ритмичный динамический рисунок. Брекидж решил использовать предметы своей обширной коллекции засушенных бабочек, моли, семян, цветов, листьев. Приклеив их с одной стороны к поверхности прозрачной ленты с перфорацией и скрепив ее с другой, он создал свой уникальный «фильм-гербарий». Свет, проходящий через природные экспонаты фильма, а не отражающийся от них, как можно было ожидать, создал удивительно тонкий и прихотливый узор. Каждый кадр — приблизительно один экспонат из коллекции. Зрение автора создает новый образ природы, воспринимаемой как текучая масса свободно соединенных частиц, непрерывно изменяющих объем, цвет, размеры, вес и форму¹⁷⁹.

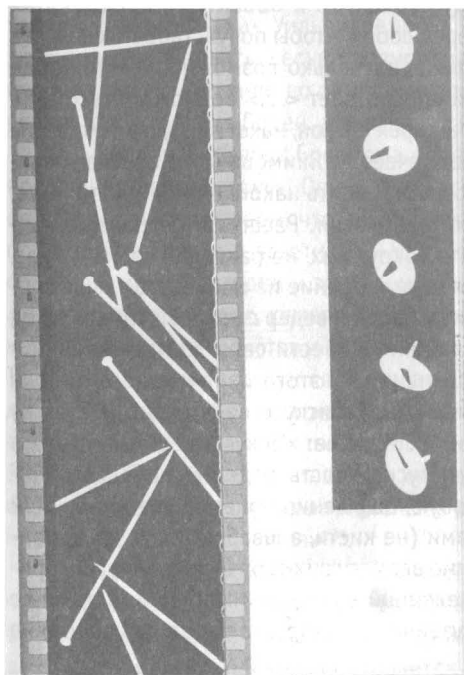
Этот прием использовал еще в 1923 г. переехавший из Нью-Йорка в Париж Ман Рэй в своем трехминутном «Возвращении к разуму» (еще одно символичное название), наборе знаменитых «рэйограмм»: соль, перец, кнопки, пуговицы и стружки были прикреплены прямо к пленке, через которую был пропущен свет, чтобы подчеркнуть зерно и текстуру самой пленки — носителя иллюзионистского зрелища.



Кадр из фильма С. Брекиджа
«Медитации черного цвета»
(1955)



Кадр из фильма С. Брекиджа
«Свет моли» (1963)



Кадр из фильма Ман Рэя
«Возвращение к разуму» (1923)

Подобная бескамерная техника, создающая экспрессивные цветовые гаммы Брекиджа, его полное доверие «внутреннему» зрению и интуиции близки абстрактному экспрессионизму, влиятельному движению в живописи США 1940—1950-х гг., разделившемуся на два лагеря. В отличие от адептов «живописи цветового поля» («color-field painting»), искавших динамику в вариациях цветовых тонов и полутонов, у художников «действия», или «жеста» («action», «gesture» painting), сам процесс творческого акта становится производением искусства, превращая зрителя из пассивного созерцателя в активного участника живописного хеппенинга. У Джексона Поллока, например, есть прямые переклички с творчеством Брекиджа, которое интерпретируется многими искусствоведами как фильмический эквивалент живописного динамизма.

Поллок, которого ироничные критики окрестили Капающим Джеком (Jack the Dripper, по аналогии с Джеком-потрошителем — Jack the Ripper), прославился прежде всего техникой dripping'a (набрызгивания), то есть «закапанных» холстов, поверхности которых представляли динамический синтез цветовых линий, пятен и узоров, выражавших психологическое состояние художника. На его полотнах нет резко бросающихся в глаза, отчетливо распознаваемых предметов, за которые глаз мог бы сразу зацепиться. Как и на просмотрах фильмов Брекиджа, взгляд зрителя блуждает, находится в постоянном движении.

Капающий Джек стремился разрушить границы между собой и своим творением (то есть между субъектом и объектом), предпочитая помещать холст на полу прямо перед собой, чтобы почувствовать себя, как он признавался в интервью, «ближе, насколько возможно, чем-то вроде части картины, потому что такой способ дает <...> возможность ходить вокруг, работать над ней со всех четырех сторон, наконец, буквально *быть* в картине»¹⁸⁰. Как иронически подмечает А. Якимович, это означает «забыть о мольбертах и кистях, вообще отбросить накопленный веками опыт живописного искусства и все его технологии. Расстлать огромные холсты на полу мастерской и кружить вокруг них, не различая верха и низа, правой и левой стороны, поливая свое творение из тюбиков, а также специальным образом продырявленных банок и ведер с краской, пуская в ход также половые щетки, палки и ладони. Довести себя до иступления и избавиться от рационального сознания — этого изначального порока европейских художников <...> вернуться к искусству древних, искусству индейских цивилизаций Америки»¹⁸¹. И далее: «Искусство должно давать то, с чем не поспоришь, — чистую мускульность, радость свободных движений тела, моторность как таковую, ощущение полета, упоение буйной энергией цвета и бурными ударами (не кисти, а швабры, ноги, пропитанной краской тряпки). Переживание всемогущих творческих энергий, присутствие Бога в каждой точке Вселенной в каждый миг бытия. Остальное (эстетика, гуманизм, традиция, музейное качество, тонкий вкус) просто не стоит труда»¹⁸².

Именно такого эффекта присутствия, «моторности как таковой» добивается и Брекидж, отстаивающий докогнитивный опыт нерасчлененного, интуитивно ощущаемого пространства, представленного «здесь и сейчас». В фильме «Предвкушение ночи» поэта-битника Майкла Маклюра поразило то, что он «разворачивается прямо внутри человеческого зрения и зрителю остается только наблюдать...»¹⁸³.

Свой кинематографический поток сознания Брекидж строит на трех типах зрения. Первый — это непосредственное зрение с широко открытыми глазами, когда мы воспринимаем мир как непрерывный поток образов в постоянном движении, прищуриваемся, моргаем, вертим головой, чтобы что-то лучше рассмотреть, и т.д. На экране это отражено круговыми панорамами камеры, изменениями фокуса и сводящей все воедино фирменной невротически-мелкой монтажной резкой Брекиджа. Второй тип — зрение внутреннее, с закрытыми глазами, то есть игра теней и световых пятен на веках, те «светлячки», точки и зигзаги, что остаются на сетчатке, когда веки закрываются, но сквозь них проходит свет. Среди визуальных эквивалентов здесь — игра с зернистостью пленки, нанесенные вручную рисунки, царапины и пятна, имитирующие эти «светлячки». К третьему, наиболее эзотерическому типу относятся «мозговые картинки» («brain movies»), представляющие воспоминания, моментальные флешбэки, сны, образы подсознания. «Мозговые картинки» часто упоминаются в работах таких контркультурных адептов «расширенных состояний сознания», как Уильям Берроуз и Тимоти Лири. У Брекиджа их экранные эквиваленты весьма разнообразны — от расфокусированного изображения в негативе до замедленных ритмов, создающих, как у сюрреалистов или Майи Дерен, атмосферу сновидений.

Энергетику работ Брекиджа определяет наложение всех трех типов зрения друг на друга. Они суть то, что автор видит, но сняты и представлены таким образом, что зритель постоянно чувствует и авторское присутствие. Как и в эстетике Г. Маркузе, разница между субъектом и объектом, между автором и зрителем исчезает. Любая реакция автора тут же передается зрителю, камера словно становится продолжением его тела, нервно-мускульной системы и в конечном счете биологических ритмов. Такова пульсация трясущейся и дергающейся камеры, которую режиссер держит на руках, без штатива, создавая почти тактильное восприятие операции на сердце в фильме «Бог из...» («Deus ex», 1971), снятом в больнице. Брекидж вспоминал, что «приучил себя держать камеру таким образом, чтобы она отражала малейшее дрожание, еле уловимое ощущение любой части <...> тела»¹⁸⁴.

Таким образом, взгляд его «киноглаза» приобретает свойства почти документальной точности, не даром в своих манифестах и интервью Брекидж утверждал, что является одним из самых «последовательных документалистов», поскольку старается максимально объективно фиксировать

сировать не только то, что находится перед глазами, но и тот «способ, с помощью которого это все воспринимается» («it's like seeing yourself seeing» — «нечто вроде того, как видеть себя видящим», вспомним отзыв Маклюра)¹⁸⁵. Словно вторя отказу композитора Джона Кейджа проводить разграничение между музыкальными и немusическими, повседневными звуками, Брекидж использует технологические компоненты камеры — фокусировку, диафрагму, замедленное или ускоренное движение — не как эстетические, «искусственные» приемы, а как растворенные в повседневности источники визуальной теургии.

Иногда стилистика «синема верите» использована Брекиджем в достаточно традиционной манере. Но все-таки социальная критика не является основной целью «Питсбургской трилогии» (1971), в которой запечатлен один рабочий день местной полиции («Глаза»), врачей родильного отделения госпиталя («Deus ex»), а также прозекторов морга, измеряющих части тел («Смотреть собственными глазами»). Эта стилистика становится камертоном документального портрета губернатора штата Колорадо, многих съемок театральных постановок и их репетиций и т.д.

Экспрессивный синтез трех вышеназванных типов зрения лег в основу мифопоэтических образов самого известного фильма режиссера «Собака Звезда Человек» («Dog Star Man», 1961—1964), копия которого помещена в почетное Национальное кинохранилище Библиотеки Конгресса в Вашингтоне (наряду с культовыми «Звездными войнами», «Гражданином Кейном» и любительской хроникой покушения на Кеннеди) и из фрагментов которого была впоследствии сделана четырехчасовая версия «Искусство видения» (1965). Многоуровневая кинопоэма Брекиджа отсылает к мифу о Ное: бородатый странник в разбитых сапогах и оборванной одежде с трудом взбирается на вершину горы, спасаясь от ядерного взрыва (или другого мирового катаклизма, реального или вымышленного). Его сопровождает собака. Их точки зрения, порой накладывающиеся друг на друга, создают визуальную экспрессию картины. Брекидж снова сжимает «продолженное настоящее», совмещая на сей раз времена года и время дня — из глубокой зимней ночи бородач попадает в рассвет, сквозь весеннее раннее утро продвигается прямо в жаркий летний полдень и т.д.

Кадры солнечных протуберанцев в интерпретации Брекиджа даны с такой же степенью яркости и цветовой насыщенности, что и крупные планы внутренних органов и кровеносной системы живых существ, но особенно экспрессивен образ перекачивающего кровь сердца. Постепенное продвижение странника, его ритм, как и ритм всего фильма, словно соответствуют циркуляции крови в его организме — пока он со значительными усилиями шагает вперед, оступаясь и поскальзываясь, иногда поворачивая назад. В финале герой достигает цели и срубает дерево на



Кадры из фильма С. Брекиджа «Собака Звезда Человек» (1961—1964)

вершине горы. Благодаря динамичным движениям камеры, ее эксцентричным ракурсам он словно возносится в небо — фигура с поднятым топо-риком появляется на фоне созвездия Кассиопея, создавая впечатление, что герой наконец обретает небесное пристанище.

Такого рода телесные, биоморфные символы в сочетании с образами космоса появляются в пятиминутной «Песне о себе / песне о смерти» и двухминутном «Divertimento», где кинопоэтика стала для Брекиджа разновидностью арт-терапии — обе ленты сняты в 1997 г., когда режиссер выздоравливал после удаления раковой опухоли. Хотя тема научного познания, технологического прогресса и его пагубных последствий привлекала Брекиджа в 80-е и 90-е (об этом — четыре фильма 1987—1989 гг., варьирующие идею Фауста), новые цифровые и компьютерные технологии в кино он отвергал, оставаясь верным ремесленническому производству.

В последние годы Брекидж, своеобразный гуру нью-йоркских авангардистов-шестидесятников и вечный кумир авангардной молодежи Ист-Виллиджа, часто появлялся на премьерах своих фильмов в «Миллениуме», синемаатеке и независимой киностудии этого богемного района. Семейная жизнь колорадского отшельника не была буколической — в 2002 г., еще при жизни мастера, в артхаусном прокате был документальный портрет «Брекидж» Джима Шеддена, в котором близкие достаточно критично оценивают те моменты, когда его, по выражению дочери, «посещала муза». «Очень часто это было единственной формой внимания, которое оказывал мне Стэн», — вспоминает съемки его сын. Его развод с Джейн послужил причиной творческого кризиса, из которого его вывела встреча с Мэрилин Джалл, вскоре ставшей его новой женой. Умер Брекидж в 2003 г. в своем домике в канадском городке Виктория неподалеку от Ванкувера (округ Британская Колумбия), где он жил с Мэрилин, получая пенсию и работая над очередным фильмом.

На протяжении всей жизни Брекидж отвергал те создавшие европейскую культуру традиционные методы подражания действительности (в частности, мимесис и его следствия — репрезентацию и референциальность), что были жестко детерминированы властными отношениями дискурса, с помощью поэтической автономии отделяя себя от «культуриндустрии» потребительского общества и ее системы ценностей. Утопическое видение Брекиджа выражало себя посредством интуитивного искусства и «кинематографической телесности»; делая предметом кино саму природу визуальности, он испытывал радость и удовольствие от процесса раскрепощенного труда/творчества: «Соединив эстетическое и экзистенциальное, кинематограф стал идентифицироваться с его жизнью, стал его профессией и призванием, его работой и игрой, его радостями и стра-хами — предельно естественными, как само дыхание»¹⁸⁶.

3. Космос Белсона и «расширенное кино»

Романтическое мировоззрение кинопоэта, подрывавшее логоцентристскую традицию, его раскрепощенные, спонтанные кинематографические формы чувственного опыта, работы воображения и мысли, имели много общего с другой ветвью визионерского направления авангарда — «расширенным кино».

В отличие от работ отшельника Брекиджа, фильмы Джордана Белсона, Скотта Бартлета, братьев Джона и Джеймса Уитни, Джада Ялкута, демонстрировавшиеся в планетариях, на дискотеках, в залах для рок-концертов с аудиторией не менее тысячи зрителей, разделяли энергетику коллективной импровизации¹⁸⁷. Они способствовали трансформации восприятия и, как следствие, индивидуального сознания, что должно было привести, по замыслу теоретиков контркультуры, к изменению межличностных и — шире — социальных отношений.

Истоки этой трансформации, по определению идеолога «расширенного кино» Джина Янгблада, можно найти в «продолжающемся историческом стремлении человека к проявлению собственного сознания за его пределами, прямо перед глазами». В современном технократическом, «палеокибернетическом» обществе, где человек взаимодействует с «неординарной, нелинейной, несвязанной электронной атмосферой», пронизанной «многомерной, одновременно использующей все органы чувств сетью источников информации», у такого кино особый статус. Напоминающее движущуюся беспредметную живопись, оно помогает «возбуждению ощущений без помощи сознания», апроприируя язык киномедиума: «Мы перестаем мысленно приклеивать ярлыки к кадрам и вместо этого сосредотачиваемся на синестетическо-кинестетическом потоке цвета, формы и движения <...>. Это и составляет творческое использование языка самого по себе, вне и помимо какого бы то ни было содержания, передаваемого этим языком»¹⁸⁸. Поэтому кино «расширилось» до воспроизведения преимущественно мистически-галлюцинаторных, психоделических состояний сознания, одновременно стимулируя их. Интерес к галлюциногенам возник на Западном побережье в конце 50-х, что отразили названия сан-францисских и лос-анджелесских шоу — «Freak Out», «Trips Festival», «The Acid Test» — и многих других; на Восточном побережье «психоделические дискотеки» появились с середины 60-х.

Участники психоделических фестивалей-хеппенингов, рок-концертов и световых шоу были одновременно их организаторами и творцами, становясь не только потребителями, но и производителями (по Беньямину), активными соучастниками, почти соавторами зрелища. Целью было не создание произведения искусства, а совместный новаторский интуитивно-сенсорный опыт, где театр, (цвето)музыка, кино, употребление психотропных веществ служили катализаторами трансперсональных

переживаний и способствовали представлению непредставимого, метафизического мира, непознаваемого для 99% наших органов чувств.

Соединившие разные искусства мультимедийные представления и световые шоу, наподобие знаменитых «Вихревых концертов» («Vortex Concerts»), проводившихся в планетарии Сан-Франциско с 1957 по 1959 г., позволяли импровизировать — благодаря множеству кинопроекторов, компьютеров, телемониторов, стробоскопов и цветомузыкальных инструментов. Несколько исполнителей, иногда по 5—7 человек, управляли вихрями световых потоков, проекций экспериментальных лент, теле-, видео- и компьютерной мозаики, просто слайдов с живописью оп-арта, с калейдоскопическими узорами и т.д., сочетая их с электронной музыкой, полной неожиданных тембровых контрастов и звуковыразительных моментов. Для визуальных эквивалентов амбиентной музыки Генри Джекобса главный постановщик «Вихревых концертов» Джордан Белсон использовал до 70 кинопроекторов. Для кинопроекции использовались и старые голливудские ленты, и учебные фильмы. Весьма часто в эти шоу включались фильмы братьев Джона и Джеймса Уитни, задолго до «цифровой эпохи» работавших с геометрическими формами и линиями, которые «рисуют» компьютеры на катодно-лучевой трубке («Янтра», 1950; «Киноупражнения», 1958; «Каталог», 1961; «Ляпис», 1963).

Эти укорененные в традиции «светового органа» зрелища могли, однако, включать в себя и кинетическую скульптуру (например, у Л. Лая, чьи геометрические фигуры из металла приводятся в движение специальными моторчиками), и перфомансы с участием танцоров, выступавших в роли киноэкранов или носивших их (у Э. Эмшвиллера, С. Вандербика и Р. Уитмена). Иногда впечатление кинопроекции могло возникать даже без проектора и пленки — благодаря разноцветным фильтрам и инфракрасным лампам, эффектам стробоскопа и переливам подкрашенной жидкости.

Фильмы-отчеты о подобных световых и психоделических опытах не ограничивались прямолинейной документалистикой. Ведь они не только демонстрировались в андеграундном прокате (или позднее — в архивных синематеках), но и становились элементом других, более поздних шоу, воспроизводя контркультурную творческую среду и репрезентируя субкультуру «прекрасного народа» — хиппи¹⁸⁹. Для съемки трехдневного «психотропного фестиваля» с «кислотными тестами» Кена Кизи в Сан-Франциско Бен Ван Митер прибегал к многократной экспозиции, снимая несколько раз на одну и ту же пленку и добиваясь эффекта, когда разновременные и разноплановые изображения перетекают друг в друга, рождая грандиозный коллаж, в котором исполнителем и творцом становится каждый — танцоры, музыканты, режиссеры, зрители разных рас и национальностей («S.F. Trips Festival, An Opening», 1966).

Документируя шоу «Взрывающееся пластмассовое неизбежное», где Уорхол проецирует свои фильмы «двойным экраном» в качестве фона

для выступлений в Нью-Йорке группы «Велвет андеграунд» и других рокеров, а также их поклонников, Рональд Нэмет также задействует эстетику «расширенного кино» как часть контркультурного ритуала — светотильтры, стробоскопы, замедленную и ускоренную съемку и т.д. («Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable», 1966).

«Расширять» возможности кино пробовал и сам Кен Кизи, писатель, рок-музыкант и контркультурный лидер, предпринявший в 1964 г. со своими «Затейниками» поездку из Калифорнии в Нью-Йорк на расписанном в психоделические цвета стареньком школьном автобусе и пробовавший во время нее запечатлеть иррациональную образность альтернативных состояний сознания. Летописец контркультуры Том Вулф назвал незавершенный киноопус «Бесстрашный путешественник и его веселые затейники отправляются на поиски клевого местечка» («Intrepid Traveller and His Merry Pranksters Leave in Search of Cool Place») «первым в мире кислотным фильмом, снятым в условиях полной спонтанности, во время поездки с ветерком через американскую глубинку, регистрирующим все *одновременно*, в тот же момент...»¹⁹⁰. Однако монтаж связанного фильма в 1965 г. о прошлогоднем туре из получившегося 45-часового материала, где большинство кадров оказались снятыми не в фокусе, а общие, установочные планы почти отсутствовали, показался малоосуществимым (незадолго перед смертью Кизи материал был все-таки смонтирован — несколько десятков выпущенных копий предназначались только для его друзей). Зато такие симультанные опыты охотно ассимилировала «культурная индустрия» — упомянем гляцевую версию проекта Кизи на материале битловских турне («The Magical Mystery Tour», 1967).

Многие авангардисты считали приемлемым облекать свои подсознательные, иррациональные образы в формы голливудских визуальных конвенций, успешно выполняя заказы «фабрики грез». Знаменитая закручивающаяся спираль-шиньон в начальных титрах хичкоковского «Головокружения» была создана экспериментатором Джоном Уитни, Стэнтон Кей работал над антиутопией Дж. Лукаса «ТНХ 1138» (1971), первого фильма будущего автора «Звездных войн», а смакетированные Белсоном на приборе для оптической печати виды Земли из космоса — с точки зрения Джона Гленна, первого американского космонавта, облетевшего нашу планету, — соседствовали с документальными кадрами в биографическом фильме Ф. Кауфмана «Парни что надо» (1983).

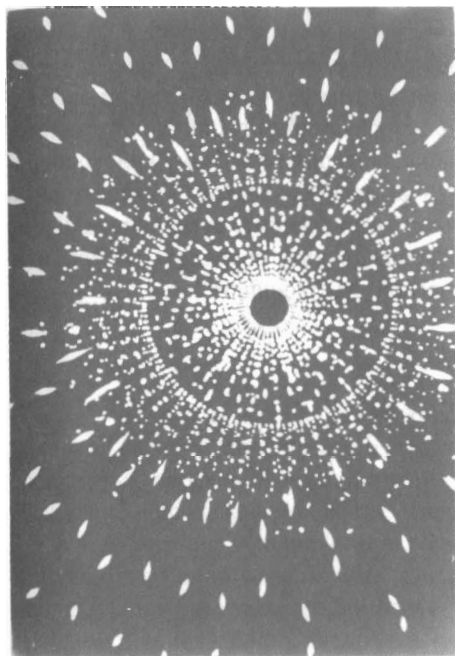
Метафизическая эстетика Джордана Белсона, ветерана-экспериментатора из Норт-Бич, битнического района Сан-Франциско, передает суть «расширенного кино», в котором алеаторные оптические эффекты одновременно и создаются как реакция на визионерский опыт измененных состояний сознания, и используются для их достижения. Белсон — один из немногих кинохудожников, которым удалось найти визуальные эквиваленты буддийским концепциям и появляющимся во время меди-

тации видениям. На создание 6—10-минутной кинопоэмы он порой тратит более двух лет.

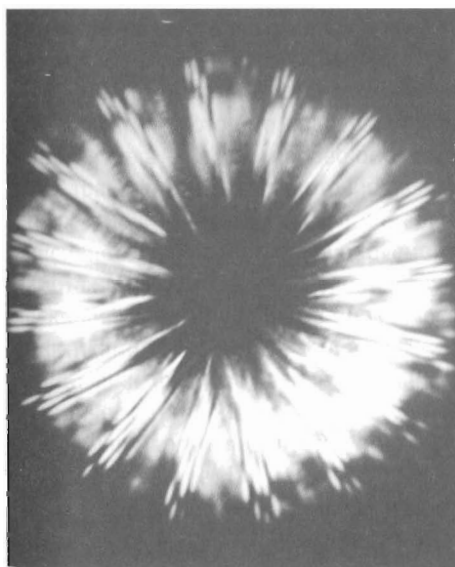
В космических фильмах Белсона, около трех лет занимавшегося постановкой «Вихревых концертов» в планетарии, воображаемое межзвездное пространство заполнено светом, буквально осязаемым физически, светом как энергией, существующим как бы отдельно от ритмично пульсирующих аморфных форм — облаков газа, солнечных протуберанцев, кружащихся или статичных планет, которые он освещает. Асимметрия и хаос достаточно редко встречаются в композиции кадра, преобладают сферические окружности, круги и овалы, отсылающие к образам человеческого глаза или космического пространства со звездами и планетами. Как и на психоделических фестивалях и концертах, эти образы не стремятся отразить внешнюю реальность; напротив, они словно становятся объектами внутреннего пространства зрителя, неотличимыми от его внутреннего зрения, от грез наяву, галлюцинаций или «мозговых картинок» (Брекидж).

«Обратное вхождение» (1962) достаточно символично — оно было снято после нескольких лет перерыва ради углубленных занятий хатха-йогой. Фильм совмещает образы первого космического полета, предпринятого Гленном, с философией «Бардо Тодол», или «Тибетской книги мертвых». Интенсивность световых пульсаций здесь определяет три этапа, через которые проходит душа за 49 дней между смертью и новым воплощением. Смерть и выход из физического тела уподобляются оставлению земли и выходу космического корабля в открытый космос; визуальные образы «кармических иллюзий», являющиеся душе на втором этапе, сравниваются с парением в космическом пространстве и прорывом в иное измерение; наконец, корабль возвращается в земную атмосферу одновременно с тем, как душа обретает следующую реинкарнацию.

В работах «Феномены» (1964) и «Самадхи» (1967) мотив тождественности микрокосмоса и макрокосмоса, пространства внутреннего и пространства внешнего развивается на новом уровне. На пути к достижению самадхи (на санскрите — название такого медитативного состояния сознания, когда исчезает различие между субъектом и объектом) Белсон демонстрирует, как ведут себя чакры (центры духовной энергии тела), представленные в такой же голубовато-красноватой гамме, что и феерические образы звезд и планет. Их свечение усиливается во время вдоха, когда жизненная сила праны вливается в тело, и уменьшается во время выдоха. Этот же мотив продолжен в «Momentum» (1969), где энергия Солнца, питающая Солнечную систему, сопоставляется с энергией атома («Вероятно, наше солнце — не что иное, как атом более масштабной структуры», — утверждает Белсон). Он также развит в его следующих работах — «Мир» (1970), «Медитация» (1972) и «Чакра» (1972).



Кадр из фильма Дж.Белсона
«Космос» (1968)



Кадр из фильма Дж. Белсона
«Momentum» (1969)

Для вернувшегося к киноэкспериментам в середине 60-х Белсона было характерно романтическое отшельничество в духе Брекиджа; он больше не участвовал в коллективных зрелищах «расширенного кино» и ритуалах хиппи. Отныне он контролировал показ своих работ, отказавшись доверить их сан-францисскому экспериментальному кинокооперативу «Кэньон синема». Художественная практика Белсона — характерный пример стремления к чувственному, интуитивному, антирациональному сознанию контркультуры с его освобожденным, непредвзятым зрением, к новым формам кинематографической чувственности.

ПЕРФОРМАТИВНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ И ПРАКТИКИ АВАНГАРДА

Мистически-визионерский киноавангард, отстраняясь от иерархических логик господствующего идеологического дискурса, предвосхищал скорый переход от логоцентризма к «мягкоязычной» визуальности (Б. Балаш), «прекрасным образам освобождения» (Г. Маркузе).

Дихотомию чувственного и рационального, задаваемую логоцентристской картиной мира, в американской контркультуре пытались преодолеть с помощью концепции «телесного мистицизма». Обращаясь к проблематике телесности, внедрения чувственного элемента в акт познания, практики и теории контркультуры разрабатывали утопические способы организации гармоничного, нерепрессивного сообщества, фундаментом которого являлся бы новый тип восприятия, в первую очередь визуального, а значит, чувственного.

Пересмотр статуса телесности в культуре предпринял еще Ф. Ницше, в эстетике которого подчеркнуты культурные и социальные характеристики тела — в противовес биологическим и природным. Активность тела, трактуемого как средоточие разнообразных культурных знаков властных отношений в дискурсе, противопоставлялась немецким философам пассивности сознания, продуцируемого в рамках телесности. Во многих работах М. Фуко и его коллег-постструктуралистов, выявляющих исторически дифференцированные типы телесности, проводятся аналогии между практиками телесными и социальными. Тело как продукт властных отношений фиксирует свод запретов, социальных норм и условностей данного исторического периода — в полном соответствии с ними оно легитимизируется или маргинализируется, подвергается дискредитации в общественном пространстве¹⁹¹.

Акцент, который Ницше и постструктуралисты ставят на самом процессе развития, становления телесности, его взаимосвязях со структурами господства и подчинения, является весьма значимым для авангардистских интерпретаций постмодернизма. Ведь одним из критериев формирования новой чувственности стала именно категория перформативности, характеризующая процесс конструирования самоидентифика-

ции (не только психологической, социальной, но и телесной, гендерной). Последняя не является отражением неизменной, стабильной, природной «сущности» (как, допустим, у экзистенциалистов), а складывается в ходе самого акта представления.

Авангардисты полагали, что в практиках тех социальных групп, которые исключены доминирующей системой из сферы господствующей культуры (женщин, гомосексуалистов, этнических меньшинств), равно как и в эстетике самого контркультурного авангарда, альтернативные формы телесности способны реализовать свой потенциал. Только маргиналам дано наиболее эффективно деконструировать языковые и визуальные коды «культуриндустрии», реализовать свои установки на децентрацию, процессуальность, антииерархическую множественность нерегламентированных потоков либидинозной энергии (подобная энергия, к примеру, рассматривается Ж. Делезом и Ф. Гваттари в исследовании «Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип» в качестве мощного ресурса бессознательной психосексуальной активности, при помощи которой деиндивидуализированные субъекты, эти свободные «машины желания», способны в идеале подвергнуть радикальной трансформации *«социальное тело»*, то есть сам репрессивный социум)¹⁹².

Авангардистское сопротивление лишь на первом этапе было занято разоблачением идеологических институтов (корпоративных и правительственных фондов, музеев, галерей, массмедиа и, разумеется, кинематографа) и их социальных технологий, развенчанием вырабатываемых ими стереотипов — классовых, этнических и расовых, а также гендерных — и механизмов их репрезентации.

Следующим этапом стало осмысление качественно иных форм альтернативной телесности в культуре. Так, в начале 70-х теоретики леворадикальных искусствоведческих журналов «October» и «Artforum» анализируют «тело как конструкт различных дискурсов — тело эротическое, тело истерическое, тело жертвенное, тело как экран, как угроза: однородного тела более не существует. Однако, давая определения этих конструктов “тела, с помощью которого высказываются”, и того, “которое высказывается”, мы сталкиваемся также с гетерогенными конфигурациями тела, сопротивляющегося дискурсу или избегающего его...»¹⁹³. Такого рода «сопротивляющееся тело» стало действенным фактором не только альтернативной самоидентификации у женщин, в гей- и лесбийской субкультурах, но и трансгрессивной квирсубъективности (от «квир», в первоначальном значении — «странный», «эксцентричный»). Эту находящуюся в постоянном становлении, развитии субъективность невозможно редуцировать к любым стабильным, незыблемым идентификационным моделям, среди которых гомо- и гетеросексуальные, мужские и женские, белые и цветные.

Категория перформативности, с ее подчеркиванием телесности, переходности, становления и непосредственного участия, оказалась востребованной на обоих этапах, воплотившись в практиках хеппенингов и перфомансов. Наряду с экспериментальным танцем и уличным театром, джазовыми сейшнами и рок-культурой, «расширенным кино» и мультимедийными представлениями 60-х хеппенинги А. Кэпроу, Р. Грумса, К. Ольденбурга, Р. Уитмена, Дж. Сигала, перфомансы И. Райнер, Р. Морриса, К. Шниман и группы «Флаккус» были идеальными синкретичными художественными формами для поисков новой чувственности.

Во-первых, в контркультурной системе ценностей бурлескно-карнавальная, импульсивная стихия хеппенингов противостояла реифицированному продукту «культуриндустрии». Экстатическая вовлеченность зрителей в структуру самого произведения, открытость и процессуальность некоего «коллективного тела» позволяли трактовать хеппенинг как часть культуры производителя, но не потребителя, культуры как активного и чувственного процесса, а не конгломерата отчужденных объектов культурного рынка. В силу этого репрезентировать ранние хеппенинги как товарный продукт было достаточно сложно (такая ситуация иронично отыграна в хеппенинге-инсталляции К. Ольденбурга «Магазин» (1961), который представляет собой имитирующий магазинную витрину хаотический набор ярко раскрашенных гипсовых копий повседневных продуктов — обуви, еды и т.д. а также обрывков рекламных плакатов). Именно это свойство, а также возникшее под влиянием концепций Дж. Кейджа стремление к интуитивному постижению повседневности, к нелинейной, фрагментарной, антииерархичной повествовательности, интерес к импровизационной спонтанности «живописи действия» делали хеппенинг столь значимым для авангардного кинематографа.

Во-вторых, активная вовлеченность зрителя была заметна и в перфомансе, где средством и материалом творчества выступали прежде всего тело, его внешний вид, жестикуляция, соматическое поведение художника, ставшего на время актером, который представлял эфемерные, порой предельно минималистские действия, непосредственно воздействующие на сознание и поведение зрителя/участника (стоящий особняком жанр «поэтического перфоманса» был предвосхищен еще в конце 50-х исполнительской манерой поэтов-битников). Особая энергетика действия в перфомансе, отличавшаяся интенсивностью своего воздействия от интроспективного, психологического переживания в традиционном театре, рождала новую чувственность в «коллективном теле» зрительской аудитории. Несомненно, что актеры-перфомансисты, выступавшие в арт-галереях и внебродвейских театральных коллективах — «Театре смешного», «Кафе Чино», «Ла Мама» и «Ливинг-театре», — старались обрести эту витальную, инстинктивную энергетику телесности во время съемок в авангардистских лентах Р. Райса, В. Циммермана, Дж. Смита, К. Джекобса.

Новая чувственность в синкретизме искусств 60-х стала для некоторых теоретиков контркультуры отправным пунктом для освобождения телесности, возвращения к стихийности и жизненности природы, основанием для критики функционирования тела как продукта властных отношений. Например, в последней главе («Воскрешение тела») книги сторонника «телесного мистицизма» Нормана О. Брауна «Жизнь против смерти», объединяющей марксизм с фрейдизмом, говорится о значимости «эротического чувства реальности» для создания нового социума: «Воскрешение тела — социальный проект, перед которым стоит человечество, и с практической точки зрения он станет проблемой политики, когда от государственных деятелей во всем мире будут требовать счастья вместо власти, когда политическая экономия станет наукой не о знаковой, а о потребительной стоимости — наукой удовольствия вместо науки накопления <...>. Современная общественная теория была полностью захвачена бесчеловечными абстракциями на пути сублимации и утратила всякое соприкосновение с конкретными людьми, с их конкретными телами, с их конкретными, глубоко репрессированными желаниями»¹⁹⁴.

Освобождение от регламентируемой социумом самоидентификации должно, по мнению ученого, идти в направлении развития сразу нескольких типов телесности, связанных с жизнью духа: сюда относятся и продолжившая знаменитую оппозицию Ницше «дионисийская» мистическая телесность, и полиморфно-перверсная телесность периода детства, постигаемая с помощью психоанализа, и «духовная», «просветляющая», даже андрогинная телесность, описанная в мистических трудах Якова Беме, и «алмазная» телесность восточных религий.

«Сопротивляющееся дискурсу» или «избегающее» его «девиантное» тело, трансформирующее конвенциональные, стереотипно репрезентируемые образы в новую, трансгендерную идентичность, возникает в экспериментальных кинолентах той ветви авангарда, которую Й. Мекас называл «бодлеровским кино». Упоминая «четыре фильма, совершившие настоящую революцию в современном киноискусстве» («Царица Савская встречает Человека-атома» Р. Райса, «Пылающие создания» Дж. Смита, «Ранки, нанесенные счастьем» и «Кобра-блондинка» К. Джекобса), он пишет, что «эти фильмы приводят к озарениям, они открывают новые смыслы и демонстрируют иной опыт, никогда не заявлявший о себе прежде ни в одном виде искусства в Америке, новое содержание, которое Бодлер, маркиз де Сад и Рембо дали мировой литературе век тому назад и которое Берроуз открыл для американской литературы три года назад. Это мир цветов зла, озарений, мир разорванной и замученной плоти; поэзии, которая прекрасна и уродлива, добра и зла, изящна и грязна одновременно...». Для критика «эротическое чувство реальности» неотделимо от эстетических ценностей: «Для этих кинохудожников нет никаких ограничений, сексуальных или любого другого плана. Во всех снятых ими рабо-

тах есть элементы гомосексуальных и лесбийских отношений. Гомосексуализм, в силу своего существования вне официальных моральных норм, раскрывал тот тип чувственности и опыта, что зачастую лежал в основе великой поэзии со времен появления человечества»¹⁹⁵.

Принадлежащие к «бодлеровскому кино» ленты отличает уникальная актерская импровизация двух ключевых фигур нью-йоркского андеграунда этого периода — Тейлора Мида и Джека Смита, чей творческий синкретизм нашел отражение в перформансе, кинематографе (актерстве и режиссуре), живописи и поэзии. Демонстрируемое Мидом гротескное тело протейстично и полиморфно; в бесконечном процессе бесцельного скитания в битническом духе оно способно принимать любые навязываемые социумом формы. Но благодаря фрагментарному, спонтанному сюжету, иронически дистанцированным мотивам либертинажа, иконоборчества и анархии в нем всегда прочитывается золотой век детской невинности. Фильмы с его участием — своеобразные пародии на социализацию индивида, в то же время заставляющие вспомнить анархическую энергетику братьев Маркс — Харпо, Граучо и Чико.

В стихию синкретичного бурлеска-хеппининга погружен фильм Рона Райса «Похититель цветов» (1960), где телесная выразительность Мида провоцирует почти чаплинские и китоновские гэги (кражу роз из цветочной лавки, стирку плюшевого мишки в ванне, перекраску государственного флага, исполнение сцены распятия Христа, погоню и т.д.), одновременно выявляя инфантильное эго придурковатого бродяги-битника, шатающегося по району Хэйт-Эшбьюри в Сан-Франциско в поисках родственной души или любовных приключений, а в финале исчезающего в океане. В «Лимонных сердцах» (1964) В. Циммермана поэт-ребенок остранинно, отчасти пантомимически, по-чаплински примеряет на себя различные роли — эксцентричного домовладельца, франтоватого ухажера, делающего предложение робкой подружке, и даже самого папы римского, благословляющего кучку битников из окна полуразрушенного особняка и затем плюющего в них.



Кадр из фильма Р. Райса
«Царица Савская встречает
Человека-атома» (1963)

Чередование то излишне расслабленной, то чрезмерно напряженной пластики андеграундного перформансиста облегчает динамичное скольжение от гэга к гэгю в ленте Р. Райса «Царица Савская встречает Человека-атома» (1963), где обаяние чувственной клоунады Мида подтверждено комически-абсурдным несоответствием продуктов общества потребления своим функциям. Безумный поэт начинает день с того, что моет руки вазелином, кипятит воду в клизме вместо чайника, готовит на завтрак героин, «причесывает» свою шапочку и настраивает телевизор, нахлобучив на голову антенну. С эротическим вожделением он поглаживает банан и покусывает футбольный мяч. Искусство и наука пародируются эксцентричными ужимками Мида, тело которого небезуспешно пытается копировать композиции авангардистских скульптур в Музее Гуггенхайма или исполняет магические пассы в некоей научной лаборатории.

Хрупкость крошечного Человека-атома, его детскость подчеркиваются вторжением массивного гротескного тела Царицы Савской (Уинифред Брайан) — избыточная плоть полураздетой черной актрисы словно сметает попадающиеся на ее пути предметы и служит источником витальной энергии поистине раблезианского хеппенинга, устраиваемого в квартирке Мида в конце фильма, — с поглощением лакомств, шутилкой, борьбой, тычками и щипками всевозможных частей тела. К оргии присоединяется элегантный Джек Смит, разыгрывающий сцену из шекспировского «Гамлета» и вызывающий явную симпатию у бисексуального Человека-атома, который ради него готов даже бросить свою спутницу.

«НЕВИННЫЕ ЧУДОВИЩА» ДЖЕКА СМИТА

Если фильмы с Мидом отыгрывали лейтмотивы битнического этоса, то полиморфно-перверсная чувственность в фильмах с участием Джека Смита в качестве актера (и зачастую постановщика) в большей степени интерпретировалась сквозь призму трансгрессивной квинрэстетики, преподнесенной в ключе «корректирующей иронии». Уже упомянутые «фильмы транса» основывались на противоречии между аутентичностью субъективности и неаутентичностью конвенций социума, репрессирующих и одновременно конструирующих эту субъективность (например, в ранней ленте К. Энгера «Фейерверки» (1947) о фантазиях юноши-гомосексуалиста).

В поэтике гей-лесбийского «кинематографа транса» эссенциалистская концепция субъективности представляла целостное, природное «я» как некую стабильную «вещь в себе» (что дало возможность Й. Мекасу гневно обличать еще в 1955 г. «заговор гомосексуальности» в экспериментальном кино США). В «бодлеровском кино» она сменяется изменчивым, фрагментарным квинпроцессом складывания самоидентификации из внешних, клишированных, уже разыгранных массовой культурой ролей и репрезентированных СМК образов, вытесняется своего рода перформативным зрелищем, демонстрируемым в общественном пространстве (и порожденным, без сомнения, постмодернистской ситуацией). Бурлескные трансвеститы, частые персонажи андеграундных фильмов-перформансов Уоррена Сонберта, Рона Райса, Энди Уорхола и прежде всего Джека Смита, не противопоставляли свое подлинное «я» неаутентичному и регламентирующему социуму, но как бы подвергали деконструкции саму суть своей идентичности, представляя ее как ироническое исполнение социальных ролей или как динамичную мозаику копий и симулякров «культуриндустрии»¹⁹⁶.

Такая фрагментированная, находящаяся в становлении «постмодернистская» субъективность — смыслообразующий принцип фильма «Кобра-блондинка» (1962), представляющего зрителю эпизоды из жизни двух маргиналов в наполненной эксцентричными предметами, полуразва-



Кадр из фильма К. Джекобса
«Кобра-блондинка» (1962)

лившейся квартире в богемном Ист-Виллидже. Ироническая череда социальных масок, одновременно выражающих глубинные слои психики героев, подчеркнута сменой одежды — облаченные в стильные плащи и шляпы, сожителю имитируют жесты и мимику звезд гангстерского фильма 30-х, Джек Смит появляется то в костюмчике маленького мальчика, то в фантазмагорическом одеянии Мадам Неведение — усыпанном блестками платье и с пиратской повязкой на голове. Свои неврастеническо-эротические монологи Смит порой произносит от лица сразу нескольких альтер эго — обиженного на родительское невнимание ребенка (в которого окончательно превращается актер, разбив транслирующий президентское обращение радиоприемник и вставив в магнитофон кассету с детскими считалками), злокозненной Мадам Неведение, садистической Игуменьи, хитроумной послушницы Ловкачки. Их гротескные «речевые акты» порой взаимозаменяют друг друга, смешиваясь и полностью обесмысливая монолог. После размышлений на тему «Бог умер» Смит неожиданно цитирует Бодлера: «Жизнь кишит невинными чудовищами». Импровизационные сценки разделены короткими черными проклейками, во время которых звучат ретрошлягеры и некоторые из монологов. Психотерапевтические диатрибы дополнены соматической энергетикой перформанса — конвульсивными подергиваниями тела, маниакальной жестикуляцией и даже плавными балетными па. Давление большого города ощущается в этом сугубо интерьерном фильме — в самом начале, пока Джек обгрызает кусок черепицы, бодрый дикторский голос объявляет по радио: «Вековые часы на старинном здании мэрии отбивают полдень. Это Нью-Йорк, город бесконечных возможностей, где 8 миллионов живут в мире и гармонии, наслаждаясь благами демократии». В конце фильма герой читает дневниковую запись: «Зачем бриться? ...когда я даже не знаю причины, зачем я живу? Джек Смит. 1958. Шестая улица».

Самый скандальный фильм, снятый Смитом в течение восьми уик-эндов за 100 долларов на крыше кинотеатра «Уиндзор» в 1962 г., «Пылающие создания» вызвал гнев не только киноцензуры (долгие судебные

разбирательства после арестов устроителей просмотров привели в итоге к запрету «Созданий» в штате Нью-Йорк и даже организации специальной сенатской комиссии по этому вопросу), но и искушенных в проблемах гей-лесбийского движения интеллектуалов. Граничащую с бурлеском, хаотичную и раскрепощенную атмосферу чувственности и полиморфно-перверсной сексуальности противники фильма пытались свести на нет обвинениями в порнографии; сторонники же стремились ее рационализировать, загоняя в прокрустово ложе классической эстетики (так, С. Зонтаг назвала картину «триумфальным примером эстетического видения мира») ¹⁹⁷.

Парадокс «Пылающих созданий» — в корректирующей иронии Смита, преподнесшего пышный костюмированный бал-вечеринку трансвеститов, этот «пир чувств» (по словам Зонтаг), переходящий в эстетскую оргию, как кинопародию, карнавальную травестию принятых обществом норм и образных стереотипов пусть даже и маргинальных, девиантных субкультур, как высмеивание множественных вариантов самой сексуальности. Трансгрессивная квирэстетика «Созданий» обманывает все зрительские ожидания, стирая границы стабильной гендерной иерархии, находя визуальные эквиваленты индивидуальной субъективности, желаниям и гендерным конструктам, которые, согласно терминологии теоретика феминизма Дж. Батлер, выступают как «перформативные», но не «эссенциалистские» («субстанциальные») ¹⁹⁸.

В наиболее экспрессивной сцене вечеринки, пародийном «изнасиловании», единое гротескное тело составлено из самых разных частей тел персонажей, в том числе и обнаженной женской груди, болтающихся пенисов и т.д. Их крупные планы даны с такой же пародийной «серьезностью», как и кадры пальцев, ртов, пупков, плеч и коленей (в силу этого делая обвинения в порнографии абсурдными). Это сексуально «полиморфное» тело словно пульсирует, сжимается, распространяется вглубь и вширь, рождая метафору витального, либидинозного потока энергии, находящегося в вечном становлении и лишь позже обретающего формы сексуальности в социуме, потока, снимающего гендерные различия.

Тот же всеобъемлющий поток накладывает отпечаток на неопределенность пространства и времени картины; ее избыточную декоративность определяет дизайн помещения в испанском или восточном стиле, напоминающего гарем или бордель, где звучат китайские и карибские мелодии, а также музыка Стравинского и поп-шлягеры типа «Би-боп-а-лу-ла». Мотив сказок Шахерезады вводится репликами типа «Сегодня появится Али-Баба», которые произносят принимающие манерные позы «создания» (многие из них одеты по моде 1920-х гг.). Случившееся после оргии неожиданное землетрясение разрушает изысканное пространство гарема, но карнавал гротескного тела, танцы и флирт продолжают — на сей раз уже на обломках.



Кадры из фильма Дж. Смита «Пылающие создания» (1962)

Однако новая чувственность «пылающих созданий» обусловлена в фильме еще и примеркой ролей, взятых из обширной иконографии поп-культуры, — Дж. Смит, разрабатывавший, по его собственному определению, «эстетику старомодности», наделяет их тела внешностью голливудских звезд. Так, в финале появляются белокурый персонаж с ликом Мэрилин Монро (после землетрясения он встает из гроба и оказывается вампиром, воплощая в реальность метафору «женщина-вамп»), а также пуэрториканский трансвестит Марио Монтез, выступавший в лентах Дж. Смита и Э. Уорхола в роли двойника забытой, но когда-то культовой актрисы 1940-х гг. «карибской королевы» Марии Монтез. Влияние образности, мизансцен и даже некоторых актерских поз из таких экзотических фильмов с ее участием, как «Сказки тысячи и одной ночи», «Женщина-кобра», «Пираты Монтерея» и других, заметно в стилистике «Созданий». Следует отметить, что для Смита, как и для Энди Уорхола, иконография голливудского гламура неотделима от мотивов увядания и распада — он начинает свои травестийные «Мемуары Марии Монтез» со следующего пассажа: «Пыль улеглась. Наконец-то! Мария Монтез оперлась о бортик бассейна, в котором отразилась ее несказанная красота. Кусок грима упал с ее лица, обнаружив под румянами седую щетину на лице...»¹⁹⁹

Бурлескная, перформативная деконструкция/реконструкция фрагментированных «я» почти андрогинных персонажей посредством артефактов «культуриндустрии» коренным образом радикализирует квинэстетику и других избыточно костюмированных кинохеппингов Дж. Смита — «Перевозбужденные» (1963), «Нормальная любовь» (1963) и «Не президент» (1968). Ее радикализм заметен, например, в перфомансах, к которым обратился Смит, с 1969 г. переставший работать в кино. Они включали в себя пантомимы, собственные монологи исполнителя, зачастую имитировавшие бессвязный бред душевнобольного, песни, чтение стихов и отрывков из биографий кинозвезд. Фоном служили коллажи из вещей с городских свалок или из лавок старьевщиков — в духе джанк-арта, фотографий и слайдов, а также демонстрируемые фрагменты своих



Кадр из фильма Дж. Смита
«Ранки, нанесенные счастьем»
(1962)



*Фотопортрет Дж. Смита
(конец 1950-х гг.)*

лент. Принцип коллажной перформативности срабатывал и на формальном уровне — композиции как его перфомансов, так и фильмов включают в себя лишь ассоциативно связанные между собой номера-эпизоды в сопровождении фрагментарного звукоряда. Порядок их исполнения был произвольным, и автор часто вставлял эпизоды из одних произведений в другие, перетасовывая даже названия работ и дестабилизируя таким образом привычные механизмы смыслопорождения, создавая самые неожиданные значения.

О почти религиозном характере его композиций и актерского исполнения свидетельствует впечатление Й. Мекаса от просмотра одной из многочисленных версий перфоманса «Разрушение Атлантиды»: «...только здесь, в этой нью-йоркской мастерской, где-то в самом конце этих пустых, серых и мертвых улиц даунтауна, находились огромные, наполненные курьезным мусором подмостки, на которых происходили эти действия эпохи конца цивилизации, эти хеппенинги, только здесь был этот театр. Я все больше и больше ощущал, что присутствую на последней похоронной церемонии, на похоронах капиталистической цивилизации, конкурентной цивилизации, это было некое фантастическое кладбище с магическими обрядами похорон всей продажности, комфорта, денег, удобной жизни и прочих даров этого мира, который нынче, в 2 часа утра, спал, и бодрствовал только Джек Смит, безумец и священнослужитель карнавального кладбища, самостоятельно, в полном одиночестве совершая обряд»²⁰⁰. Художественные приемы его ироничных, полифонических, трансгрессивных перфомансов «Капитализм в стране Лотоса», «Разрушение Атлантиды», «Жди меня на дне бассейна», «Моллюскореклама» и десятков других заставляли вспомнить постструктуралистские аргументы (например, Р. Барта) в пользу практик открытого текста как амбивалентного «лингвистического зрелища» (см. подробнее в главе о «структурном фильме»). Своей процессуальностью, несводимой до уровня рыночного, реифицированного продукта, они также приглашали зрителя к сотворчеству, к сопроизводству, но не к потреблению. Мобильность, текучесть их

смыслов и значений, нестабильность сконструированной с помощью артефактов массовой культуры квиридентичности препятствовали реификации его перформансов, оценке их знаковой, рыночной стоимости. Следует упомянуть, что Смит отказывался не только от корпоративного спонсорства, но и от участия даже во все более институционализировавшейся, по его мнению, системе андеграундного проката (особенно известна его критика киноархива «Антология» и его организатора Мекаса).

КРОУЛИАНСКАЯ КИНОМАГИЯ КЕННЕТА ЭНГЕРА

То что я снимаю фильмы, не имеет никакого отношения к кино. Это всего лишь поверхностный предлог для захвата людей... Я считаю себя Злом, работающим со злым медиумом...

К. Энгер

Иные стратегии использования перформативных коллажей поп-культурных образов для конструирования сексуальной идентичности возникают в эстетике Кеннета Энгера. Театральная избыточность, телесность, маскарадная зрелищность пронизывают уже его ранние «кинопоэмы транс» — «Кроличья луна» (1950), «Искусственные воды» (1953) и в особенности «Торжественное открытие храма наслаждений» (1954), населенные, как и у Смита, изысканными «невинными чудовищами» в вычурных «декадентских» декорациях.

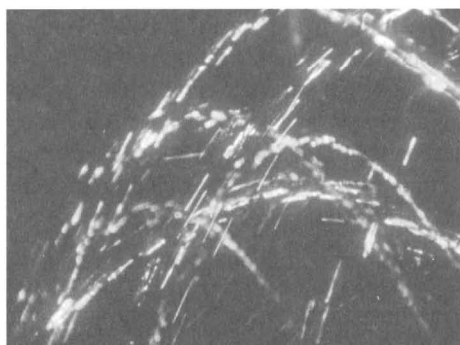
Созданная в духе комедии дель арте, однако без Коломбины и Арлекина, с Пьеро в главной и единственной роли (Андре Суберен, ученик Марселя Марсо), магическая пантомима «Кроличья луна» напоминает одновременно и стилизованную ритмику, и дизайн театра Кабуки (в особенности скрывающий тело белый балахон с огромными рукавами), и пластику музыкального клипа с эксцентричной хореографией. Плавные жесты Пьеро, словно стремящиеся вынести тело за рамки кадра, его постоянно протягиваемые вперед и вверх руки выражают неуловимые переходы от гнева к изумлению, от надежды к отчаянию и мольбе, от желания к тревоге и т.д. Его танец на фоне голубовато-серебристых декораций перебивается крупными планами волшебной лампы, напоминающей Луну. Как пишет биограф режиссера Билл Лэндис, «кролик на Луне перекочевал в фильм из японской легенды, в то время как Луна, согласно магической схеме, отсылает к женскому началу. Персонаж Пьеро основан на карте Таро “Дурак”, означающей божественное вдохновение во всем, что связано с духом или творчеством, однако символизирует безумие, манию или смерть в делах повседневных»²⁰¹.

В «Искусственных водах» («Eaux d'artifice», 1953)²⁰², посвященных «сюрреалистическому» художнику Павлу Челищеву, декорацией служит вилла кардинала Д'Эсте, известного либертина, в итальянском городке Тиволи. Порой едва заметная в сумраке парка крошечная фигура неопределенного пола (по утверждению Энгера, циркового карлика Сальваторелли) в барочной маске, парике и платье XVII в. движется в танце по лабиринту барочных лестниц, балконов, балюстрад и гротов, населенных химерами и гаргульями. Те словно провожают взглядом проносящуюся мимо них по ступеням фигурку, спешащую по залитым синеватым, как бы лунным, светом аллеям.

Единственный кадр с зеленым — окрашенным вручную — вее-ром, который на секунду поднимает андрогин, выделяется на фоне темно-синих, как и в «Кроличьей луне», цветовых гамм (для получения эффекта лунного света автор использовал фильтр, снимая днем на черно-белой инфракрасной пленке). Движения карлика согласованы с удивительно действенным монтажным ритмом появляющихся на каждом шагу знаменитых фонтанов Тиволи, построенных фривольным кардиналом, под фугу Вивальди то устремляющих струи резко вверх, то плавно стремящих вниз по ступеням свои воды (сам Энгер называл своего персонажа «водяной ведьмой»).

Частые сверхкрупные планы бликующих и стремящихся в разных направлениях «искусственных вод» превращают этот 13-минутный опус Энгера в движущуюся абстрактную живопись. В финале силуэт миниатюрного тела медленно сливается с легкими и изящными линиями фонтана, словно растворяясь в водной стихии.

Неожиданное родство со смитовскими хеппингами «невинных чудовищ» и «пламенеющих созданий» заметно в «Торжественном открытии храма наслаждений»²⁰³, возникшего из костюмированных балов, которые устраивала чета околголивудского андеграунда (на одном из таких маскарадов, под названием «Вырядись в свое безумие», большинство участников которого просто перенесли свои роли в фильм, Энгера поразили всех своим костюмом Гекаты). Однако если импульсивный перфомансист Смит элегантно импровизирует свое предстоящее хаотичным, спонтанным, избыточно декоративным представление, вовлекающее в себя зрителей благодаря ненавязчивым впечатлениям и ассоциациям, то у синефила Энгера скрупулезная, почти перфекционистская²⁰⁴ организация выразительных киносредств — внутрикадрового пространства, ритмического монтажа, освещения и т.д. — имеет совершенно иную природу. Остающаяся, как и у Смита, избыточной вычурность его стиля подчеркнута виртуозным использованием многократных экспозиций, эффектов стробоскопа и полиэкрана, вирированных цитат из документальных лент и жанровой голливудской продукции (в «Открытии...» цитируются кадры с языками адского пламени из «Дантова ада» Гэрри Лэкмена, 1935),



Кадры из фильма К. Энгера «Искусственные воды» (1953)



Кадр из фильма К. Энгера «Торжественное открытие храма наслаждений» (1954)

и даже «subliminal cuts» (отдельных кадров, не воспринимаемых при просмотре, но воздействующих на подсознание зрителя). Все эти тщательно рассчитанные приемы (одного только «Открытия...» существовало по крайней мере четыре версии, постоянно дополняемые и исправляемые автором) — не что иное, как погружение зрителя в гипнотический транс и в идеале достижение измененных состояний сознания без психотропных средств (вообще-то замечание самого режиссера о том, что он хотел бы совсем отказаться от кинематографа, если бы было можно проецировать художественные образы прямо в сознание зрителя, свидетельствует о близости Энгера находкам «расширенного кино»).

Всю жизнь исповедовавший философию «самого непонятого гения XX века»²⁰⁵ Алистера Кроули, Энгер нащупывал возможности использования киноискусства как разновидности магии и оккультизма, делая сознательное и бессознательное зрителя более восприимчивыми к эзотерической и одновременно архетипической символике Великого мага, зачастую определяющей композицию кадров. На эту восприимчивость работает и насыщенная, почти магическая концентрация мифологической образности, заимствованной, как и в трудах Кроули, из оккультного синтеза мифологий Древнего Египта, Греции и Индии, противопоставляемых «вырождающемуся» христианству.

Филигранный изобразительный ряд не только изобилует изображениями зеркал, пентаграмм и треугольников с оком бога Гора, талисманов-скарабеев, змей, овец и египетских сакральных котов, но и базируется на принципе множественности и взаимозаменяемости божеств²⁰⁶, своего рода многослойной идентичности, почерпнутой из кроулианского магического обряда. Одни и те же исполнители перевоплощались на время ритуала в разных богов и богинь, подчиняя свои действия воле Великого мага (Кроули)²⁰⁷. В фильме таким волевым центром становится бог Шива, сыгранный Самсоном Де Бриэром, хозяином виллы, создавшим в ней на время съемок подобие Телемского аббатства, которое Кроули построил на Сицилии.

Идея такой множественности²⁰⁸ заявлена уже в начале фильма, когда проснувшийся бог Шива после ритуального созерцания и проглатывания жемчужных бус смотрит в зеркало, в котором, освещенный красным, неожиданно отражается Великий Зверь, вытягивающий руки-лапы с полуметровыми ногтями (эскиз этого костюма, как и многих других, был выполнен по рисункам Кроули). Это апокалиптическое «я» Шивы, меняющего обличья, будет периодически появляться на несколько секунд, каждый раз в другом освещении, и в последующих эпизодах.

Энгер весьма убедительно удерживает еле различимую границу между многозначительной серьезностью, присущей адепту оккультной философии Кроули, старающемуся эффективно донести ее до зрителя с помощью магического киногипноза, и игривой иронией куртуазно-эро-

тического бурлеска, переосмысливающего как радикальные практики контркультуры, так и христианские таинства. Например, последующие сцены первого «акта»²⁰⁹, демонстрирующие подношение даров Шиве, открываются появлением его неизменной спутницы (в индуистской мифологии)²¹⁰, богини Кали, в белоснежном одеянии и огненно-рыжем парике (эту роль исполняет Мэрджори Кэмерон, художница, поэтесса и супруга Джона Парсонса, известного инженера-ракетчика и последователя-популяризатора Кроули), которая протягивает ему фигурку дьявола, — в руках Шивы та вспыхивает, и Кали прикуривает от нее косяк с марихуаной, причем на фоне возникающего благодаря двойной экспозиции портрета Кроули, который курит трубку.

Последующие дары Зверь-Шива принимает (в самых разных обличьях) от богинь древних религий, ассоциирующихся со стихиями не только плодородия и эроса, но и разрушения: беря золотое яблоко от Афродиты (Джоан Уитни), он появляется в тоге Нерона, змею от Изиды (Кэтрин Кэделл) — в одеянии Озириса, драгоценный камень от Лилит (Рината Луми) — в мантии и меховой тиаре графа Калиостро, столь чтимого оккультистами за свою критику католической церкви. Особой торжественностью отмечено появление Астарты, которую играет Анаис Нин, знаменитый автор эротической прозы и подруга Генри Миллера, снимавшаяся также у Майи Дерен («Ритуал в преображенном времени») и своего мужа Йена Хьюго («Колокола Атлантиды»). В ее поднятых над головой руках жемчужина превращается в хрустальный шар, затем — в серебристо-голубоватую сферу, в излюбленной Энгером символике карт Таро (несколько измененных Кроули) отсылающую к Луне, и затем снова в жемчуг, проглатываемый Шивой, у которого после этого вырастают крылышки. А женственный бог Пан (Пол Мэтизен), уже в первом акте предмет эротического вожделения всех трех богинь и самого Зверя, преподносит Шиве-Нерону виноград. Многочисленные кадры с Шивой, впечатываемые (двойной экспозицией) прямо на образы дарителей, маркируют его позицию власти и контроля над церемонией.

Во втором «акте», «Банкет возбуждающих снадобий», Шива и Кали посылают Сомнамбулу (кинохудожник Кертис Хэррингтон, друг Энгера с детства), своим белым как мел лицом и замедленными движениями имитирующего своего прототипа Чезаре из «Кабинета доктора Калигари» (1919), за галлюциногенным напитком яге, который тот получает от Гекаты (в исполнении самого Энгера). Когда боги начинают дегустировать этот, по словам Энгера, «священный гриб», Шива незаметно подбрасывает порцию возбуждающего снадобья из своего кольца в бокал Пана. Повествование, достаточно плавно разворачивающееся до этого момента, теперь необычайно ускоряется, становясь хаотичным, нервным и фрагментарным. Беспреестанно сменяющие друг друга многократные экспозиции (которых до этого момента было не более десяти) смеющихся, меняющих маски

богинь, и в особенности танцующей с вуалью Астарты, словно имитируют субъективное зрение Пана, принявшего зелье. Его лишь подчеркивают редкие крупные планы божеств, контролирующих магический банкет, — Шивы и Кали (одновременно Великого Зверя и Алой Женщины). Энгер, открывший для себя эксперименты Абея Ганса в Парижской синематеке, снимал «Открытие...» для проекции на три экрана одновременно, но в этой версии фильм демонстрируется весьма редко.

В конце фильма Кэмерон—Кали с обнаженной грудью появляется на троне, охваченном языками пламени «Дантова ада», таким образом символизируя другую свою ипостась — Алой Женщины (Багряной Жены в русском синодальном переводе Библии, иначе — Вавилонской Блудницы). На этот статичный средний план накладывается изображение Великого Зверя, с помощью магических жестов и пассов управляющего празднеством, которое переходит в неистовую оргию.

Представление стихии эроса сочетается с мотивом пародирования христианского таинства причащения, евхаристии, когда бог Пан предает себя в пищу «верующим», а также дионисийских мистерий. Богини до такой степени вожделяют прекрасного юношу, что готовы разорвать тело бога Пана на части; они царапают его, «избивают» перьями и даже вырывают волосы. Энергетическую гармонию восстанавливает финальный ряд ключевых оккультных и алхимических символов — пентаграмма, глаз в треугольнике, белый лев, красный орел и т.д., завершающийся умиротворенным жестом Великого Зверя.

Тщательно рассчитанный, магический стиль Энгера по большей части исключает звучащее слово и диалог — как Джеку Смит и визионерам вроде Стэна Брекиджа, логоцентристская традиция западной культуры (к тому же напрямую связанная для последователя Кроули с христианством) для него неприемлема. Насыщенные яркими красками и филигранными спецэффектами образы киномага становятся еще более гипнотическими благодаря музыке, причем зачастую классической: в «Искусственных водах» это fuga Вивальди, в «Храме наслаждений» — «Глаголическая месса» чешского композитора Леоша Яначека, а в оригинальном звукояре, написанном Бобби Босолеем специально для «Люцифера восставшего», слышатся грозные и возвышенные мотивы Бетховена.

В этом фильме, снимавшемся 14 лет, ирония контркультурного хеппинга приглушена некоей торжественностью магических ритуалов. Здесь Энгер снова дает критику традиционных религий, прежде всего христианства, противопоставляя им троицу богов — Изиду, Озириса и Гора. Он заставляет этот пантеон божеств исполнять магические ритуалы Кроули, заклиная природные силы. Многие эпизоды маркированы наплывом на лица Великого мага (в исполнении самого Энгера) и его спутников, предполагая их субъективное видение.

Природная мощь представлена кадрами пузырящейся вулканной магмы и вылупляющегося из яйца крокодила. Энгер сжимает пространство и время, перенося героев от египетских саркофагов и пирамид к руинам кельтского храма в Германии и Стоунхенджу в Англии. Благодаря заклинаниям Изиде и Озирису удастся вызвать к жизни самого Люцифера, в трактовке романтического сатаниста Кроули — вовсе не падшего ангела, а Бога Света. Серьезность кроулианских ритуалов иронично «остранена» аллюзиями массовой культуры — ему подносят торт в форме космической ракеты с фигуркой космонавта на борту, а в финале Изиды простирает руки к летающим тарелкам, проносящимся над египетскими сфинксами.

Оба фильма («Храм наслаждений» и «Люцифер восставший») объединяет нервная гротескная ирония кэмп, столь характерная, по справедливому замечанию Хуана Суареза, для художественных практик гей-культуры и в силу этого столь отличная от размеренности магических ритуалов и сновидений «фильмов транс» того периода (тех же энгеровских «Фейерверков», 1947)²¹¹.

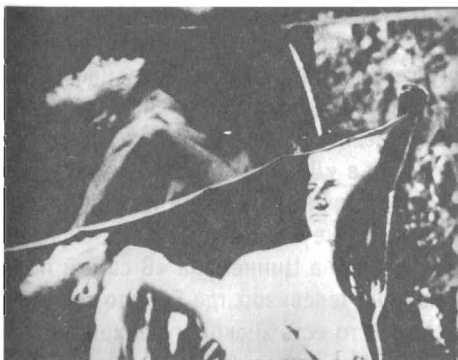
Поставленный Энгером «Скорпион восставший» (1963), самый культовый фильм американского андеграунда, также базируется на ироническом, «остраненно»-дистанцируемом отношении к материалу, на сей раз к образности массовой культуры, которая конструирует идентичность героев. Однако одновременно это отношение и уважительное — в фильме заметен разносторонний интерес к «утопическому», связанному с регистром фантазии, скрытому потенциалу визуальных кодов подобной образности, посредством которой репрезентируется телесность. Заметим, что «остраненность» и процесс реорганизации собственной гей-идентичности через коллаж массовой культуры подчеркнуты свидетельством самого Энгера: «Если “Скорпион” что-то и представляет, то только меня самого, старающегося адаптироваться к американской поп-культуре после восьми лет пребывания во Франции. Возвращение в США было похоже на посещение какой-то чужой страны...»²¹²

Тринадцать эпизодов из жизни группы байкеров под предводительством Скорпиона (прообразом послужили банды калифорнийских мотоциклистов — «ангелов ада») вырастают из пародийной, как у Дж. Смита, мозаики форм «культуриндустрии» 1950—1960-х гг., преимущественно ее молодежных вариантов. Эпизоды наложены на обеспечивающие иронический комментарий рок-н-рольные шлягеры Элвиса Пресли, Рэя Чарльза, Бобби Уинтона и других²¹³ и демонстрируют иконографию байкерской субкультуры, комиксов для тинейджеров, киноцитаты из фильмов с кумирами — Марлоном Брандо и Микки Руни, плакаты с Джеймсом Дином и многое другое.

Для репрезентации образов байкеров в начале картины режиссер прибегает к визуальным кодам гей-сексуальности: в первой части



Кадры из фильма К. Энгера «Люцифер восставший» (1974—1976)



Кадр из фильма К. Энгера «Фейерверки» (1947)

фильма («Парни и железо»²¹⁴) камера Энгера, рассматривая тела парней, чистящих в гараже свои мотоциклы, готовящих их к выезду или переоборудующихся для вечеринки, воспроизводит те же чувственные ракурсы и композиции, что и, например, фотографии спортивных мужских журналов типа «Men's Vogue», «Esquire», «Physique Pictorial» и других, популярных в гей-сообществах 50-х.

Избыточный эротизм этих нарочито маскулинных ракурсов служит рефреном фетишистскому отношению мотоциклистов к своим машинам, их сияющим хромированным крыльям, фарам и т.д., к своему кожанометаллическому «прикиду», курткам и ремням с шипами, заклепками и цепями, фрагменты которых дает череда горизонтальных и вертикальных панорам и крупных планов. Эротика еще убедительнее подчеркнута иронией, переданной монтажными стыками, — например, призывая удачу, главный герой целует свой талисман — пластмассового скорпиона, а сразу после этого демонстрируется крупный план пупка его другабайкера и т.д. Ирония объединяет также Эрос с Танатосом — именно в этом эпизоде ненадолго возникают кадры Смерти с ее характерными атрибутами — косой и черным капюшоном. Другая эмблема героябайкера — периодически развевающийся над мотоциклом пиратский флаг с черепом и скрещенными костями, на который накладывается скорпионталисман. Ангелы ада надевают также перстни с черепами — этот символ будет отыгран в финале фильма. Садомазохистская маскулинная образность и тяга к Танатосу предстают здесь, по свидетельству Энгера, «зеркалом смерти, поднесенным к американской культуре»²¹⁵.

Во второй части («Творец образов»), представляющей иконографию масскульта, Скорпион (Брюс Байрон, тинейджер из Бруклина) возлежит на кровати, листая комиксы под песню Элвиса Пресли «Ты выглядишь как ангел, но на самом деле — переодетый дьявол». Камера исследует стены комнаты главного героя Скорпиона, останавливаясь на изображениях Джеймса Дина, Марлона Брандо и даже нацистской свастики, а также на включенном телевизоре, где появляются граф Дракула и все тот же Брандо в роли мотоциклиста в «Дикаре» (1953). В трактовке Энгера протест всех этих героев недостаточно радикален и естественен для Скорпиона. Он прицеливается из игрушечной винтовки в изображение Гэри Купера в роли шерифа из вестерна Циннемана «В самый полдень» (1952), затем переводит прицел на телевизор, где Брандо сменяют изображения меноры, а затем распятия, то есть знаков иудеохристианской традиции. К контркультурным ритуалам отсылает и сцена, в которой герой снимает с кухонной полки с приправами бутылочку для шафрана с наклейкой «Яд» и втягивает ноздрями вынутую оттуда порцию кристаллизованного амфетамина.

Образам байкеров противопоставлены кадры Христа в окружении учеников (их автор заимствовал из второразрядного образовательно-



Кадры из фильма К. Энгера «Скорпион восставший» (1963)

пропагандистского фильма «Дорога в Иерусалим», 16 мм копия которого по ошибке была доставлена ему почтальоном), гротескно монтируемые параллельно с действиями байкера-бунтаря. После Иисуса, благостно приближающегося к слепому нищему, появляется Скорпион, пинающий колесо своего мотоцикла; если Христос, исцеляя, дотрагивается до его глаз, то ангел ада, пародируя полицейского, наклеивает что-то вроде штрафных квитанций на стоящие в ряд мотоциклы и т.д. За чудом исцеления слепого следуют сверхкороткие, практически не воспринимаемые глазом кадры гей-оргии, а когда благодарный нищий падает на колени перед Иисусом, встык идет кадр с молнией на джинсах, распираемых эрегированным пенисом.

Под начавшуюся песню «Отправляйся в путь, Джек» современные мотокентавры выезжают на шоссе. Последующие сцены снова вводят мотивы садомазохизма и насилия, тоже заметные в глянцевого мужских журналах, одновременно развивая тему Христа. Так, в третьей части «Вальпургиева вечеринка» на праздновании Хэллоуина байкеры, наряженные в ернические костюмы и маски (один из них выражен скелетом со свисающим пенисом, другой — с рожками, но в гриме и плаще Дракулы с капюшоном и т.д.), входят в освещенный иллюминацией дом, где и происходит вальпургиево действо. Параллельно с этим отворяют дверь и входят внутрь комически послушно принявшие приглашение апостолы. Вошедший и усевшийся в их окружении Иисус смотрит «за кадр», на то, как парни «пытают» одного из гостей, очкарика-жертву, размазывая горчицу по его промежности, и создается впечатление, что на самом деле именно Иисус руководит забавой-истязанием.

Скорпион же покидает вечеринку и продолжает «отмечать» с друзьями Хэллоуин в пустой церкви, где издевательски пританцовывает над алтарем, «украшая» его нацистским флагом, мочась в свой мотоциклетный шлем и протягивая его вверх, словно подношение какой-то иконе. Параллельное включение хроникальных кадров немецкой толпы, приветствующей фюрера, его крупных планов, а также свастики, сапог с железными набойками, покрытой шрамами спины и распятия развивает метафору садомазохистского саморазрушения. Позднее она достигает кульминации в сцене смерти одного из байкеров (возможно, самого главного героя, так как лицо не показано), завершающей фильм.

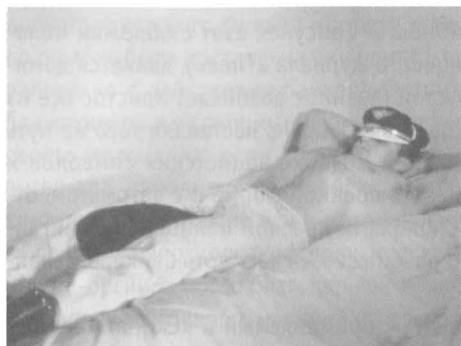
Последняя часть, «Пробуждающийся бунтарь», показывает, как Скорпион, с немецким люгером в одной руке и пиратским флагом в другой, командует мотогонками, в которых состязаются его соратники. Когда они получают отмашку, появляются кадры с Христом, сающимся на осла и отправляющимся в Иерусалим. Скорпион, не забыв пнуть лежащую неподалеку Библию, садится на мотоцикл и присоединяется к гонкам. Периодически возникающий крупный план черепа в женском парике,

курящего сигарету с надписью «Юность» (рисунок взят с обложки молодежного выпуска известного глянцевого журнала «Time»), является доминантой финального эпизода. В пустой глазнице возникает Христос все из того же фильма, кладущий руку на плечо юноше, наставляя того на путь истинный. В последующей монтажной мозаике нацистских символов и черепа мы едва замечаем Скорпиона в военной форме и с автоматом, отдающего приказы на поле боя. Сполохами красной полицейской мигалки, освещающими тело только что разбившегося насмерть байкера, заканчивается фильм.

Механизм смыслопорождения, применяемый в «Скорпионе восставшем», отображает противоречивые значения артефактов массовой культуры. С одной стороны, даже перерабатывая символику радикальной субкультуры маргиналов-байкеров, они вовлечены в «конструирование» навязываемой социумом самоидентификации и стереотипного ролевого поведения, например самого Скорпиона, — Энгер показывает его за чтением комиксов в своей комнате, заполненной изображениями Брандо и Дина, внешний облик которых герой бессознательно копирует. На этом уровне образы массовой культуры, в особенности нацистская символика и портреты Гитлера, несут в себе заряд насилия и агрессии, ведущий к гибели героя (или его соратника) в финале. Предложенная М. Хоркхаймером и Т. Адорно аналогия «культуриндустрии» с тоталитаризмом оказывается для подобной андеграундной версии контркультуры вполне справедливой.

С другой стороны, в «Скорпионе...» «масскультурные» смыслы порождаются логикой взгляда и визуальных кодов альтернативной гей-культуры, которая использовала клише общества потребления как одну из немногих возможностей выражения собственной коллективной субъективности, опыта, чувств, образов фантазии и воображения, репресслируемых господствующим дискурсом. Корректирующая ирония здесь выступает как существенный смыслообразующий принцип; так, проведенное контрапунктом сопоставление образов Христа и Гитлера со Скорпионом, героями детских американских комиксов, голливудскими звездами (как мы помним, в комнатке Скорпиона мелькают также изображения Гэри Купера и Белы Лугоши — в роли вампира Дракулы) говорит о характерной для авангарда диффузии «высокого» и «низкого», об отмене иерархичности.

Таким образом, андеграундный поп-коллаж К. Энгера — амбивалентный, открытый текст, основанный на множественности постмодернистских значений, на возникающем в результате их столкновения напряжении. Подобно многозначным, полифоническим и свободно заменяемым объектам окружающей их поп-культурной, фрагментарной реальности, выстраиваемой Энгером, герои «Скорпиона...» нарочи-



*Кадр из фильма К. Энгера
«Скорпион восставший»*

то не индивидуализированы — их позирующие тела, поддерживающие «кодекс мужественности», выступают точно такими же объектами зрительского взгляда (особенно в начальных эпизодах). В этом смысле принципы энгеровской гей-эстетики являются ироническим переосмыслением основных выразительных средств кинематографа «патриархатного» общества, с его доминированием мужского взгляда при просмотре кинокартины.

ФЕМИНИСТСКАЯ КРИТИКА И АМАЗОНКИ КИНОАВАНГАРДА

Поиски новых форм «сопротивляющегося», или девиантного, тела в трансгрессивной квир- и гей-эстетике развивались параллельно феминистскому дискурсу, также отрефлексированному киноавангардом США, когда женщины начали утверждать себя политически и социально в движении женской эмансипации, бросая вызов традиционно мужским институтам власти. О влиянии феминизма на властно-политические отношения и взгляды «новых левых» в культуре 60-х возвестили книги Бетти Фридэн «Мистика женственности» (1963), Кэтрин Миллет «Сексуальная политика» (1970)²¹⁶, создание «Национальной организации женщин» под руководством Фридэн, массовые выступления женщин против конкурса красоты «Мисс Америка», начавшиеся в 1968 г., и другие акции.

В начале 70-х стали появляться и первые женские киноколлективы, занимавшиеся альтернативным кино — как документальным, так и экспериментальным, а к середине десятилетия женщинами было снято около 240 фильмов — не только художественных, но и документальных и автобиографических (использовавшихся в специальных группах психологической поддержки)²¹⁷.

Самоутверждение женщин начиналось с протеста против тех стереотипных женских образов, что навязывались патриархатным обществом (в основном посредством массмедиа со времен их появления), — образов «вамп», кокеток и содержанок, охотниц за богатыми мужьями, верных жен и скучных домохозяек, бизнес-леди и карьеристок и т.д. Утвержденный на первой медиальной феминистской конференции 1975 г. в Нью-Йорке «Женский манифест» («Womanifesto») призывал замещать эти стереотипы аутентичными образами, созданными самими женщинами: «Мы не принимаем существующую структуру власти и отстаиваем ее изменение через содержание и структуру наших собственных образов, а также через повседневные отношения друг с другом в нашей работе, через отношения с аудиторией»²¹⁸. Поэтому следующей вехой феминистской борьбы за равноправие стал поиск выражения исключительно женской субъективности, ее альтернативного репрезентирования в доминирующей

мужской визуальной культуре. Недостаточно просто критиковать образы, уже сфабрикованные средствами массовой коммуникации (утверждали теоретики феминизма), необходимо различать гендерную природу самого «видения»²¹⁹, а также особенности репрезентации полов в патриархальном обществе, то есть ту иерархию, которая противопоставляет доминирующее «мужское» подчиненному «женскому».

Ту роль, которую дискурс вездесущего масскульта исполнял в квир- и гей-эстетике для конструирования идентичности, в феминистской кинотеории играли как визуальные коды патриархальной культуры, выстраиваемые доминирующим мужским взглядом, так и определяемые им влечения — вуайеризм, фетишизм и нарциссизм.

Именно гендерные различия применительно к кино стали главным аргументом ключевой статьи Лауры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975), призывавшей к анализу не столько самого кинотекста (и, соответственно, входящих в его структуру стереотипных, отличающихся пассивностью женских образов), сколько механизмов его рецепции, психологического взаимодействия со зрителями (прежде всего женщинами)²²⁰. Малви утверждает, что «бессознательное патриархального общества обусловило структуру самого фильма» таким образом, что «принятая социумом интерпретация гендерных различий <...> контролирует образы, эротизированный взгляд, а также само зрелище»²²¹.

В соответствии с гендерными различиями организовано и восприятие кинозрителя. Обоим реципиентам — и мужчине, и женщине — структура зрелища навязывает зрительские позиции, которые можно считать исключительно мужскими. Визуальные коды «фабрики грез», «маниакально подчиненные невротическим потребностям мужского Эго», апеллируют к бессознательному зрителя, используя такие влечения, как скопофилия и нарциссизма.

Зритель склонен отдаваться скопофилии (удовольствию, получаемому от наблюдения за телами других людей как объектов, в том числе и эротических) именно в темноте кинозала, где ему не мешает ни ответный взгляд с экрана, ни взгляд других зрителей. Сама природа кинопоказа облегчает процесс объективации женских персонажей (женщина рассматривается всего лишь как объект и таким образом лишается собственной, субъективной точки зрения), а также нарциссический процесс идентификации с экранными образами идеального «я»²²².

Однако Малви тут же отмечает, что оба эти процесса доступны только мужчине, поскольку «в управляемом гендерным дисбалансом мире удовольствие от наблюдения было разделено пополам между активным мужским и пассивным женским <...>. Женщина позиционируется как образ, мужчина — как носитель взгляда»²²³, что отражается как в сюжете, так и в самом кинозрелище. Нарративные голливудские фильмы в боль-

шинстве своем не только фокусируют внимание на индивидуализированном, динамичном герое мужского пола, благодаря конкретным поступкам которого развивается действие, но и ориентированы на зрителя-мужчину, обычно идентифицирующегося с таким героем. Женщина же предстает неким абстрагированным, вневременным существом, ассоциирующимся со статикой мифологического времени²²⁴.

Подобной репрезентации мужчин как активных, действующих субъектов способствует репрезентация женщин в качестве образов, пассивных объектов мужского желания (как в структуре сюжета, так и среди зрителей), зачастую «виктимизирующая» их и лишаящая возможности стать активными субъектами в сфере сексуальности²²⁵. Образы женщин обретают смысл и значение лишь по отношению к контролирующему мужскому взгляду.

Малви выделяет два психологических режима «видения»: вуайеристский и фетишистский. Оба сформированы, по Фрейду, изначальной травмой — «комплексом кастрации», свойственным мужскому полу, и используются зрителем во время просмотра попеременно. Этот комплекс парализует «Сверх-Я» лишенной фаллоса женщины, пробуждая «зависть» к нему и не позволяя, в отличие от мужчины, занять позицию власти и контроля.

Если, с одной стороны, экранный образ женщины — объект скопофилического/эротического/визуального наслаждения, то с другой — источник «кастрационной угрозы», против которой оба режима используются как механизмы защиты. Вуайеристское, граничащее с садизмом наблюдение основано на пристальном, демистифицирующем, «разоблачительном» взгляде, в основе которого — удовольствие, «вызванное проявлением власти, утверждающей степень вины, и применением к виновной/виновному наказания или прощения». Для мужчины/вуайера женщина на экране однозначно принимает роль предательницы или жертвы.

Фетишистский же взгляд включает в себя «превращение репрезентируемого персонажа в фетиш таким образом, что он становится позитивным, а не опасным»²²⁶. Именно таков взгляд на героинь в фильмах Фрица Ланга, Альфреда Хичкока, Джозефа Штернберга (если называть самых характерных режиссеров). В пристальном взгляде Хичкока, одновременно выстраивающего вокруг женских образов мизансцены напряженного ожидания (саспенса), несомненно, больше вуайеристского, нежели фетишистского. А у Штернберга пристальный взгляд кинокамеры как бы фрагментирует женское тело, фетишизируя отдельные его части (ноги, грудь) и делая его психологически безопасным для мужского взгляда, своеобразным объектом преклонения. Ту же роль выполняют и «фаллические» коды костюма — черные чулки, обтягивающие платья, высокие каблуки, длинные перчатки и т.д. (например, такова одежда Марлен Дит-

рих в фильме Штернберга «Дьявол — это женщина», 1935). С помощью такой фрагментации, например, представлены женские образы роковых соблазнительниц (*femmes fatales*) в гангстерском «черном фильме» начала 40-х гг.²²⁷

Варьируя три типа взгляда — во-первых, камеры, во-вторых, смотрящих друг на друга персонажей, в-третьих, самого зрителя, — кинематограф обеспечивает восприятие женского тела как объекта эротического наслаждения-созерцания мужчины, восприятия самой женщины как Иного²²⁸. Такая маскулинная позиция зрителя и связанный с ней тип удовольствия маскируются (как и иллюзионизм) в кино под предельно естественные, вытекающие из самой природы кинематографа.

Какое же визуальное удовольствие остается в таких «естественных» условиях зрителю-женщине? Она неизбежно обречена на выбор чуждых ей установлений, прежде всего на получение мужского типа удовольствия (выбор, делающийся на бессознательном уровне). Она может перенимать доминирующий мужской взгляд (а вместе с ним и идеологию патриархатного общества), отождествляя себя с активной мужской позицией и как бы забывая про собственный пол. Или она может мазохистски идентифицировать себя с пассивным и подвергающимся искусному фетишистскому «расчленению» женским образом на экране. То есть в гендерной схеме Л. Малви как бы смоделированы социальные связи потребительского общества, властные отношения в котором определяются отнюдь не женщинами.

Как мы видели, Малви вводит два ключевых понятия феминистской кинотеории — «взгляд» (*gaze*) и «удовольствие» (*pleasure*). Ее детерминистская позиция, оставлявшая самой женщине мало шансов разбить оковы навязываемой ей маскулинности, была вскоре переосмыслена сторонницами (и сторонниками) радикальной феминистской кинотеории, отстаивавшими необходимость сопротивления монолиту патриархатной власти, в том числе и власти взгляда. «Новый язык желания» (Малви) должен был упразднить вуайеристско-фетишистский взгляд и «уничтожить удовольствие», заменив его на особое кинематографическое «неудовольствие» (*displeasure*), которое отрицало бы воспроизводство репрессивной иерархии «мужского—женского».

Одна из наиболее убедительных версий формирования альтернативного женского кинематографа была чуть позднее разработана в статье ведущего леворадикального кинотеоретика Стивена Хита «Различие» (1978)²²⁹. Хит, как и Малви, полагает, что властный патриархатный дискурс характеризует бессознательное в категориях исключительно «мужского». Однако «мужское» для него — не монолит, оно имеет двойственное значение: это одновременно и биологическая данность, и отражение социальных (властных) отношений в обществе, оправдываемых буржуазной идеологией²³⁰.

Патриархатная система заставляет женщину определять себя в «фаллических» терминах, а именно как не обладающую фаллосом (то есть через коренное *различие* с мужчиной). Репрезентативные структуры буржуазного социума основаны на преобладании именно фаллического, мужского, поэтому целью альтернативного, женского миропорядка — и, в частности, кинематографа — является разрушение мужского как репрессивного, постоянно воспроизводящего это различие на уровне репрезентационном, символическом²³¹.

Более того, женщина будет способна избавиться от постоянно навязываемой ей мужской точки зрения и обрести собственное самосознание, свою идентичность, когда перестанет определять себя в категориях «отличия от мужчины», «фаллической нехватки», то есть в терминах различия. Интерпретируя Фрейда, Хит пишет о непроницаемом, аморфном, не поддающемся репрессированию бессознательном женщины, о ее «темной», «размытой» сексуальности. Ее принадлежность «доэдиповой эпохе», ранней стадии развития человечества, отдаляет ее от языка символического (мужского), генерируя язык «материнский», спонтанный, который не может быть определен и систематизирован (то есть не обладает собственным метаязыком). Феминная речь суть «первобытная речь», «руины репрезентации» и символического, она тактильна и чувственна, близка плотскому.

Благодаря структуре кинозрелища экранный образ женщины постоянно воспроизводится в его *различии*, как объект скопофильского, вуайеристского удовольствия (здесь Хит близок к тезисам Малви). Этот образ повторяется как неизменный, зафиксированный символ патриархатного дискурса. Хит, как и его последовательницы, призывает к разрушению фиксированных символических значений, к выражению «темного» и «размытого» женского желания, исключительно женской субъективности, уничтожающей воспроизведение репрезентационных моделей мужского господства на экране, которые базируются на различии. Он приветствует создание нового типа визуального наслаждения, выраженного особым «феминным» языком, с его пралогическим, досимволическим началом, противостоящим «мужскому» логоцентризму.

Художественный опыт Майи Дерен, теоретика и организатора американского экспериментального кино послевоенного этапа, сегодня все чаще интерпретируется с точки зрения феминистского дискурса, поисков «нового кинематографического языка, способного выразить желание женщины»²³².

Дерен сняла всего шесть фильмов, причем пять из них — за период с 1943 по 1948 г. Ее последний, этнографически-документальный фильм «Божественный всадник: Живые боги Гаити» был закончен после ее смерти ее бывшим мужем Тейджи Ито. Элеонору Деренковскую, которая родилась в 1917 г. в Киеве, ставшие свидетелями еврейских погро-

мов родители увезли в Америку в 1922 г., где ее отец Соломон, психиатр, вскоре возглавил детскую психиатрическую лечебницу в штате Нью-Йорк. В колледже она увлекалась идеями Троцкого и была активисткой молодежной секции Социалистической лиги. Позднее занималась поэзией и современным танцем, который изучала, работая личным секретарем известного хореографа Катерины Данхэм. Формируя свою идентичность в салонах авангардистского сообщества Гринвич-Виллиджа 1940—1950-х гг. (о чем вспоминает снимавшаяся у Энгера писательница Анаис Нин), она приняла загадочно-мистическое имя Майя, придуманное для нее отцом, — в ведической религии воплощение изменчивости, иллюзорности всего сущего, способности к любым трансформациям и перевоплощениям.

Дерен одной из первых (наряду, скажем, с Жерменой Дюлак и Аньес Варда) обратилась в кинематографе к такому альтернативному «феминному», «доэдиповому» языку в своем кинодебюте «Полуденные сети» (1943). Послевоенные критики разглядели в нем лишь первый уровень — а именно фрейдистские и сюрреалистические мотивы, своего рода иллюстрации механизмов подсознания с действующими в них эротическими и садистскими импульсами. Такой интерпретации способствовали и комментарии самой кинохудожницы (к сюрреалистам, правда, относившейся с особой настороженностью). Много размышлявшая на тему репрезентации сна, Дерен отмечала, что ее первый фильм «рассматривает внутренний опыт индивида. Он не имеет дела с событием, свидетелями которого могут стать другие. Скорее он воспроизводит ту область, в которой бессознательное развивает, интерпретирует и превращает кажущееся простым и очевидным событие в существенный эмоциональный опыт»²³³.

Однако сама образная структура этой 18-минутной черно-белой ленты — кстати, наиболее известного и наиболее часто демонстрируемого фильма киноавангарда США — сопротивляется рассмотрению героини лишь как объекта доминирующего мужского взгляда. Объективизации женщин в системе голливудских конвенций «Полуденные сети» противопоставляют женскую субъективность и активную позицию, выраженную собственным киноязыком, уникальным «письмом женского типа».

Фильм можно условно разделить на три части. В первой наиболее заметно влияние двух популярных голливудских жанров. Во-первых, это расцветавший в то время «черный фильм»: не только роковые женщины, но и резко контрастное освещение, экспрессивные ракурсы и субъективные точки зрения персонажей. По замечанию критика «Village Voice» Дж. Хобермана, дом в холмистых пригородах Лос-Анджелеса, где разворачивалась эротически-агрессивная кинофантазия Дерен, вполне мог находиться рядом со стандартным коттеджем героини Барбары Стэнвик из «Двойной страховки» (1944) Билли Уайлдера или Милдред Пирс

(в исполнении Джоан Кроуфорд) из одноименной драмы (1946) Майкла Кертиса.

Во-вторых, это женская мелодрама 30—40-х гг., с ее совершенно особыми пространственно-временными отношениями. Критик Мэри Энн Дуэйн замечает, что нарочитая неопределенность, немаркированность времени в подобных мелодрамах способствует их избыточной патетичности, а их характерная затянутость связана с ожиданием и повседневной рутинной, столь характерными для женских персонажей Голливуда²³⁴. Мелодраматическое же пространство, ассоциирующееся прежде всего с домашним пространством, с избыточностью заполненных вещами интерьеров (а зачастую и с пространством сна), — сжато, замкнуто, клаустрофобично.

Первая часть «Сетей» открывается крупными планами, представляющими героиню, — отсутствие общих планов придает ей некую загадочность. Это кадры женской тени на дорожке и стене и крупные планы руки Майи, подбирающей на дорожке бумажный цветок (положенный туда в самом начале фильма рукой манекена, необыкновенно тонкой и длинной, как бы возникающей ниоткуда). Когда она достает из сумочки ключ, он падает по ступенькам крыльца, накладываясь на сверхкрупный план ее ноги в сандалии.

В отличие от голливудских жанров, фрагментация тела здесь не провоцирует вуайеристско-фетишистское созерцание. Смысл этих крупных планов — показ части вместо целого, то есть части, столь же значимой для монтажных фраз, что и другие объекты (предметы) — ключ, цветок и т.д.

Клаустрофобическое пространство дома представлено кухней, спальней и гостиной (куда входит Майя), ассоциирующихся с рутинной повседневностью женщины-домохозяйки. Оно заполнено «враждебными», отчужденными предметами, показанными на крупных и средних планах. Становящиеся все короче монтажные фразы передают субъективное видение Майи, с помощью наездов-отъездов невротически выхватывающее из пространства крутящийся диск проигрывателя, который она выключает, телефон со снятой трубкой, кожаную софу, кресло, в спальне — окно с



Кадр из фильма Э. Гринфилд
«Элемент» (1973)

развевающейся занавеской, а на столе — батон хлеба с воткнутым ножом, который внезапно выскакивает при взгляде на него.

Переход в иррациональное пространство сна подводит зрителя ко второй части, противопоставляющей объективному, «отчужденному» миру враждебных вещей воображаемое пространство сна, неподвластное конвенциональной логике, с точки зрения женской субъективности. До самого начала сна мы не видим ни общего плана героини (или тела полностью), ни ее лица. Камера по диагонали панорамирует сажающуюся в кресло Майю, ее руку, кладущую на колени цветок и поглаживающую себя, но постоянно избегает ее лица. Переход ко сну маркирован сверхкрупным планом ее закрывающегося глаза и вслед за этим — общим планом мгновенно погружающейся в сумерки дорожки в саду.

Однако Майя оказывается не способной полностью контролировать и это воображаемое пространство. Его изменчивость и нестабильность подчеркнуты резко меняющимися ракурсами и неожиданными монтажными стыками. Предметы в нем превращаются друг в друга, а законы пространства и времени настолько искажены, что даже простые действия — например, проход Майи по ступеням лестницы или вход в спальню — становятся испытанием.

Героиня стремится догнать черную фигуру в одеянии монахини, с зеркалом вместо закрытого капюшоном лица, удаляющуюся в конце дорожки, но не поспевает за ней, хотя движется гораздо быстрее. Здесь впервые появляется общий план Майи, а после того как она входит — на сей раз без ключа — в дом и медленно поднимается по лестнице в спальню, — и крупный план ее лица. В двух местах — на лестнице и на кровати под простыней — она обнаруживает нож. Спустившись в гостиную (ее спуск, снова в замедленной съемке, подчеркнут рядом головокружительных кульбитов камеры), она видит себя, уснувшую в кресле, и выключает, как и в начале, играющий рядом с ней патефон.

Ощущение саспенса усиливает не только мотив ножа, но и ускользящий ритм сцен погони за фигурой с лицом-зеркалом. Вторая Майя выглядывает из окна, замечая свою третью «копию», стремящуюся все за той же недостижимой, исчезающей фигурой. Вслед за ней третья Майя проникает в дом с помощью извлеченного изо рта ключа и видит, как та кладет бумажный цветок, немедленно превращающийся в нож, на кровать в спальне. Об угрозе не дает забыть монтажный стык с кадром «настоящей» Майи, спящей в кресле.

Вокруг четвертой «копии», тоже не догнавшей монахиню, выстроен самый угрожающий эпизод. Вынутый из ее рта ключ сразу становится ножом, с которым она садится за стол вместе с двумя другими двойниками. Все трое, поочередно «вытягивая» со стола ключ, гадают, кому придется убить спящую Майю. Жребий, то есть нож, выпадает последней, наиболее агрессивной.



Кадры из фильма М. Дерен «Полуденные сети» (1943)

Далее следует сцена, маркирующая конец сна и переход к третьей, последней части, которая вводит повествовательную логику вуайеристского мужского взгляда²³⁵. Когда надевшая защитные очки Майя-«убийца» заносит нож над спящей в кресле, глаза той открываются — теперь она видит прямо над собой вместо ножа лицо мужчины, разбудившего ее от «суицидального» сна. В феминистской критике принято считать, что его внезапное вторжение, его точка зрения здесь подчеркивают позицию незащищенности, подчиненности Майи по отношению к нему.

Этот же мужской взгляд как бы пробует восстановить статус-кво, логику «патриархатной» репрезентации женских образов в финале, однако встречает неожиданный отпор со стороны «пассивного» объекта мужского желания. По пути в спальню, куда Александр увлекает жену, он вешает телефонную трубку обратно на рычажок, подбирает цветок и кладет его на кровать рядом с Майей и т.д. Под его взглядом распростертое на кровати женское тело предстает как объект мужского эротического созер-



Кадры из фильма М. Дерен «Полуденные сети»

цания и удовольствия. Оно вновь подвергается фрагментации — вслед за кадром, демонстрирующим его чувственное поглаживание, следует сверхкрупный план полуоткрытых губ.

Неожиданно лежащий в изголовье цветок превращается в нож; им Майя резко ударяет мужчину в лицо, оказывающееся зеркалом, осколки которого падают на морской песок, а в пробитой дыре видны волны прибоя. Этим протестом Майя возвращает себе позицию активного субъекта — ее внезапная вспышка гнева направлена на мужчину, в соответствии с доминирующим взглядом которого женщина формирует свою сексуальную идентичность; она словно отражается в нем как в зеркале. Это действие можно интерпретировать и как саморазрушительное, если учесть стремление женщин (по Лакану и Хиту) к удвоению своего тела, в том числе и посредством зеркал, лежащее в основе женского нарциссизма.

Однако у фильма есть еще один, никак не маркированный и весьма многозначный (саморазрушительный) финал, демонстрирующий, что и это пробуждение было только сном. Снова вошедший в дом по той же дорожке Александр видит в кресле жену с перерезанным горлом, с тела которой свисают морские водоросли, а вокруг разбросаны осколки зер-

кала. Существует несколько возможных трактовок этого финала. Одна из них — избыточность желания, отразившаяся в предельном напряжении фантазмического сновидения; она демонстрирует, что смерть — его единственно возможное удовлетворение и разрешение.

«Артикуляцию иных желаний» (Т. Де Лауретис) женщины по-своему выражает следующий фильм Дерен «На земле» («At Land», 1944), в котором нет такого строгого разделения на мир реальный и воображаемый, сновидческий, как в «Полуденных сетях».

Однако предметный мир здесь такой же нестабильный и изменчивый, что выявлено временными смещениями и почти кулешовским принципом «творимой земной поверхности», объединившим разнородные интерьеры и ландшафты в единое целое.

Героиня, подобно Афродите, рождается из пены морской, выходя из волн на песчаный берег. Она прокладывает путь через кустарник, взбирается вверх по валунам и сухой коряге, пока не оказывается прямо на... банкетном столе, за которым собрались гости²³⁶. Никем не замеченная, она медленно проползает вдоль него, похищая в самом конце стола шахматного ферзя с доски, на которой фигуры движутся сами по себе. Один из шахматистов сопровождает ее сквозь уже появлявшийся ландшафт — морское побережье, леса, скалы и обрывы. Теперь Майя идет по пустынной дороге, окруженной кустарником, и беседует с периодически меняющимися спутниками. Зайдя в комнату появившегося на дороге обветшалого дома, она видит лежащего на кровати пожилого мужчину, который выразительно смотрит на вошедшую, но не произносит ни слова.

Появившись на песчаном берегу, она вновь похищает шахматную фигуру — на сей раз у склонившихся над доской двух молодых женщин. Оглядываясь вокруг, она как бы видит — благодаря монтажным врезкам — своих двойников, смотрящих на нее из тех точек пространства, где она уже побывала: с коряги, с банкетного стола, с дорожки в дюнах (таким образом, продолжается начатая образами двойников в «Сетях» тема «множественного я», поиска идентичности). В финале она убегает вдоль



Кадр из фильма М. Дерен
«На земле» (1944)



Кадры из фильма М. Дерен «На земле»

береговой линии, победоносно размахивая шахматной фигурой и постепенно теряясь в песчаных дюнах, на которых остаются ее следы.

Создается впечатление, что композиции кадров «На земле» сконструированы активным взглядом героини. Однако, как и в сновидении первого фильма, ее явно доминирующая в фильме субъективность все же не способна гарантировать стабильность зыбкого, постоянно меняющегося вокруг Майи предметного мира, преподносящего все новые и новые «декорации»²³⁷.

Более того, для постоянно появляющихся в непосредственной близости «носителей мужского взгляда» героиня остается объектом эротического наслаждения. Поэтому амбивалентная, разрабатывающая «феминный» киноязык экспериментальная фантазия Дерен оставляет элементы маскулинной репрезентации женщины, выявляет репрессивную иерархичность такого подхода.

Надо отметить, что фильмы Дерен (и прежде всего «На земле») рассматриваются в представленной П. Адамсом Ситни «канонической» истории киноавангарда как открывающие первый, «гипнотический» период «фильмов транса», для эстетики которого характерна атмосфера сновидений, магических ритуалов, где обычно одинокий герой отождествляется чуть ли не с сомнамбулой; само же действие — со сном. Как и у сюрреалистов, снимаются все ограничения рациональных уровней сознания, а опыт подсознательного, выраженный видениями героя, настойчиво заявляет о себе. Персонажи этих «гипнотических» лент — сомнамбулы, священники, исполнители магических ритуалов, даже душевнобольные, отличающиеся эксцентричными и плавно-замедленными движениями («Фрагмент поиска» (1947) К. Хэррингтона, «Поклонник» (1950) Г. Маркопулоса, «Фейерверки» (1947) К. Энгера, «Путь в сад теней» (1954) С. Брекиджа, «Нарцисс» (1956) У. Мааса и другие). Их герои блуждают в одновременно реалистичном и причудливо искаженном, трансцендентальном пространстве, проходя различные этапы своего сна, пока не достигают пробуждения-развязки. Герой не способен действовать активно — впечатления заменяют ему поступки, он очень редко соприкасается с окружающим его магически-гипнотическим миром, напоминающим мир фильмов Ж. Кокто. Слово в настоящем сне, он предельно изолирован от реальности. Персонажи полностью отчуждены друг от друга — общение и тем более взаимопонимание невозможны.

Иногда в «фильмах транса» магический мир сновидений обретает телесные формы, как, например, в «Географии тела» (1943) Уилларда Мааса и Мари Менкен, коллег Дерен. С помощью предельных укрупнений камера исследует отдельные части тела, кажущиеся островками «творимой земной поверхности», как у Дерен, и это исследование сопровождается за кадром поэмой английского поэта Джорджа Баркера. «Остраненное тело является нам как условная “Америка” или “Ньюфаундленд”, чьи

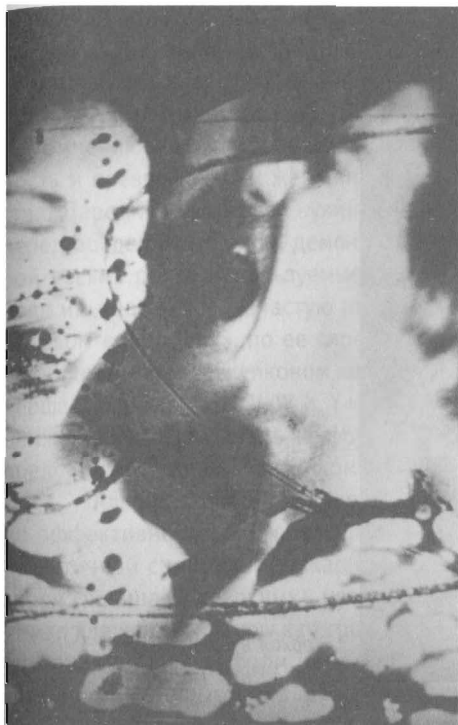
очертания и изгибы воспринимаются с восторгом, как откровение. Через крупные планы, увеличение и монтаж текст фильма по-новому артикулирует, переформирует и трансформирует тело в ландшафт, вызывая удивление и интерес; такое же впечатление производит возможность путешествовать по каналам репродуктивной и сердечно-сосудистой систем с помощью кинематографического микроскопа», — пишет об этой ранней репрезентации телесности А. Майклсон²³⁸.

В статье «Любитель против профессионала» доверие к раскрепощенной телесности кинохудожница называет одной из характеристик кинематографа как выразительного средства: «Делайте ваши фильмы лучше не путем приумножения киноаппаратуры или числа сотрудников, а используя то, чем вы уже обладаете в максимально полном объеме. Самая важная часть вашего оборудования — это вы сами: ваше подвижное тело, ваше сознание как благодатная почва для воображения и ваша свобода пользоваться этими двумя вещами»²³⁹.

Множественность и гетерогенность женской природы, ее «темная» и «размытая» сексуальность нашли визуальный эквивалент в калейдоскопичности эротического киноперформанса «Спайки» («Fuses», 1964—1967) Кэроли Шниман (автора феминистского манифеста «Искусство тела»), воистину сплавления в единый энергетический поток субъективные точки зрения самой героини и ее партнера во время любовного акта. Взрывная энергетика этого мозаичного потока, состоящего, как и у Брекиджа, из очень мелкой монтажной нарезки, почти полностью расплавляет детерминированность, стабильность и, соответственно, доминирование любой повествовательной позиции, прежде всего патриархатной и маскулинной. Единственным исключением становится периодически возникающее изображение домашней кошки, чей взгляд словно разделяет интимность акта. Избыточная чувственность «Спак» дополнена тактильными опытами экспериментирования с самой пленкой, которую Шниман разрисовывает, режет, высвечивает и даже запекает в духовке — и из которой составляет коллаж в несколько слоев для пересъемки.

По мнению теоретика феминизма Люси Иригарэ, используемый для реорганизации бессознательного «феминный» язык визуальной культуры, новый язык желания должен быть изоморфным анатомии женского тела²⁴⁰.

В целях деконструкции визуальных кодов патриархатного языка, репрезентировавших вагину женщины в продуктах порнографической индустрии, сторонницы проекта альтернативного женского (кино)письма феминного типа сделали изображение этой части тела одним из ключевых тропов. Так, двойственность женских гениталий обусловила принцип двойной проекции фильма Барбары Рубин «Рождество на земле» («Christmas on Earth», 1963), где оба демонстрируемые с помощью двух кино-



*Кадр из фильма К. Шниман
«Спайки» (1964—1967)*

проекторов изображения самых разных частей женских и мужских тел (одно изображение, поменьше, проецировалось в центр другого, побольше) создавали впечатление, что они словно трутся друг о друга, имитируя любовный акт.

Запечатленный на пленке перформанс Эми Гринфилд «Элемент» (1973) поднимал вопрос о визуальной репрезентации женского тела в искусстве как тела активного и действенного, протестовавшего против насилия упорядоченной логоцентристской мысли, рационализма над «феминной», живой и изменчивой природой, против власти Бога-Логоса над матерью-материей. Гринфилд осмысляет тело как частицу первобытных стихий, древней космологии, сперва покрывая части своего тела глиной и затем полностью погружая себя в нее. Перформанс представляет архетипичный цикл умирания — возрождения, круговорот отрыва от природы и вечного возвращения в нее — в качестве ее органического элемента.

В конце 60-х — начале 70-х гг. основным ресурсом создаваемого женщинами киноавангарда стали развиваемые киножурналами «Jump Cut» и «Camera Obscura» концепции постмодернизма, а также постструктуралистские и психоаналитические теории. Реорганизация женского бессознательного на уровне трансформации языка фаллологоцентрист-



*Э. Уорхол в киноархиве
«Антология» (начало 1960-х)*

ского социума, на уровне телесного языка жестов и танца стала смыслообразующим фактором киноработ Ивонны Райнер «Жизнь перформансистов» (1972), «Путешествие из Берлина / 1971» (фильм смонтирован в 1974 г. по материалам путешествия, состоявшегося три года назад), «Фильм о женщине, которая...» (1974), Лауры Малви и Питера Уоллена «Загадки сфинкса» (1977), Барбары Хэммер «Великая богиня» (1977). Специально снятые кинофрагменты включали в себя и радикальные феминистские мультимедийные перформансы Энни Спринкл, бывшей работницы сексиндустрии, ставшей художницей.

Особо эффективным медиумом — из-за своей распространенности в начале 70-х, — благодаря которому феминистское движение могло выражать свои идеи, стало видео; с его помощью были сняты видеоперформансы Джоан Джонас, Адриан Пайпер, Марты Рослер, Нэнси Нолт, Дары Бирнбаум и Шигеко Куботы. Так, в 20-минутной «Вертикальной полосе» (1972) Джонас деконструирует одновременно традиционную репрезентацию обнаженного женского тела и природу телевизионного изображения, демонстрируя отдельные части своего тела во время танца живота, смены одеяний и масок восточной одалиски с пышным головным убором из перьев и т.д. как это свойственно безопасному фетишистскому созерцанию (упоминаемому Малви). Чрезмерная телесная фрагментация подчеркнута помехой телесигнала, представленной вертикальной линией на

мониторе, помогающей «расчленять» исполнительницу, а также нижней рамкой кадра, постоянно меняющей свое положение (и, соответственно, пространство) видеоперформанса.

А шестиминутная «Семиотика кухни» (1975) М. Рослер подвергает сомнению язык патриархального общества, репрессирующий феминность и превращающий женщину в один из знаков системы домохозяйства. Пародируя ведущую кулинарного шоу Джулию Чайлд, Рослер, стоя перед обеденным столом, демонстрирует предметы кухонной утвари, порой весьма редко используемые, соотнося их с буквами алфавита и находя им необычное, зачастую нарочито агрессивное применение, таким образом «подменяя», по ее словам, «одомашненные значения кухонных принадлежностей лексиконом ярости и разочарования»²⁴¹. Перформанс завершается буквами U, V, W, X, Y и Z, изображенными исключительно телодвижениями Марты, столь же фрустрированно-агрессивными (так, буква Z представлена как бы росчерком шпаги Зорро и т.п.).

Альтернативные сообщества и — шире — субкультуры достаточно эффективно использовали радикальные тактики киноавангарда для аутентичной самоидентификации и деконструкции собственных стереотипов (начиная с телесных), навязываемых дискурсом власти. Столь значимая для контркультуры категория телесности была выражена с помощью экспериментальных форм перформативности, процессуальности, множественности и открытости в трансгрессивной квир-эстетике киноперформансов и хеппенингов Дж. Смита и Т. Мида, в радикальной и одновременно мифопоэтической гей-эстетике К. Энгера, а также в эстетических новациях феминистского дискурса, ассимилировавшего поиски М. Дерен, К. Шниман, Б. Рубин, И. Райнер и многих других.

«АВАНГАРД НА КОНВЕЙЕРЕ» И УПАКОВЩИК МИДАС (об Энди Уорхоле)

Послушайте! Если звезды зажигают, значит —
это кому-нибудь нужно?

Владимир Маяковский

Все мои фильмы — искусственные, но именно
потому, что все вокруг стало каким-то искусственным. Я
не знаю, где кончается искусственное и начинается реаль-
ность. Все искусственное — яркое и сияющее — меня
просто восхищает...

Энди Уорхол

1. «Хороший бизнес — самое лучшее искусство»: так начиналась «Фабрика»

Эксперименты с освобожденным, насыщенным, непредвзятым зрением таких кинохудожников-визионеров, как Брекидж, шли параллельно поискам субъективной выразительности абстрактного экспрессионизма, движения в американской живописи, в значительной степени принадлежавшего модернизму. Однако интерес к расширенным возможностям постоянно меняющейся телесности, кинокамере как продолжению органов освобожденного тела, нервной системы более характерен для постмодернизма. В некотором смысле кинопоэзия Брекиджа перекликалась с постмодернистскими работами Энгера, Смита, Райса, а также «амазонок киноавангарда» — Дерен, Хэммер, Шниман, Гринфилд и др., экспериментировавших с радикально трансгрессивной телесностью и изменчивыми гендерными конструкциями.

Искусству Энди Уорхола, режиссера и художника, при каждом удобном случае заявлявшего о своем желании «быть машиной», также были свойственны категории альтернативной телесности (сексуальности) и перформативности гендера. Оно развивалось на стыке двух парадигм — модернистской и приходившей ей на смену в конце 50-х постмодернистской, одновременно с расцветом хеппенингов, современного танца, перформансов, минималистской живописи и скульптуры, сделавших возможными эстетизацию и театрализацию повседневной жизни, особенно в гей- и лесбийских общинах.

Модернистским осмыслением выразительных средств киноме-
диума, рефлексией природы реального и иллюзионистского времени в ки-
нематографе отличались первые киноработы Энди Уорхола. Их внимание
к физической реальности, ее материалистичности, конкретности, их на-
рочитая медитативность, созерцательность, погружение в нерасчлененный
поток времени, наконец, нарочитая аполитичность сближали эти фильмы
с минимализмом, из которого выросло движение «структурного фильма»
начала 1970-х гг.

В них, по мысли радикального английского теоретика этого дви-
жения, режиссера и основателя Лондонского кооператива Малькольма Ле
Грайса, самый знаменитый художник поп-арта применял концепцию «ре-
презентативной эквивалентности» временной длительности. В таких ра-
ботах Уорхола 1963—1964 гг., как «Сон», в течение пяти с половиной ча-
сов представляющий средние, переходящие в крупные планы спящего
поэта Джона Джиорно, «Эмпайр», непрерывный восьмичасовой общий
план небоскреба, «Еда», состоящее исключительно из статичных крупных
планов лица художника Роберта Индиана, безостановочно жующего гриб,
«Поцелуй» — с врасос целующимися друг друга парами, «Минет» — с теат-
ральным актером Диверном Букволтером, лицо которого передает все эмо-
ции по поводу заявленного в названии сексуального акта, каждый эпизод
соответствует длине ролика (до четырех минут при использовании 16-мм
«Болекса»), причем время съемки полностью соответствует времени
проекции на экран. В силу этого восприятие длины фильма выступает эк-
вивалентом внутренней длительности фильма, рождая у зрителя «новое
осознание» времени. Поэтому оно, считает Ле Грайс, соответствуя объек-
тивному временному восприятию и как бы вживаясь в поток времени,
может рассматриваться как альтернатива иллюзионистской репрезентации
времени в индустриальном, повествовательном кинематографе, то есть в
таком, который манипулирует временными отрезками — и, соответствен-
но, восприятием зрителя — с помощью монтажа²⁴².

Это медитативное восприятие времени, то есть попытка аутентич-
ного чувственного опыта, в начале 60-х стало ответом Уорхола на раздво-
енность модернистского субъекта. Он тонко ощущал как ускоренные, ин-
тенсивные урбанистические ритмы, так и модернистскую, сугубо эстетскую
изоляция в «башне из слоновой кости». Холодная созерцательность, пе-
реходящая в вуайеризм, невмешательство в ход событий и одновремен-
но их механическая регистрация стали уникальной реакцией на вызван-
ную «пространственно-временной компрессией» Новейшего времени
гиперстимуляцию чувств. Реакцией в духе поп-арта, изобретенного не им,
но благодаря неподражаемому уорхоловскому концептуальному «жес-
ту» — ироничной репрезентации предметов массового производства и
образов поп-культуры, их машинной повторяемости, серийности, тиражи-
руемости — возведенного им в ранг философии (изложенной в его по-

пулярной «Философии от А (самого Andy) до Б (Бодлера)», только без бодлеровского лиризма, без «терпкого аромата вина жизни»).

Однако его ранним минималистским киноработам, столь шокировавшим даже закаленную аудиторию андеграунда, как и знаменитым шелкографическим трафаретам, были свойственны и постмодернистские черты. Например, упразднение границ между искусством и опытом повседневности, замена воли художника, его субъективного авторского отбора²⁴³ равноправием всех частей и элементов произведения искусства, устранением их иерархичности (за исключением «Сна», Уорхол использовал монтаж очень редко (иногда за него монтировали другие) и не снимал дублей, отказываясь от авторского манипулирования), вниманием к повторяемости, случайности, банальности повседневности. После Второй мировой войны начало такому взаимопроникновению искусства и жизни положила минималистская «эстетика молчания» композитора Джона Кейджа, объединившая вокруг него творцов самых разных искусств — поэзии Нью-Йоркской школы (Фрэнк О'Хара, Джексон Маклоу), современного танца (Мэрс Кэннингем), живописи поп-арта (Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс).

Колледж «Блэк Маунтин» в штате Северная Каролина, где в конце 40-х — начале 50-х преподавал Кейдж (одновременно со своим другом и единомышленником Кэннингемом), стал своеобразной испытательной площадкой. В 1952 г. там был разыгран для студентов и всего творческого сообщества один из первых «антииерархичных» хеппенингов, предшественник синтетичных мультимедийных зрелищ и «расширенного кино» 60-х. Сам Кейдж читал лекцию (или тексты), ему вторили поэты Мэри Ричардс и Чарльз Олсон, декламировавшие свои стихи, хореограф Мэрс Кэннингем и его ученики исполняли танцы в проходах, Дэвид Тюдор разыгрывал «музыкальный» этюд Кейджа на фортепьяно, а экспериментальные фильмы и слайды проецировались на развешанные здесь же «Белые полотна» Раушенберга. Разумеется, зритель-участник не был способен занять позицию привилегированного наблюдателя, выбрав удобное место — такового просто не было, так как события возникали и заканчивались симультанно и непредсказуемо. Все виды искусств были равны, все подчеркивали спонтанность, случайность и пристальное внимание к обыденности минималистской эстетики Кейджа. Дальнейшее сотрудничество Кейджа, Кэннингема и Раушенберга помогло развитию этих идей уже в авангардистском сообществе нью-йоркского Гринвич-Виллиджа, где в 1962—1964 гг. Театр танца и поэзии в церкви Джадсон Мемориал организовал более двухсот выступлений. Раушенберг, часто создававший для них декорации и костюмы и введивший Уорхола, тогда еще начинающего иллюстратора нью-йоркских журналов мод и гламура, в сообщество статусных поп-художников, заинтересовал будущего короля поп-арта мини-

малистскими постановками этого театра, прежде всего работами Ивонны Райнер, ученицы Кэннингема. Ее «Три ложки Сати» (на музыку авангардного композитора Эрика Сати), «Обычный танец» и «Местность» более напоминают импровизационные перформансы, не стремящиеся выражать музыкальное содержание или опираться на драматический конфликт, сюжет и вызванные ими эмоции.

Базирующиеся на «теории случайностей», они все же имеют упорядоченную структуру, объединяющую рутинные действия (исполнители проходят мимо друг друга, бегут, толкаются или просто стоят неподвижно) с собственно хореографией (прыжками, кувырками, балетными па), игрой с мячом и элементами борьбы. А «любовный диалог» с партнером состоит из фраз, абсурдистски-монотонно произносимых Райнер: «Я люблю тебя», «Я не люблю тебя», «Я тебя никогда не любила»...

Интенсивность актерской энергетики и случайный выбор последовательности движений обеспечивают эстетическую целостность и драматизм постановок. «Ежедневно меняющийся продолжающийся проект» Райнер, например, представлял собой длившуюся несколько часов репетицию в методике контактной импровизации (спонтанный диалог двух партнеров) прямо в галерее. Зрители при этом могли входить и выходить по своему желанию, как они поступали на просмотрах многочасовых лент Уорхола «Сон» и «Эмпайр».

В своем манифесте Райнер сравнивала свое исполнение с минималистской скульптурой: «равномерное распределение энергии» и «автоматические движения» в танце — с «фабричным производством скульптур» и «объектов», равенство «повторяющихся элементов танца» — со скульптурными «модулями» (кубами, сферами, параллелепипедами и т.д.), «повторяемость дискретных событий» — с их «нетронутой поверхностью», «нейтральность исполнения» — с «нереференциальными, абстрактными формами» и «буквальностью» и т.д.²⁴⁴ Все названные ею характеристики минималистской скульптуры можно наблюдать как в концептуальной живописи Уорхола, включая его скульптурные «Коробки с мылом “Брийо”», так и в его ранних фильмах, отличавшихся «нейтральностью» и «буквальностью»²⁴⁵.

Другим источником для возникновения поп-арта и, соответственно, «консьюмеристской» философии Уорхола стало концептуальное искусство дадаиста Марселя Дюшана, с 1910 г. выставлявшего в художественных галереях свои редимейды — предметы массового производства с подписью художника. (Кстати, создателей поп-арта называли современными «неодадаистами», «вульгаристами», «новыми реалистами», «фактуалистами».) Несомненно, его становлению в начале 60-х способствовало возрождение интереса к дадаизму и, в частности, к Дюшану, который удостоился ретроспективных выставок в США, в том числе и в нью-йоркском

Музее современного искусства в 1963 г. Сам Кейдж, познакомившийся с художником в 1942 г., спустя пять лет написал «Композицию для Марселя Дюшана».

Как и Кейдж, Дюшан по-своему устранил границы между искусством и бытом. Выставляя в галерее банальные, анонимно произведенные на конвейере предметы (писсуар, например) или пририсовывая усы Джонке, великий дадаист демонстрировал, что практически любая вещь поточного производства, будучи помещенной в соответствующий контекст, способна стать искусством. Искусство, таким образом, становится чем-то вроде витгенштейновской языковой игры. Оно имеет относительную ценность и определяется некоей рамкой (контекстом). Использование Уорхолом образности массовой культуры разрушало уникальную ауру искусства, демонстрируя его неразрывную связь с обыденностью и повседневностью. Однако, в отличие от Дюшана, Уорхол, используя вульгарно-яркие, кричащие краски и образы рекламных плакатов «кока-колы» и супов «Кэмпбелл», показывал, что искусство — прежде всего предмет потребления, то есть товар, подверженный таким же рекламным стратегиям и колебаниям рынка, как и прототипы его искусства — суповые консервы, брикеты с мылом и даже звезды голливудской «фабрики грез».

По сути, действие Уорхола, помещающего предмет в контекст институционализированного, статусного искусства, аналогично операции, которую капитал — в его классическом, Марксовом определении — осуществляет с продуктами труда, превращая их в зависящие от рыночной цены товары. Это превращение — не что иное, как процесс, при котором меновая стоимость товара, искусственно устанавливаемая законами рыночного спроса и предложения, значительно превосходит его «природную» потребительскую стоимость²⁴⁶.

Уорхол, определяя свое положение в современном «массовом» обществе, где реифицированное, подвергшееся опредмечиванию искусство больше не разделяется на «высокое» и «низкое», находит в работе художника то же самое превращение, которое производится капиталом с продуктами труда: «Искусство бизнеса — следующий шаг после собственно Искусства. Я начинал как коммерческий художник и хочу закончить как художник-бизнесмен <...>. Я хотел быть Бизнесменом Искусства или Бизнесменом-Художником (Art Businessman or Business Artist). Быть искусным в бизнесе — вот самое замечательное искусство. Во времена хиппи многие пренебрежительно отзывались о самой идее бизнеса — они говорили, мол, “деньги — это плохо”, “работа — это плохо”, тем не менее делание денег — искусство, работа — тоже искусство, а хороший бизнес — самое лучшее искусство»²⁴⁷, — говорил он.

Если такое превращение осуществляет искусство, то уж тем более этим занят бизнес, который в постмодернистском мире занят фрагмента-

цией повседневной жизни. Фрагменты обыденности облакаются в эффектную упаковку, получают иную, гораздо более высокую (то есть меновую) стоимость и выпускаются в обращение в качестве товаров для потребления в капиталистическом обществе.

Так, например, для Жана Бодрийера, постмодернистски развивавшего Маркса, капитал выполняет функцию некоего коммуникативного кода, превращающего продукты труда в товары и тем самым наделяющего их рыночной стоимостью и, соответственно, лингвистическим обозначением. Код капитала осуществляет «редукцию символического к семиологическому»²⁴⁸, то есть превращение множества культурных и социальных значений и символов (со всей их многозначностью, недосказанностью, неопределенностью и зачастую противоречивостью) в закрытую семиотическую систему. Последняя не обладает многообразием, так как оперирует исключительно рыночными значениями, например стоимостью, которая способствует фрагментации, квантификации и последующему обращению на рынке не только объектов, но и опыта, чувств, страхов индивида. Поэтому код капитала для Бодрийера — прежде всего семиотический код, абстрагирующий и уравнивающий все элементы рынка.

Радикальный жест Уорхола, максимально приближавшего свои артефакты к рыночным продуктам (намного более концептуально, чем его поп-артовские единомышленники)²⁴⁹, демонстрирует, что в обществе потребления, где капитал, бизнес, предпринимательство неотделимы от искусства, все объекты подвергаются постоянному изменению и все способно стать всем (товары — произведениями искусства, простые люди — медийными персонами и т.д.)

Именно поэтому капитализм наиболее успешно осуществляет мечту революционного авангарда — интеграцию искусства в пространство самой жизни. В этом пространстве, по О. Негту и А. Клюге, повседневные эмоции, чувства, образы фантазии и воображения, бывшие раньше сугубо индивидуальными, частными, теперь воспроизводятся и потребляются в качестве массовых товаров вездесущего рынка²⁵⁰. Любой помещенный в это пространство объект наделен авангардистскими интенциями, будь то произведение искусства или рыночный продукт, между которыми Уорхол принципиально не делает различия.

Потому-то король поп-арта и неизмеримо далек от «жизнестроительного» авангарда, мечтавшего об утопическом освобождении путем слияния повседневного и эстетического, об «обществе как произведении искусства» (Маркузе). Сотрудники журнала «October» Тьерри де Дюви и Розалин Краусс справедливо замечают, что «с легкомыслием, шокирующим сторонников авангарда, которые верили, что его будущее заключается в упразднении капитализма, он даже не рассматривал такую борьбу (против раздуваемой рынком меновой стоимости во имя потребительской, полезной стоимости, как делали сторонники утилитарности — например,

российские конструктивисты, Баухауз и супрематисты. — А.Х.) в качестве имеющей смысл»²⁵¹. Наоборот, со свойственной авторам перформансов и хеппенингов Кэпроу, Кейджу и Кэннингему тягой к синтезу искусств, устранению их иерархичности менеджер Уорхол чувствовал себя комфортно в самых разных — коммерческих и элитарных — сферах художественной деятельности, не делая между ними различий²⁵². В отличие от многих художников, его практика подрывала бинарную оппозицию модернизма, противопоставлявшую «высокое искусство» китчу массовой культуры. Если в конце 30-х Бретон считал чрезмерно коммерческой работу Сальвадора Дали над дизайном витрин в «Бонуит Теллер», одном из самых дорогих магазинов женской одежды в Нью-Йорке²⁵³, формально исключив его за это из числа сюрреалистов, то Уорхол открыто критикует отцов-основателей поп-арта Раушенберга и Джонса (которые вводили его в круг мейнстримных галерей и музеев) за то, что они предпочли использовать псевдонимы, занимаясь такой же дизайнерской работой в не менее модном «Тиффани» в начале 50-х.

С одинаковой легкостью он утверждал себя в 50-х, после переезда из провинциального сталелитейного Питсбурга в Нью-Йорк, как успешный коммерческий иллюстратор модных глянцевых журналов «Vogue», «Esquire», «Glamour», «Harper's Bazaar» и др. и автор рекламных объявлений фешенебельного обувного магазина «I. Miller» для воскресного выпуска «New York Times»; в 60-х — как один из основателей поп-арта, статусный художник, скульптор и куратор симпатизировавших этому движению галерей, режиссер экспериментального кино, менеджер рок-групп типа «Велвет андеграунд» и собственных кинозвезд; в 1970—1980-х — как портретист знаменитостей, издатель журнала «Interview», продюсер кассовых фильмов для мейнстримного проката, снятых Полом Морисси.

Меняются выразительные средства, меняются карьерные приоритеты (от коммерции к андеграунду и обратно), однако «творческое» кредо и эстетика, то есть ироничная репрезентация упаковки уже упакованного рынком фрагмента, «куска жизни», а также тиражированных (или «симулированных», в терминологии Бодрийяра) образов²⁵⁴ как всепроникающего капитала, остаются неизменными. В аполитичной практике Уорхола радикальный «автор как культурный производитель» (В. Беньямин) уступает место «художнику как рекламному агенту» (Д. Джеймс), этот капитал рекламирующему и, соответственно, активно производящему.

Серийность и тиражируемость поп-артовских повторяющихся образов — не только концептуальная критика бесконечно воспроизводимых симулякров (или копий, не имеющих оригиналов, по Бодрийяру), наполняющих реальность, но и один из способов циничного «делания денег». Наивысшим воплощением такой рекламы стала его серия картин «Знаки доллара», изображавшая нарисованные зеленые купюры, для галереи Кастелли в 1982 г. (весьма холодно воспринятая нью-йоркской

публикой и более доброжелательно — европейской). Или такое парадоксальное высказывание короля поп-арта: «Я обожаю вывешенные на стене деньги. Скажем, вы собираетесь купить картину за 200 тысяч долларов. Мне кажется, вам нужно взять эти деньги, перевязать их и повесить на стену. Поэтому, когда кто-нибудь придет в гости, первое, что он увидит, — это деньги на стене»²⁵⁵.

Живописная иерархия — «благородные» и «возвышенные» для изображения предметы традиционной эстетики, равно как и повседневные объекты поп-арта (например, «Мишени» или «Флаги» Джаспера Джонса), — упразднялась всепроникающим капиталом. Обладание им казалось сыну эмигрантов из карпато-русинской деревни в Австро-Венгерской империи компенсацией за бедное и полное болезней детство в рабочем квартале Питсбурга. Выбирая для репрезентации не фешенебельные и вожделенные, а обыденные товары из супермаркета, бутылки кока-колы, суповые консервы и проч., он дает свой вариант, но не авангардистской утопии, а уже свершившейся американской мечты. Ее основная гарантия — равенство в потреблении: «Президент пьет кока-колу, Лиз Тейлор пьет кока-колу, и, представьте себе, вы тоже можете пить кока-колу». Капитал приравнен к известности, которая отнюдь не подразумевает гениальность: на вопрос, хотел ли бы он стать великим художником, Уорхол ответил, что хотел бы быть знаменитым. Однако «в будущем каждый будет всемирно известным хотя бы 15 минут», и в этом тоже, по Уорхолу, «равенство» общества потребления.

Известность и одновременно пассивность по отношению к жизни — для него две стороны одной медали. Вместо борьбы за радикальную жизнестроительную утопию авангарда Уорхол выбирает вуайеристскую стратегию бесхитростной фиксации, механической регистрации попадавших в поле его зрения объектов, своим прикосновением («авторством») увеличивая их меновую стоимость или просто обращая все в золото, как царь Мидас (самый наглядный пример — портрет «Золотая Мэрилин Монро»). Любопытно, что и этот свой жест он подвергал ироничной деконструкции. 10 февраля 1966 г. в «Village Voice» появилось рекламное объявление в стиле ироничного кэмп: «Я поставлю свое имя под любой вещью из следующего списка: одежда AC-DC, сигареты, маленькие кассеты, звуковая техника, РОК-Н-РОЛЛЬНЫЕ ПЛАСТИНКИ, буквально все, фильмы, еда, гелий, ХЛЫСТЫ. ДЕНЬГИ!! Любовь и поцелуи, ЭНДИ УОРХОЛ № EL 5-9941»²⁵⁶.

Эта стратегия обеспечивала не только легкость и минимальную затрату энергии, но и минимальные душевные затраты — эмоциональная дистанция, пассивное подглядывание помогали особенно не вмешиваться в творческий процесс, одновременно держа его под контролем. Дистанция удерживалась благодаря обожаемому Энди техническим средствам (на современном сленге — гаджетам), служившим, по пронципальному

наблюдению его близкого друга, куратора Генри Гельдзелера, «препятствиями» для проникновения в тщательно оберегаемый внутренний мир. Полухтя-полусерьезно он допускал, что техника становится продолжением его «я»: «Причина, по которой я вот так рисую, — в том, что я хочу быть машиной. Что бы я ни делал, я делаю это как машина, потому что именно так я и хочу это делать»²⁵⁷.

Первым «препятствием» стал телевизор, который Уорхол стал смотреть постоянно, начиная с конца 50-х, во время работы над коммерческими заказами. По его словам, «роман с телевизором» продолжался до середины 1970-х гг. Он писал: «...я экспериментировал в своей спальне сразу с четырьмя. Однако я не женился до 1964 года, когда я получил свой первый магнитофон. Мою жену». И далее: «Это приобретение окончательно уничтожило ту и без того незначительную эмоциональную жизнь, которая у меня была до сих пор, но я был рад ее исчезновению»²⁵⁸. Он записывал на него большинство разговоров не только в собственной студии, но и на всех вечеринках (многие расшифрованные записи публиковались в его журнале «Interview», а из монологов Ондина, его «звезды», возникла его единственная повесть «а»).

К магнитофону был добавлен вездесущий «Полароид», а с 1963 г. стали появляться видео- и кинокамеры, обращению с которыми Энди учил Билли Линич, работавший ранее осветителем в Театре Джадсон. Существенным «препятствием»-гаджетом стал телефон, разговор по которому художник предпочитал обычному. Большинство из них — с лучшими друзьями и «звездами» — тоже записывались на кассеты (например, сохранилось около 1400 часов разговоров с Бриджит Берлин). Уверен, что, если бы Уорхол был нашим современником, самым идеальным «препятствием» для него стала бы виртуальная сфера Интернета.

Такая же отстраненность была свойственна и уорхоловскому отношению к технике живописи, а также к материалу своих работ. И его трафареты, и шелкография тиражировали уже имевшиеся образы (в основном фотографии знаменитостей), а не живые оригиналы или хотя бы двойников-натурщиков: «...используя шелкографическую технику, вы выбираете фотографию, увеличиваете ее, переводите в клее на шелк, а потом заливаете чернилами, чтобы они пропитали шелк, но не клей. Таким образом вы получаете один и тот же образ, каждый раз немного отличающийся <...>. Моими первыми экспериментами с шелкографией были головы Троя Донахью и Уоррена Битти, а когда вдруг в том же месяце умерла Мэрилин Монро, у меня возникла идея дать изображения ее прекрасного лица — первые портреты Мэрилин»²⁵⁹.

В этой технике художнику оставался минимум свободы самовыражения: неравномерное распределение краски, неровные смещенные контуры, небольшие царапины и пятнышки, то есть некий «визуальный

шум» (появлявшийся и в его фильмах), все-таки немного отличавший один симулякр от другого. Но и этот минимум Уорхол доверил своим ассистентам — личному секретарю, поэту и «звезде» Джерарду Маланге поручалась ответственная галерейная продукция, а Натану Глаку — коммерческая, иллюстративная. Выполненные с их помощью шелкографические серии стали еще одним мощным «препятствием», надежно оберегавшим эмоциональную сферу короля поп-арта и добавившим уорхоловским методам сходство с эффектом конвейера. Вуайеристская стратегия невмешательства и отстраненности, вызванная, как уже упоминалось, реакцией на гиперстимуляцию чувств художника постмодерна и чрезмерной эмоциональностью, ранимостью болезненного мальчика из эмигрантской семьи, легла в основу еще одного творения Уорхола — «машины», а именно феномена «суперзвезд» андеграунда, альтернативных конвейерной продукции «фабрики грез» — Голливуда. «Мне кажется, когда вы видите эмоции с определенной точки зрения, вы можете больше никогда уже не считать их настоящими. Это то, что случилось в той или иной степени со мной. Я был, что называется, просто очарован некоторыми людьми...»²⁶⁰

Надевший маску холодного и безучастного бодлеровского денди, этот «олигарх пассивности» (как назвал его С. Коч, написавший остающуюся лучшей на сегодняшний день книгу о фильмах Уорхола²⁶¹) был одновременно автором, хроникером и потребителем зрелища, которое ежедневно разворачивалось перед ним на знаменитой первой «Фабрике», просуществовавшей с 1960 по 1968 г. на Восточной 47-й улице Манхэттена. Нарциссизм посетителей этого огромного лофта (то есть верхнего этажа над промышленным помещением) дополняли их отражения в серебристых, покрытых фольгой, стенах и многочисленных зеркалах, а замурованные черные окна, красный кожаный диван в центре (постоянная декорация многих фильмов) и крутящийся под потолком шар-стробоскоп подчеркивали замкнутость этого оформленного Билли Линичем пространства бывшего цеха настоящей фабрики. «Серебристый лофт был наполнен торчками на амфетамине, уличными гениями, бедными маленькими богатыми девочками, типами весьма шикарными, типами отчаянно неизвестными, мужчинами-проститутками и мальчиками по вызову, шлюхами, музейными кураторами, арт-дилерами, богатыми коллекционерами, лучшими художниками нашего времени и худшими посредственностями <...>. Становилось понятно, что в те дни волнующее соучастие объединяло художественную, сексуальную, наркотическую субкультуры, что некий совместный отказ сводил вместе немногословных “высоколобых”, вроде композитора Ла Монте Янга с выдавшими виды, острыми на язычок, обдолбанными уличными лицедеями типа Риты Роттен, Нарсиси и Ондина, людьми, живущими наркотиками и стебом, исполнявшими свои номера в

барах, лофтах и на квартирах <...>. С одной стороны, здесь были деньги и признанная репутация поп-искусства; с другой — *по-настоящему* андеграундная субкультура, трансвеститы», — вспоминал Стивен Коч²⁶².

«Фабрика» стала своего рода сценическими подмостками андеграундных 60-х. На них безучастный бледный режиссер в серебряном парике одним своим присутствием выстраивал мизансцены, участники которых определяли свой «суперзвездный» статус по близости к нему, к ауре его «салона». В «фабричных» мизансценах не было различия между исполнителями и зрителями: «...“внешняя” аудитория становилась частью зрелища; каждый посетитель “Фабрики” знал, что за ним наблюдают, и это интенсивное, свойственное театру ощущение казалось неотделимым от самой атмосферы этого места, накладывая отпечаток уникальности на самые рутинные действия. Просто невозможно было сделать неверное движение; каждый импульс был значимым...»²⁶³ Более того, часто использовались уорхоловские «технопрепятствия» — каждый посетитель «Фабрики» имел дополнительный шанс стать суперзвездой, будучи записанным на диктофон, запечатленным на полароидных снимках и в практически ежедневных трехминутных, на один ролик, кинопробах, которые Энди снимал с 1964 по 1966 г.: «Заходили друзья и оказывались прямо перед камерой, становясь звездами ролика, снятого этим вечером...»²⁶⁴ Однако главной суперзвездой оказывался сам «созерцатель звезд», накладывавший и здесь свой отпечаток Мидаса-капиталиста на механически зафиксированный камерой образ «звезды», наделяя его меновой стоимостью²⁶⁵.

Подобно Джеку Смуту с его «эстетикой старомодности» и Кеннету Энгеру с его пантеоном распутных голливудских божеств, образы уорхоловских суперзвезд постоянно отсылают к иконографии поп-культуры. Уже шелкографические портреты культовых звезд подчеркивают его ощущение заката голливудского гламура (Уорхол решает сделать изображения Мэрилин Монро сразу после ее смерти, а Элизабет Тейлор в роли Клеопатры — во время серьезной болезни на съемках в Италии). Ощущавший эту ностальгию Уорхол предлагает травестийную замену «старомодной» системе звезд. Подобно вытесняющей реальность бодрийеровской гиперреальности, с помощью симуляционных образов медиаиндустрии бесконечно копирующей и воспроизводящей саму себя, его суперзвезды вытесняли голливудскую систему пародийными «фабричными» симулякрами — каждый из них мог прославиться «хотя бы на 15 минут».

Эти симулякры как бы отображали постмодернистскую ситуацию, в которой медийная индустрия занята рекламой и тиражированием звезд, но не существенных характеристик реальных голливудских знаменитостей (то есть актерских навыков и уровня исполнения, физической чувственности и красоты и т.д.), а неких иллюзионистских гламурных образов, помогающих воспроизводству этой индустрии. Например, для профессио-

нальной певицы и актрисы внебродвейских театров Тэлли Браун, часто снимавшейся в уорхоловских и других экспериментальных лентах, идея суперзвезд заключалась в игнорировании традиционной актерской муштры: «“Фабрика” казалась подобием Голливуда вне Голливуда, где не нужно было учиться сценическому мастерству, обивать пороги, бегать по агентствам, делать свои глянцевые фотопортреты 8 на 10 дюймов для кастинга, начинать с маленьких ролей, с массовки и постепенно прокладывать путь наверх, становясь звездой. Вы вставали прямо перед камерой и уже были Суперзвездой!»²⁶⁶ Чтобы достичь известности в кругах нью-йоркского киноандеграунда, прежде всего на «Фабрике», потенциальным звездам было совсем необязательно обладать актерским мастерством или харизмой — важно было буквально *быть* перед камерой (подобно абстрактному экспрессионисту Джексону Поллоку, требовавшему *быть* в картине).

Разумеется, впоследствии главному режиссеру «Фабрики» пришлось ограничить утопию вседоступности суперзвездной системы некоторыми критериями отбора исполнителей. Как вспоминал его сценарист Рональд Тзвел, Уорхол предлагал ему писать сценарии, лишь пунктирно намечавшие действие, дававшие возможность для импровизации и отвергавшие «крепкий» сюжет. То есть такие, где было бы место спонтанным, импровизационным актерским диалогам, а не тщательно срепетированным сценам, требовавшим актерской подготовки. Именно поэтому в его фильмах так хорошо смотрелись «суперзвезды»-экзгибиционисты — многословные, экстравертные, любящие импровизировать (Тейлор Мид, Эд Худ, Вива!, Ондин, Бриджит Берлин) или просто обладавшие характерной экранной внешностью, киногоеничностью, чье присутствие не требовало многословия (Эди Седжвик, Джо Далессандро, Джерард Маланга). Их экзгибиционистские наклонности удачно сочетались с уорхоловским вуайеризмом. Фабричный конвейер Уорхола штамповал суперзвезд в кино с той же скоростью, что и другие поп-артовские товары — картины, фотографии, инсталляции-скульптуры и т.д. Например, окрыленный успехом своих минималистских «Поцелуя» и «Сна» в андеграундном прокате, с 1963 по 1967 г. художник выпускал чуть ли не по фильму в неделю. Однако эта штамповка имела целью не только производство известности и капитала. Афишируя свое невмешательство и пассивную дистанцированность от своих товарных симулякров, он тем не менее с их помощью активно осваивал публичную сферу в 50-х и начале 60-х, — вплоть до знаменитого протеста гей-сообщества Гринвич-Виллиджа против полицейских облав в баре «Stonewall», — исключавшую визуализацию «девиантных» сексуальных ориентаций. Первым шагом стало наделение образов массовой культуры, наполнявших сферу публичности, иными значениями — ироническими и критичными. Эта стратегия и создала поп-арт.

Ощущение нерасторжимости массовой культуры и американского образа жизни, возникшее на волне послевоенного периода «просперити», пришло к Уорхолу во время автомобильной поездки вместе с актером Тейлором Мидом, художником Уинном Чемберленом и ассистентом Малангой из Нью-Йорка в Лос-Анджелес (в том числе и на выставку Марселя Дюшана) в 1963 г.: «Чем дальше мы двигались на Запад, тем более “поп” выглядело все на хайвеях. Неожиданно мы все ощутили себя инсайдерами, поскольку, несмотря на то что “поп” был везде — в этом и была его особенность, большинство людей все еще воспринимали его как нечто само собой разумеющееся, в то время как нас он ослепил, — для нас это было новое Искусство. Как только вы “становились” “поп”, вы уже не могли больше видеть обозначения такими же, как прежде. И как только вы начинали думать в рамках “поп”, уже невозможно было увидеть Америку такой, как прежде»²⁶⁷.

Эти обозначения тем более существенны, что «поп-арт поменял внутреннее и внешнее местами. Поп-художники создавали образы, которые любой человек, идущий по Бродвею, узнавал в ту же секунду: комиксы, столы для пикника, мужские брюки, знаменитостей, занавески для душа, холодильники, бутылки кока-колы — словом, все те великие вещи, которые абстрактные экспрессионисты изо всех сил старались вообще не замечать»²⁶⁸.

Комментируя эти признания Уорхола, Дж. Флэтли замечает, что «это был тот материал, который нельзя было игнорировать, особенно тем, кого эта культура отторгала», то есть аутсайдерам-гомосексуалистам. «Включив эти публичные образы в свою палитру, он также сделал этот “внешний” мир открытым для присвоения и трансформации, включил внутрь него себя и своих друзей в качестве активных участников пространства публичности...»²⁶⁹

Однако наиболее характерным пространством такого рода, где создавались альтернативные, полиморфно-перверсные значения и коды (которое полностью контролировалось королем поп-арта), стало пространство «Фабрики» с ее карнавальной атмосферой богемных вечеринок. «На арене “Фабрики” органично сосуществовали гомо- и гетеросексуальность, бисексуальность, асексуальность, женатые и девственники, — причем все это иногда соединялось в одном персонаже...» — утверждает Аннет Майклсон²⁷⁰.

Камере «олигарха пассивности» оставалось только запечатлевать многочисленные варианты «перформативного гендера» (Джудит Батлер)²⁷¹ в таких маскарадных ситуациях, когда исполнители специально провоцировали и подначивали друг друга по поводу сексуальной идентичности, обвиняя в девиантности и несоответствии гендерным «нормам», преимущественно голливудским, флиртовали, а иногда и совращали друг друга прямо перед камерой (чему способствовали многочисленные, рас-

ставленные Билли Линичем по лофту ширмы, за которыми можно было символически уединиться). В этом бесконечном импровизированном маскарade (в жизни и в кино одновременно) «суперзвезды» то и дело примеряют ролевые маски, гендерно утверждая себя в самом процессе импровизации и в конечном счете демонстрируя, что некоей окончательной, выражающей внутреннюю сущность маски не существует. Например, персонаж Пола Америки в фильме «Мой мальчик по вызову» (1965), ставшем классическим для американского гей-сообщества, презентует каждый раз иную сексуальную идентичность — в зависимости от персонажа, с которым он оказывается в кадре, будь то пожилой богатый клиент, или женщина, или конкурент.

Импровизация способствовала этой стратегии гендерной перформативности. Главный режиссер делал все возможное, чтобы устранить приверженность литературоцентризму, записанному слову, даже из тех немногих фильмов, к которым Тэвел писал сценарии («Хэди», «Жизнь Хунаниты Кастро», «Лошадь», «Пластинка» и др.), чтобы противостоять власти Логоса (на «Фабрике» почти не было репетиций — дошедшие до нас фильмы и есть импровизационные репетиции, практически всегда снятые одним дублем). Логос для него подсознательно связан с жесткими гендерными стереотипами маскулинности и женственности, гомо- и гетеросексуальности, которые трансгрессивная квинэстетика уорхоловских фильмов как бы закавычивает, подвергает деконструкции (это подтверждает и тот факт, что король поп-арта явно не обладал богатой лексикой, даже на лекции в университеты предпочитая посылать вместо себя двойника).

В его фильмах не так много эстетизации китча, театрализованной избыточности в стилистике кэмпa, пронизывающей киноперфомансы Джека Смита, еще реже можно встретить в них цитатные масскультовские коллажи в духе Кеннета Энгера, включая его первоначально изданное в Париже Ж.-Ж. Повером скандально-эротичное обозрение «Голливудский Вавилон», демонстрирующее саморазрушительные инстинкты кинозвезд²⁷².

Больше всего его с ними объединяет ностальгия по гламурной голливудской иконографии, в соответствии с которой многие «суперзвезды» выстраивали свой имидж (или хотя бы примеривали маски голливудских див и мачо)²⁷³.

Витальные, остроумные, с шиком некоей элегантно потертости, «звезды» его свиты были для Уорхола воплощением его собственных фантазий об экранном гламуре. Многие доказывали верность «повелителю», идентифицируясь с ним (Эди Седжвик серебрила волосы — под цвет парика Уорхола, Джеки Кертис носил татуировку «Энди», Маланга, Седжвик и Уорхол появлялись попарно в одинаковых тельняшках и т.д.). Гламурный имидж любой звезды, включенной в механизм голливудского

производства, подразумевает значительные затраты студийного времени и труда сотрудников на костюмы, грим, портретное освещение и т.д. — для максимального возврата капитала. По свидетельству очевидцев, даже если звезда обладала уникальной харизмой, этот необходимый труд мог быть изнуряюще-потогонным²⁷⁴. Феномен гламура как неотъемлемой части голливудского иллюзионизма основан на тщательной маскировке затраченного труда, любых усилий по созданию харизматического имиджа, который потребляется зрителем без всяких усилий. И альтернативный гламур «Фабрики», и андеграундная «эстетика старомодности» Джека Смита как бы выворачивали это положение наизнанку — вместо тщательно скрытого труда он теперь превращался в демонстрацию условий собственного производства, в обнажение приема. Наделяя статусом «суперзвезд» маргинализированные (прежде всего гей- и лесбийские) меньшинства, а не просто актеров-исполнителей, погружая производство гламура в повседневность «Фабрики», явно далекую от голливудской, Уорхол создавал собственную андеграундную иконографию — и одновременно ее рыночную стоимость. Этот концептуальный жест не требовал феноменальных затрат или потогонного труда — не даром принципами его поп-артовской эстетики, перенесенной на кинематограф, были легкость и необременительность (еще и поэтому Энди так недолюбливал монтаж). Социальное происхождение неизбежно формировало и звездный универсум «Фабрики», созданный принципиально далеким от классовых вопросов «олигархом пассивности». Звезды вращались по двум, пересекавшимся между собой орбитам. К одной, наиболее образованной, принадлежали, по словам Энди, «гламурные детки», в основном из зажиточных семей Бостона и Калифорнии, учившиеся в Гарварде и Кембридже и бросившие буржуазную карьеру ради известности в андеграундных кругах Нью-Йорка, — Чак Уэйн, Дэнни Филдс, Дональд Льюнс, Дороти Дин и прежде всего Эдит Седжвик, наиболее состоятельная и близкая к Уорхолу звезда с самой трагической судьбой. Обладая собственным гламуром, «бостонцы» не особенно заботились о подражании голливудскому.

На другой орбите были те полупрофессиональные актеры-маргиналы, геи и трансвеститы (среди них, по словам Уорхола, «голубые “Сан-Ремо”», собиравшиеся в баре «Сан-Ремо» в Гринвич-Виллидже), чей имидж ненарочито травестировал ставшую точкой отсчета настоящую фабрику грез. «Голливуд вне Голливуда» отзывался в именах свиты, среди которой были Ингрид Суперстар (Суперзвезда), Холли Вудлоун, Дебби Дропаут (Выбывшая из строя), Вера Круиз («сгуйзе» имеет также значение «снимать» или «выбирать партнеров»), Герцогиня, Рита Роттен (Гнилая Рита), Сильвер (Серебряный) Джордж, Кэнди Дарлинг (Милая Конфетка), Ультра Вайолет (Ультрафиолет), Щугар Плам Фэйри (Фея Засахаренных Слив), Интернэшнл Велвет (Международный Бархат), Вива!, Пол Америка, и т.д. Трансвеститы (на сленге «drag queens») для Уорхола были неким от-

раженным светом голливудских див и героев: Холли Вудлоун, чье имя соединяло голливудский гламур со смертью (известное кладбище «Форест Лоун»), для Уорхола персонифицировал звезду мелодрам 30-х, европейскую брюнетку Хэди Ламар, Кэнди Дарлинг — «платиновую» блондинку Ким Новак, пуэрториканец Марио Монтез — доминиканку Марию Монтез (но не менее выразительно он играл секс-бомбу Джин Харлоу и других знаменитостей), Джеки Кертис — одновременно «сильную женщину» типа Джоан Кроуфорд и андрогинного Джеймса Дина (а мускулистый Джо Далессандро (не трансвестит!) — красавца Кларка Гейбла)²⁷⁵. Что касается самого Уорхола, то еще в детстве, увидев фильм 1936 г. «Бедная маленькая богачка» с Ширли Темпл и вступив в клуб ее поклонников, он стал идентифицировать себя с девочкой-актрисой, и эта идентификация отразилась не только в подражании ее жестам и манере речи, но и в проекции этого образа на созданную им звезду Эди Седжвик (в Эди он видел одновременно и наивную Ширли Темпл, и загадочно-непроницаемую Грету Гарбо).

Любопытно, что многие роли, исполняемые трансвеститами (Марио Монтезом, Джеки Кертисом, Кэнди Дарлинг) были востребованы не только «Фабрикой» — исполнители параллельно играли их в театрах Гринвич-Виллиджа, например в экспериментальном Театре Смешного или в отпочковавшихся от него труппах Чарльза Лэдлема и Рональда Тэвела (который ставил там свои сценарии для Уорхола, переделанные в пьесы).

Полупрофессиональными, но достаточно известными исполнителями были также Мэри Воронов, Тейлор Мид, Ондин и Фредди Херко, не говоря уже о перформансисте Джеке Смите, который вводил (одновременно с Й. Мекасом) короля поп-арта в мир экспериментального кино и своих «пылающих созданий», — так возник один из первых, почти что хроникальных, фильмов «Энди Уорхол снимает Джека Смита, снимающего “Нормальную любовь”» (1963), оригинал которого был конфискован полицией после демонстрации в синемаатеке вместе с копией фильма Жана Жене «Песнь любви». Уорхол любил снимать работавших с Джеком Смитом актеров — кроме Мида и Монтеза «смитовцами» были Наоми Ливайн, Беверли Грант и Фрэнсис Франсин. Однако загадку экранного магнетизма Уорхол, которого один из критиков назвал «Льюисом Мейером андеграунда», видел не в исполнительском профессионализме, а в соответствии имиджа потенциальной звезды собственным фантазиям и представлениям. Собственно, он был не только рациональным продюсером и художником-бизнесменом, на самом деле достаточно жестко и прагматично управлявшим «Фабрикой», но и главной суперзвездой, недостающие свойства которой как бы воплощали в своем имидже избранные в его свиту.

Звездный потенциал и магнетизм Уорхол старался рассмотреть в своих «Кинопробах» («Screen Tests», 1962—1964) — почти пятистах ми-

нималистских кинопортретах (так сначала на «Фабрике» и называвшихся, а также, на сленге уорхоловской тусовки, «неподвижками» («stillies»), в противоположность «движущимся картинкам» («movies»), поскольку они не ставили целью отбор кандидатов для следующего «фабричного» фильма). Скорее они обозначали те грани нью-йоркского авангардистского сообщества 60-х, одним из центров которого была «Фабрика», — одаренного портретиста Уорхола интересуют лица поэтов-битников (Аллена Гинзберга, Питера Орловски, Тима Берригена), художников (Джеймса Розенквиста, Роя Лихтенштейна, Ларри Риверса), музыкантов (Боба Дилана, Лу Рида, Нико), режиссеров-экспериментаторов (Гарри Смита, Джона Палмера, Уилларда Мааса и Мэри Менкен), актеров (Денниса Хоппера, Эзкери Скотта), критиков и кураторов (Сьюзан Зонтаг, Грегори Бэткока, Барбары Роуз) и просто светских львиц («Беби» Джейн Хольцер, Этель Скалл, Изабель Эберштадт). И, само собой, открытых им звезд и моделей, кинопортреты которых снимались за два года по несколько раз, — Эди Седжвик, Вивы, Айви Николсон, Ингрид Суперстар, Ондина и других. Принцип полного контроля поддерживался и здесь, в то время как уже признанные знаменитости вполне могли его нарушить, поэтому к ним Уорхол относился с недоверием и заставлял, например, Боба Дилана буквально часами дожидаться своей кинопробы²⁷⁶.

Условия съемки ранних кинопроб напоминали правила фотографирования на паспорт. В течение трех минут, пока не закончится ролик, неподвижная камера при равномерном освещении снимала крупный план «испытываемого», который должен был сидеть неподвижно и стараться не моргать, причем разговаривать и улыбаться строго запрещалось. Исключение — ролик с Сальвадором Дали, когда кадр с подмигивающим великим сюрреалистом полностью перевернут.

Излюбленный прием Уорхола, включавшего камеру и уходявшего заниматься другими видами творчества, работал и здесь: если профессиональные модели и актеры прекрасно справлялись с позированием, то многие другие не выдерживали трехминутного испытания и пробовали сопротивляться вуайеристскому объективу. Художник Джеймс Розенквист крутится на фортепьянном сиденье, поэт Пьеро Хэлицер хитро улыбается из-под глубоко надвинутой шляпы, не может удержаться от смеха и рок-менеджер, организатор Вудстокского фестиваля Чип Монк, «Беби» Джейн Хольцер весьма чувственно жует жвачку, а Боб Дилан и вовсе выходит из кадра до окончания ролика.

Нужно отметить, что, несмотря на связь Уорхола — через Мекаса, Смита и Мида — с режиссерами экспериментального кино (о чем свидетельствует их участие в «Кинопробах»), отношение к нему авангардистского сообщества оставалось достаточно противоречивым. Романтический образ одинокого кинопоэта (вроде Брекиджа или Майи Дерен), воплощавшего свои визионерские, лирические прозрения на экране без существен-

ной финансовой поддержки, по большей части на свои средства, был весьма значимым для разделявших установки мекасовского «Кооператива кинематографистов» нью-йоркских авангардистов. Визионерство было оборотной стороной маргинальности и изолированности от мейнстрима, но не состоятельности и известности.

Один из наиболее высокооплачиваемых коммерческих художников, Уорхол начинал уверенно работать в этом виде искусства, который столь романтически противопоставлял себя коммерциализму. И работать достаточно коммерчески — концептуальное «прикосновение Мидаса» наложило отпечаток на все его кинопрактики, начиная с раннего, немого периода 1963—1964 гг., звуковых импровизационных опусов по сценариям Р. Тэвела (1964—1966), когда, по признанию Уорхола, «делали фильмы просто ради того, чтобы их делать», и заканчивая периодом, когда снимались — преимущественно Полом Морисси — «полнометражные художественные ленты, которые захотели бы прокатывать официальные кинотеатры», а роль Уорхола сводилась к использованию его бренда знаменитого и успешного художника²⁷⁷. Тэвел отмечает, что антипатия киноэкспериментаторов к финансово успешному, признанному истеблишментом художнику-бизнесмену была вызвана еще и «эксплуатацией» им в начале 60-х мотивов и образности, которые были открыты и использованы визионерским, поэтическим авангардом (приключения «гротескного тела», гендерные перформансы в стиле кэмп, измененные (благодаря наркотикам) состояния сознания, божественность и т.п.)²⁷⁸.

Более того, невмешательство и концептуальная отстраненность Уорхола, его отрицание эмоциональной и субъективной экспрессии также были чужды режиссерам интроспективного, мистически-интуитивного крыла авангарда. Эти же свойства помешали Мекасу часто упоминать его в ряду авторов экспрессивного «бодлеровского кино». Зато именно Мекас, в чьей синемаотеке король поп-арта открывал для себя киноандеграунд, засвидетельствовал рождение нового режиссера, организовав просмотры его фильмов и их прокат, посвятив целый номер своего журнала «Film Culture» суперзвездам Уорхола и присудив в 1964 г. шестой Приз независимого кино фильмам «Сон», «Стрижка», «Еда», «Поцелуй» и «Эмпайр» (этому торжественному ритуалу посвящен 12-минутный фильм Мекаса «Награждение Энди Уорхола», где «олигарх пассивности» со свитой получают в награду корзину с фруктами, которые тут же съедают). Для Мекаса, считавшего, что «прекрасно все, случающееся когда-либо с человеком, если знаешь, как на это смотреть», фильмы Уорхола были квинтэссенцией будничной красоты²⁷⁹. Их исполнители буквально погружены в обыденность: словно в прямом телеэфире реалити-шоу они сплетничают, готовят кофе, наносят косметику, одеваются или раздеваются, по-быстрому занимаются любовью, болтают по телефону, стригутся, выпивают, спорят, целуются, спят и обедают — и больше с ними ничего не происходит. Од-

нако, как и в элегических «дневниковых фильмах» автора «Уолдена», любое событие, даже самое незначительное, оказывается преображено взглядом камеры. Как мы помним, «попытка наполнить обыденность духовной и моральной содержательностью, преобразовать жизнь в соответствии с индивидуальным смыслом и призванием» (С. Ароновиц) определяла этику контркультуры, причем не только в Америке. Она была близка послевоенной «вере в реальность» француза Андре Базена и поискам итальянских неореалистов.

Несомненно, в повседневной образности киноработ Уорхола (особенно первого периода) можно, вслед за Мекасом, открыть лирические озарения и медитативные прозрения, поднимавшие реальность на новый, поэтический уровень. Однако более существенным эстетическим импульсом «олигарха пассивности» представляется не эта романтическая трансгрессия, а сочувственная кинорепрезентация фрагментов альтернативного, маргинального стиля и образа жизни своих «девиантных» звезд, их ироничного (де)конструирования перформативного гендера. Благодаря такой репрезентации Уорхол не только мог упаковывать фрагменты «альтернативной обыденности», наделяя их свойствами товара благодаря своему бренду (его кинематограф, особенно последнего периода, предлагал идеальные формы для таких трансакций), но — даже будучи принципиально чуждым политическому активизму и защите прав геев — создавать и продвигать собственные значения и смыслы в гомофобной публичной сфере, работая над ее постепенным изменением.

2. Фильмы первого периода: разница во времени

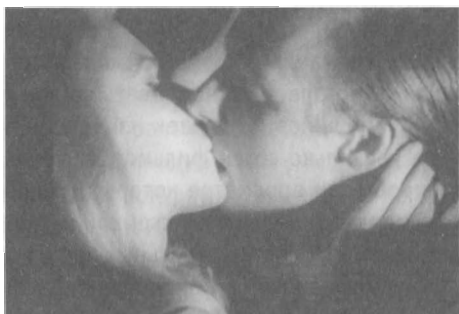
Созданный историками кино феномен лент Уорхола принадлежит культурной мифологии — их влияние было неоспоримым, а их недоступность способствовала популярности. В 1972 г. король поп-арта запретил прокат своих экспериментальных киноработ, сделав исключение для коммерческих постановок Пола Морисси, и только в 1988 г. состоялась первая ретроспектива в Музее Уитни (Уорхол, которому уже не пришлось ее увидеть, пессимистично заметил в интервью незадолго до смерти, что «о его фильмах лучше говорить, чем их смотреть»). Предполагали, что на решение принимавшего все более коммерческий подход Уорхола повлияли интересы двух рынков: во-первых, по логике арт-рынка скрытые от публики авангардные ленты приобретают большую ценность, во-вторых, с точки зрения — прямо противоположной — индустриального кинематографа экспериментальные опусы с мотивами однополрой любви и участием трансвеститов подрывали имидж Энди как успешного коммерческого если не режиссера (им был Морисси), то продюсера.

Тем не менее на протяжении пяти лет (1963—1968) художник уделял киносъемкам почти столько же внимания и времени, сколько излюбленной живописи — последняя помогала финансировать фильмы вплоть до выпуска коммерчески окупившихся «Девушек из Челси» в 1966 г. Подобно Брекиджу, он снял несколько сотен фильмов, включая около пятисот трехминутных кинопроб (при просмотре которых трудно было провести разницу между фильмами с замедленной съемкой и просто медленно движущимися фотографиями), десятки отдельных частей и полнометражных лент, оставшихся невыпущенными, и около шестидесяти работ, вышедших в артхаусный прокат. В большинстве случаев его функция сводилась к выбору персонажей (кинохудожника Уорхола интересуют исключительно люди, их энергетика, и лишь в «Эмпайре» главным героем становится небоскреб), установке кадра, включению камеры — обычно он покидал импровизированную съемочную площадку, переходя к другим проектам, и возвращался, чтобы ее выключить, а также решению, годится ли отснятый материал для показа. Уорхол мог работать над несколькими кинопроектами одновременно, откладывая на долгое время и снова возвращаться к ним и т.д.

Параметры эстетики Уорхола во многом продиктованы ограничениями его «технопрепятствий», в данном случае — кинокамер. К первому периоду относятся снятые по большей части статичной камерой (16-мм «Болексом» на штативе) немые черно-белые фильмы, движения персонажей в которых сведены к минимуму. «Болекс» заряжался 100-дюймовыми (на три-четыре минуты, при проекции 24 кадра в секунду) роликами. Этот период возвращал зрителя к истокам кинематографа, он был ближе к документально фиксирующим реальность эпизодам Люмьера, нежели к игровым сценкам Мельеса. Это заметно уже в его первом одночасовом фильме «Поцелуй» (1963), идею которого Уорхол, по слухам, заимствовал из фильма Т. Эдисона «Поцелуй Мэри Ирвин и Джона Райса», вызвавшего скандал (он был снят с участием театральных актеров для компании «Витаскоп» весной 1896 г.). Уорховская версия демонстрировала крупные планы целующихся пар, причем необходимость продолжать поцелуй в течение трехминутного ролика вызывала, как и в «Кинопробах», напряжение у некоторых исполнителей. Кто-то переигрывал, кто-то держался нарочито отстраненно и т.д.

Выбор участников акцентировал постоянные мотивы уорховского либертинажа — большинство составляют пары целующихся женщин и мужчин (актриса Наоми Ливайн в начале фильма целует разных мужчин), но есть ролики и с целующимися юношами. Только один раз камера отъезжает, чтобы дать их средний и общий планы, показав диван и часть лофта, где происходит действие.

«Поцелуй» также заявляет о примененной в кино поп-артовской стратегии серийности и тиражируемости, что ощутил Мекас, регулярно



Кадры из фильма Э. Уорхола «Поцелуй» (1963)

предварявший частями этого снимавшегося в течение нескольких месяцев фильма (в основном поцелуями Наоми Ливайн) вечерние просмотры в своей синематеке — подобно кинохронике или мультфильмам как «довеску» к основному коммерческому сеансу. Эти части Мекас называл «Сериалом Энди Уорхола». Существует также выполненный Уорхолом шелкографический портрет целующихся (Ливайн и черного актера Руфуса Коллинза), увеличенный из кадра «Поцелуя».

Если в этом фильме, по замечанию современников-рецензентов, постоянно повторяется то, «что люди делают со своими ртами», то в «Еде» (1963), где рот играет не менее важную роль, повторению подвергается ритуал поглощения гриба, исполняемый поп-художником Робертом Индианой. Когда он не занят меланхоличным пережевыванием, то смотрит — либо скучающе-расслабленно в окно, либо на людей, остающихся за кадром. Если бы не сорокаминутная продолжительность фильма, то этот контрастный, прекрасно освещенный, композиционно гармоничный кинопортрет можно было бы поместить в серию «Кинопроб». Гриб возникает вновь и вновь в руке художника благодаря тому, что сцены смонтированы в отрицающем сюжетную последовательность порядке. Похожие материал и композицию можно увидеть в кинопробе «Банан Марио» (1964), где нарочито чувственное поедание банана звездой-трансвеститом Марио Монтезом занимает четырехминутный ролик.

Как и голливудская «фабрика грез», обеспечивающая комфортабельный иллюзионизм, Уорхол использует оба классических скопических



*Кадр из фильма Э. Уорхола
«Еда» (1963)*



*Кадр из фильма Э. Уорхола
«Банан Марио» (1964)*

влечения (скопофилию и вуайеризм), но с совершенно иными намерениями. Его камера, безучастно отстраненная и в то же время бесцеремонно вторгающаяся в интимное пространство «Другого», преимущественно лицо или тело, вызывает у зрителя самые разные реакции — от восхищения до скуки и даже гнева (по большей части). Причина этого — временной парадокс его минималистских фильмов.

С одной стороны, их внутренняя длительность, как верно отмечают критики вроде Ле Грейса, полностью соответствует объективному времени, в течение которого зритель их воспринимает. Отвергнуты как романтическое, лирическое преобразование реальности, так и манипулятивный монтаж по голливудскому (иллюзионистскому) лекалу. С другой стороны, несмотря на то что эти концептуальные работы сняты на скорости 24 кадра в секунду (то есть скорости съемки/проекции звуковых фильмов), Уорхол настаивал на проекции со скоростью 16 кадров в секунду (то есть скорости проекции немых фильмов)²⁸⁰. Это не только сильно увеличивало время проекции, но и создавало ощутимый эффект замедления.

В результате мы воспринимаем фильм, ритм которого не синхронизирован (как можно было бы ожидать от проекции на 24 кадра) с нашим ритмом, что создает значительную напряженность. Эта несостыковка внутреннего ритма экранного персонажа и нашего, зрительского, выявляет и подчеркивает наше отчуждение от экранного, иллюзионистского образа. Она заставляет воспринимать этот образ как «другой», изначально чуждый, загадочный и потому непознаваемый. Если иллюзионистские визуальные коды «фабрики грез» тщательно маскируют расхождение между видимым и познаваемым, то вуайеристская стратегия уорхоловской «Фабрики» его только подчеркивает.

Эту непознаваемость почувствовал и Стэн Брекидж, разочаровавшийся в фильмах Уорхола после их просмотра (в мекасовском киноархиве «Антология») на «звуковой» скорости и неожиданно увидевший художника с «абсолютно иным, новым способом видения реальности» после

повторной проекции — на сей раз «немой». Трактовка темпоральности — как «настоящего продолженного» времени Брекиджа, сжатого и импульсивного, так и концептуального времени Уорхола, нарочито замедленного и растянутого, — основана на желании обоих показать неуловимость, непознаваемость, изменчивость объекта восприятия, «сопротивляющегося и видению, и познанию...»

Одно из условий показа непознаваемого объекта, как у Брекиджа, так и у Уорхола, — отказ от рациональных суждений по поводу происходящего на экране, снятие присущих сознанию ограничений, некое «вживание», до полного растворения, во временной поток фильма, названном критиком и летописцем андеграунда Паркером Тайлером «временем прихода» («drug-time»), иронично противопоставленным Тайлером карнавалному «drag-time», то есть «времени трансвеститов». Сомневаясь в правомочности определения (отсылавшего к принятой в повседневных ритуалах «Фабрики» культуре наркотиков — сам Уорхол принимал четвертинку амфетаминовой таблетки «Обетрол» в день, что способствовало повышению работоспособности, и обвинялся современниками в поддержании наркотической зависимости своих суперзвезд), все же нельзя не отметить другой парадокс Уорхола. Несмотря на наше восприятие экранного образа как чуждого и загадочного, он оставляет место для интенсивного сексуального переживания автора-вуайера, для антиинтеллектуальной, безотчетной, почти эротической чувственности, которую зритель может (однако вовсе не обязан) разделять.

Такое переживание заметно в самом концептуальном фильме «Сон» (1963), в котором взгляд камеры словно уподоблен взгляду любящего человека, способного в течение восьми часов просидеть рядом со спящим, любясь им не смыкая глаз²⁸¹. Камера дает чувственные образы равномерно вздымающегося живота, переходит к поясному плану почти обнаженного тела, затем к крупному плану безмятежного лица, в профиль и анфас, раз за разом повторяя эту последовательность.

Более всего эстетику фильма, который должен был демонстрировать непрерывный восьмичасовой сон поэта Джона Джиорно (поначалу в этой роли мыслилась Брижит Бардо), определили ограничения 16-мм «Болекса». Из снятых им четырехминутных 100-дюймовых роликов нужно было собрать восемь часов, дающих иллюзию непрерывности («Сон» снимался отдельными фрагментами в течение шести недель). Кропотливый монтаж, больше в уорховской кинопрактике не использовавшийся, явно оказался неспособным поддержать эту иллюзию. В итоге были смонтированы не только кадры частей тела Джиорно, но и целые ролики, повторяемые многократно — по свидетельству архивистов, от пяти до двадцати раз, — плюс сверхдолгий стоп-кадр в финале. Даже после всех усилий окончательный вариант фильма насчитывал 5 часов 20 минут вместо заявленных восьми²⁸².

Репрезентируя тело, кинохудожник чувствовал себя более уверенно, снимая небольшие, на один ролик, экспериментальные работы (например, фильм «Плечо» (1964)), выполненный в минималистском стиле «Флаксуса», демонстрировал крупный план плеча танцовщицы Люсинды Чайлдс в полосатой «тельняшке» — и ничего больше). У Уорхола было много замыслов «сверхдлинного фильма», исполненных или оставшихся на бумаге, — среди них составленные из коротких роликов и показанные всего один раз «Четыре звездочки» (1966) на 25 часов, несохранившееся «Подражание Христу» (1967) — на 8, идеи снять ровно сутки из жизни Эди Седжвик или 30-дневную «Библию Уорхола» в видеоформате. Однако самым известным проектом стал восьмичасовой «Эмпайр». Благодаря сменившей «Болекс» камере «Аурикон» с синхронным звуком, заряжавшейся получасовыми роликами (1200 футов), была устранена главная проблема «Сна», то есть репрезентация непрерывного времени.

Съемка верхней половины небоскреба Эмпайр Стайт Билдинг была начата 25 июля 1964 г. после 8 часов вечера и завершена в полтретьего утра. Зритель старается вжиться во временной поток (составляющий 7 часов 15 минут; 8 часов — при проекции), наблюдая за изменениями световой гаммы — белесоватого абриса нью-йоркских зданий на закате, среди которых выделяется устремленный ввысь крупнозернистый силуэт небоскреба, занимающий треть неподвижного кадра и постепенно погружающийся во тьму, наверху включается иллюминация, выделяющая острый готический шпиль. Освещение не меняется в течение последующих шести часов, пока наконец в предпоследней части подсветка шпиля не выключается, — и последние полчаса проходят почти в полной темноте, что лишь подчеркивает невозможность окончательного познания объекта на экране²⁸³.

Две реплики Уорхола, записанные Мекасом во время съемок: «Эмпайр Стайт Билдинг — это звезда!» и «Восемь часов бесконечной эрекции»²⁸⁴ — еще раз подтверждают его желание вынести систему ценностей его травестийного, «звездного» маскарада «Фабрики» во внешний мир, в публичную сферу. Однако первая, наиболее цитируемая, реплика вполне могла быть вызвана также историческим контекстом. За несколько месяцев до съемок было объявлено о начале строительства в Нью-Йорке башен Мирового торгового центра, которые будут выше Эмпайр Стайт Билдинга, самого высокого здания в мире. В том же 1964 г., к открытию Мировой торговой ярмарки, на последних 30 этажах 102-этажного здания была установлена мощная подсветка, преобразившая ночную панораму Нью-Йорка, — без нее воплощение уорховского (по другим сведениям, принадлежащего его ассистенту Джону Палмеру) замысла, то есть съемки ночью, было бы невозможным. Поэтому для главрежа «Фабрики» небоскреб Эмпайр как бы исполнил роль вновь возвращающейся, стареющей голливудской звезды 1930-х гг., когда он помог выразить сексуальную

мощь сражавшегося на его вершине с вертолетами Кинг-Конга в одноименном фильме 1934 г.

Не менее концептуальной, заряженной травестийной энергетикой работой стал «Минет» (1963), ставящий стихию эроса в один ряд с запечатленными в других минималистских фильмах повседневными действиями — сном, едой, стрижкой и т.д. Только название помогает тут зрителскому воображению заполнить внеэкранное, подразумеваемое пространство и наделить эротическими коннотациями те достаточно сдержанно переданные эмоции, которые отражены крупным планом лица юноши (одного из уорхоловской свиты, Диверна Букволтера, в 70-х снимавшегося в Голливуде и ставившего спектакли в Лос-Анджелесе). Он закрывает глаза, иногда запрокидывает голову назад, дотрагивается до лица, глубоко вздыхает, морщится от боли или наслаждения, а о достижении оргазма мы можем догадаться только по исчезновению выразительной мимики и закуливанию им сигареты в конце фильма.

Эмоции даны настолько многозначно и убедительно, что, если бы не название, этот профессионально снятый, с четким освещением кинопортрет вполне мог бы служить, по мнению некоторых критиков, иллюстрацией экстаза религиозного — крупный план Букволтера напоминает кадры с Фальконетти в фильме Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Более того, в большинстве кадров над головой героя можно рассмотреть нечто вроде нимба, благодаря которому посещавший церковь католик Уорхол мог выразить свое истинно поп-артовское, амбивалентное отношение, сводящее воедино иронию и обвинение: представляя гея как мученика или святого, «олигарх пассивности» выражал свою позицию.

Уорхол сознательно устраняет прямое вуайеристическое подглядывание, обыгрывая цензурные запреты и давая взамен свободу фантазии, — рисующая кинопортрет камера не выпускает из поля зрения лицо и не опускается для подсматривания табуированного процесса. Претендуя на непосредственную — как в других концептуальных фильмах — регистрацию повседневности, Уорхол одновременно испытывает на прочность границы между документальным и вымышленным: например, невозможно с точностью утверждать, какую именно эмоцию испытывает Букволтер — удовольствие от процесса или боль (или оба ощущения одновременно) — и испытывает ли он что-либо вообще, а не просто разыгрывает аудиторию.

Амбивалентность, инаковость и загадочность экранного образа подчеркивается не только нашим вторжением в интимное пространство персонажа, не только замедленным временем проекции, но и своеобразным обрамлением. Как и в других представлявших временной поток минималистских работах — будь то получасовые части снятого «Ауриконом» «Эмпайра» или трехминутные «болексовские» ролики «Еды» и «По-



*Кадр из фильма Э. Уорхола
«Минет» (1963)*

целуя», — начало и конец каждого ролика маркированы «вспыхивающими» искорками (то есть царапинками) на белых ракордах, в белизне которых как бы растворяется изображение. Этот постоянный прием недолюбивавшего монтаж Уорхола можно сравнить с «визуальным шумом» его живописных шелкографических серий — царапинами, пятнышками, смазанным контуром и т.д., подчеркивавшими не только индивидуальность мечтавшего быть машиной художника, но и саморефлексию медиума, его выразительных средств (этот прием появится чуть позднее в «структурных фильмах» Гера, Фрэмптона и Сноу). При переходе к звуку Уорхол принял «внутрикамерный» монтаж, заключающийся в остановке камеры при неотснятом до конца ролике и ее последующем включении для нового эпизода — о монтажном стыке свидетельствовал сохраняемый Уорхолом звуковой сигнал (этот прием использовался репортерами, документалистами и проч.).

Таким же растворением в обрамляющей белизне ракордов отличается изысканная, почти живописная образность фильма «Стрижка» (1963), в котором карнавальная квир-эстетика «Фабрики», преобразая заявленное в названии рутинное действие, одновременно деконструирует феномен голливудского звездного гламура. Материалом послужили известные парикмахерские «салоны» Билли Линича, устраиваемые в его выкрашенной в серебряный цвет квартире в нижнем Ист-Сайде — предтече Фабрики, на которые часто собирались его друзья — танцоры и «амфетаминные торчки» (в фильме мы видим Джеймса Уоринга и Фредди Херко)²⁸⁵.

В отличие от упомянутых длинных минималистских опусов, с их неподвижной камерой, персонажами и объектами, здесь ритуал стрижки представлен шестью четырехминутными роликами, каждый из которых демонстрирует исполнителей в движении, каждый раз в ином ракурсе.

Уорхол делит кадр пополам, противопоставляя неподвижно сидящего в кресле Линича, над которым монотонно колдует «парикмахер», и танцора Херко, набивающего трубочку марихуаной, делающего несколько

ко чувственных затяжек и затем исполняющего нечто вроде стриптиза, пока он не остается только в ковбойской шляпе. Все трое, игнорируя камеру, тем не менее помнят о ее существовании, принимая вычурно-манерные позы и перебрасываясь репликами (которых мы не слышим в немом фильме). В последней части все исполнители, начиная с Линича, постепенно начинают смотреть в объектив (видимо, следуя режиссерским указаниям), нарушая традиционные конвенции, — в их немигающих, отстраненно-безучастных взглядах тем не менее заметно удовлетворение от своего звездного статуса. Когда начинают появляться «искорки» и «мушки» последнего ракурса, герои одновременно разражаются хохотом и начинают тереть долго не мигавшие и потому слезящиеся, как и у «испытываемых» «Кинопроб», глаза. Альтернативный гламур фильма наглядно демонстрирует здесь, как и во всех последующих работах Уорхола, реальные условия собственного производства — вместо экзотических павильонных декораций персонажи обживают пространство обшарпанного лофта (а также тесных комнаток дешевых отелей и квартир в домах Ист-Виллиджа, без лифта и горячей воды, но с тараканами). Вместо фешенебельного дизайна — разнокалиберная мебель, принесенная со свалки, и лампочка, свешивающаяся с потолка. Вместо киногоничных портретов ухоженных звезд — острохарактерные уличные типажи (мало кто из снимавшихся в фильмах «Фабрики», за исключением Джо Далессандро, соответствовал стандартным канонам красоты).

3. Фильмы второго периода: «не сюжет, а случай»

После съемок самого высокого здания в мире камерой «Аурикон», дававшей большие технические возможности, нежели предшествующие модели, Уорхол решает с ее помощью перейти к звуковому кинематографу. Однако возможность разрабатывать диалог и сюжет благодаря более длинным 33-минутным роликам он отвергает, в качестве основного принципа оставляя статичную камеру и полностью отснятый дубль (лишь впоследствии прибегая ко внутрикамерному монтажу) и полностью не отказываясь от сценария. Как и большинство авангардистов 60-х, в кинематографе его интересует не завершенный, тщательно сконструированный в рамках голливудских конвенций рыночный продукт (как мы отмечали, для наделения его экспериментальных фильмов арт-рыночной ценностью было достаточно уорхоловского бренда), а процессуальность формы, постоянно меняющейся и развивающейся, некое травестийное, перформативное пространство, в котором планируемые сценарием события могут идти совершенно иначе. Любовь Уорхола к спонтанности, случайности и частым провокациям на съемках порой приводила к непредсказуемым результатам. Иногда импровизации звезд становились

благодаря им «историческими документами» — таков блистательный перформанс Ондина в роли папы римского («Девушки из Челси»), переходящий в неподдельную, искреннюю ярость, спровоцированную по заданию «олигарха». Иногда они подрывали сценарный замысел — занятым в «Виниле» исполнителям он запретил учить роли, и в результате они с весьма заметным напряжением читали свои реплики по суфлерским карточкам. В том же фильме он неожиданно для всех поместил наблюдающую за действием Эди Седжвик в центр кадра, уводя внимание зрителя от главного зрелища — садомазохистских перипетий. В «Лошади» (1965), этой пародии на вестерн, Уорхол, давая выход своему садистско-вуайеристскому влечению, не выключает камеру, даже когда разошедшиеся под влиянием наркотиков актеры начинают тащить главного героя Кида и голова его ударяется о цементный пол лофта. Камере остается бесстрастно запечатлевать все новые и новые события неотрепетированного, хаотично-го перформанса, а зачастую и вовсе отвлекаться от них.

Поскольку показ андеграундного гламура собственных звезд оставался творческим кредо короля поп-арта, «официальный сценарист» «Фабрики» Рональд Тэвел следовал «единственному конкретному желанию», которое, по его словам, он услышал от Энди, — давать «не сюжет, а случай». Как и в Голливуде, сценарий стал бы предлогом для отражения уникальной харизмы той или иной звезды — ее неподражаемые импровизации (особенно в «Девушках из Челси»), ее всепоглощающее присутствие на экране и эксгибиционизм могли бы отводить малозначащему сюжету совсем немного места. «Мы открыли, что во время съемок звезд или потенциальных звезд у очень немногих хватало запала для собственной импровизации и что очень многие из них паниковали, когда включалась камера, при этом отсутствие сценария вовсе не прибавляло им уверенности...» — вспоминал Тэвел²⁸⁶.

Как упоминалось выше, культ звезд прошлого был характерным элементом контркультуры 60-х. Закат голливудской системы породил ошущимую ностальгию по классическому гламуру, переданную ретроспективами на постепенно вытеснявшем «фабрику грез» телевидении или в revival houses (аналогах наших кинотеатров повторного фильма), — особенно популярны были Хэмфри Богарт и Джин Харлоу. За неимением другого, дозволенного в публичной сфере, субкультура геев активно использовала и трансформировала коды и значения этих ностальгических культов для гендерного и культурного самовыражения — особенно это удавалось трансвеститам-перформансистам с их бесконечной примеркой ролевых масок.

Выросший из «Банана Марио» первый звуковой фильм Уорхола «Шлюха» («Harlot», 1964) основан на статичных «живых картинах», больше напоминающих фотографии из семейного альбома, в центре которых — трансвестит Марио Монтез, на сей раз отошедший от своего най-

денного в киноперформансах Джека Смита культового имиджа «карибской королевы». Здесь он персонифицирует Джин Харлоу (используется уничижительная аллитерация «harlot» и «Harlow»), создавшую в 30-х сексапильный образ «платиновой блондинки» (так назывался фильм с ее участием). Сценарист Тэвел обыгрывает две ее ипостаси — во-первых, образ звезды, «доступный», как шлюха, всем зрителям, во-вторых, Харлоу как «трансвестита, подобно Мэй Уэст или Мэрилин Монро, в том смысле, что их феминность настолько преувеличена, что становится скорее комментарием к самой женственности, нежели реальным феноменом или представлением реальности»²⁸⁷.

В этом полиморфно-перверсном, однако статичном (загадочно-замедленный ритм немного кино исчезает с приходом звука) карнавале всего четыре участника, взаимоотношения которых нарочито запутаны, неопределенны, перформативны: Монтес разлегся на диване рядом с неподвижной лесбиянкой (Кэрл Кошински) в темном платье и с огромным белым котом на коленях, за «дамами», облокотившись на спинку дивана, позируют их мафиозные спутники (Джерард Маланга и Филипп Фэген). Из всех четверых наиболее активен Марио, со всеми флиртующий, поедающий бананы и провокационно подчеркивающий при этом их фалличность под плохо различимый абсурдистский закадровый диалог самого Тэвела и Линича (рифмующих слово «бананы» со всем что только возможно). В финале диалог этого первого звукового фильма Уорхола сменяется любимой музыкой обитателей «Фабрики», «Лебединым озером», а мафиози и лесбиянка подражают примеру Марио, устраивая «банановую оргию»²⁸⁸.

Другими перформативными воплощениями голливудских знаменитостей как знаков стали роли Монтеза в более динамичных версиях тэвеловских сценариев — «Еще молока, Иветт» (1965) и «Хэди» (1965). «Иветт» (другое название фильма — «Лана Тернер») обыгрывает жутковатое событие из биографии звезды Ланы Тернер, дочь которой зарезала кухонным ножом любовника матери, Джонни Стомпането. Мрачность этого инцидента снимается театрализованной, бурлескной атмосферой импровизированной оперетты, персонажи которой непрерывно меняют костюмы, напевают, играют на губной гармошке или чувственно поедают фрукты («fruit» — сленговое обозначение гомосексуалиста). Марио перевоплощается в Лану Тернер, а роль ее дочери исполняет плотный молодой человек с манерами Брандо. Мать и «дочь» целуются, вместе едят один сэндвич и запивают молоком из одного стакана — отсюда рефрен фильма, обращение Марио к служанке.

Более сюжетный фильм «Хэди» (1966) основан на биографии родившейся в Вене Хэдвиг Эвы Клеслер, ставшей звездой «МГМ» 1940-х гг. под именем Хэди Ламар. Эта театрализованная пародия подчеркивает ее kleptomанию, показывая арест во время кражи из магазина (другое название фильма — «Магазинная воровка» («Shoplifter»)).

Фильм открывается сверхкрупным планом кожи лица — ее исследует под увеличительным стеклом хирург (Джек Смит), делающий Ламар очередную подтяжку. Поднявшийся с «операционного ложа» Монтез рассматривает себя в зеркало, удовлетворенно восклицает: «Я — самая красивая женщина в мире!» — и начинает передвижение по пространству лофта, каждый раз объявляя место действия. Как и в «Иветт», позабывшая про статичность камера следует за героиней, то и дело теряя ее из поля зрения, фокусируя внимание на деталях потолка или стен, как бы стесняясь демонстрировать унижение великой актрисы (с этого фильма появляется абстрагирующий действие элемент «визуального шума» — знаменитые уорхоловские наезды-отъезды, особенно заметные в «Девушках из Челси»). В магазине Хэди хватается за руку женщина-полицейский (Мэри Воронов, чью маскулинность всячески обыгрывал Уорхол), которая проводит допрос в особой комнате и приводит в квартиру, где разыгрывается трагическая сцена сексуального домогательства. Фильм завершается патетичным судом над Ламар, на котором дают показания пятеро ее бывших мужей, комически описывая различные курьезы из совместной жизни.

Содержание этих фильмов определяют не столько скандально-анекдотические инциденты со знаменитостями, сколько грациозно исполняемый Монтезом перформанс то и дело меняющихся масок, стилистика кэмп с ее метаморфозами гендерных ролей и имиджей, как и в «Пылающих созданиях» Смита. Однако роли легендарных звезд поручались не только трансвеститам для гендерных пародий. Примером, когда нашумевший скандал стал предлогом для показа харизмы «фабричной» суперзвезды, в данном случае Эди Седжвик, может служить фильм «Лупе» (1965) об известной актрисе комедий и мелодрам 20-х — 30-х гг. Марии Гвадалупе Велез, снимавшейся с Дугласом Фербенксом, Лоном Чейни и Гэри Купером. В отчаянии из-за отказа любовника развестись с женой и невозможности аборта эмигрировавшая из Мексики 36-летняя католичка Лупе мелодраматично обставила в своем голливудском особняке торжественную церемонию перехода в мир иной — после принятия снотворного, в спальне, украшенной цветами и зажженными свечами. В «Голливудском Вавилоне» Энгер утверждает, что ее желудок изверг смертельную дозу — потеряв сознание, звезда захлебнулась водой из унитаза, где застряла ее голова (что явно противоречит всем законам физики, а также мемуарным свидетельствам знавших ее).

Этот мелодраматично-анекдотический инцидент совсем не интересовал Уорхола, снявшего «Лупе» как последний из многочисленных фильмов о повседневной жизни Эди Седжвик, своей «музы» середины 60-х, — таких, как «Бедная маленькая богачка», «Кухня», «Красота № 2», «Внешнее и внутреннее пространство» и др. (все — в 1965-м). Единственным напоминанием о самоубийстве стали трехминутные кадры скрюченного тела Эди с головой в унитазе в конце каждой части 72-минутно-

го фильма. Как и в других опусах этого почти документального «домашнего кино», напоминающего приемы французского «синема верите», режиссер любит грациозными движениями своей хрупкой героини, показывая, как она танцует, забавляется с котенком, слушает музыку, обедает и стрижется у Билли Линича. В отличие от «синема верите», камера время от времени отвлекает наше внимание от суперзвезды, панорамируя детали обстановки, пол и потолок роскошных апартаментов отеля «Дакота» на 72-й улице, где снимался фильм, словно восхищаясь ими и вновь создавая с помощью трансфокатора мозаику «визуального шума».

В юной богатой наследнице Эдит Минтурн Седжвик, взбунтовавшейся против своей богатой аристократической семьи из Новой Англии и сбежавшей в наркотический мир андеграунда, художник видел своего двойника женского рода, «бедную маленькую богачку», сыгранную его кумиром Ширли Темпл в одноименном фильме 1936 г., девятилетняя героиня которого бросает свое «липовое» (по выражению сэлинджеровского Холдена) окружение, своих богатых родных ради бродячей актерской труппы. Богатая наследница отличалась беспечным образом жизни, лечась от нервных срывов и наркозависимости в дорогих больницах, и щедро оплачивала ужины уорхоловской свиты (что отмечено в фильме «Ресторан» с участием Ондина, Чака Уэйна и других). Ровно один — 1965-й — год неразлучные и внешне похожие Эди и Энди появлялись вместе на всех вечеринках обычного и андеграундного бомонда, и их появления удостаивались постоянного внимания прессы.

Однако притягивал Уорхола не столько контркультурный протест Эди, сколько неподражаемый стиль модели, иногда снимавшейся для журналов «Vogue» и «Life» и отчасти возлагавшей надежды, как и другие «суперзвезды», на андеграундную «Фабрику» как ступень к голливудской карьере. Существенной чертой этого маргинального, но близкого к мейнстримному стилю стала неуловимая кэмповая граница между серьезностью и иронией, «звездная» претензия на серьезность и ее отрицание, подчеркнутые Уорхолом: «Самое забавное во всем этом — вся идея этих фильмов заключалась в том, чтобы быть смешными. Я имею в виду, что оба, Эди и я, знали, что эти фильмы — только шутки, потому-то мы их и снимали...»²⁸⁹

Для «домашнего кино» с актрисой Эди не было особой нужды в подробных сценариях Тэвела. «Бедная маленькая богачка» в версии Уорхола является такого рода товарным, «расфасованным» (и тем не менее экспериментальным) фрагментом реальности, в котором ей нужно было просто оставаться самой собой, все остальное брала на себя камера. В основе фильма — замысел съемок 24 часов из жизни Эди, здесь реализованный всего в двух противопоставленных друг другу частях, по 33 минут каждая. Утро Эди показано сначала (при отсутствующем звуке) в им-

прессионистических размытых тонах — в первой, снятой не в фокусе, части мы можем только строить догадки о том, как выглядит звезда и что она заказывает завтрак, затягивается сигаретой, делает зарядку и накрашивается. Поэтому неожиданным контрастом стала вторая часть, где Эди примеряет дорогое пальто, курит марихуану и рассказывает находящемуся за кадром Чаку Уэйну о растроченном наследстве²⁹⁰.

В «Красоте № 2» подглядывание и любование грацией Эди сменяется настойчивым вторжением в ее внутренний мир. Едва различные реплики стоящих за камерой Маланги и Уэйна (ее бывшего бойфренда) явно провоцируют и обижают ее, а их бесцеремонные требования любить друг друга более страстно — согласно сценарию, полураздетые Эди и смазливый жиголо, приведенный Уэйном, заняты в любовной сцене — приводят актрису в ярость, и она прерывает игру (но не съемку). А в финале суперзвезда с неподдельным испугом рассказывает о своем страхе смерти. Тэвел признавался, что одной из его задач как студийного сценариста было интервьюирование будущих звезд, в том числе беседы с ними об их секретах, тайных страхах, фобиях и чувстве вины, чтобы потом он мог ввести в сценарий провокационные эпизоды, вызывавшие бы у актеров шок или гнев. Хотя сценарный эскиз «Красоты № 2» написал не он, а Чак Уэйн, над фильмом витает незримая тень контролирующего своих звезд провокатора-вуайера Энди.

Хотя осваивавший звуковое кино Уорхол понимал, что невозможно обойтись без хотя бы приблизительных сценариев, его недоверие к ним было столь велико, что доходило до курьезов. Оно передавалось и актерам, которые не уделяли должного внимания заучиванию текста ролей. В фильме «Кухня» по тэвеловскому сценарию задуманная детективная фабула (совершенное на кухонном столе убийство) полностью заслонена хаосом на съемочной площадке — Седжвик и ее партнер, Роджер Трудо, беспрерывно чихают, сигнализируя таким образом о необходимости подсказки, то есть специальных суфлерских карточек, показывавшихся актерам.

Многочисленные суфлерские подсказки сочетались с импровизацией исполнителей в «Виниле» (1965), вольной уорхоловской экранизации первой части романа Энтони Бёрджеса «Механический апельсин». Это жестокая версия сексуальности как перформанса — в отличие от бурлескных метаморфоз гендерных ролей, от взаимозаменяемых масок Монтеза — в замкнутом, темном, заполненном орудиями пыток и подчеркивающим глубину пространстве «Винила», напоминающем сцену, где персонажи разыгрывают театрализованные ритуалы садомазохизма, некую репрессивную антиутопию, подвергая друг друга «настоящим» испытаниям.

Главарь уличной банды Виктор (Маланга) всячески демонстрирует свою крутизну — он избивает несущего пачку книг прохожего и угро-

жающе пританцовывает на сцене, усмехаясь и поигрывая цепью. Изредка появляются другие члены банды, среди которых выделяется Отморозок (его играет Ондин). Когда приходит время расплаты, санитары во главе с главным психиатром (Джон Макдермотт) срывают с Виктора рубаху и привязывают его к креслу, где он и будет находиться до завершения перевоспитательной «программы», умоляя о пощаде, пока наконец развязанный не упадет на колени перед истязателями. Перевоспитание агрессора происходит его же методами, насильственной шоковой терапией, с маской на лице и кляпом во рту, с телом, опутанным проводами и подключенным к электрическим датчикам, на которое капает расплавленный воск. О сексуально-карнавальном перформансе напоминает действительное накачивание жертвы «попперсами» (амилнитритом), расслабляющим наркотиком, весьма популярным в субкультуре геев 60-х. пытки Виктора происходят на переднем плане в левой части плотно заполненного кадра. Уорхол разворачивает метафору повседневной жестокости и репрессивности, показывая на заднем плане, в глубине кадра, несколько слабо-различимых фигур (по утверждениям критиков, настоящих экспертов садомазохизма), разыгрывающих те же садистские ритуалы — со связанной жертвы сдирают штаны, выворачивают руки, накачивают наркотиками, дают пощечины и т.д. В правой же части кадра находится единственная в этом напряженном гомозротическом мире женщина — погруженная в себя Эди Седжвик, которая никак не вмешивается в действие и иногда безучастно взирает на мучения Виктора, попивая коктейль. Лишь один раз, в самом начале, она исполняет с ним нечто вроде танца.

Внимание зрителя поделено между двумя разными «зрелищами», двумя звездами, причем явное осознание Малангой этого навязанного Уорхолом соперничества способствует заметному переигрыванию и эмоциональному накалу. Чем больше заводится Маланга, тем безучастнее держит себя Седжвик. Создается впечатление, что она даже не осведомлена о своем участии в съемках, как старались не замечать разницы между перманентной карнавальной атмосферой «Фабрики» и кинопроцессом специально приглашенные на съемки «Винила» журналисты.

Взгляд Эди так же безучастен, как и взгляд малоподвижной камеры. Исключение составляет наиболее характерный пример «визуального шума» в работах Уорхола — самое динамичное из всех движений трансфокатора, когда камера следит за агрессивным танцем поигрывающего цепью Виктора, только что избившего «книжечка». Плавные наезды и отъезды камеры становятся все быстрее, учащаясь до такой степени, что глаз может различить только мерцание пульсирующих бликов, отражавшихся от серебряных стен лофта (возможность этого неожиданного приема объяснялась не концептуальным замыслом, а всего лишь неисправностью резьбы трансфокатора).

Как и пародии на легенды голливудского гламура с Харлоу, Ламар и Велез, «Винил» был снят в период уорхоловского увлечения мультимедийными представлениями «Взрывающееся пластмассовое неизбежное», сопровождавшими концерты группы «Велвет андеграунд» (в которой многие видят предшественников панк-рока). Уорхол в роли продюсера организовывал их в польском танцевальном зале «Дом» на Сент-Маркс-Плейс в Ист-Виллидже, а несколько представлений были даны в мекасовской синематеке неподалеку. «Неизбежное» также включало интенсивные световые (цветомузыкальные) шоу со светофильтрами, стробоскопами и слайдами, выступления танцоров, а также одновременную кинопроекцию фильмов «Фабрики» на 5—6 экранов, развешанных высоко на стенах и на самой сцене. Одна из реклам «Новой дискокинотеки Энди Уорхола» объявляла о «Джеральде Маланге и Мэри Воронов в кино на сцене в записи» и «фильмах “Винил”, “Сон”, “Поедание”, “Поцелуй”, “Эмпайр”, “Шлюха”, “Хэди”, “Диван”, “Банан” и т.д. и т.п., все в одном и том же месте в одно и то же время».

И действительно, верный своему кредо демонстрации альтернативного гламура своих эксгибиционистских суперзвезд, Уорхол-продюсер создавал эффектное дорогостоящее зрелище. Маланга в кожаных штанах исполнял оргиастический танец с хлыстом или фосфоресцирующей лентой, а его могучая партнерша Мэри Воронов связывала его и совершала экзекуцию. В центре внимания была и новая звезда «Фабрики», снимавшаяся в «Сладкой жизни» Феллини немецкая модель Криста Паффген, известная как Нико, которую король поп-арта сделал рок-солисткой «Велвет андеграунд» (вскоре после разрыва с Седжвик).

С другой стороны, этот эксперимент «олигарха пассивности» принадлежал к тому контркультурному движению фестивалей-хеппенингов и «расширенного кино», где каждый становился исполнителем и творцом, а не потребителем, где в идеале каждый оказывался способным разделить трансперсональный, коллективный, интуитивно-сенсорный — и зачастую психоделический — опыт (кстати, это свойство уорхоловского «Неизбежного» и других шоу отмечал и пророк «глобальной электронной деревни» Маршалл Маклюэн в своей ключевой книге «Галактика Гутенберга»). Хаотическое брожение индивидуальных «я» сливалось в единый энергетический поток, в котором не было четко выраженного центра. Эта децентрация, отсутствие иерархичности свойственны и киноэстетике Уорхола этого периода. Ее основной элемент — нарочито «невнимательная», взрывающаяся в кульминационных местах под потолок (подальше от главных персонажей) или исследующая пол камера, разрушающая визуальные конвенции и в итоге смысл с помощью хаотичных наездов-отъездов и прочего «визуального шума». Такие же нервные, расфокусирующие движения трансфокатора можно наблюдать и в фильмах, специально снятых для проекции во время «Неизбежного», — например, в «Велвет андеграунд»

и Нико» (1966), показывающем слишком шумную репетицию группы, на которую прибывает вызванная соседями полиция.

Все эти мотивы — фильм как предлог для презентации наделенного товарной стоимостью альтернативного стиля и гламура предельно эскизистских суперзвезд «Фабрики», ироничные гендерные перфомансы в стилистике кэмп, навязываемый зрителю авторский вуайеризм и отсутствие иерархической структуры, выраженное «визуальным шумом» и нарушением конвенций, — заметны в «Девушках из Челси» (1966). Эта фреска на три с половиной часа стала первой из киноработ Уорхола (равно как и всего нью-йоркского андеграунда), доходы от проката которой в больших кинотеатрах были отмечены голливудским журналом «Variety»; «Newsweek» назвал ее «андеграундной “Илиадой”». Она как бы подытоживала период киноэкспериментов «Фабрики» и открывала новый, принципиально коммерческий, когда снимались цветные «сексплуатационные» полнометражки (1967—1968) и следующие за ними работы Пола Мориси, использовавшие лишь имя «олигарха» (1969—1974).

Игнорирование какой бы то ни было иерархии ощущается уже в самом ритуале проекции «Девушек из Челси», состоящем из 12 получасовых частей (8 черно-белых и 4 цветных), то есть отдельных эпизодов с синхронным звуком, снятых неподвижной камерой одним дублем, без монтажа. Как и в «Кинопробах», каждый из участников, поодиночке или в группе, был обязан играть до тех пор, пока не закончится пленка²⁹¹. Синхронно проецируемые на экран части занимали обе половины экрана, причем, чтобы они не заканчивались одновременно, разница в пять минут при проекции давала киномеханику зарядить новую часть. Теоретически, по авторскому замыслу он имел полную свободу в выборе последовательности частей, что делало его в какой-то степени сотворцом фильма. Он также мог выбирать, в какой из частей и когда отключить звук (со звуком шла только одна из частей, поскольку звуковое сопровождение одновременно двух создало бы какофонию, а Уорхол думал о прокате). Случайность, импровизация и спонтанность при проекции были близки «методу нарезки» романов Берроуза и битников. Если зрители 60-х смотрели «Девушек...» не один раз, то могли каждый раз видеть разные версии, и лишь с 1980-х гг., в результате инструкций, разработанных корпоративными музейными институциями вроде MOMA, стала устанавливаться некая каноническая структура просмотра.

Этот спонтанный метод, своеобразная замена монтажу, ранее иногда использовавшийся Уорхолом при показе «Лупе» и «Хэди», не просто вдвое сокращал проекционное время фильма (семичасового отснятого материала до трех с половиной часов). Он еще и блестяще удовлетворял скопофилическое влечение, словно позволяя в оба глаза подглядывать в замочные скважины за богемными обитателями восьми комнаток отеля «Челси» на 23-й улице (в котором некоторое время жили многие звезды

«Фабрики», включая снявшихся в фильме Бриджит Берлин, Нико и Сюзан Боттомли, известную под псевдонимом Интернейшенал Велвет), однако многие новеллы сняты, из экономии, на «Фабрике».

Уорхол применяет прием, представляющий отель или корабль, вмещающий в себе микрокосм пересекающихся и вырастающих друг из друга сюжетных линий, использованный, например, в известных бестселлерах об отелях Вики Баум и Артура Хейли и в «Корабле дураков» Этрин Энн Портер. Но, в отличие от популярной беллетристики, эти пронумерованные согласно комнатам отеля эпизоды связаны между собой только одними и теми же исполнителями зажигательных импровизаций. Обитатели отеля по-соседски навещают друг друга в крошечных комнатах, большую часть которых занимают кровати. Их несрепетированные перформансы, лучшие из всех когда-либо снятых кинохудожником, синтезируют документалистское наблюдение в стиле «синема верите» и выразительность игрового кинематографа, реальность и вымысел. Очень часто они обращаются к кому-то из съемочной группы за кадром или даже обсуждают самого Уорхола. Можно сказать, что суперзвезды «Фабрики», предельно естественно играющие самих себя, дают уникальный срез повседневной жизни андеграундного сообщества середины 60-х. Тэвелом написаны лишь две используемые сценарные новеллы — «Королева Китая» («Ханой Ханна»), в исполнении Воронов, и «Их город» (тэвеловский парافраз пьесы Торнтона Уайлдера «Наш город») — с Эриком Эмерсоном.

Открывают и закрывают «Девушек из Челси» эпизоды с Нико, самой немногословной исполнительницей. Простое выравнивание челки перед зеркалом, занимающее значительную часть первого эпизода «Нико на кухне», словно возвращает к ранним киноэкспериментам «олигарха пассивности» (вроде «Сна» или «Поедания»), к таинству «замедленного времени» немого периода. Вглядываясь в крупный план Нико, нарциссически увлеченной своим отображением в зеркале, мы воспринимаем этот экранный облик как «другой», отчужденный, изначально загадочный и непознаваемый (подобные сцены стрижки и прихораши-



*Кадр из фильма Э. Уорхола
«Девушки из Челси» (1966)*

вания в «Моем мальчике по вызову» и «Бедной маленькой богачке» даны в несколько ином ключе). Этот черно-белый эпизод контрастирует с закрывающим «андеграундную “Илиаду”» эпизодом «Плачущая Нико», где лицо опять же молчащей певицы размывается бликующими потоками неоновового света, словно погружающего изображение в психоделическую запредельность.

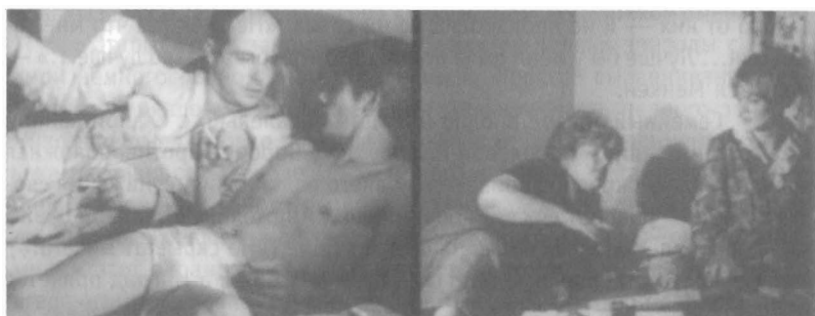
В отличие от образа немногословной «знатной иностранки», доминанта остальных женских ролей — самоутверждение с более садистским, нежели нарциссистским, оттенком. В эпизоде «Правосудие Бриджит» весьма занятая наркодилерша Бриджит Берлин (Полк), чья обильная плоть занимает пространство кадра, а монологи о наркотиках — всю звуковую дорожку, демонстрирует свое «мастерство», по два раза всаживая шприц с амфетамином в ягодичцы Ингрид Суперстар («Я колю туда, куда я колю, Ингрид»). Герцогиня не забывает и себя, делая уколы прямо через джинсы («И они еще удивляются, откуда у меня гепатит!»), одновременно разговаривая по телефону со своими многочисленными клиентами, которые и не подозревают, что участвуют в андеграундной саге.

«История Джерарда Маланги» показывает семейную сцену с нарочитой сменой гендерных ролей, где Мари Менкен, известный режиссер-экспериментатор, распекает своего сына, одетого вызывающе женственно (оба сидят на одной кровати), и его невесту (Мэри Воронов) в нарочито маскулинном костюме и галстуке, неподвижно сидящую на другой — отдельно от них — и не произносящую ни слова. «Не знаю, за что мне такой сын... Лучше бы у меня была дочка, она была бы гораздо лучше...» — жалуется Менкен.

Семейный эпизод вполне мог идти параллельно с «Ханой Ханной и ее гостями» или с «Королевой Китая», где у Воронов противоположная роль. Она хладнокровно добивается полного подчинения и унижения своих спутниц — доводит до слез провинциалку Анджелину «Пеппер» Дэвис, заставляя подробно рассказывать о своем доме («Не скрывать ничего!»), рвет чересчур откровенную блузку Сьюзан Боттомли, а Ингрид прячется



Кадр из фильма Э. Уорхола «Девушки из Челси»



Кадры из фильма Э. Уорхола «Девушки из Челси»

от нее под крошечный стол, где падает в обморок. «Мы-то как раз и есть садистки, и тебе это вовсе не должно нравиться», — кричит она на Ингрид, заставляя Сьюзан швырять в нее косметику. От политизированной новеллы Тэвела «Ханой Ханна, радиозвезда» остается только несколько реплик-«репортажей», которые героиня импровизирует по телефону, изображая дикторшу вьетнамского пропагандистского радио²⁹².

Если «девушки» занимают жесткие маскулинные позиции, то «мужчины» (геи и трансвеститы) в фильме вводят элементы эротической игры. В эпизодах «Клиент» и «Марио исполняет две песни» элегантный Эдвин Худ забавляется с «мальчиком по вызову», шутиливо обвиняя его в совращении одного из членов администрации президента Линдона Джонсона и позволяя зашедшим Боттомли и Воронов сковать его наручниками, щекотать и т.п. Они намеренно не слушают вошедшего Марио Монтеза в своем любимом платье и черном парике, пытающегося спеть для них шлягеры из популярного мюзикла Ирвинга Берлина «Энни, бери свое ружье» (столь двусмысленно звучащие в его исполнении), и тот с обиженным видом исчезает.

Эротическая игра сменяется религиозной травестией в частях «Патер Ондин и Ингрид» и «История Папы Ондина», которые обычно демонстрируются в начале и конце фильма (параллельно эпизодам с Нико, будто противопоставляя ее холодную погруженность в себя его экстравертному взрывчатому темпераменту). Самый красноречивый импровизатор из уорхоловского окружения, Ондин, из всех возможных масок примеряет главную — папы римского, вместо социальной роли выбрав индивидуальную, человеческую: «Я для того здесь, чтобы вы поближе взглянули на папу... не как на папу, но как человека... такого же, как и все остальные люди...» Его система ценностей существует только в карнавальном пространстве «Фабрики», с ее избранным кругом неприкаянных маргиналов, и радикально противостоит остальному миру: «Я не провозглашал себя папой, я был избран... И я хочу быть верным моей пастве... наркоманам, гомосексуалистам, ворами... извращенцам всех сортов, отвергнутым обществом, — вот для кого я папа».

С помощью знаменитого «фабричного» дивана составлена профессиональная ширма, за которой Ондин, после очередного сделанного у нас на глазах метедриного укола, исповедует свою «паству». Одна из «прихожанок» (Ронна Пэйдж) занимает изначально провокационную позицию, сперва заявляя, что испытывает необыкновенную любовь к Христу, намного большую, чем у остальных. Рекомендация Ондина придать любви физическое воплощение нарочито приземлена и травестийна: «Просто подойди к распятию, приспусти повязку на чреслах, да и приступай к своему делу». Но этого мало — она отказывается от исповеди, называя его «липовым папой», а сама «не собирается кем-то притворяться».

Неожиданный гнев папы вначале не выходит за рамки карнавальной роли: «Послушай, моя дорогая, ты сама липовая. Противная мисс Липа. Да простит тебя Господь». Папа «выражает гнев» своей андеграундной «паствы»: «Она пришла сюда сегодня вечером как друг <...>, а сейчас заявляет, что я обманщик...» Он выплескивает пепси в лицо «прихожанке» и, потеряв контроль над собой, начинает давать ей пощечины, крича «Убирайся прочь, мерзкая обманщица», пока та с плачем не покидает «приход». Уорхол игнорирует требование выбежавшего вслед за ней папы выключить камеру и продолжает этот самый длинный план-эпизод с многочисленными наездами-отъездами, пока вернувшийся Ондин не успокаивается окончательно, безуспешно пробуя восстановить папский облик до конца 33-минутной части.

Неизвестная даже многим уорхоловским сподвижникам Ронна Пэйдж появилась в мире травестийных масок и «перформативного гендера», где «липовая» перформативность не только не могла осуждаться, но и была нормой существования. В обществе «одномерного человека» (Маркузе), ставшего невротиком благодаря выбору одной-единственной маски (или идентичности), практикуемая маргиналами «Фабрики» бесконечная смена личин — как у Смита или Энгера — иронично демонстрировала зыбкость социального фундамента. В этой сцене Ронна персонифицировала для Ондина жесткие правила мира одномерного, изначально чуждого фабричному карнавалу, поскольку осуждала последний в соответствии с ними. По мнению А. Майклсон, она «пробила брешь в карнавальном мироощущении, на котором держится “инкарнация” Ондина»²⁹³.

Однако актер, как и большинство его коллег, даже много лет спустя не мог себе представить, что этот «маленький акт онтологической агрессии» (С. Коч) был совершен по замыслу Уорхола, не просто удовлетворявшего свой вуайеристский инстинкт, но и в каком-то смысле пробовавшего на прочность устои своей перформативной андеграундной вселенной. Провокации в кино (как и в жизни) таким пробам явно способствовали: «У меня не было ни малейшего представления, что Пол Моррисси репетировал с ней эту сцену. Она ушла с площадки, плача и спрашивая: “Зачем вы меня туда послали?”... А я ничего об этом не знал! Похоже, что все те, кто снимался у Энди, не представляли себе даже половину того, что происходило вокруг них. Он заставлял людей *реагировать* на заданный набор обстоятельств...» — вспоминал Ондин²⁹⁴.

Клаустрофобической замкнутости черно-белого пространства в обоих эпизодах с травестийным, пришедшим в ярость и накачанным метедрином папой — как и во многих других комнатах отеля — противостоит разомкнутость двух снятых на цветной пленке эпизодов с Эриком Эмерсоном («Путешествие» («Эрик говорит все») и «Их город»), где психоделика, здесь весьма далекая от агрессивности, создает поэтически-визионерский, телесный образ контркультурной утопии. Как и в эпизоде

с Нико, ласкающие потоки красного и синего цвета со вспышками стробоскопа омывают лицо и затем силуэт тела Эрика, демонстрируя на заднем плане зримые эквиваленты его возможным психоделическим видениям в стилистике «расширенного кино».

Как и у Ондина, одно лишь экранное присутствие Эмерсона, его предельная естественность и непретенциозность вкупе с импульсивным и волнующим монологом подчеркивают выразительность импровизации. Стриптиз как зрелище для потребления здесь уступает место инстинктивному, витальному перформансу, вовлекающему в себя зрителя. Танцуя и наслаждаясь своим телом («...вам когда-нибудь приходилось просто получать удовольствие от собственного тела?»), он свободно рассказывает о самых подсознательных импульсах. В его стремлении стать каплей пота, которая могла бы раствориться в теле другого человеческого существа, прочитывается архетипическое желание единства со всем сущим, преодоления границ и полного растворения собственного «я» в других, а с точки зрения контркультуры — рождения коллективной субъективности.

В его монологе это желание перекликается с темой масок и гендерной перформативности выразительного тела: «Мне нравится ощущение, что на мне ничего нет... потому что у меня есть то, что не видно другим. Даже если они видят мое тело полностью, они не видят ничего. Они видят только то, что показывается. Они не видят того, что внутри...»

Находящаяся в постоянном становлении квисубъективность меняет саму природу чувственного опыта, в каком-то смысле обновляя ее: «Мне нравится, что люди считают меня немного странным... Они называют меня геем, “квир” [“голубым”]. Сначала я расстраивался, но теперь нет, потому что знаю, что это не так. Даже если я могу получать удовольствие от секса с женщиной, быть геем для меня — совершенно другое... Мне кажется, это значит просто хорошо проводить с кем-то время... Ты получаешь удовольствие от меня, а я — от тебя... Мы смеемся, играем, поем вместе песни, танцуем... Я знаю, как сделать так, чтобы люди радовались



Кадры из фильма Э. Уорхола «Девушки из Челси»

мне... Я знаю, как сделать людей счастливыми... Я из тех, кто остается в памяти...»

В вуайеристской стратегии киноэкспериментов Уорхола, снимавшего суперзвезд в «измененных состояниях сознания», его современники видели метафору его отношения к своему окружению, где многие разрушали себя наркотиками. Тело 31-летнего Эмерсона было найдено на мостовых нижнего Манхэттена (рядом лежал подброшенный велосипед для создания иллюзии аварии), Эди Седжвик в «Лупе» словно сыграла свою смерть, наступившую в 28 лет, уже после разрыва с Уорхолом, Кэнди Дарлинг и Бриджит Берлин умерли в госпитале, а Фредди Херко — выпрыгнув из окна. Причина (за исключением Кэнди и Бриджит) была одна — слишком сильная доза наркотика.

Во время более чем успешного проката «Девушек из Челси» находящийся в элитном районе рядом с Таймс-сквер кинотеатр «Хадсон» предложил Уорхолу показывать снятые на «Фабрике» ленты, которые удовлетворяли бы запросам «сексплуатационного» рынка, появившегося после отмены цензурных ограничений. В жанре мягкой (softcore) порнографии снимаются такие откровенные и иронические цветные полнометражки 1967—1968 гг., как «Я, мужчина» (своеобразный ответ на популярную в артхаусном прокате тех лет ленту «Я, женщина» шведа В. Шемана)²⁹⁵, «Байкер», «Обед нагишом» и «Возлюбленные Ондина», перемонтируется «Мой мальчик по вызову» (1965), куда добавляются специально отснятые эпизоды мягкой порнографии.

Переход Уорхола к индустриальному кинематографу происходил постепенно, о чем свидетельствовали продолжавшиеся эксперименты с длиной и проекцией фильма, предпринятые в том числе и в «Девушках из Челси». Наиболее показательным был состоявшийся в 1968 г. единственный просмотр 25-часового фильма «****» («Четыре звездочки» — название самонадеянно подразумевало высший рейтинг кинопрессы), включавшего как авангардистские ролики наподобие «Кинопроб», так и вышеназванные «сексплуатационные» ленты. «****» были составлены из 94 (!) частей, снятых в течение года и проецировавшихся двумя кинопроекторами на один экран, где одно изображение входило в другое, как в фильме Барбары Рубин «Рождество на земле» (1963) (Рубин была консультантом Уорхола в проекте «Взрывающееся пластмассовое неизбежное»). Своеобразным мостиком между мейнстримом и авангардом стали снятые в Аризоне «Одинокие ковбои» (1968), где жанр вестерна подрывается ироничной гейской стилизацией кэмп (а Джек Смит играет шерифа-трансвестита), а также «Грустное кино» («Blue Movie», 1968), запрещенное к прокату по обвинению в порнографии, несмотря на максимально отчужденно и одновременно юмористично показанный любовный акт, а также его ироничную деконструкцию-обсуждение «участниками» — Вивой и Луисом Уолдроном.

«Грустное кино» оказалось последним фильмом, снятым Уорхолом-режиссером. После покушения Соланас естественным наследником — кандидатом на роль «бизнесмена-художника» — стал Пол Морисси, все больше и больше переходивший к динамичной сюжетности от затруднявших восприятие уорхоловских кодов и тропов (статичных и долгих планов-эпизодов, «визуального шума», невротических наездов-отъездов, внутрикамерного монтажа и т.д.), а также методов работы с суперзвездами, которым надо было только быть самими собой (таков Джо Далессандро в трилогии Морисси «Плоть», «Мусор» и «Жара» (1968—1972)).

Остается добавить, что столь далекие от коммерции анархическая энергетика или концептуализм ранних фильмов Уорхола, безусловно, повлияли на возникновение хотя и разных, но направленных против «индустриально-повествовательного» кинематографа экспериментальных направлений, таких как дневниковый фильм (Йонас Мекас), «Кино вне волн» («No Wave Cinema») панков Ист-Виллиджа 1980-х (Скотт и Бетти Би, Вивьен Дик, Эрик Митчелл) и концептуальный «структурный фильм» (Холлис Фрэмpton, Эрн Гер, Майкл Сноу).

Но не только. Отношение Уорхола к своим по возможности несрепетированным кинофрагментам реальности, этим предтечам реалити-шоу, напоминало его спонтанное, случайное и непредвзятое включение любых серийных и тиражируемых объектов массовой культуры в произведение искусства. Подобно современным телесериалам, снятые на «Фабрике» отдельные части, завершённые и незавершённые, могли демонстрироваться с разными названиями и в разных монтажных версиях. Всевозможные вариации и комбинации отдельных роликов и целых фильмов составляли калейдоскопичную мозаику не только «Девушек из Челси» (откуда по требованию Эди Седжвик была убрана новелла «Полдень» с ее участием), но и бесконечных лент вроде «****», больше напоминавших, по мнению Калли Энджелл, круглосуточный поток поп-образов, что «выплескивают» многочисленные каналы кабельного телевидения²⁹⁶.

Предлагаемая Уорхолом демократическая концепция «института звезд» для каждого желающего находила осуществление и в телевизионной практике. Историкам кино, собирающимся включить иконографию уорхоловского киноандеграунда в свои кинолетописи, необходимо уступить место исследователям новых медиа и технологий, то есть тех выразительных средств, у истоков которых можно обнаружить эстетические принципы короля поп-арта.

«СДИРАЯ КОЖУ ВЕЩЕЙ»: «ИЛЛЮЗИОНИЗМ» КИНО И ЯЗЫКОВЫЕ ПРАКТИКИ «СТРУКТУРНОГО ФИЛЬМА»

1. Структуры против иллюзионизма

В самом конце 1960-х — начале 1970-х зародилось и окрепло движение, резко противопоставившее себя мистическому, визионерскому авангарду Брекиджа, Белсона, Мекаса и других с их романтической субъективностью и полиморфно-перверсным экспериментам Смита, Энгерра, Уорхола и феминисток с их новой чувственностью. Оно завершало контркультурную эпоху, возвращая киноавангард к модернизму, к рефлексии выразительных средств. Нарочито аполитичный «структурный фильм» подвергал анализу язык кино с такой же тщательностью и ригористичностью, с какой собственно структурализм Ф. де Соссюра и Ролана Барта расчленял язык коммуникативный, лингвистический. Он критиковал любые структуры, в том числе языковые и визуальные коды культурных и идеологических репрезентаций, согласно которым осуществляется воспроизводство политической власти. Только комплексный анализ этих кодов в произведении искусства позволяет наиболее полно рассматривать живописный холст, эстрадный шлягер или авангардистский фильм как конкретный социальный продукт или событие.

В практиках визуальных искусств США рубежа 1960—1970-х гг. визуальная репрезентация (как уже упоминалось, категория идеологическая) все чаще применяется не как средство отображения действительности, а как некая дискурсивная матрица, полностью ее конструирующая. То, что воспринималось индивидом в качестве реальности, на деле оказывалось лишь совокупностью репрезентативных кодов. Все более усиливающееся вторжение образов и символов «индустриально-развлекательного комплекса» в область массового и индивидуального сознания, их роль в выработке стереотипов и конвенций идеологии влияли на содержание и стилистику «культуры протеста».

Ироничная живописная иллюстрация такого стандартизированного сознания — «Автопортрет» Кэтрин Бэлами (1978), представляющий унылые ряды логотипов фирменных бутиков и телеканалов, то есть те

образы массовой культуры, которые полностью «колонизировали» сознание художницы. Начало этой тенденции отмечал Даниел Бурстин еще в 1961 г., рассматривая феномен «псевдособытий», складывавшихся в результате вторжения массовой культуры²⁹⁷.

Деконструкция репрезентативных кодов проводилась киноавангардистами путем подрыва не только «идеологии повествования» нарративного, повествовательного языка кино, но и иллюзионизма кинозрелища. Легко усваиваемые иллюзионистские коды рассматривались ими как условие «ложной эпистемологии» антропоцентрического сознания, порожденного европейской культурой Возрождения. Эта эпистемология легла в основу таких влиятельных в контркультурном контексте «философий субъективности», как экзистенциализм А. Камю и Ж.-П. Сартра и феноменология М. Мерло-Понти и Э. Гуссерля.

Размежевание с авангардистской культурой проявилось, в частности, в «объективной» эстетике поп-арта и минимализма (в живописи и скульптуре) и «структурного фильма» (в кинематографе). Ее адепты с подозрением относились к артефактам мистически-интуитивного направления контркультуры (не говоря уже о политически-ангажированном), отражавшим, по их мнению, поэтическое, субъективистское, а значит, в какой-то мере и манипулятивное сознание автора-авангардиста.

Критикуемые ими абстрактные экспрессионисты Джексон Поллок, Франц Клайн, Марк Ротко и другие, продолжавшие поиски европейского живописного авангарда, отделяли средства воссоздания внутреннего и внешнего пространства (например, форму и цвет) от их репрезентирующей функции, синтезируя их в условных, но все же индивидуальных авторских образах. При этом они руководствовались интуитивной, «внутренней необходимостью» и даже, как отмечал В. Кандинский, «духовной вибрацией»²⁹⁸. Проблематичными объявлялись статус поэта-творца, его авторское видение, энергетика и целостность его «манипуляторской» эмоциональной экспрессии (отметим, что свое начало критика романтической мифологемы суверенного, «личностного» сознания берет в знаменитом восклицании А. Рембо «Я — это другие»).

Интерес к промышленным, неорганическим материалам в работах минималистов (скульпторов и художников Карла Андрэ, Дональда Джадда, Сола Ле Витта, Фрэнка Стеллы, Роберта Морриса), состоявших из простейших, многократно повторяемых геометрических структур, реабилитировал физическую реальность, ее материалистичность, конкретность. Поэтический прорыв к метафизическим ипостасям человеческой природы минималисты заменяли на обращение реципиента к самой сути непосредственного, конкретного, материального мира, на обращение, отсылающее к истокам укорененной в культуре авангардистской парадигмы. Уже в начале XX столетия Н. Бердяев в эссе «Кризис искусства» формулировал роль авангарда в обнажении механизмов репрезентации: по его мне-

нию, уже художники-кубисты подвергали предметный мир рассечению и расчленению, «сдирая», по словам философа, «кожу вещей» и обнаруживая пустое пространство для заполнения идеологическими значениями: «Истинный смысл пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости»²⁹⁹.

По сути, эту мысль продолжил К. Гринберг, определив суть модернистского проекта как саморефлексию медиума: «Модернизм использовал искусство для привлечения внимания к самому искусству. Те ограничения, что были присущи живописи как выразительному средству — плоская поверхность холста, форма рамы, свойства пигментации, — мастера старой школы считали негативными факторами, признавать которые можно было только косвенно. Модернистская живопись, наоборот, стала считать эти ограничения позитивными, их следовало признавать открыто...»³⁰⁰

Модернистской рефлексии вторили сентенции Фрэнка Стеллы (не существует ничего, кроме «краски на холсте», а «то, что вы видите — это то, что вы видите, и ничего более»), а также парадоксальные высказывания Э. Уорхола: «Стоит только посмотреть на поверхность моих полотен, фильмов, на меня самого, и вот я сам. И за этим больше ничего нет»³⁰¹.

Ассоциативные «метафоры видения», перформативность, импровизационность и телесность, манипулирование цветом, формой, композицией (полотна или кадра) ради визуального эффекта как в живописи абстрактного экспрессионизма, так и в «поэтически-визионерском» (абстрактном) направлении экспериментального кино США, прежде всего у С. Брекиджа, сторонникам «структурного фильма» представлялись достаточно искусственными. Многие из них, подобно европейским авангардистам 20-х, рассматривали экспериментальный кинематограф с позиций других визуальных искусств.

Так, художник Пол Шэритс и перформансист Тони Конрад входили в состав группы «Флаксус», Майкл Сноу был художником-минималистом, Брюс Коннер и Роберт Бриэр начинали как художники, но позднее предпочли живописи работу над поп-артовскими скульптурами-инсталляциями и «структурными фильмами», и т.д. Наиболее характерный пример — предшественник «структурного» киноавангарда и основатель поп-арта Э. Уорхол, чьи кинопробы и минималистские ленты радикально переосмыслили как интуитивно-личностные процессы творчества, так и иллюзионистскую природу кинозрелища.

В основе «иллюзионизма» лежит известный парадокс, заключающийся в том, что визуальные образы, из которых состоит фильм, не движутся, ибо фильм состоит из последовательных серий статичных кадров на целлулоиде. Соответственно, впечатление движения при кинопроекции — всего лишь иллюзия. И на видео, и в цифровых носителях

движущаяся картинка закодирована как отсканированный, то есть статичный (иначе с ним нельзя было бы работать) электронный сигнал.

Сверхзадача авангарда вообще и «структурного фильма» в частности — выявление и «остранение» этого парадокса путем выработки нового, не зашоренного стандартными, уже к тому времени сформировавшимися кодами «культуриндустрии» зрения; путем обращения зрительского внимания на само средство, на материальные технологии, приводящие его в движение, на принципы их работы, на все, что сглаживает монтажные синтагмы, усыпляет бдительность зрителя, продуцируя «удовольствие от кинотекста» (перефразируя Р. Барта), наконец, на саму природу зрелища. Под сомнение взята сама истинность восприятия зрелища — в силу этого отвергаются все возможные «оптические истины» и порождаемый ими процесс психологической идентификации зрителя с изображением, прежде всего с голливудским «продуктом», процесс идентификации наблюдателя с наблюдаемым. Кинематографическое изображение для «структурных» авангардистов — больше не «правда 24 кадра в секунду» (по Годару), а некое препятствие, не позволяющее прорваться к реальности, которая как бы уходит в пробелы и затемнения между кадриками на целлулоиде, а с момента появления цифровых технологий — в пространство между цифровыми кодами.

Анри Бергсон еще в 1907 г. отметил, что кинематограф расчленяет время на последовательность одинаковых частиц-фрагментов, фальсифицируя таким образом изначально данный нам в ощущениях нерасчлененный поток, реальность как вечное становление. «Форма есть только мгновенный снимок с перехода», — отмечал он в своей самой известной работе «Творческая эволюция»³⁰².

Бергсон полагал, что не следует воспринимать время в пространственных категориях, как мы воспринимаем ныне, представляя его «кинематографически» — как прямую линию с отметками ключевых мгновений-событий. Ощущаемое нами время — не череда следующих друг за другом моментов, а чистая «продолжительность», длительность, течение незримого континуума, плавного нерасчлененного потока. Это течение присуще любому опыту, который и сам по себе есть не что иное, как органичный элемент потока бытия.

Прерывистость, дискретность коммуникативного языка (в том числе и киноязыка), его синтагм, а также наше узкоутилитарное, прагматическое отношение к восприятию времени мешают нам адекватно описать этот поток. Недаром наш метод интеллектуального познания, наше ощущение времени Бергсон называл «кинематографическим», прерывным: «Вместо того чтобы слиться с внутренним становлением вещей, мы становимся вне их и воспроизводим их становление искусственно...» — отмечал он в главе «Кинематографический механизм мышления и механистическая иллюзия»³⁰³.

Размышления Бергсона на эту тему предвосхитили как теоретические поиски контркультуры, так и практику экспериментального искусства США. Американские авангардисты-литераторы, современники киноэкспериментаторов, пробовали разрешить проблему адекватной темпоральности, применяя интуитивистскую, спонтанную медитацию к технике внутреннего монолога в настоящем продолженном (Present Continious) времени. Так, вышедший в 1934 г. роман Гертруды Стайн с характерным названием «Становление американцев» представляет собой радикальный эксперимент преобразования последовательности в simultанность, автор стремится описать тот или иной кусок физической реальности одновременно с разных — и равноправных — точек зрения. Попытки подобных «процессуальных» экспериментов у Эзры Паунда и Джеймса Джойса высоко оценивал С. Эйзенштейн. Эти поиски были многоплановыми — например, их современник, немецкий художник-авангардист Пауль Клее, упоминал о возможностях изображения «слияния сотни пространств во времени».

Кинохудожники визионерского направления американского авангарда также тяготели к избавлению от «чувственного непонимания жизни» (по Бергсону) и возвращению/погружению в нерасчлененный поток времени (например, в фильмах С. Брекиджа и сторонников его «метафор видения» — посредством фрагментарного динамичного монтажа психологических ассоциаций, отображавших состояния сознания). Как мы уже отмечали, стремлению вернуться к чувственному опыту и выработке у зрителя новых временных координат посвящены минималистские ленты 1963—1964 гг. Энди Уорхола, полноправного предшественника «структурного фильма».

Подобно Уорхолу, киноструктуралисты находили в природе кино адекватную модель для воспроизведения субъективного опыта, для нового ощущения пространства и времени. Подобно минималистам, ограниченность выразительных средств они признавали необходимым условием этого воспроизведения. (Отметим, что создатель термина «структурный фильм» П. Адамс Ситни выделял четыре его основных выразительных средства: 1) использование неподвижной с точки зрения зрителя камеры; 2) применение эффекта мерцания (the flicker effect) — глаз зрителя воспринимает луч, проецирующий изображение на экран, если при проекции используется не менее 50 вспышек в минуту, — при меньшем количестве он уже будет восприниматься как прерывистый или мерцающий, что обыгрывает Тони Конрад в открывающем структурное движение фильме «Фликер» (1965); 3) фильм-петля (loop), то есть последовательное повторение одного и того же изображения или ряда изображений; 4) многократное воспроизведение-проекция переснятых прямо с экрана кадров. Ситни справедливо замечал, что в одном фильме все свойства встречаются крайне редко³⁰⁴.)

Медитативный взгляд неподвижной кинокамеры, столь контрастирующий с импульсивной, «телесной» органикой кинообъектива поэтов-визионеров вроде Брекиджа, мыслился как способ открытия материального мира. Он вел к созданию когнитивной модели, исключившей «ложную эпистемологию» и эстетические заявления в пользу познания (многие теоретики отмечают, что «структуралисты» как наследники идей неопозитивистов считают собственные коммуникационные возможности единственным значимым условием для своего автономного, самоцельного искусства).

Практики «структурного кинематографа» исследовали природу фильма как такового. Смысловое (а следовательно, идеологическое) содержание фильма, репрезентированное визуальными образами, рассматривалось всего лишь как вспомогательное средство, с помощью которого могут быть выявлены механизмы репрезентации и развенчаны иллюзионистские стратегии мейнстрима («Вероятно, любое содержание будет уместно», — утверждал Пол Шэритс в теоретическом манифесте киноструктурализма «Слова на страницу»)³⁰⁵. Как и в эстетике минималистов, любой элемент киноязыка был представлен именно тем, чем он являлся (кадр — всего лишь кадр, а не фрагмент реальной действительности; цвет — просто цвет, а не свойство, присущее объекту, и так далее).

Фильм, таким образом, являлся совокупностью размышлений о себе самом как о выразительном средстве, о психических и физиологических процессах, сопровождающих восприятие «движущегося» изображения и звука, о вариантах кинематографического фиксирования реальности — съемке и проекции. В результате фильм воспринимался зрителем и как предмет, то есть фильм как кинолента, и как процессуальность, то есть как ее проецирование. Подобная процессуальность для зрительского сознания должна была, по мысли «структуралистов», обрести характер сотворческий, созидательный, а концентрация восприятия на материальных, технологических условиях кинопроизводства — выявить подрывной, деконструктивистский пафос процессуальности.

В дело идут приемы, выявляющие нюансы кинотехнологии: отверстия перфорации, линии склейки, царапины, пылинки и потеки эмульсии на пленке, зернистость, кадры не в фокусе и прочее — словом, все, что в рамках «зашоренного» зрения воспринимается в качестве дефектов. О потенциальном вовлечении сознания реципиента во время просмотра в контекст материальных аспектов вложенного в фильм труда упоминает М. Ле Грайс: «Трудно осознать, что на самом деле фильм (как и любой другой артефакт) является лишь набором вариативных возможностей, нуждающихся в специфических обстоятельствах его показа/просмотра в ситуации, которая уже содержит элемент человеческого сознания и его реакцию до того, как этот потенциал начинает реализовываться. Эти об-

стоятельства, это сознание и его отклики являются неотъемлемой частью реальности, а может быть, и единственной реальностью произведения искусства»³⁰⁶.

Такая ситуация возникает при просмотре минималистской ленты Майкла Сноу «Длина волны» (1967). Сноу стремится раскрыть процесс погружения сознания в нерасчлененный временной континуум, пространственные координаты которого маркируются наездом трансфокатора. В течение 45 минут объектив медленно движется по большой гостиной, постепенно ограничивая наше поле зрения и в финале доходя до сверхкрупного плана висящей на дальней стене фотографии морских волн — в них-то зрительский взгляд как бы полностью погружается.

Как показывает режиссерский опыт А. Тарковского, любой достаточно долгий статичный план-эпизод без драматического действия сам по себе способен демонстрировать уникальность «запечатленного времени». Однако нефрагментированная, континуальная темпоральность в «Длине волны» постоянно прерывается вторжением материальных «дефектов»: линий монтажной склейки, изменений цветовой гаммы, освещения, пунктирно обозначающего переход дня в ночь, смены изображения с позитивного на негативное, а также проходящих почти незаметно четырех событий, выявляющих «иллюзионистскую» природу кино. Женщина показывает рабочим, как именно устанавливать книжный стеллаж в гостиной; затем вместе с пришедшей в гости подругой она слушает радио, в частности культовую песню «Битлз» «Земляничные поля»; появившийся в гостиной неизвестный падает на пол без сознания (что остается почти за кадром, так как трансфокатор преодолел уже половину пути); и, наконец, женщина сообщает по телефону, что обнаружила в доме мертвое тело. Дискретность этих разделенных интервалами «кусков жизни» лишь подчеркивает контраст с плавным временным потоком, который и является, по мнению А. Майклсона, истинным «сюжетом, заключающимся в следовании пространственно-временным длительностям (бергсоновским “*donnees*”))»³⁰⁷.

Документальная достоверность нарративно-событийного ряда как бы приглушена погружением в глубь фильмической перспективы, психологического освоения пространственного материала, стремлением к его трансцендированию: «Мы продвигаемся от неуверенности к уверенности, в то время как объектив камеры все более сужает наш обзор, сперва провоцируя и затем разрешая наше напряжение, рожденное загадкой конечной цели, своей необыкновенной просветленностью одного медленного движения как бы демонстрируя понятие “горизонта”, свойственного любому субъективному процессу и являющегося характеристикой интенциональности»³⁰⁸.

Об активном сотворчестве, раскрытии потенциала зрительского сознания говорит и впечатление экспериментатора Стивена Двоскина от просмотра «Длины волны»: «Я чувствовал, что нахожусь в физически ощущаемом пространстве самого движения, сам оставаясь при этом неподвижным»³⁰⁹. Сопричастность феноменологическому раскрытию пространства вызывают и другие фильмы Сноу, например «Туда-обратно» (1969) и «Центральный регион» (1971). В последнем вращающаяся и вверх-вниз и по диагонали камера, установленная на специально сконструированном для съемок штативе, помещена на вершине холма в канадской прерии. Она создает особое напряжение благодаря сведению в единое целое самых невообразимых перспектив, траекторий движения и скоростей.

2. По пути Барта

Ригористичность анализа киноязыка в деиллюзионистской, антиманипулятивной практике киноминималистов берет начало в анализе литературного текста, предложенном сторонниками структуралистского метода, прежде всего Р. Бартом. Многие киноработы минималистов развивают идеи постсоссюровской лингвистики, например о связи между языком и внетекстовой реальностью, которую он должен описывать. Пол Шэритс цитирует бартовскую работу в своем манифесте «Слова на страницу», обсуждая попытки структуралистов, «рефлексивные или поэтические <...> заново воссоздать “объект” так, чтобы продемонстрировать тем самым правила функционирования (“функции”) данного объекта»³¹⁰.

Для Барта, разрабатывавшего так называемую «политическую семиологию», адекватное «понимание» текста неотделимо от реконструирования объекта. Его знаменитая дихотомия «то, что имеет возможность быть написанным, / то, что имеет возможность быть прочитанным» («scriptible / lisible») отдает преимущество первому — текст порождается не во время чтения, а во время написания³¹¹. Бартовской концепции о первичности письма и текста близка «грамматология» Ж. Деррида, направленная против логоцентризма европейской гуманистической традиции, то есть приоритета слова и голоса над письмом, и выступающая за преобладание письма над любыми другими способами выражения, прежде всего над философскими и искусствоведческими теориями.

Барт представляет текст как многовариантный процесс, с топикой разомкнутости и полифонии, процесс, преодолевающий замкнутое пространство застывших структур традиционного произведения. Точно так же у Холлиса Фрэмптона, Майкла Сноу, Эрни Гера, Джорджа Лэндау, Пола Шэритса и других экспериментаторов раскрепощенная эстетика освоения

погруженного во временной поток полифонического кинопространства подвергает аналитической деконструкции содержание «репрезентативно-индустриального» фильма, представленное с помощью иллюзионистских механизмов. В обоих случаях — в литературе и в кино — свободная игра «означающих», текстуальность как «лингвистическое зрелище» приходит на смену упорядоченности «означаемых» господствующего дискурса, линейности «идеологии повествования».

Содержание десятиминутной, приписываемой Билли Битцеру немой ленты «Том, Том, сын трубочиста» (1905) — популярная в англосаксонском фольклоре старинная детская считалка, экранизированная в духе слэпстика. Она состоит из нескольких эпизодов, включающих преимущественно снятые неподвижной камерой общие планы, достаточно конвенциональные для раннего, догриффитовского языка немого кино. Репрезентацию составляющих этот небольшой временной отрезок визуальных кодов К. Джекобс растягивает до двух часов, подвергая скрупулезному анализу отдельные кадры и даже их части. Фильм проецируется в том числе и в обратном порядке, ускоренно и замедленно, внимание концентрируется на том или другом персонаже, порой совершенно незаметном в толпе статистов, даются сверхкрупные планы и т.д. В результате принятая киноавангардистом реконструкция кинотекста-объекта выявляет те законы, по которым он выстроен, — его «практика (кино)письма» (Р. Барт) исследует как механизмы смыслопорождения репрезентативных кодов в кинематографе (мизансцены, освещение, актерская игра), так и материальные условия кинопроизводства (способ проекции на экран, зернистость, царапины и т.д.).

В продолжение аналогии с методом бартовского постструктурализма отметим, что «Том, Том, сын трубочиста» не содержит набор упорядоченных, прямолинейных смыслов или ряд комфортных для восприятия «означающих». «Удовольствие от текста» Великого немого (заметим, что сам Барт называет подобное удовольствие «радикально материалистическим») гарантируется его амбивалентностью, «текучестью», постоянной



*Кадр из фильма К. Джекобса
«Том, Том, сын трубочиста»
(1905)*

реорганизацией «того, что имеет возможность быть написанным», его кодов, рождающих новые, не предусмотренные автором значения, которые открывают простор для воображения зрителя, его сотворчества.

В коллаже зафиксированных Битцером означающих экспериментатор-структуралист Джекобс с пристальным вниманием археолога раскрывает такие детали, которые оставались незаметными даже в до-гриффитовском, но уже диегетическом, нарративном, замкнутом кинопространстве: мы замечаем женщину, застрявшую в садовой ограде, воришку, вытаскивающего платок из чьего-то кармана, видим, как меняются выражения лиц персонажей, как может жестикуляция изменить значение мизансцены и т.д. Выявляемые камерой все новые и новые персонажи способны на формирование иных сюжетных линий; перемонтаж сцен и даже проекция их в обратном порядке порождают совершенно новые смыслы; собственно, вариантов великое множество³¹².

Подобная практика выявления скрытых означающих обладает потенциалом «превращения читателя из потребителя в производителя текста». Практика деперсонализированного письма, к которой следует стремиться, по мысли французского структуралиста, любому автору и которая, на наш взгляд, наиболее адекватно характеризует многофункциональность фильма К. Джекобса, выстраивается Бартом при анализе новеллы Бальзака «Сарразин». Он говорит о работе над таким «идеальным текстом», который «пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет между собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они “неразрешимы” <...> этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка...»³¹³.

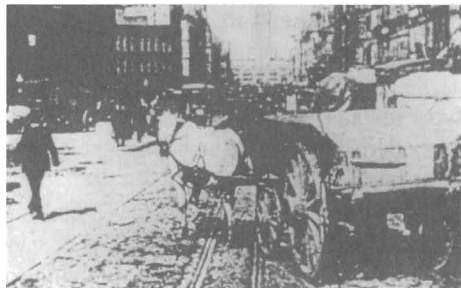
Как и работа Джекобса, структуралистская киномедитация Эрн Гера «Эврика» (1974) — также результат поисков многовариантного, амбивалентного, множественного текста. Гер тоже реконструирует «найденный материал» («found footage»), а именно «видовой» фильм 1905 г., демонстрирующий все, что запечатлевает камера из окна трамвайного вагончика в Сан-Франциско,двигающегося по главной торговой улице Маркет к океану. Подобные ленты, не длиннее пяти минут, снимались для гиперреального аттракциона «Туры Хэйла», где «виды из окна поезда, снятые на киноплёнку, дополнялись другими способами физической имитации поездки на поезде»³¹⁴.

Подобно «Длине волны», реконструкция Гером съёмки с движения (согласно задающим композицию кадра трамвайным рельсам) погружает современного зрителя в замедленную темпоральность временного

потока, на сей раз вековой давности, проецируя восемь кадров вместо одного кадра оригинала и растягивая таким образом фильм до получаса. Подобно «Тому, Тому...», «текущее» историческое пространство наполнено живыми свидетелями ушедшей эпохи (чьи действия чреваты иными сюжетами), приметам их повседневности. В пространство кадра беспрестанно вторгаются спешащие по делам пешеходы всех сословий и возрастов, порой чуть ли не попадающие под колеса трамвая; мы видим водителей авто и омнибусов, велосипедистов, заглядывающих в камеру детей, бродячих собак и т.д. Фильм неожиданно обрывается, когда путь трамвая пересекает дилижанс с надписью «г. Эврика, штат Калифорния», заставляя гадать о возможном столкновении.

Процесс освоения этого реалистического, повседневного пространства истории происходит с помощью его абстрагирования новым технологическим изобретением — кинематографом. Современный зритель, замечая тщательно сохраненную «патину времени» (склейки, царапины, трещинки на пленке и тому подобное), чувствуя иной ритм проекции, видит не просто улицу Сан-Франциско в 1905 г., но и ее материальное отражение средствами Великого немого. Фильм как выразительное средство у Гера становится материалистической саморефлексией, медитацией на тему технологического контекста своей природы, свидетельств исторических условий своего производства. В энергетике метакомментария Гера словно зафиксирована, в терминологии Барта, свободная жизнь материи киноязыка, его знаков, «метонимическая логика соединений, примыканий, перекрестных ссылок...»³¹⁵.

В своем стремлении выявить материальный контекст кинотехнологии, дойти до истоков феномена кино адепты «структурного фильма» проводили аналогии между формальным подчинением референциальности тексту (в бартовской политической семиологии) и кинематографического образа — тем материалам, посредством которых он репрезентирован (кадрам кинопленки, лучу проектора и т.д.). Они справедливо полагали, что минималистские ограничения будут лишь способствовать анализу. В 1960-х гг. появлялось множество таких лент, например «Арнульф Райнер» (1960) Питера Кубелки, «Фликер» (1965) Тони Конрада, ки-

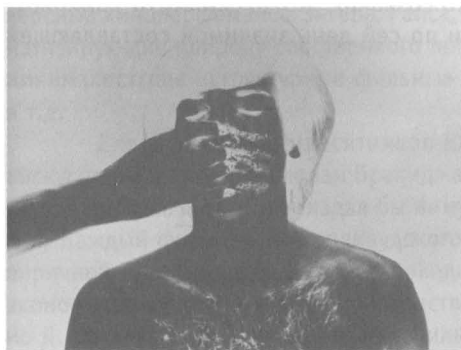
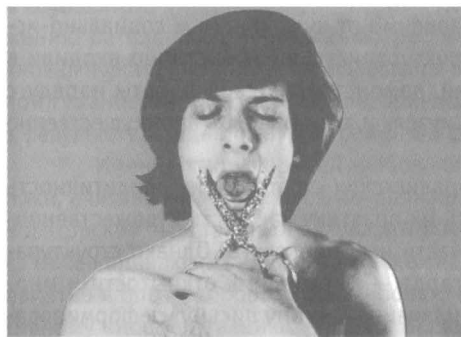


Кадр из фильма Э. Гера
«Эврика» (1974)

нопрограмма группы «Флаккус» (1966) (минутные опусы Нам Джун Пайка, Дж. Брехта, Дж. Мачунаса и др.) — об оптических эффектах, рождаемых чередующимися в нарастающем темпе монохромными черно-белыми кадрами, «П.Р.И.К.О.С.Н.О.В.Е.Н.И.Е» (1968) Пола Шэритса — об иллюзии движения при проекции, «Фотоотпечаток» (1973) Дж. Мерфи — о процессе печати фото- и киноизображений и другие.

Однако в начале 70-х внимание участников этого движения переключилось на постструктуралистское выражение философских, лингвистических, естественнонаучных и математических доктрин средствами кино — например, в работах Холлиса Фрэмптона «Лемма Цорна» (1970), «Ностальгия» (1971), незаконченный цикл фильмов «Магеллан» (1974—1980) и фильме Майкла Сноу «Племянник Рамо» (1974).

Так или иначе в обоих случаях атака на иллюзионистскую природу кинозрелища, обнажение визуальных (и, соответственно, языковых) кодов идеологических репрезентаций господствующего дискурса определили политическую результативность «структурного фильма» в «культуре протеста». Многие его радикальные концепции были развиты участниками международного движения кинокооперативов, прежде всего в европей-



Кадры из фильма П. Шэритса «П.Р.И.К.О.С.Н.О.В.Е.Н.И.Е» (1968)

ских странах. Наиболее левую позицию занимал американец Питер Гидал (ставший, как и Стивен Двоскин, основателем Лондонского кооператива, имевшего много общего с Нью-Йоркским), который выводил материальную природу кинотехнологического процесса из материализма марксистской диалектики: «...диалектика структурного/материалистического кинематографа существует только в пространстве напряжения, рожденном материальной плоскостью, зернистостью, светом, движением и предполагаемой внешней реальностью, которая может быть представлена»³¹⁶.

Гидал ратовал за тот тип фильма, который только демонстрирует, но «ничего не репрезентирует и не документирует», даже процесс собственного производства. В этом плане даже практика Ж.-Л. Годара или Ж.-М. Штрауба, занимавшихся «брехтовской» деконструкцией конвенциональных кодов коммерческого кино, являлась для него тупиковой.

Даже в ситуации повсеместного распространения образов «культуриндустрии» в общественном пространстве и утраты доверия к языку корпоративных средств массовой коммуникации со стороны значительной части американской аудитории большинство сторонников «структурного фильма» предпочитали тактику концептуальной самоизоляции, уповая на синхронный, но не диахронный метод анализа. В большинстве случаев (кино)язык рассматривался независимо от культурного и социально-исторического контекста. Киноструктуралисты лишь частично входили в состав андеграундных движений, демонстрируя свои работы наряду с инсталляциями в корпоративных музеях и арт-галереях (преимущественно в начале 70-х).

Ограниченность структуралистских стратегий, их аполитичность позволяет сегодня рассматривать их практику как часть художественного истеблишмента, по большей части нью-йоркского. Однако структуралистские стратегии в киноавангарде — тяготение к открытости и множественности текста, к «деперсонализированному письму», к формированию реципиента не как потребителя, а как производителя и в конечном счете к новому типу зрительского сознания, независимому от доминирующих идеологий, — остаются и по сей день значимой составляющей контркультуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сосуществование двух магистральных линий, по которым шло развитие экспериментального кино США 50—60-х — «телесно-мистической», визионерской и медитативной, с одной стороны, и политически действенной, социально ангажированной — с другой, — невозможно представить без их принадлежности к весьма противоречивому, утопическому «жизнестроительному» проекту контркультуры. Великая утопия 60-х стремилась к уничтожению различия между «объектом» (социумом) и «субъектом» (индивидом) — первый должен был способствовать выражению витальных, природных потребностей второго. Контркультурная «новая чувственность», утверждавшаяся в процессе так и не осуществленной гуманистической революции, должна была возникнуть в том числе и в результате кардинальных перемен в сфере восприятия.

Именно таких перемен требовали киноавангардисты-шестидесятники, считавшие, что их фильмы должны предлагать зрителю абсолютно новаторский, чувственный визуальный опыт, помогая тем самым отказаться от зашоривающих иллюзионистских конвенций мейнстрима. Иные восприятие и опыт пробовали формировать не только помогавшие альтернативному «новому зрению» фильмы Брекиджа, Уитни, Белсона и др., но и делавшие зрителей участниками самого произведения, полиморфно-перверсные киноперформансы Энгера, Райса, Смита, Уорхола, а также проблематизирующие природу собственного производства и показа, аскетично-минималистские «структурные фильмы» Гера, Сноу, Фрэмптона, Конрада и т.д.

Для утопии шестидесятников ключевым оставалось не только «искусство зрения» (по словам Брекиджа) и восприятия, но и воспитание такого зрителя, который обладал бы иммунитетом к любого рода идеологии. Каждый фильм — от голливудского хита-блокбастера до наиболее лиричной авангардистской киноисповеди — неотделим от социальных и экономических условий его производства, показа и восприятия (согласно Д. Джеймсу, «работа над любым фильмом суть общественный и материальный акт, совершающийся в истории»³¹⁷). Поэтому в экспериментальном кино видели средство для выявления этих условий, для их анализа,

средство, способное изменить их (а в идеале и само общество с его идеологией потребления) к лучшему. Такой анализ предлагали работы представителей течения «Новое американское кино», киногруппы «Ньюсрил», фильмы С. Вандербика, С. Ливайна, Р. Крамера и др.

Оба подхода были наиболее эффективно использованы в феминистском киноавангарде, остающемся наиболее радикальным движением экспериментального кино в 1980—1990-х и 2000-х, то есть после постепенного спада всех остальных движений. Феминистское мироощущение, выраженное тезисом «личное есть политическое», отразил проект женского кино с его «письмом женского типа» («écriture féminine»), иными визуальными кодами, подрывающими идеологию мужского, патриархатного общества, — фильмы Ивонны Райнер, Су Фридрих, Абигайл Чайлд и Лесли Торнтон.

Пожалуй, самым характерным примером противоречий «жизнестроительного» проекта контркультурной утопии может служить функционирующая и поныне организационная модель экспериментального кино, а именно кооперативная система проката и показа. Позиция тех, кто разрабатывал ее в 60-х — прежде всего Йонаса Мекаса с единомышленниками, создавшими «Кооператив кинематографистов» в Нью-Йорке, и Брюса Бэйли с товарищами, организовавшими «Кэньон синема» в Сан-Франциско³¹⁸, — была достаточно двойственной: протестуя против коммерциализации и превращения кино в товарный продукт «фабрики грез», они в то же время создавали систему альтернативного производства и проката, аналогичную мейнстриму во всем, кроме эстетических установок. В конечном счете их позиция была одновременно авангардистской и популистской — искренняя вера в миссию Искусства с большой буквы, в его теургические возможности (свойственная прежде всего Мекасу-поэту) соседствовала с убеждением в том, что экспериментальный кинематограф способен стать искусством подлинно демократичным, общедоступным, своего рода новым фольклором³¹⁹, вытеснившим бы массовую культуру. Разрешение подобной двойственности усматривали в демократическом выходе подпольного кино к максимально широкой аудитории, в создании такого кино, которое выявило бы бездушный механизм голливудского конвейера и предложило бы взамен подлинное киноискусство, своего рода демократическую революцию в кино.

Однако к концу 60-х окончательно выяснилось, что контркультурный проект «зеленеющей Америки» по изменению сознания и восприятия остается неосуществимой утопией. Экспериментальная кинореволюция и разрушение голливудского конвейера тоже не состоялись — наоборот, формальные и содержательные открытия андеграунда, его темы и стилистика успешно ассимилировались Голливудом, обеспечив зрительский успех таких ее «контркультурных» продуктов, как «Люди дна» («Subterraneans») Рэндалла Макдугалла (1960), «Беспечный ездох» Ден-

ниса Хоппера (1969), «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера (1969), «Волосы» Милоша Формана (1979) и др. Более того, известность кино-андеграунда стала уступать феномену «полуночных фильмов» («midnight movies»), с их характерной стихией раскрепощенного эроса, насилия и черного юмора³²⁰. Именно тогда им, а также фильмам ужасов и порнографическим лентам удалось экспроприировать у подпольного кино исключительное право на демонстрацию этих табуированных тем, а вместе с ними — и без того немногочисленного зрителя.

Ощутить давление со стороны развлекательно-промышленного комплекса заставила кинохудожников также близость к сфере современного искусства. Уже с середины 60-х кураторы таких его институций, как МОМА (нью-йоркский Музей современного искусства), музеи Гуггенхайма и Уитни, а также ряд известных галерей начали формировать собственный канон экспериментального кино. Авангардистам пришлось на собственном опыте убедиться, что искусство (в том числе и новое кино) является не теургической утопией и радикальным средством изменения мира, но всего лишь одним из институтов — со своими законами властных отношений и — неизбежно — конкуренции.

Результатом такого осознания стало открытие собственной институции — киноархива «Антология» (Anthology Film Archives) в Нью-Йорке, крупнейшей синеотеки киноавангарда США, чьи функции (регулярные кинопоказы, работа по хранению и описи фонда и т.д.) имитировали упомянутых выше «старших братьев». Один из отцов-основателей «Антологии», П. Адамс Ситни, признавался, что выбранный ими канон авангардного кино «вполне укладывался всего приблизительно в 80 программ, демонстрируемых в течение нескольких месяцев»³²¹. А вот как оценил деятельность «Антологии» критик «Village Voice» и киноэкспериментатор Дж. Хоberman: «Открывшись в декабре 1970-го, “Антология” законсервировала традицию авангарда, создав незыблемый пантеон режиссеров и неизменный канон шедевров, со значительным вниманием к недавнему расцвету “структурного фильма”. <...> Авангардный кинематограф ушел из кинотеатров и вошел в учебные аудитории. К началу 70-х почти все из признанных экспериментаторов (и целый ряд непризнанных) покинули полный опасностей “внешний мир”, <...> чтобы стать у истоков нового поколения режиссеров, критиков и теоретиков, получивших университетскую подготовку и ищущих профессорскую должность»³²².

Действительно, уже в 1970-х центр деятельности авангарда переместился от прокатных кооперативов и независимых показов в сферу образования — американские школы искусств, гуманитарные колледжи и университеты, где многие экспериментаторы стали постоянными преподавателями. Даже эпизодические лекции и показы в университетах давали киноавангардистам гораздо большие гонорары, нежели прокат копий через кинокооперативы. Можно предположить, что такая практика спо-

собствовала и расцвету теоретического контекста, который кинохудожникам волей-неволей приходилось разрабатывать для представления своих работ в академической среде (традиция, начавшаяся с лекционных туров Майи Дерен в начале 50-х). Преподаванием экспериментального кино занимались не только практики, но и профессора гуманитарных факультетов. С начала 90-х каждый рекомендуемый ими учебник по истории кино обязательно включает главу о нем.

Следует добавить, что именно в 70-х впервые сформировалось поколение режиссеров-экспериментаторов, систематически изучавших авангард на лекциях Брекиджа (который, преподавая позднее в Колорадском университете, пригласил туда Фила Соломона, наиболее талантливого представителя нового поколения, — подобные случаи преемственности нередки), Грегори Маркопулоса и Эрни Гера в Чикагской школе искусств, Холлиса Фрэмптона, Ивонны Райнер и Питера Кубелки в Колледже Барда и Школе искусств Тиш Нью-Йоркского университета и многих других учебных заведениях и занявших впоследствии ключевые должности кураторов и программистов, то есть выстраивавших канон в соответствии с полученным образованием.

80-е — эпоха Рейгана с ее ростом консервативных настроений в обществе — были отмечены относительной утратой интереса к эксперименту в кино и, соответственно, сокращением количества ярких авангардистских работ. Однако творческие и прокатные центры авангарда в Нью-Йорке и Сан-Франциско — кинокооперативы с их принципами плюрализма и отсутствия эстетической и коммерческой иерархии — оставались и остаются до сего времени весьма действенными, несмотря на финансовые трудности и скептические замечания о том, что напрокат берутся копии лишь одних и тех же режиссеров, не более тридцати-сорока, а остальные лежат мертвым грузом (при том что общая численность членов кооператива в Нью-Йорке достигает 600). По свидетельству его директора М.М. Серры, наибольшее количество выданных напрокат копий пришлось на начало 2000-х, причем наиболее частыми арендаторами оказывались иностранные (в основном европейские) музеи и фестивали³²³. «Кооператив кинематографистов» и «Кэньон синема» проводят также работы по реставрации оригинальных кинокопий, сотрудничая и получая финансовую поддержку у таких влиятельных «корпораций», как Американский киноинститут и Фонд Уорхола.

Уже одно перечисление мест демонстрации фильмов современного киноавангарда свидетельствует о его неожиданном подъеме в последнее десятилетие. Пальма первенства принадлежит Нью-Йорку, с его «Антологией» в центре богемного Ист-Виллиджа, по сути, выполняющей функцию музея кино любой европейской столицы; с сериями «Кинозонд» («Cineprobe») Музея современного искусства (кураторы Лари Кардиш и Ютте Йенсен); с показами в Музее движущихся изображений, в Кино-

мастерской «Миллениум» (Millennium Film Workshop) и Нью-Йоркской публичной библиотеке; а также с заслуживающими особого упоминания ежегодными циклами «Нового американского кино» в Музее Уитни (куратор Крисси Айлз) (в каждом большом нью-йоркском музее, выступающем, по сути, в роли небольшой корпорации в сфере искусств, есть куратор, занимающийся экспериментальными показами).

Наиболее активными авангардными площадками на Западном побережье остаются Синематека Сан-Франциско под руководством Стива Энкера³²⁴, а также киноархив «Пасифик», расположенный в кампусе Университета Беркли, в свое время знаменитого своим контркультурным радикализмом. Возможно, этот во многом свойственный вообще всему Сан-Франциско дух анархии и радикализма и вызвал к жизни феномен микрокинематографа (microcinema) (то есть распространения «домашнего кино» собственными средствами; подробнее об этом см. на сайте www.microcinema.com), иногда называемый новым андеграундом и получивший в США 90-х и 2000-х большую популярность. Нужно упомянуть и обосновавшийся в гараже киноколлектив «No Nothing» («Нет ничего»), и циклы «Другое кино» Крэга Болдуина в помещении специально арендованного магазина, и просмотры в полуподвале четы Шерман (Total Mobile Home Cinema) — все в начале 80-х. По этому принципу организованы и киногруппы «Flicker», «NewTown» и «LA Freewaves» Лос-Анджелеса; их показы проходят в барах, кофе-шопах, книжных магазинах или просто на пикниках, зачастую, как в «расширенном кино» 60-х, становясь частью мультимедийного перформанса с участием местных поэтов и рок-музыкантов и включая в себя работы этнических и других меньшинств данного округа.

Картина дистрибьюторской сети экспериментального кино была бы неполной без упоминания весьма активных кинообществ Питсбурга и Чикаго (Pittsburgh Filmmakers, Chicago Filmmakers), Фильмфорума в Лос-Анджелесе и Центра искусств Уолкера в Миннеаполисе, а также Киноархива Гарварда (где кураторами были в разное время известные киноведы Влада Петрич и Брюс Познер) и целого ряда других бостонских музеев и галерей. Что касается посвященных исключительно экспериментальному и короткометражному кино фестивалей, то наиболее известным в 80—90-х был названный в честь знаменитой студии Гриффита кинофестиваль «Черная Мария», организуемый Джоном Коламбусом в разных городах атлантического побережья, — в последние два десятилетия в этой роли выступал Кинофестиваль Энн-Эрбора, учрежденный еще в 70-х. Проводимые Брекиджем в дополнение к его профессорской деятельности и открытые всем желающим еженедельные салоны, зачастую со специально приглашенными кинохудожниками, и подобные кинопоказы Сола Ливайна, происходившие в Массачусетском колледже искусств в Бостоне, где тот преподавал, много сделали для создания местных сообществ кино-

художников. Изменились методы кинопоказа для таких движений, как абстрактная анимация и «структурный фильм» — теперь подобные работы все чаще выступают как неотъемлемая часть выставок современного искусства, биеннале и др., ранее категорически отвергавших кино.

Следует добавить, что каждый крупный фестиваль в США, имеющий статус международного — вроде Лос-Анджелесского или Нью-Йоркского, — имеет экспериментальные программы, которые с каждым годом собирают все больше зрителей. Наиболее полные ретроспективы авангарда США можно увидеть на европейских фестивалях, прежде всего короткометражных в Германии — в Гамбурге, Штутгарте и Оберхаузене.

Можно ли говорить об определенных движениях экспериментального кино трех последних десятилетий, по крайней мере выраженных столь же ярко и отчетливо, что и во времена контркультурного расцвета? Если да, то можно ли констатировать их уникальность и обособленность или необходимо говорить о продолжении направлений в 40—60-х?

Не все экспериментаторы смогли принять неизбежную институционализацию и уход в академическую среду искусства и его органической части — киноавангарда; эти метаморфозы к концу 70-х становились все более заметными. Наиболее агрессивный протест ощутил в движении нового андеграунда, неотделимом от эстетики панк-рока, родившегося в Ист-Виллидже, в то время одном из самых бедных и богемных районов Нью-Йорка. Киногруппа «Кино без волны» («No Wave Cinema»), в названии которой отыгрывалось нежелание групп панк-рока — «Лаундж Лизардз» с Джоном Лури, «Иисус-тинейджер и подонки» с Лидией Ланч, а также «Mars» и «DNA» — иметь что-либо общее с гламурными «волнами» шоу-бизнеса, была организована режиссерами и музыкантами Вивьен Дик, Эмосом По, Джеймсом Нэресом, Бэки Джонстон и супругами Бетт и Скоттом Би (Beth B. и Scott B.). Весьма часто показы фильмов проходили вместе с выступлениями панк-рокеров «по wave» в барах и клубах вроде CBGB, «Mudd» и «Max's Kansas City» (например, фильм четы Би «Нарушители» (1979) демонстрировался как сериал, еженедельные серии которого чередовались с выступлениями рок-групп в «Канзас-Сити Макса» или лофтах нижнего Ист-Сайда, а порой были частью мультимедийных представлений, например длившегося около месяца «Шоу Таймс Сквер» в 1980-м, с политическими перформансами, инсталляциями и граффити Кита Хэринга, Кики Смит и Жан-Мишеля Баскуата, художников, впоследствии получивших мировую известность.

Художники, перформансисты и панк-рокеры без кинообразования смогли выразить себя в кино во многом благодаря дешевому и доступному, («супер 8 мм») формату «Кодака» (появившемуся в 1976 г.), в котором стала возможной столь важная для музыкантов синхронная запись звука. Участники движения «трансгрессивного кино» (The Cinema of Transgression), появившегося в начале 80-х (Ник Зедд, Ричард Керн, Ли-

дия Ланч и Кассандра Старк), одновременно играли панк-рок, режиссировали спектакли и перформансы, снимали 8-мм фильмы и умудрялись синтезировать все эти виды самовыражения в едином импровизационном, вовлекающем зрителя (весьма часто против его желания) представлении. Подобно «No Wave Cinema», в их фильмах нашло отражение мироощущение панк-андеграунда с его эстетизацией насилия и отсутствием эмоций, а также пародирование нуара и черных комедий, эротики, второразрядных триллеров, а иногда и европейского артхауса (первый фильм Джима Джармуша многие причисляют к этому движению). Выбирая такие голливудские жанры, которые изначально ориентированы на интенсивное эмоциональное сопереживание, и пропуская их сквозь фильтр своей деконструирующей, почти абсурдистской ледяной иронии, кинорокеры Ист-Виллиджа достигают абсолютной трансгрессии.

Урбанистические ландшафты, где нижний Ист-Сайд представлен некими постапокалиптическими руинами будущего, плотно населены эгоцентричными злодеями, истязаемыми юных героев в гротескной камере пыток («Черная коробка» (1979) четы Би) или исполняющими садомазохистские ритуалы с работницами сексиндустрии («Злобный оператор» (1986) Ричарда Керна), полицейскими-садистами («Полицейское государство» (1979) Ника Зедда) и брутальными женщинами-вамп, расправляющимися со своими спутниками («Нас не винить» (1987) Кассандры Старк, «Безумный мир Лидии Ланч» (1983) Ника Зедда) или просто исполняющими стриптиз перед американским флагом («Человек-фальшивка» (1982) Ника Зедда).

Другое заметное направление 70-х — начала 80-х, определяющее себя как «New Talkies» («Новые звуковые»), использовало элементы конвенциональных голливудских жанров и сюжетов с той же деконструкционистской целью, что и панк-андеграунд³²⁵. Однако по силе ниспровергательных интенций «New Talkies» имели больше сходства со «структуралистским фильмом», с его критикой репрезентации и зрелищного иллюзионизма, причем анализу языка, речевого дискурса и его границ уделялось значительно больше внимания, чем деконструкции визуальных образов (в том числе и столь частых в «структурном фильме» образов самого языка, записанных или представленных как-то иначе, например в современных опусах Гринуэя).

В необычайно многословных фильмах Майкла Сноу «Племянник Рамо» (1974) и «Вот таким образом» (1982), Питера Уоллена и Лауры Малви «Пентесилея» (1974), «Загадки сфинкса» (1977) и «Эми!» (1982), Энтони Макколла и Джейн Уайнсток «Дора Зигмунда Фрейда» (1980), Ивонны Райнер «Путешествие из Берлина / 1971» (1974) и многих других зритель, знакомый с теориями Лакана, Альтюссера и феминистскими идеями, воспринимает современные «означающие практики» как набор языковых клише, определяемых властными отношениями в обще-

стве — и обществе прежде всего «мужском». Так, в «Доре...» история болезни известной пациентки Фрейда, в свое время изложенная самим основателем психоанализа, с помощью феминистского метакомментария, перемежаемого сексистской телерекламой и даже порнографией, выявляет логические несоответствия и нелепости маскулинной, жесткологической, репрессивной культуры, доминирующего патриархального рационализма. А Уоллен и Малви составляют фильмы из разностильных многословных эпизодов (бытовых сценок, интеллектуальных бесед, документов и т.д.), формально имитирующих различные виды искусства — видео, живопись, фотографию, театр, телевидение, а также голливудский гламур, выявляя с помощью таких мозаичных сопоставлений зависимость репрезентационных структур от властного (в данном случае медийного) дискурса.

Тем не менее интерес к визуальному образу как фундаментальной основе киномедиума, магии кинематографического изображения и проекции, не отягощенных радикальным деконструированием идеологии или иллюзионистских конвенциональных кодов, все более определяет эволюцию киноавангарда США 1990-х и 2000-х. По свидетельству его критиков и историков, сегодня он переживает заметный расцвет, хотя и остается замкнутым в своем эстетском гетто. Действительно, новое поколение экспериментаторов (Пеги Авеш, Скотт Старк, Фил Соломон, Абигайл Чайлд, Лютер Прайс, Кит Энборн и другие) с одинаковой уверенностью использует видео-, цифровые и собственно кинотехнологии одновременно (например, цикл фильмов Лесли Торнтон «Пегги и Фред в аду» (1984—1992) базируется на принципе чередования видео- и киноприемов). Тем не менее ныне все больше кинохудожников говорят о внутренней потребности обращения к материальным свойствам пленки, камеры и проекционного аппарата, о своего рода духовном упражнении, каким является работа с технологией истоков кинематографа, которое немислимо при сегодняшней легкости и необязательности компьютерных эффектов и монтажа (в блокбастерах, на телевидении и в особенности на MTV)³²⁶.

Они обращаются к материальным, проверенным временем приемам, на которых основывалась ремесленническая эстетика их предшественников-шестидесятников: к коллажам из «найденного материала», к обработке пленки вручную, к спецэффектам, создаваемым прибором для оптической печати, получившим широкое распространение к концу 80-х. Сейчас такое обращение, благодаря повсеместному переходу на «цифру» и, соответственно, удешевлению быстро устаревающей 16- или 8-мм киноаппаратуры, происходит особенно быстро.

И все же в том, как новое поколение интерпретирует кинообраз, есть существенное отличие от эстетики 60-х. И в фильмах адептов визионерского направления (прежде всего Брекиджа), и в работах их учеников (а многие действительно учились азам киноремесла у профессоров-

авангардистов) представлен объединенный мелкой монтажной резкой, управляемый монтажным ритмом изменчивый и текучий поток образов. Однако если у Брекиджа нервная экспрессия образного потока помогает отразить почти неразличимые нюансы и потенциальные возможности индивидуального зрения, передать зрителю собственные сиюминутные ощущения и впечатления, то у Питера Гервица или Пеги Авеш менее импульсивная ритмика потока образов представляет не внутреннее «я» человека за камерой, а некую постмодернистскую мозаику.

Место экстатического, открытого миру сознания поэта-романтика занимают самодостаточные, во многом сформированные вездесущей массовой культурой образы. Как уже говорилось, новые фильмы включают в себя использованные Брекиджем методы прорисовки или процарапывания на поверхности пленки, однако они не создают ощущения «метафор зрения» с закрытыми глазами или развенчивания иллюзионистской репрезентации (как в «структурном фильме»). Таковы работы Фила Соломона «Тайный сад» (1988), Питера Гервица «Загадочные баррикады» (1987), Марка Ла Пора «Пять плохих элементов» (1997), Скотта Старка «Нозма» (1998) и многие другие.

Бесстрастное созерцание образности отчужденного мира свойственно, например, фильмам Льюиса Клара, использующего, как и множество новых режиссеров, технологию «супер 8-мм» и работающего в технике абстрактной анимации, развиваемой в 60-х Гарри Смитом и Ларри Джорданом. Его состоящие из вырезанных силуэтов фильмы из цикла «Сказки забытого будущего» («Намерения заблудившегося верблюда» (1990), а также «Альтаир» (1994) и «Лжестарение» (2008) рождают жутковатое ощущение затерянности в искусственном параноидальном мире, который почти недоступен для понимания.

Нынешние авангардисты работают в собственных, присущих экспериментальной сфере жанрах-гибридах: поэтической этнографии и травелога-путешествия (Годфри Реджио, чьи работы приобрели мировую известность, Шэрон Ларкин, Питер Хаттон, Хозе Родригес-Солтеро), исповедального и одновременно иронического киноэссе, определяемого П. Адамсом Ситни как «мениппова сатира»³²⁷ (Крэг Болдуин, Абигайл Чайлд, Дэвид Гаттен), киноперформанса и инсталляции, вновь заявивших о себе с конца 80-х (Зои Белофф, Брюс Маклюр, Луис Рекордер, Брайли Эрос)³²⁸, начатого Мекасом «дневникового фильма» (Марк Ла Пор, Пеги Авеш, Стом Сого), коллажей из «архивного материала» («found footage»), «городских симфоний» и радикальных феминистских опусов и др.

Однако анализ современного экспериментального кино явно выходит за рамки этой книги. Ведь она лишь набрасывает приблизительные очертания неизведанного материка (под разными названиями — кино-авангард США, новое американское кино, американский андеграунд, экс-

периментальное, подпольное или независимое кино). Увы, сегодня многие экспериментальные ленты США недоступны даже для тех, кто наиболее усердно их разыскивает. Такова реальность сегодняшнего корпоративного капитализма, включающего одну из наиболее влиятельных корпораций — Голливуд — и сформированного ею зрителя. Радикальные практики американских киноэкспериментаторов — одна из многочисленных попыток изменить эту реальность.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Йонас Мекас

КТО МЫ — АНДЕРГРАУНД?

...Что мы на самом деле делаем? Кто мы — андерграунд? Каков смысл всего этого? Я попробую ответить, или хотя бы обозначить, некоторые из смыслов, связанных с нашей работой, — смыслов, столь тесно связанных со всеми нами.

Было время, когда мне было 16 или 17 лет, когда я был идеалистом и верил, что мир изменится на протяжении моей жизни. Я все читал о страданиях человеческих, о войнах и несчастьях прошедших веков. И так или иначе я верил, что в течение моей жизни все это изменится. У меня была вера в человеческий прогресс, в человеческую доброту. А потом пришла война, и я прошел через ужасы страшнее тех, о которых читал в книжках, и они происходили прямо у меня на глазах — у меня на глазах мозжили прикладами детские головы. И все это было сделано моим поколением. И это делается до сих пор сегодня, во Вьетнаме, моим поколением. Это делается повсюду в мире, опять-таки моим поколением. Все, во что я верил, было разбито — весь мой идеализм и вся моя вера в доброту человека и прогресс — все вдребезги. Каким-то образом мне удалось сохранить себя самого. Но на самом деле я потерял целостность; теперь я словно состоял из тысячи кровоточащих кусочков. Именно из-за этого, и только из-за этого, я сделал то, что я сделал.

Я чувствовал, что надо начинать с самого начала. Никакой веры, никакой надежды у меня не осталось. Мне надо было собрать себя заново, осколок за осколком. И я не удивился, когда по приезду в Нью-Йорк я обнаружил людей, которые чувствовали себя точно так же. Это были поэты, киношники, художники — словом, люди, двигавшиеся, словно их тела состояли из тысячи кровоточащих кусочков. И все мы чувствовали, что терять больше нечего. От наследия цивилизации не осталось почти ничего достойного, ничего, что стоило бы хранить. Нам словно хотелось отмыть себя от всего этого начисто. Давайте отмоем все, что тянет нас вниз, — тяжелую ношу ужасов, лжи и эгоцентризма. Поколение битников

было следствием, неким результатом этого отчаяния; мистические поиски тоже стали своеобразной реакцией. Мы чувствовали, что можно заплатить любую цену за такую очистительную акцию, ради такого ничто не постыдно. Пусть они смеются над нами и нашим потертым прикидом; пусть они плюют в наши бороды. Даже если у нас не было ничего — у многих из нас до сих пор нет ничего, чем можно было бы заполнить очищенную территорию, — мы не могли остаться такими, какими были. Нам приходилось вычищать не только настоящее, но, посредством галлюциногенов или медитации, возвращаться на несколько поколений назад, чтобы отсечь наш эгоцентризм, наше отсутствие веры, нашу недоверчивость, наше чувство конкуренции или личной выгоды — так, что, если находилось что-нибудь чистое и прекрасное, оно нашло бы себе место в нас, начало бы там прорасти.

Этот поиск был болезненным, да и до сих пор остается таковым. Мы до сих пор в начале этого поиска и роста, и множество сознаний разбилось на этом пути. Мы проходим через драматический финал христианской эры и рождения того, что мы начинаем называть эпохой Водолея, когда жестокие события происходят с человеческим духом и мы не всегда способны их контролировать. Но и это уже немного легче, поскольку сегодня нас много во всех концах страны, всего мира; мы постоянно встречаем друг друга, мы узнаем друг друга; мы знаем, что мы — странствующие провозвестники новой эры. Мы — промежуточные поколения. Мое поколение, ваше поколение — мы были отмечены печатью странничества. Мы не перестаем передвигаться и искать в постоянном движении, с одной стороны континента до другой, между Сан-Франциско и Нью-Йорком, между Индией и Мексикой, в путешествиях внутрь себя с помощью психоделики, йоги и макробиотики. Ни одно поколение со времен Колумба столько не путешествовало, сколько последние два поколения в Америке. Да, путешествовали и другие поколения, но лишь как завоеватели, для покорения других, чтобы учить покоренных своему образу жизни. Наши родители все еще путешествуют через Вьетнам как завоеватели; да, они путешествуют — но как же бесполезны и нереальны их путешествия и завоевания для нас сегодня!

Ведь мы путешествуем, собирая отдельные крупинки и осколки знания, любви, надежды старых веков; не мудрость наших родителей, не мудрость наших матерей, но ту мудрость, что стара как мир, как планеты, как сам человек, — мистическая, вечная — единение; собирая нас самих частичка за частичкой, не предлагая ничего другим, но с радостью принимая все, что бы ни было предложено — с любовью, теплотой и мудростью, не взирая на то, каким бы малым это ни было.

В кино этот поиск заявляет о себе отказом от всех ныне существующих профессиональных, коммерческих ценностей, правил, манер, техник, амбиций. Мы говорим: мы не знаем, что такое человек; мы не знаем, что такое кино. Поэтому давайте будем полностью открыты. Давайте будем

идти в любом направлении, давайте будем полностью открытыми и внимательными, готовыми двигаться в любом направлении на еле слышный зов, как тот, кто слишком устал и измучен, чьи нервы натянуты как струны, которые звучат от дуновений мистических ветров наступающего века, которые ждут еле заметного движения, зова или знамения, — давайте двигаться в любом направлении, чтобы вырваться из сетей, которые тянут нас вниз. Мудрость наших матерей! Не давайте привязывать себя к любому из социальных институтов: они падут и потянут нас вниз. Солнце — вот наше направление. Красота — вот наше направление, не деньги, не успех, не комфорт, не безопасность, даже не наше собственное счастье, но счастье всех нас вместе.

Бывало, мы ходили с плакатами, протестуя против того или этого. Сегодня мы понимаем, что для того, чтобы изменить к лучшему мир, других, сначала мы должны изменить самих себя; что только посредством красоты в нас самих сможем мы преобразить других. Поэтому наша работа, самая важная на этом этапе работа — мы сами. Наш протест и наша критика существующего порядка могут состояться только через расширение нашего бытия. Мы мера всех вещей. И красота нашего творчества, нашего искусства пропорциональна красоте внутри нас, красоте наших душ.

Иногда удивляются: почему мы продолжаем делать маленькие фильмы, андерграундные фильмы, почему мы говорим о «домашнем кино»? — и надеются, что вскоре все это изменится. Говорят: подождите, вот они начнут снимать большие ленты — для проката. А мы говорим: нет, вы просто нас не понимаете. Мы уже делаем настоящее кино. То, что мы делаем, исходит из глубочайшей потребности человеческой души. Человек опустошил себя, выйдя за свои пределы; человек исчез в собственных проекциях. Мы же хотим привести его к сути, в его маленькую комнату, привести его домой. Мы хотим напомнить ему, что есть такая вещь, как дом, где он сможет иногда побыть наедине с собой и с теми немногими, что близки ему, и побыть с самим собой и своей душой. Мы хотим окружить всю землю нашими домашними фильмами. Наши фильмы рождаются в наших сердцах — наши маленькие ленты, не похожие на голливудских монстров. Наши фильмы подобны продолжению нашего пульса, биения наших сердец, продолжению наших глаз, прикосновений пальцев; они настолько личностные, настолько неамбициозные в своих движениях, в использовании света, образной системы. Мы хотим окружить всю землю нашими кинокадрами и согреть ее — пока она не начнет двигаться.

Мы могли бы продолжать снимать нашу среду, киноотражения грязных городов, бытовую чернуху. Но эту работу мы уже проделали. В искусстве последних десятилетий ощущается боль. Целый период так называемого современного искусства — боль кончающейся цивилизации, последних десятилетий христианской эры. Теперь нас подгоняет мистическое желание некоей радости и глубоко внутри нас, и там, на звездах; мы хотим свести его вниз, на землю, чтобы оно изменило наши города,

наши лица, наши движения, наши голоса, наши души, — мы жаждем искусства света. Вы уже видите все больше и больше светящихся красок и небесных созвучий, появляющихся и звучащих посредством нашего творчества. Мазки кисти на холсте будут заряжены иной энергией, не для того, чтобы заявить наше «я», не для того, чтобы рекламировать самих себя как «художников» (все это ушло и быльем поросло), но чтобы подслушать шепот небес и заставить его звучать словно струны, словно инструмент ветров эфира, в котором почти растворится индивидуальность творцов. Я вижу, как это происходит по всей стране и скромные, неизвестные художники продолжают приезжать из столь разных и далеких стран, проходя по городу словно монахи, останавливаясь где-нибудь на дороге и демонстрируя отблески небесного света. Я вижу возрождение, нисходящее на нас духовное возрождение, и только через художников этот новый век приносит нам свои первые голоса и видения; только через их интуицию вечность общается с нами, принося новое знание, новые чувства. Давайте будем максимально открыты нашему искусству, этому новому искусству, и нашей работе Художников. Сейчас не время принижать себя — время быть готовым петь самую прекрасную ноту.

Я начал этот разговор с моего разочарования после войны. Сегодня, первый раз за долгое время, я неожиданно опять начал видеть, как мои тысячи кровотокающих кусочков вновь собираются в одно целое. Я воспринимаю мир максимально свободно, с помощью всех моих органов чувств, я начинаю слышать и видеть рождение нового человека. После пятнадцати лет разочарований, постепенно, за последние несколько месяцев, я снова обретаю веру и доверие к человеку и понимаю, что есть поколение, которое строит мост от ужаса к свету. Вы, я — мы все суть тысячи кровотокающих осколков, которые начинают собираться в одну прекрасную ноту. Словно новая человеческая раса появляется на Земле. Знаете ли вы, что рок-н-рольная группа «The Byrds» делает со своими гонорами? Они рисуют огромные плакаты и устанавливают их на автодорогах по всей Калифорнии, и на плакатах написано: «Любовь». Наши родители сказали бы — это безумие, надо положить деньги в банк. Вот это и есть разница. То, что я имею в виду. Вот наша точка отсчета в середине лета 1966 года.

Стэн Брекидж **МЕТАФОРЫ ВИДЕНИЯ**

Представьте себе глаз, не подвластный законам перспективы, глаз, не ведающий предрассудков логики композиции, глаз, не реагирующий на имена вещей, которому должно познать каждый встречаемый в жизни объект непредвзятым восприятием. Сколько оттенков увидит среди трав

на лугу младенец, незнакомый с понятием «зеленый»? Сколько радуг рождает свет для неискушенного глаза? Насколько восприимчив будет этот глаз к колебаниям тепловых волн? Вообразите живой мир, кишачий неизвестными существами, мерцающий бесконечным многообразием движений и непрерывной игрой красок. Вообразите мир до фразы «В начале было Слово».

Видеть — значит сохранять в памяти, созерцать. Всякий страх уничтожается созерцанием, к которому и следует стремиться. Способность видеть была дарована нам однажды, эта способность кажется присущей глазу ребенка, глазу, отражающему потерю невинности ярче любой другой человеческой черты, глазу, обретающему способность различать предметы и образы, глазу, в котором, как в зеркале, — движение человека к собственной смерти с постепенной утратой дара видения.

Но возвращение к началу невозможно, немислимо даже в воображении. После потери невинности одно предельное знание способно уравновесить неустойчивую опору. Я считаю, что необходим путь к познанию, чуждый языку, основанный на зрительной коммуникации, требующий развития оптической памяти и зависимый от восприятия в самом глубоком и подлинном значении слова.

Допустим, видение святого и художника — это гипертрофированная способность видеть. Позволим так называемой галлюцинации проникнуть в сферу восприятия, отнесемся к грезам, фантазиям и снам так, будто это реальные сцены, допустим, что абстракции, мелькающие перед плотно сомкнутыми глазами, воспринимаются нами в действительности. Осознаем, что влияет на нас не только зримое, на чем фокусируется взгляд, и попытаемся постичь глубину визуального воздействия вообще. С возрастом внутреннее зрение человека не должно непременно притупляться, однако почти всюду в наше время пренебрегают развитием способности визуального понимания.

Это время, не имеющее иного знака смерти, как череп и кости (всего лишь одна ступень распада)... Это век, живущий в страхе тотального самоуничтожения. Век, преследуемый призраком сексуальной стерильности, но тем не менее почти не способный осознать фаллическую природу всякого проявления саморазрушения. Век, стремящийся к материальному, механическому самовоспроизведению в абстрактном пространстве, ибо он полностью ослеп относительно внешней, доступной глазу реальности. Древнейшие из обнаруженных пещерных рисунков говорят, что первобытный человек лучше нас понимал необходимость объективировать то, что вызывает страх. Вся история эротической магии — укрощение страха посредством его созерцания. Зрительные образы предельной глубины всегда были направлены к Богу, возникая путем прозрения и понимания того, что абсолютная любовь невозможна там, где

есть страх. Многие ли в наши дни станут прилагать усилия, чтобы глубоко воспринять хотя бы собственного ребенка?

Художник сквозь века пронес традицию видения и воплощения видимого. В нынешний век зрительное восприятие в его глубочайшем смысле продолжают избранные, обратившие свое вдохновение в искусство кино. Они творят радикально новый язык, возможный благодаря кинообразу. Они творят там, где предшествующий страх породил наибольшую необходимость. Основные темы, разрабатываемые ими средствами языка кино, — рождение, секс, смерть, поиск Бога <...>.

И вот мы имеем глаз, способный представлять любые образы (единственная реальность). И мы имеем глаз кинокамеры (ограничение, исконный лжец), и вдруг звучит в воображении лира! И хочется забыть, что ее струны легко превращают в посмешище гуманистические мотивы (форма как конец всему), мотивы, зависимые от настроения, от того, во что они обратимы (неминуемая смерть), или от того, откуда они возникают (рождение), или от путей избавления (трансформация). Речь не о птице Феникс, возрождающейся из пепла, мысль не о кругах или спиралях Шпенглера, не о какой-либо из известных прогрессий, не о прямых линиях, не о логических или идеологических схемах... Я говорю о возможностях (своих), бесконечных возможностях (предпочитая хаос).

Итак, имеем глаз, способный воспринять почти все. В придачу — глаз кинокамеры с линзами, позволяющими достичь в преломлении света и размещении образа в кадре такой композиционной перспективы, как на полотнах западноевропейских художников XIX века (она заметнее всего в нагромождении архитектурных деталей «классических руин»). При этом скорость съемки и воспроизведение движения стандартной камерой и проектором рождали ощущение венского вальса, а насаженная на треногу основа камеры была фактически ограничена движением по горизонтали и вертикали (столбы и линии горизонта). Для съемки по диагонали нужен более сложный механизм. Линзы, снабженные фильтрами, прекрасная диафрагма, создание фабричной цветной пленки — все для того, чтобы добиться эффекта цветной открытки (салонная живопись), где небеса отчаянной голубизны, а кожа так напоминает персик...

Умышленно забрызгав линзы или сбив фокус, можно получить изображение в духе живописи раннего импрессионизма. Увеличив скорость мотора, сделаем неуклюжими движения примадонны, замедлив воспроизведение образа, превратим движение в прерывистое и приблизимся к тому, что созерцает глаз современного человека при непосредственном восприятии. Взяв в руку камеру, можно обрести пространственные миры. Можно пере- и недодержать пленку. Можно использовать естественные фильтры — туман, ливень, неровный свет, неврастенические неоновые огни, объективы, никогда прежде не предназначенные для камеры, и даже специальные линзы (но пользоваться ими следует не по

инструкции). Можно снимать через час после рассвета или за час до заката — дивные запретные часы (лаборатории качества не гарантируют). Можно снимать ночью на дневную пленку, можно наоборот. Можно стать ловким трюкачом, творящим чудеса, подобно фокуснику, вынимающему из цилиндра бесконечных кроликов. Имея безумную отвагу, можно стать Мельесом, удивительным человеком, внесшим магию в искусство кино. Но он не был волшебником, жрецом или колдуном. Он был магом сцены XIX века, его фильмы — кролики из цилиндра.

Когда воображенное прежде исчезает, проникая в мысль, вера уступает место знанию. Так реальность раздвигает свои барьеры и способствует уточнению ума. Художником является тот, кто ночью берет эти барьеры и сеет свои семена среди капусты, гибридные семена, одухотворенные разумом и безумием... семена, о пользе от которых можно судить лишь через несколько поколений...

Свет, проходящий через вогнутые линзы, либо сжигает пленку с негативом, превращая ее в хрустящую химическую шкварку, либо на обратной пленке оставляет белые царапины. А снова проходя через вогнутые линзы, свет, пронзающий эти полосы, отбросит тень, создавая новый рисунок, воспринимаемый зрителем. Свет, попадающий на цветоземлю, ограничен различной длиной волн, и в итоге возникает явление, неведомое собачьему глазу.

Не думайте, что дальтоники — существа, не ощущающие свет. Скорее вам следует удивляться внутренним зеркальцам кошачьего глаза, улавливающим в темноте любой проблеск света, отражая его, значительно усилив. Поразитесь зрению насекомых, например пчел, способных обонять, реагируя на ультрафиолетовое излучение. Чтобы найти новые зрительные реальности, человек должен выйти за пределы первичных физических ограничений и воспринять миры других существ. Пределы ограниченно зримой, движущейся реальности на сегодня исчерпаны. Вера в святость всякого человеческого деяния словно цементирует его, статуи становятся монументами; чтобы низвергнуть их, нужны взрывные материалы и землетрясение.

Что же касается долговечности данной и любой другой признанной реальности, то, если смотреть на вещи не традиционным взглядом, можно легко вообразить, как без всякого специального освещения и фотолинз некий зверь, поцарапав когтями черную пленку или оставив следы намазанных чернилами лап на прозрачном целлулоиде, произведет эффект, который при проекции на экран даст то же, что и действительно созданный образ. Что касается цвета, то первые ленты раскрашивались вручную кадр за кадром. «Абсолютный реализм» современного кинематографического образа — один из вымыслов человека. Абсолютный реализм киноискусства — в основном иллюзия Запада XX века. Нигде еще

механической камере не удавалось превзойти извечные тайны природы или хотя бы стать их зеркалом.

Лишь когда энтузиасты выйдут на другую дорогу, глазу камеры откроется истинный путь и он сможет познать саму землю, почву, сможет даже преодолеть ее плотность; создать современного Пегаса, без крыльев парящего, не касающегося копытами земли, за пределами воображения, переходящего в стремительный галоп, — создать творчество. И тогда будет обретена свобода выбора — принимать ли двухтысячелетнюю традицию Запада в изображении или обрести собственные эстетические ценности.

Итак, «абсолютный реализм» кинематографического образа — механический миф современности. Посмотрим на это чудо, исходя из его почти девственных дремлющих талантов, исходя из точек зрения, не свойственных человеку, но находящихся в пределах воображаемого человеком. Я говорю о готовности к восприятию этого чуда, способного замедлить скорость движения, чтобы пристальней изучить его, создавая непрерывность сжимаемого времени, ускорить самое медленное движение, сделав его постижимым. Я воздаю хвалу его циклопическому проникновению инфракрасными лучами в туман и мглу и совсем недавнему изобретению — съемке под углом в 360 градусов и призматическому изображению радуг и возможности расширить пространство при помощи трансфокатора и сжимать его до плоскостной перспективы при помощи телеобъектива. Я восхищаюсь аппаратом Шлерана, способным отражать тепловые волны и фиксировать самые незаметные колебания атмосферного давления, я превозношу другие изобретения в области фотоаппаратуры, которые могут быть развиты в кинотехнике, — способность делать видимым тепловое излучение живого тела и доводить до восприятия ультрафиолетовые волны, я воздаю хвалу всепроникающим рентгеновским лучам. Я мечтаю о таинственной кинокамере, которая сможет графически представить форму предмета даже после того, как он исчезнет из поля зрения объектива, и т.д. «Абсолютный реализм» кино не может быть достигнут, потому он останется навсегда потенциальным, магическим.

Майя Дерен

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА И РАБОТА С ПРОСТРАНСТВОМ И ВРЕМЕНЕМ

Где же начинается основная творческая деятельность, если в интересах сохранения качеств образа режиссер ограничивается контролем за случайными событиями, еще не снятыми на пленку, и соглашается на чуть ли не полное исключение себя из творческого процесса?

Отказавшись от концепции изображения как конечного результата творческого процесса (каковым оно является для визуальных искусств и театра), можно шире взглянуть на вещи и увидеть, что механизм кинокартины фактически складывается из двух равноценных для художника составляющих. Фрагменты изображения, которые рождаются при киносъемке, похожи на застывшие мгновения неподкупного воспоминания, существующие независимо от реального течения событий. Смонтированные в определенной последовательности, они предлагают один из нескольких вариантов изложения. В кино изображение может и должно быть только исходным материалом творческого процесса.

Суть всякого изобретения или творения состоит прежде всего в открытии новых взаимоотношений между вещами уже известными. Все образы фильма находятся в определенной реальности, структурированной для выражения их разнообразных функций, но не для передачи какого-то определенного смысла. Поэтому каждый образ включает в себе одновременно несколько символов, так же как стол сразу может быть старым, красным и высоким. Замечая лишь одно из этих качеств, антиквар, например, оценил бы его возраст, художник — цвет, а ребенок — недостающую высоту. Но в фильме изображение этого стола сменяется следующим кадром, где стол разваливается на куски и таким образом одно из его качеств — возраст — утверждает в данной последовательности свой смысл и функциональное значение, в то время как прочие качества становятся маловажными. Монтаж создает последовательную связь, которая сообщает образам особый или новый смысл в соответствии с их функциями. Он утверждает контекст и форму, и она, в свою очередь, меняет характер изображения, не искажая его, не ослабляя его реальности и силы и сохраняя все разнообразие потенциальных функций, свойственных реальному измерению.

В любом случае — связаны ли образы по своему сходству или различию случайной логикой событий (повествование) или логикой эмоций и идей (поэтическая форма), — строение фильма всегда последовательно. Значит, творческий процесс происходит во временном измерении фильма, и поэтому кинокартина, хотя и составлена из пространственных образов, является прежде всего временной формой.

Основная часть творческого процесса заключается в работе с пространством и временем. Я имею в виду не только такие признанные кинематографические приемы, как флешбэки, уплотнение времени (замедленная съемка), параллельное действие и др. Они затрагивают не само действие, а способ его представления. Флешбэк не подразумевает, что разорванные воспоминания как-то влияют на обычную хронологическую последовательность действия. Параллельное действие (когда мы по очереди видим героя, спешащего на помощь, и героиню, положение которой становится все более критическим) — это вездесущность камеры как свидетеля действия, но не как его творца.

Работа со временем и пространством, о которой я говорю, сама становится частью органической структуры фильма. Можно, например, расширить пространство временем и время — пространством. Длина лестницы невероятно увеличивается, если три различных кадра с поднимающимся по ней человеком (снятые под разными углами, чтобы повторяемость одного и того же участка была незаметна) смонтированы вместе таким образом, что действие становится непрерывным и складывается в образ длительного усилия, направленного на достижение возвышенной цели. Прыжок в воздух может быть растянут тем же самым приемом, но в этом случае, поскольку действие длится гораздо дольше реального, эффект заключается в напряжении, с которым мы ждем, когда же фигура наконец приземлится.

Время можно растянуть, копируя один и тот же кадр с эффектом «замораживания» фигуры в действии; здесь стоп-кадр — это момент замирания, который в соответствии со своим положением в контексте может передавать чувство опасной нерешительности (оглядывающаяся назад жена Лота) или комментировать движение и неподвижность как противопоставление жизни и смерти. Замораживание сцены какой-нибудь повседневной ситуации с несколькими персонажами возможно либо в некоем пророческом контексте как дежавю или когда точное повторение (с помощью внутрикадровых вырезок) всех спонтанных движений, реплик и диалогов может изменить качество сцены, превращая обыденность в стилизацию, граничащую с танцем, и распространяя танец на нетанцующих; тогда акцент перемещается от цели движения к самому движению и обычная встреча знакомых приобретает масштаб и торжественность ритуала.

Подобным образом движение камеры сообщается фигурам в кадре, и перемещение фигуры можно показать, меняя ее расположение относительно экранной рамки. Если убрать из кадра линию горизонта и фон (как это сделано в моем последнем фильме «Истинный экран ночи»), выдающие движение всего пространства, то глаз будет воспринимать рамку кадра неподвижной, а все движение перейдет к фигуре внутри нее. Ручная камера, двигаясь и вращаясь вокруг белых фигур на абсолютно черном фоне, создает образ движения в невесомости, в трехмерном пространстве птиц и рыб. В отсутствие точки отсчета силы притяжения и отталкивания их взаимоотношений становятся главным диалогом.

Говоря о работе со временем и пространством, я также имею в виду создание связей между разными временами, пространствами и людьми. Ритм-панорама, где камера резко отворачивается от одного персонажа, затем так же резко поворачивается к другому, а склейка делается в смазанном моменте поворота, приводит к драматической близости людей, мест и действий, отдаленных друг от друга в реальности.

В разное время и даже в различных местах можно снять непохожих друг на друга людей, делающих приблизительно один и тот же жест,

и с помощью осмысленного монтажа кадров сохранить преемственность этого движения и превратить само действие в доминирующую динамическую силу, объединяющую все частности. Отдаленные пространства можно не только связать друг с другом, но и превратить в одно целое с помощью единства и тождественности движения, как в случае, когда жест, начатый в одной сцене, продолжается и завершается жестом в другой. Пользуясь такой техникой, я заставляла танцовщика перешагивать из леса в комнату в одном па и таким же образом перемещала его с натуры на натуру, чтобы сценой для него становился весь мир. В другом моем фильме «На земле» использовался прием, выворачивающий наизнанку динамику «Одиссеи», и протагонист, вместо того чтобы отправиться в долгое плавание на поиски приключений, обнаруживает, что Вселенная сама узурпировала все динамическое действие, когда-то считавшееся исключительной прерогативой человеческой воли, и противопоставляет ей неуловимую и безжалостную метаморфозу, в которой постоянством обладает только индивидуальность личности.

Это лишь несколько примеров многообразия творческих пространственно-временных связей, которые могут быть достигнуты разумным манипулированием последовательностью киноизображений. Подобный порядок творческого процесса доступен только медиуму движущихся картинок — как медиуму фотографическому. Идеи уплотнения и растяжения, полного разъединения и преемственности, которыми он занимается, исчерпываясь разрабатывают многие качества фотографического образа: его точность (которая устанавливает индивидуальность личности как трансцендентной силы, объединяющей время и пространство), его реальность (основа узнавания, формирующая нашу систему знаний и ценностей, без которой география места не существует) и его авторитетность (которая преодолевает безличность и нереальность изображения и наделяет его независимым объективным значением)...

АМЕРИКАНСКИЙ ДОНКИХОТ С ПЕСНЯМИ НЕВИННОСТИ И ОПЫТА *(Интервью с Брюсом Познером, куратором киноретроспективы «“Кино, которое мы не видели”: ранний американский киноавангард 1893—1941»)*

Эта ретроспектива — совместный проект нью-йоркского киноархива «Антология» и франкфуртского Немецкого киномузея. С 2001 г. в течение пяти лет любители кино многих крупнейших городов мира увидели 17 тематических программ, составленных из ранее недоступных широкому зрителю фрагментов голливудских работ или любительских авторских короткометражек — словом, из

всего, что может демонстрировать поиски новых форм в области киноязыка. Авторы этих кинопроизведений — ранние авангардисты, просто любители и голливудские профессионалы, а также те и другие в одном лице.

Программы, составленные независимым американским куратором и архивистом Брюсом Познером, на сегодняшний день представляют наиболее полный обзор только приоткрывающегося нам неисследованного материка — киноавангарда США первых четырех десятилетий XX в. Ретроспектива включает в себя около 160 фильмов из фондов киноархивов всей планеты — прежде всего из архива «Антология» и Музея современного искусства в Нью-Йорке, а также архива немого кино «Истмэн Хаус» в Рочестере. Значительная часть как короткометражек, так и фрагментов фильмов крупных голливудских студий была недавно специально восстановлена.

Брюс Познер — настоящий энтузиаст, влюбленный в свой проект архивист и историк кино, получивший степень магистра кинорежиссуры в чикагской Школе Института искусств (School of the Art Institute of Chicago), на «экспериментальном» факультете, где преподавали Стэн Брекидж и Эрни Гер. Когда он не колесит по странам и штатам со своим проектом, рассказывая о нем увлеченно и страстно, то живет в Корнише, тихом городке Новой Англии (штат Нью-Гемпшир).

Андрей Хренов (далее А.Х.). Как началось ваше увлечение кино вообще и киноавангардом в частности? Как вкратце определить специфику, необычность вашей программы?

Брюс Познер (далее Б.П.). Наверное, полюбить кино мне помогла отцовская камера — начиная с середины тридцатых отец много снимал на 8-мм. Еще мальчишкой мне хотелось снять шикарный голливудский фильм, но в родительском гараже вместо павильона и с маленькой камерой это не так-то просто!

Уже спустя несколько лет я узнал о существовании движения авангардистских фильмов, которым не требовался огромный бюджет, и обнаружил, что существующие обзоры по истории кино просто игнорируют тот факт, что эти фильмы делались задолго до сороковых годов. Вскоре я стал курировать кинопрограммы, собирать немногие уцелевшие копии, разыскивая еще не умерших киноавангардистов — братьев Уитни, Мэри Эллен Бьют и других, приглашать их на показы. Я открыл для себя действительно замечательную и неоцененную традицию раннего экспериментаторства в США.

Думать об этом проекте я начал еще в семидесятые, во время учебы в чикагской Школе Института искусств, но вплотную приступил к отбору и реставрации фильмов три года назад. В Чикаго я слушал фантастически интересный курс по истории авангарда у Стэна Брекиджа и открыл, что есть и другое кино, существующее параллельно тому, о котором все знают. С тех пор я снял около 50 экспериментальных лент, куриро-

вал программы в разных городах Новой Англии и во Флориде, пять лет работал в киноархиве Гарварда...

Для программы «Кино, которое мы не видели» мне пришлось заняться восстановлением старых и пришедших в негодность копий, которые я разыскивал и выклянчивал по всему миру — начиная с таких престижных гигантов, как Библиотека Конгресса и МОМА (нью-йоркский Музей современного искусства) и кончая маленькими архивами у нас в стране и за океаном. Один фильм выходца из Франции Роберта Флори — «Симфония небоскребов» (1929) — был, кстати, обнаружен в Госфильмофонде среди взятых у немцев трофеев...

Если бы суть моей программы понадобилось выразить одним словом, это было бы слово «невинность». В самом деле, почти все ранние ленты обладали некоей чистотой и витальной энергетикой, до того как их начали кроить по коммерческим лекалам, прежде всего лекалам «фабрики грез»! Я хочу, чтобы вы сегодня почувствовали эту энергетику!

Такого раньше никто еще не предпринимал — фильмы никогда не были показаны именно в таком порядке. Большинство фильмов видело очень небольшое количество зрителей. Даже голливудские ленты исчезали из проката через две недели — как только они исчерпывали свой «товарный» потенциал. До появления телевидения в 40—50-х годах их больше нельзя было увидеть. А что уж говорить о любительских и авангардных короткометражках! Моя задача — вернуть их из небытия, сделать снова доступными зрителям, сделать частью нашей кинокультуры.

А.Х. В таком случае чем для вас является авангард в кино и каковы его границы? Не пытаетесь ли вы объять необъятное?

Б.П. Определение было разным для каждого исторического периода, поэтому я представляю историю кино год за годом, десятилетие за десятилетием, показывая, что тогда было специфически авангардным. Конечно, в строгом смысле дилетантское, «домашнее кино» — не голливудские драмы, а также то и другое — не экспериментальные ленты. Но посмотрите, как похожи по своей эстетике, по своим подходам каждый из этих видов кино, когда они смотрятся вместе в той или иной программе ретроспективы. Самые различные жанры, эксперименты и даже не использованные в фильме дубли в действительности имеют много общих черт, и неважно, были ли у их авторов намерения считать их авангардистскими или нет. Эти неожиданные сопоставления моей ретроспективы, которые рождаются пестрой смесью экспериментального, документального и нарративного форматов, безусловно, проливают новый свет на исследования раннего авангарда США.

Посмотрите на два разных полюса кинотворчества — фильмы торговца машинами из штата Нью-Йорк Арчи Стюарта (1902—1998) и медицинские учебные фильмы доктора Уолтера Чейза. С 1926 года Стю-

арт снимал свою семью, отпуска и досуг — ему очень помогла ранняя 16-мм техника записи звука, которая позволила установить особый контакт, зафиксировав теплые и непринужденные беседы между членами семьи, их друзьями и автором фильма. Фильмы Стюарта предвосхищают как методы «прямого кино» Пеннебейкера, Ликока Дрю, так и эпические семейные, наполненные светом кинопортреты Стэна Брекиджа и Йонаса Мекаса.

Учебные ленты 1905 года доктора Чейза — прямая противоположность работам Стюарта. Припадки больных эпилепсией сняты с одной точки, на уровне земли, — они сделаны для холодного взгляда. Они одновременно оскорбляют и притягивают взгляд зрителя; в этих холодных клинических зарисовках мы видим то, что скрыто от нормального взгляда, — мы видим непрезентативное, некиногеничное, нетрадиционное измерение, бытование человеческого тела. И этим фильмы по-своему революционны.

До начала Второй мировой войны границы между авангардом и любительским кино в США были едва различимы. Киноработы абстракционистов — художников, фотографов и др. — показывались в тех же местах и прокатывались по тем же каналам, что и любительские короткометражки. Любительские кино клубы были открыты для авангардистов, более того, у них был единый зритель, и зритель этот имел возможность воспринимать кинозарисовки отпусков и домашних вечеринок наряду с «Падением дома Эшерова» Уотсона и Узббера или «H₂O» Стейнера. То же можно сказать и о критике — возьмите прекрасный гляцевый журнал Лиги кинолюбителей 1920-х годов, где много писалось об авангарде...

А.Х. Можно ли сказать, что это уникальное взаимопроникновение, некое нарушение границ и перетекание всего во все стало определяющим для структуры ретроспективы, поэтически вольно объединяющей фильмы по формальному или тематическому признаку вне зависимости от жанра, типа или хронологии картин? Эклектические методы авангардистов стали определяющими и в ваших программах?

Б.П. Действительно, некоторые программы объединены абстрактными идеями, например «Мелодии и монтаж» или «Фантастические мифы и волшебные сказки», а некоторые — чем-то вполне конкретным, например эпохой Великой депрессии или визуальными образами Нью-Йорка. Курирование такой программы — более искусство, нежели наука. Мои свободные, ассоциативные, хаотичные сопоставления создают особую логику ретроспективы. Я хотел сопоставить картины Басби Беркли и монтажные эпизоды Славко Воркапича с такими любителями, даже дилетантами, как Арчи Стюарт и Элизабет Уитмен Райт. Именно так вы сможете заметить не только их непохожесть (которая очевидна), но и то, что они идут одинаковыми путями в решении проблемы, как использовать имен-

но эту кинокамеру, именно эту форму, чтобы получить нечто визуально волнующее, наглядное, новое...

Еще я старался подчеркнуть «неожиданное родство» (как выразился Эйзенштейн по другому поводу) между ранним немым кино (еще его называют «примитивным») и «структурным фильмом», то есть движением американского (и одновременно британского) киноавангарда конца 60-х — начала 70-х годов. Все приемы уже существовали! Например, у гриффитовского Билли Битцера симметричная композиция и «стробоскопическое» движение камеры по туннелям подземки в пятиминутном путешествии «Интерьер нью-йоркского сабвея, от 14-й до 42-й улицы» (1905) предвосхищают структуралистскую классику фильма «Безмятежное ускорение» Эрни Гера. А медленный наплыв камеры в битцеровской же ленте «Панорама машин компании "Вестинггауз"» (1904) — это просто знаменитая «Длина волны» Майкла Сноу, своего рода фильм-манифест!

А.Х. То есть вопрос об изначальном противопоставлении авангарда Голливуду даже не ставится?

Б.П. Действительно, один из принципов ретроспективы «Кино, которое мы не видели» — упомянутая вами зыбкость границ между авангардом и ранним коммерческим мейнстримом. Резкое, но, увы, привычное противопоставление экспериментальных работ и киноиндустрии не идет на пользу авангарду. Я имею в виду не только танцевальные эпизоды Басби Беркли, крошечные экспериментальные феерии Славко Воркапича и работы Роберта Флори — этим троим Голливуд давал возможность поисков в своей системе. Раннее кино не имело той индустрии, которая есть сейчас, не имело визуальных кодов.

Каждый осуществлял постановку индивидуально, на свой страх и риск, и каждый режиссер был экспериментатором — Гриффит ли, Уильям Диксон или другие. Они вырабатывали язык, они все делали сами. Так что от авангардистов они не очень отличались...

А.Х. Ставили ли вы своей целью разрушение историографического канона, сложившегося в американском киноведении с выходом книги П. Адамса Ситни «Visionary Film» в 1974 году, в которой утверждается, что на американскую почву во многом удачно в сороковые годы были «пересажены» европейский киноавангард, эстетика сюрреализма и экспрессионизма, до этого же американскими новаторами были сделаны лишь редкие работы?

Б.П. Действительно, книга Ситни представила точку зрения преимущественно нью-йоркских авангардистов — правомерную, но далеко не единственно возможную. Мы знаем, что Дадли Мерфи снимал в 1920 году в Лос-Анджелесе еще до своей работы во Франции; можно привести и другие примеры... На меня оказал большое влияние первопродческий сборник немецкого историка кино Яна-Кристофера Хорэка

«Влюбленные в кино: ранний американский киноавангард 1919—1945», в который впервые был включен детальный анализ картин Пола Стрэнда, Чарльза Шилера, Мэри Эллен Бьют, Теодора Хаффа, Роберта Флори, Джея Лейды — словом, всех экспериментаторов, снимавших задолго до Майи Дерен. (Кстати, у самого Хорэка есть свои счета с голливудским «миром больших денег» — он уволился из киноархива «Истмэн Хаус» в Рочестере ради того, чтобы создать архив студии «Юниверсал» в Лос-Анджелесе, но через два года студийцы остановили финансирование этого необычайно интересного проекта, и теперь он клянется, что это его первый и последний опыт работы на Голливуд.) Мне оставалось только разыскать почти все фильмы, о которых упоминается в книге «Влюбленные в кино», и в результате родилась эта программа.

Теперь о заимствованиях из Европы. Моя программа показывает, что создание европейской авангардистской классики вроде «Механического балета», «Возвращения к разуму», «Рук» или «Ночи на Лысой горе», повлиявших, разумеется, на второе поколение андерграунда, было бы невозможно без участия живших за границей американских кинохудожников: Ман Рэя, Дадли Мерфи и Клэр Паркер — во Франции; Стеллы Саймон — в Германии; Хильды Дулитл, Фрэнсиса Брюжьера и Гектора Хоппина — в Англии. Я хотел подчеркнуть эту энергетику передвижений туда-сюда между Старым и Новым Светом, между двумя культурными центрами Нового Света — Нью-Йорком и Лос-Анджелесом и т.д.

А киноархив «Антология» (как вы знаете, это своего рода центр нью-йоркского «подпольного» кино с начала 70-х) оказал мне огромную поддержку. И это несмотря на то, что очень многие считают «Антологию» каким-то «гадким утенком» в мире кино. У проекта, таким образом, два автора — «Антология» и я сам...

А.Х. Расскажите о впечатляющей работе по реставрации кинокопий...

Б.П. Примерно одна треть программы, около 60 фильмов, была восстановлена с помощью нью-йоркской компании «Cineric Laboratories» — многие из них были сведены на один негатив с разных, едва сохранившихся, наполовину утраченных вариантов. Это огромный труд, а «Cineric Laboratories» выполнила его безвозмездно. Ее вклад неоценим!

Главная проблема архивистов, занимающихся авангардом, — в том, что экспериментаторы создают все новые и новые варианты одного и того же фильма, постоянно обновляют его, так что может существовать пять, шесть, семь различных версий. И кто знает, где оригинал?! Где яйцо, а где курица?! Нужен более тесный контакт между авангардистами и институтами по реставрации фильмов. Ведь престижные организации, занимающиеся восстановлением и хранением фильмов — MOMA, «Антология», «Истмэн Хаус», — результат усилий влюбленных в кино людей, таких же, как мы с вами, готовых хранить все то, что они любят. Если посмотреть

в прошлое, мы увидим, что авангардистские ленты делали те же, кто создавал архивы и занимался реставрацией, — Лейда, Уйнберг и пр.

В течение пяти лет показа программы просмотры будут сопровождаться лекциями, презентациями, семинарами и т.д. Но мне достаточно, чтобы люди просто видели эти фильмы. Надеюсь, что в названии ретроспективы нет печального предсказания и зрители будут появляться. Этот проект только рождается, а родовые муки всегда болезненны...

Музей кино, Москва, июнь 2001 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

МАГИ И РАДИКАЛЫ

¹ Официальное время появления «независимых» (indies; сокращенно от «independents», то есть «независимые») связывают с учреждением IFP (Independent Feature Project, Проект независимого художественного кино) на Нью-Йоркском кинофестивале 1978 г. и с открытием Робертом Редфордом института «Сандэнс» в 1980-м, а также ставшего законодателем одноименного фестиваля в 1985 г. (на участие в котором за последние годы подавали заявку около тысячи (sic!) дебютантов). Феномен «независимых» получил признание критиков и в какой-то степени крупнейших киностудий после выхода фильма Д. Джармуша «Страннее рая» (1984), но, несомненно, у истоков «независимых» — такие работы, как «Голова-ластик» (1977) Д. Линча и дебюты трех Джонов — Уотерса («Розовые фламинго», 1972), Джоста («Разговор начистоту», 1973) и Сэйлза («Возвращение семерки из Сиккуса», 1979). Предшественником же «независимых», первой институциональной попыткой противостояния конвейеру «фабрики грез» стало движение «Новое американское кино» начала 1960-х, с его стоящими особняком работами еще одного Джона — Кассаветиса.

² Высказывание продюсера Б. Кревой цит. по: *Levy Emmanuel. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. N.Y.: NYU Press, 1999. Р. 3. Стремление к независимости от системы коренится во введенной французскими шестидесятниками теории авторского кино, постулировавшей, что некоторые режиссеры (Г. Хоукс, Д. Серк, Б. Уайлдер, О. Преминджер, А. Хичкок и др.) даже в рамках голливудского конвейера оказывались способными к самовыражению. «Авторская» теория тем самым перекраивала каноническую голливудскую иерархию, на вершине которой традиционно возвышались звезды и продюсеры, а намного ниже — режиссеры, то есть величины, легко заменяемые (особенно если они оказывались излишне «творческими», как Орсон Уэллс).

³ Именно в прошлом десятилетии крупнейшие киностудии («Дисней», «Уорнер бразерс», «Юниверсал» и др.) начали скупать небольшие, но успешные компании, занимавшиеся прокатом и частичным финансированием «независимых» («Мирамакс», «Нью Лайн» и «Окtober» соответственно), их артхаусные отделы «классики» (крупнейшим из которых является «Сони Пикчерз Классикс») поста-

вили во главу угла работу с «независимыми», а «Сандэнс» стал коммерциализироваться благодаря заполонившим его агентам крупных студий.

⁴ Уже в 1932 г. Жермена Дюлак отмечала, что «термин “авангард” применим к любому фильму, чьи приемы, задействованные для обновленной выразительности изображения и звука, порывают с общепринятой традицией ради поиска в непосредственной зримой и слуховой реальности новых эмоциональных тонов». Она называла авангардистами режиссеров, «свободных от погони за прибылью, которые смело покоряют новые выразительные формы <...> ради расширения границ киномысли» (цит. по: *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Practice* / Ed. P. Adams Sitney. N.Y.: NYU Press, 1978. P. 89—90).

⁵ *Andrew Dudley. Major Film Theories.* Oxford: Oxford University Press, 1976. P. 35.

⁶ Это направление абстрактной живописи США в самый разгар «холодной войны» стало по иронии судьбы официально отражением идеологии американского Госдепартамента, проникавшей за «железный занавес» в гляцевых выпусках иллюстрированного журнала «Америка».

⁷ GI Bill — закон о льготах солдатам (Джи Ай), демобилизованным с фронтов Второй мировой. Он обеспечивал им помимо прочего высшее и профессиональное образование.

⁸ См. его эссе «Автор как производитель» 1934 г.: *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. и коммент. Д. Смирнова // *Интеллигенция и мир.* 2008. № 2. С. 107—133.

⁹ *Clark T.J. Clement Greenberg's Theory of Art* // *Critical Inquiry.* 1982. Vol. 9. № 1. P. 53.

¹⁰ *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М., 1997. С. 790.

¹¹ *Беньямин В.* О некоторых мотивах у Бодлера / Пер. А. Магуна // *Синий диван.* 2002. № 1. С. 36. См. об этом подробнее: *Clark T.J. The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.* L.: Thames a Hudson, 1984.

¹² *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 89.

¹³ Там же. С. 136.

¹⁴ Паунд был одним из основателей движений имажистов и вортицистов, в Манифесте вортицизма (1914) он призывал использовать язык как таковой в качестве эффективной машинной технологии, а его «Песни» («Cantos») высоко ценили Аллен Гинзберг и другие поэты-битники.

¹⁵ *Greenberg Clement. Avant-Garde and Kitsch* // *Partisan Review.* 1939. Vol. 6. № 5. P. 34—49.

¹⁶ *Adorno Theodor. Cultural Criticism and Society* // *Adorno Theodor. Prisms.* Cambridge, MA: MIT Press, 1967. P. 32.

¹⁷ *Pinkney Tony. Modernism and Cultural Theory* // *Williams Raymond. The Politics of Modernism: Against the New Conformists.* L.: Verso, 1989. P. 19.

¹⁸ Как писал Бюргер, «предлагаемая концепция движений исторического авангарда применима преимущественно к дадаизму и раннему сюрреализму, но также в равной мере и к русскому авангарду после Октябрьской революции. Общая характеристика всех этих движений — в том, что они отвергают не индивидуальные художественные техники и методы предшествующего им искусства, <...> а искусство как таковое, во всей его полноте, создавая таким образом радикальный разрыв с традицией» (*Burger Peter. Theory of the Avant-Garde / Transl. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 109*).

¹⁹ Ibid. P. 212.

²⁰ *Kiaer Christina. Boris Arvatov's Socialist Objects // October. 1997. № 81. P. 105—118.* В эссе «Быт и культура вещи» (1925) Б. Арватов называет объект (то есть вещь) «соратником» (Альманах Пролеткульта. М., 1925. С. 75—82). У Александра Родченко определение еще более прямолинейное — «товарищ» (Родченко в Париже: из писем домой // Новый Леф. 1927. № 2. С. 20).

²¹ См.: *Гройс Б. Искусство утопии. М., 2003.*

²² *Marcuse Herbert. An Essay on Liberation. Boston: Beacon Press, 1969. P. 39.*

²³ *Cage John. Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music / In conversation with Joan Retallack, editor. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1996. P. 271.*

²⁴ Ibid. P. 303.

²⁵ Цит. по: *Smith Patrick. Andy Warhol's Art and Films. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986. P. 88.*

²⁶ О формулах массовой культуры см.: *Cawelti John G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1976* (см. перевод раздела «Изучение литературных формул» этой книги: Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33—64).

²⁷ Согласно Джеймисону, реификация означает овеществление, материализацию, то есть превращение абстракции, личности или процесса в якобы реально существующие феномены, в вещи (от латинского «res»). Инструментализация применительно к условиям капитализма означает сведение индивидов к количественному объему затраченного труда (вместо качественных характеристик); производство искусства в этом смысле редуцируется к любым инструментальным «средствам ради цели», то есть ради потребления товара, — например, чтению или просмотру фильма исключительно для сюжета, потреблению телешоу, спортивных зрелищ и т.д. (см.: *Jameson Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1982. P. 62—63, 235—232.* См. также: *Jameson Fredric. Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text. (Madison, Wisconsin.) 1979. Vol. 1. № 1. P. 131—152*).

²⁸ См.: *Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 59.*

²⁹ См.: *Greenberg Clement. Art and Culture. Boston: Beacon, 1961. P. 38.*

³⁰ *Dali Salvador. Poesie de l'utile standardize. Qui 1: La Revolution para-noiaque — critique. Paris: Gonthier, 1971. С. 54.*

³¹ См. подробнее: Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25—42.

³² Всеобъемлющим оказывается данное Реймондом Уильямсом определение культуры как «определенного образа жизни, который выражает специфические значения и ценности не только в искусстве и образовании, но также в общественных институтах и повседневном поведении». По сути дела, это сфера непрекращающейся борьбы различных социальных групп (а в более широком плане — множества мини-культур, или различных субкультурных образований) за контроль над механизмами смыслопорождения. См. главу «Formations» в книге: *Williams Raymond. Culture*. L.: Fontana, 1981.

³³ См.: Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 133.

³⁴ Пример, ставший клише в cultural studies, — почти феминистская трактовка феномена Мадонны, которая своим вызывающим имиджем и харизматической энергетикой якобы дает молодым женщинам пример самоутверждения, обретения властной позиции в социуме. Истоки этой власти — в контроле над собственной сексуальностью. По мнению культуролога Джона Фиске, ее уверенная манипуляция предметами, заимствованными в прямо противоположных контекстах, когда символика борделя (кружевные чулки-сеточка, подвязки, нижнее белье и т.д.) совмещается с религиозной (ожерелье-распятие, эстрадный псевдоним и т.д.), «способствует выражению власти тех, кто ее лишен, над контролем процессов смыслопорождения» (*Fiske John. Power Plays, Power Works*. L.: Verso, 1993. P. 217).

³⁵ Post-Theory: Reconstructing Film Studies / Ed. by David Bordwell and Noell Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

³⁶ Например, такие историки раннего немого кино США, как Мириам Хансен и Том Ганнинг, рассматривали феномены поклонников («фэнов») кинозвезд (в частности, культ Рудольфо Валентино) и авторское кино Дэвида Гриффита в рамках голливудского конвейера сквозь социологическую призму — роста населения больших городов, иммиграции, классовой и этнической принадлежности и т.д (см.: *Hansen Miriam. Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, 1991; *Gunning Tom. D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: Early Years at Biograph*. Chicago: University of Illinois, 1994).

³⁷ В соперничестве субкультур за контроль над смыслопорождением исследователи выделяют две стороны. С одной, собственно «смыслопорожденческой», делаются попытки обеспечить подлинность репрезентации, «расслышать в текстах голоса угнетенных, маргинализированных и обездоленных» (Хейден Уайт) и дать им средства самовыражения, исследовать социальные и экономические условия создания произведения искусства, дать анализ существующих в этой сфере институтов и, наконец, обязательно подвергнуть критике прежде всего капиталистические средства массовой коммуникации, полностью подчинившие себе общественное пространство и эти голоса подавляющие. С другой, «рецептивной»

(зрительской) — поиск относительной свободы со стороны воспринимающего субъекта в рецепции репрезентируемых смыслов, в выстраивании собственных субкультурных «микроисторий», в формировании собственного (пусть неизбежно фрагментарного, в постмодернистской терминологии) опыта.

³⁸ См.: *Harvey David*. The Condition of Postmodernity. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

³⁹ См.: *Huyssen Andreas*. After the Great Divide: Modernism, Avant-Garde, Postmodernism. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

⁴⁰ *Jameson Fredric*. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N.Y.: Verso, 1991. P. 16—18.

⁴¹ *Eagleton Terry*. Capitalism, Modernism and Postmodernism // Eagleton Terry. Against the Grain: Essays 1975—1985. L.: Verso, 1986. P. 132.

⁴² Ibid. P. 140.

⁴³ *Дебор Ги*. Общество спектакля / Пер. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 1999. С. 25.

⁴⁴ Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism / By Ales Erjavec, Boris Groys, Misko Suvakovic, Martin Jay et al. Los Angeles: University of California Press, 2003. P. 163.

⁴⁵ *Sontag Susan*. Against interpretation. N.Y.: Farrar, Strauss and Giroux, 1966. P. 288.

⁴⁶ *Negt Oscar, Kluge Alexander*. The Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. P. 147.

⁴⁷ Ibid. P. 219.

⁴⁸ Бурная эволюция экспериментального кинематографа США до сих пор не удостоивалась объективного исследования в отечественной гуманитарной науке в силу ряда причин. В советское время в немногочисленных публикациях (следует отметить статьи Л. Мельвил, К. Разлогова, Н. Цыркун, Р. Соболева, М. Шатерниковой и в особенности Н. Абрамова (*Абрамов Н.* Сюрреализм и абстракционизм в американском кино // Вопросы киноискусства. М.: Изд-во Академии наук, 1961. Вып. 5. С. 279—306) нарочито идеологизированный подход обусловил в основном негативное отношение к теории и практике киноавангарда в Америке. Однако следует принимать во внимание, что для большинства авторов обвинение киноавангарда США в «отрыве от реальной действительности», применение эпитетов «вырожденческий», «реакционный», «мелкобуржуазный» по отношению к «одному из составляющих кризиса буржуазного искусства» позволяли осуществлять публикации на столь закрытую тему, были условием доведения до читателя хотя бы минимума фактического материала.

⁴⁹ *Renan Sheldon*. An Introduction to the American Underground Film. N.Y.: E.P. Dutton, 1967; The New American Cinema: a Critical Anthology / Ed. Gregory Battcock. N.Y.: Dutton, 1967; *Tyler Parker*. Underground Film: A Critical History. N.Y.: Da Capo Press, 1995; *Curtis David*. Experimental Cinema. N.Y.: Universe Books, 1971;

Mekas Jonas. *Movie Journal: the Rise of the New American Cinema 1959—1971*. N.Y.: Macmillan, 1972.

⁵⁰ См.: *Sitney P. Adams*. *Visionary Film: The American Avant-Garde (1943—1978)*. N.Y.: Oxford University, 1980.

⁵¹ См.: *New Forms in Film* / Ed. by Annette Michelson. Montreux (Switzerland), 1974.

⁵² См.: *Vogel Amos*. *Film as a Subversive Art*. N.Y.: Random House, 1974; *Hanhardt John*. *The Medium Viewed: The American Avant-Garde Film // A History of the American Avant-Garde Cinema*. N.Y.: American Federation of Arts, 1976.

⁵³ *Peterson James*. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1992; *Gidal Peter*. *Materialist Film*. L.: Routledge, 1989; *Structural Film Anthology* / Ed. by Peter Gidal. L.: British Film Institute, 1978.

⁵⁴ См.: *Wollen Peter*. *The Two Avant-Gardes // Wollen Peter*. *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. L.: Verso Editions, 1982.

⁵⁵ *Polan Dana*. *The Political Language of Film and the Avant-Garde*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985; *Rabinovitz Lauren*. *Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943—1971*. Urbana: University of Illinois Press, 1991; *James David*. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

⁵⁶ *Abrams Howard M*. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1993. P. 252 (цит. по: *Козлов С*. На rendez-vous с «новым историзмом» // *Новое литературное обозрение*. 2000. № 42. С. 7).

⁵⁷ *Rabinovitz Lauren*. *Op. cit.* P. 84.

⁵⁸ См., например: *Crane Diana*. *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World 1940—1985*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁵⁹ См.: *James David*. *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los-Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2005.

⁶⁰ См.: *Eagleton Terry*. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. L.: New Left Books, 1976; *Macherey Pierre*. *A Theory of Literary Production*. L.: Routledge and Kegan Paul, 1978.

⁶¹ *Metz Christian*. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982. P. 172.

⁶² *Хоркаймер М., Адорно Т*. *Диалектика просвещения: Философские фрагменты*. М.: Медиум, 1997. С. 158.

⁶³ *James David*. *Allegories of Cinema*. P. 11.

⁶⁴ Любопытно, что новый тип «нематериального» труда, свойственного эпохе цифровых технологий, М. Хардт и А. Негри наделяют большей степенью свободы, раскрепощенности, коммуникативности и близостью к «орфичности» (*Hardt Michael, Negri Antonio*. *Empire*. Boston: Harvard University Press, 2001. P. 410; рус. перевод: *Хардт М., Негри А*. *Империя*. М.: Праксис, 2004).

⁶⁵ Можно отметить любопытную закономерность, объединяющую все визуальные искусства, родившиеся на базе технических изобретений — фотогра-

фии, кино, видео и цифровых носителей. Снижение цены и, соответственно, большая доступность технических средств делают произведения этих искусств более раскрепощенными, личностными. Фотография, начавшая развиваться в XIX в. на коммерческой основе, ныне уверенно используется в экспериментальном искусстве, пройдя стадию домашних фотоархивов и альбомов. До повсеместного распространения видео, когда фирма «Sony» внедрила портативную и простую в обращении камеру «Portapak» в конце 60-х, 8-мм любительская камера была основным летописцем домашней хроники (сейчас им обеим на смену пришли видеорекамеры). Также важно, что повсеместное распространение телевидения помогло снизить театральную торжественность киносеанса, «ящик» становился частью домашней обстановки, восприятие телеобразов — событием ежедневным, привычным, интимным.

⁶⁶ James David. *Allegories of Cinema*. P. 25.

⁶⁷ Marcuse Herbert. *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1964. P. XV.

⁶⁸ Michelson Annette. *Film and the Radical Aspiration: an Introduction // New Forms in Film*. Montreux, 1974. P. 19.

⁶⁹ Как отмечает М. Ямпольский, «вплоть до конца Средних веков не было четкого различия между ремеслом и искусством. То, что Средневековые называют искусством, относится прежде всего к “семи либеральным искусствам”, составляющим основу университетского образования. Термин “artista”, придуманный в Средние века, относился либо к ремесленнику, либо к студенту, изучающему “либеральные искусства”» (Ямпольский М.Б. Ткач и визионер. М.: НЛО, 2004. С. 67).

⁷⁰ С точки зрения политизирования эстетики сам феномен «мая 1968-го» был по-модернистски плюралистичным, разнородным. Если в Западной Европе молодежно-студенческие движения повсеместно ориентировались на канонический марксизм (и отчасти, как сочувственно-иронически показал Годар в «Китайке», на маоизм как его разновидность), то в Восточной — на борьбу с наследием сталинизма, а в странах третьего мира, прежде всего Латинской Америки, — на борьбу против колониализма. И тут роль Америки была существенной — «детьми Маркса и кока-колы» называл Ж.-Л. Годар в фильме «Мужское — женское» то поколение европейских шестидесятников, что наделяло символы американской цивилизации (не только радикальной культуры, но и массовой) особым ощущением свободы (не ассоциируя ее, разумеется, с внешней политикой Государственного департамента). С этим были не согласны многие американские авангардисты, например Э. Уорхол, иронично дистанцировавшийся от продуктов массовой культуры.

⁷¹ Утопический «жизнестроительный» проект американской контркультуры, соединивший политическое измерение с эстетическим, был нацелен на то, к чему стремились художники авангарда. По замечанию французского философа Мишеля Дюфрена, «вместо того, чтобы размышлять, как именно искусство может быть революционным, надо спросить себя, как может революция стать художест-

венной» (Дюфрен М. Искусство и политика // Вопросы литературы. 1973. № 4. С. 108).

⁷² Marcuse Herbert. Counterrevolution and Revolt. Boston, 1972. P. 75.

⁷³ Ibid. P. 64

⁷⁴ Marcuse Herbert. An Essay on Liberation. Boston: Beacon Press, 1969. P. 25. Цит. по: James David. Power Misses: Essays Across (Un)popular Culture. L.; N.Y.: Verso, 1996, P. 11.

⁷⁵ Reich Charles. The Greening of America. N.Y.: Bantam Books, 1970. P. 4.

⁷⁶ Ключевыми для понимания кинематографа как языка стали работы Соссюра и Леви-Строса, а также «Элементы семиологии» (1964) Ролана Барта.

⁷⁷ Субъект конституируется посредством «вызова» («оклика», «interpellation»): «...идеология вызывает индивидов как субъектов...» Альтюссер признавал, что «в классовом обществе идеология есть реле, посредством которого отношение людей к их условиям существования регулируется в пользу господствующего класса» (Althusser Louis. Pour Marx. Paris, 1965. P. 238).

⁷⁸ Althusser Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses // Althusser Louis. Lenin and Philosophy. N.Y.: Monthly Review Press, 1971.

⁷⁹ Screen Reader 1: Cinema / Ideology / Politics. L.: SEFT, 1977. P. 149.

⁸⁰ Статья Ж.-Л. Бодри «Идеологические воздействия базового аппарата кинематографа» (1970) заложила основы теории аппарата (иначе — механизма, dispositif — по названию другой статьи Бодри). См.: Cinethique. 1970. № 7/8; Communications. 1975. № 23.

⁸¹ Comolli Jean-Luc, Narboni Jacques. Cinema / Ideologie / Critique // Film Theory and Criticism / Eds. Gerald Mast, M. Cohen, and Leo Braudy. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 12.

⁸² Metz Christian. Op. cit. P. 163.

⁸³ См.: Michelson Annette. The Man with the Movie Camera: From Magician to Epistemologist // Artforum. 1972. March. P. 23—39.

⁸⁴ Baudry Jean-Louis. L'Effet-cinema. Paris: Albatros, 1978. P. 13.

⁸⁵ Cinethique. 1969. № 3. P. 37.

⁸⁶ Brakhage Stan. Metaphors on Vision. N.Y.: Film Culture, 1963. P. 38.

⁸⁷ Baudry Jean-Louis. Op. cit. P. 141. См. также: Baudry Jean-Louis. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // Apparatus: Cinematic Apparatus, Selected Writings / Ed. by T. Hak Kyung Cha. N.Y.: Tanam Press, 1980.

⁸⁸ По определению М. Ямпольского, «“восьмерка” — классический прием переброски точки зрения камеры на 180°, особенно типичный для традиционных диалогических сцен. Она является особым способом членения пространства, подчеркивающим способность камеры абсолютно свободно перебрасываться в нем». Переброска точки зрения зависит от перехода речи от одного участника диалога к другому, поэтому она сильно детерминирована повествованием (Ямпольский М. Язык—тело—случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2005. С. 50).

⁸⁹ Oudart Jean-Pierre. La suture // Cahiers du cinema. 1969. № 211/212. P. 87.

⁹⁰ Особого упоминания требует противопоставление «субъекта бессознательного» в психоанализе Лакана «стабильному эго» в эгопсихологии, которая приобрела огромную популярность в послевоенной Америке. В основе обоих школ лежали идеи Фрейда. Но если эгопсихология делала упор на психотерапии, помогающей приспособлению «я» к существованию в реальности «общества потребления» (теоретик контркультуры Р. Кинг прямо называет психоанализ «эрзацрелигией» западной интеллигенции; вспомним бунт послевоенных героев Сэлинджера против порожденного им оглуляющего конформизма и всеподнадзорности), то Лакан рассматривал, как сама реальность осмысливается субъектом, соединяя психоанализ с философскими традициями Хайдеггера, антропологией Леви-Строса и семиотикой Соссюра. Его знаменитая максима «бессознательное структурировано как язык» стала соединительным мостиком между психоанализом и семиотикой. Стране прагматиков и оптимистов, где основу мировоззрения составлял голливудский хэппи-энд, казались чуждыми идеи «французского Фрейда», символизирующего для нее более пессимистичный Старый Свет — с «психологичным» арт-синема.

⁹¹ Идентификация по Лакану — процесс формирования субъекта, заимствующего для этой цели установки и характеристики «Другого» (например, родителей, кинозвезд и т.д.). Термин «Другой» выделял некую символическую территорию, на которой субъект конституировался собственным желанием. Последнее — не биологическая потребность, а некое вечное стремление к фантазмическому, неопределенному объекту духовного или эротического притяжения. Желание по определению невыразимо и неудовлетворимо, поскольку это не желание достижимого объекта, а желание быть признанным «Другим».

⁹² Metz Christian. Op. cit. P. 61.

⁹³ Ibid. P. 49.

⁹⁴ Ibid. P. 58.

⁹⁵ Ibid. P. 59.

⁹⁶ Koch Stephen. Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol. N.Y., 1974. P. 42.

⁹⁷ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. P. 25.

⁹⁸ Penley Constance. The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

⁹⁹ De Lauretis Teresa. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P. 67.

¹⁰⁰ Об этом см. в главе «Феминистская критика и амазонки киноавангарда».

¹⁰¹ Об этом см. в главах «Перформативная телесность и практики авангарда» и «Авангард на конвейере» и упаковщик Мидас (об Энди Уорхолье).

¹⁰² MacBean James Roy. Film and Revolution. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1975. P. 6.

¹⁰³ Об этом см. главу «Сдирая кожу вещей: “Иллюзионизм” кино и языковые практики “структурного фильма”».

¹⁰⁴ См. главу «Formations» в кн.: Williams Raymond. Culture. L.: Fontana, 1981.

¹⁰⁵ Abrahams Edwards. The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the origins of cultural radicalism in America. Charlottesville: University Press of Virginia, 1986. P. 173. Критик журнала «The Masses» Рэндолф Бурни писал: «Идеал рационализма мы должны заменить идеалом эксперимента. Жизнь — не военная кампания, но лаборатория, в которой можно наблюдать и исследовать возможности счастья и утверждения идеалов. Не надо начинать жизнь с кодексом законов жизни за пазухой, с заранее вызубренными правилами — гораздо лучше открывать эти правила по мере нашего развития, в ходе сознательного эксперимента...» (Ibid. P. 39.)

¹⁰⁶ Примером может служить Брекидж, снимавший рекламные ролики и занимавшийся их монтажом в Колорадо. Заметим, что довоенное экспериментальное искусство, не только кинематограф, создавалось творцами, имевшими стабильную буржуазную карьеру: поэт Уильям Карлос Уильямс был хорошим практикующим врачом, а композитор Чарльз Айвз и поэт Уоллес Стивенс — служащими и руководителями успешных страховых компаний.

¹⁰⁷ Weinberg Herman. A Paradox of the Photoplay // Amateur Movie Makers. 1929. Vol. 4. № 1. P. 866. Цит. по: Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919—1945 / Ed. by Jan-Christopher Horak. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 56.

¹⁰⁸ Опыт С. Воркапича, органично вписывавшего свои небольшие эпизоды со спецэффектами в фильмы традиционных голливудских жанров, характеризует симбиоз «фабрики грез» и раннего авангарда (об этом см. далее).

¹⁰⁹ Jonas Mekas. The Experimental Film in America // Film Culture. 1955. № 3. P. 16.

¹¹⁰ Р. Стейнер использует сверхширокоугольную оптику, экстремальным увеличением трансформируя отражения водных потоков до неузнаваемости.

¹¹¹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 77. Цит. по: Рошаль Л. Эффект скрытого изображения: Факт и автор в неигровом кино. М.: Материк, 2001. С. 113.

¹¹² В Германии их единомышленник Беньямин, для анализа фотографии обращавшийся к Брехту, ощущал, что в современном социуме благодаря «индустрии культуры» художественный образ более не вскрывает сути социальных отношений, поэтому необходимо «монтировать» новые образы: «...саморазоблачается та фотография, которая может вмонтировать в космос консервную банку, но не в состоянии постичь ни одной из тех человеческих взаимосвязей, в которые она включена, — та фотография, чьи мечтательные сюжеты говорят скорее о ее

продажности, чем о нацеленности на познание. Поскольку истинное лицо этого фотографического производства — реклама или ассоциация, ее законной прямой противоположностью является разоблачение или конструкция. Дело осложняется тем, пишет Брехт, что простое воспроизведение реальности говорит сегодня о последней меньше, чем когда-либо. Фотографии заводов Круппа или А.Е.Г. почти ничего не говорят об этих учреждениях. Их подлинная реальность “ускользает” в функциональность. Обобществляя человеческие отношения, фабрика, к примеру, не выражает эти последние вовне. На деле оказывается необходимым “построить нечто”, нечто искусственное, “выразительное”» (Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. С. 89).

¹¹³ Цит. по: *Campbell Russell. Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States 1930—1942.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1982. P. 40.

¹¹⁴ Цит. по: *Ibid.* P. 158.

¹¹⁵ *Hurwitz Leo T. The Revolutionary Film — Next Step // New Theatre.* 1934. 3. № 6. P. 15.

¹¹⁶ *Stern Seymour. A Working Class Cinema for America // The Left.* 1931. № 1. P. 71.

¹¹⁷ *Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино /* Под общ. ред. Б. Эйхенбаума. М.; Л.: Театропечать, 1927.

¹¹⁸ *Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры.* М.: Наука, 1990.

¹¹⁹ «С того времени, как появились произведения Д.У. Гриффита, искусство кино, с его высокоразвитой способностью изменения угла, перспективы и фокуса “кадров”, порвало с театральной традицией и разработало беспрецедентное разнообразие синекдохических “крупных планов” и метонимических “ракурсов” вообще. В таких картинах, как фильмы Чарли Чаплина и Эйзенштейна, эти приемы, в свою очередь, уступили место новаторскому метафорическому монтажу, с его “наплывами” — фильмическими сравнениями», — утверждал Якобсон, приводя позднее в пример «нашпигованную метафорами» чаплинскую «Золотую лихорадку», в частности метафорическую сцену поедания ботинок как изысканного блюда из курицы (Якобсон Р. Указ. соч. С. 193).

¹²⁰ «Travelogue» («scenic») — жанр городского фильма-путешествия, начатый еще Люмьером и переработанный авангардистами 20-х в кинопоэмы — «симфонии».

¹²¹ Пресс-релиз Стрэнда цит. по: *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919—1945.* Madison, 1995.

¹²² Здесь и выше цит. перевод К. Чуковского: *Уитмен Уолт. Избранные произведения. Листья травы. Проза.* М.: ГИХЛ, 1970. С. 145.

¹²³ Цит. по: *Jacobs Lewis. Experimental Film in America (Part 1) // Hollywood Quarterly.* 1947—1948. Т. 3. № 2. P. 116.

¹²⁴ Фильм был снят на гонорары за фотографии, которые сделал Лейда для гляцевых журналов типа «Vanity Fair», чтобы освоить азы ремесла и стать студентом Эйзенштейна...

¹²⁵ Интервью Гурвица Т. Брендону цит. по: *Lovers of Cinema*. P. 249.

¹²⁶ *Vorkapich Slavko*. Towards a True Cinema // *Film Culture*. 1959. № 19. P. 64.

¹²⁷ *Садуль Жорж*. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1982. Т. 4. С. 88.

¹²⁸ Шедшие по пути абстрактной анимации кинохудожники чаще всего использовали две технологии: либо рисовали прямо на пленке и затем пропускали ее через проектор, создавая иллюзию движения, как бы отрицавшую саму себя, так как кадры были статичными; или делили пленку на части-сегменты и отдельно раскрашивали каждый кадрик сегмента. Первыми использовали этот прием итальянские футуристы Арнальдо Джинна и Бруно Корра в одноминутном фильме «Хроматическая музыка» (1912), в 30-х его применяли Норман Макларен и Лен Лай. Сильно повлияла на технологии абстракционистов и широко используемая в США (но не в Европе, где операторы предпочитали выполнять спецэффекты с помощью внутрикамерного «монтажа») трюк-машина (optical printer — прибор для цветной оптической печати). Надо отметить, что весьма существенная для авторского замысла игра зыбких полутонов цветовой гаммы теряется в сегодняшней 16-мм и видеопроекции большинства «чистых» кинопоэм.

¹²⁹ См., например, работу Кандинского 1911 г. (*Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: ИМА-Пресс, 1990). Он определял синестезию как гармонию, соответствие между видами искусств, использованными в произведении выразительными средствами и чувствами воспринимающего.

¹³⁰ См.: *Gunning Tom*. Machines That Give Birth to Images // *Lovers of Cinema*. P. 348.

¹³¹ См.: *Gunning Tom*. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // *Wide Angle*. Vol. 8. № 3/4. P. 34.

¹³² *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1962. Т. 2. С. 271.

¹³³ *Burch Noel*. Filmis Institutional Mode of Representation and the Soviet Response // *October*. 1979. Vol. 11. P. 77.

¹³⁴ Дэвид Беласко — один из самых успешных независимых театральных продюсеров и режиссеров Бродвея 1910—1920-х гг. Его спектакли, в двух из которых играла Мэри Пикфорд, были известны своим натурализмом и использованием театральных технологий, прежде всего освещения.

¹³⁵ См., например, интернет-сайт: www.antheil.org.

¹³⁶ *The Sixties Without Apology* / Ed. by Sohnya Sayres, Stanley Aronowitz and Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 2.

¹³⁷ *Mills C. Wright*. Letter to the New Left // *The New Left: A Collection of Critical Essays* / Ed. by Priscilla Long. Boston: Porter Sargent, 1969. P. 19.

¹³⁸ См., например, интервью с философом: *Foucault Michel*. Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings / Ed. by C. Gordon. N.Y.: Harcourt, Brace, 1980.

¹³⁹ *Rubin Jerry*. Do It! Scenarios of the Revolution. N.Y.: Delilah Books, 1970 (цит. по: *Мельвиль А.Ю., Разлогов К.Э.* Контркультура и «новый консерватизм». М.: Искусство, 1981. С. 163).

- ¹⁴⁰ Aronowitz Stanley. When the Left Was New // *Sixties Without Apology*. P. 18.
- ¹⁴¹ Jameson Fredric. Periodizing the Sixties // *Sixties Without Apology*. P. 184.
- ¹⁴² Mekas Jonas. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959—1971*. N.Y.: Collier, 1972. P. 305.
- ¹⁴³ Kramer Robert. Newsreel. Неопубликованная машинопись (декабрь 1967 г.). Цит. по: Hess James. *Notes on U.S. Radical Film, 1967—1980* // *Jump Cut* / Ed. by William Bigelow. N.Y.: Arno Press, 1986. P. 6.
- ¹⁴⁴ См.: Solanas Fernando, Getino Octavio. *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World* // *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema* / Ed. by Michael Chanan. L.: Channel Four: BFI Books, 1983.
- ¹⁴⁵ См. об этом подробнее: James David. *An Impossible Cinema? The Proletarian Avant-Garde in Los Angeles* // *Film International*. 2003. № 2.
- ¹⁴⁶ Под «субкультурой» мы понимаем создаваемую в определенном социальном слое картину мира и связанные с ней специфические нормы, ценности, символы, стереотипы, язык, этикет, восприятие.
- ¹⁴⁷ Marcuse Herbert. *One-Dimensional Man*. P. 95.
- ¹⁴⁸ Взгляды идеологов организации «Студенты за демократическое общество» изложены, например, в знаменитом Порт-Гуронском манифесте: Port Huron Statement of the Students for a Democratic Society. Courtesy Office of Sen. Tom Hayden, 1962 (<http://www.h-net.org/~hst306/documents/huron.html>). См. также: Miller James. *Democracy Is in the Streets: From Port Huron to the Siege of Chicago*. N.Y.: Simon and Schuster, 1987.
- ¹⁴⁹ *The Poetics of the New American Poetry* / Ed. by Donald Allen and Warren Tallman. N.Y.: Grove Press, 1973. P. 126.
- ¹⁵⁰ Ginsberg Allen. *Notes for Howl and Other Poems* // *The Poetics of the New American Poetry*. P. 159.
- ¹⁵¹ Kerouac Jack. *Essentials of Spontaneous Prose* // *A Casebook on the Beat* / Ed. by Thomas Parkinson. N.Y.: Thomas Crowell, 1961.
- ¹⁵² Olson Charles. *Projective Verse* // *The Poetics of the New American Poetry*.
- ¹⁵³ «Так работают не писатели, а машинистки», — отзывался Трумен Капот о методах собрата по перу.
- ¹⁵⁴ *Film Unions and the Low-Budget Independent Film Production: An Exploratory Discussion* // *Film Culture*. 1961. № 22/23.
- ¹⁵⁵ *The First Statement of the New American Cinema Group* // *Film Culture Reader* / Ed. by P. Adams Sitney. N.Y.: Praeger, 1970. P. 81—83.
- ¹⁵⁶ Ibid. P. 79.
- ¹⁵⁷ Ibid. P. 80.
- ¹⁵⁸ James David. *Allegories of Cinema*. P. 92.

¹⁵⁹ Film-Makers' Cooperative Catalogue. № 4. N.Y.: Film-Makers' Cooperative, 1970. P. 3.

¹⁶⁰ *Brakhage Stan*. Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964—1980. New Paltz, New Jersey: Documentext, 1982. P. 54.

¹⁶¹ См.: *Miller James*. Op. cit.

¹⁶² *Mekas Jonas*. Diaries. 1959—1970. N.Y.: Anthology Film Archives, 1972. P. 87.

¹⁶³ *Mekas Jonas*. Notes on the New American Cinema // *Film Culture*. 1962. № 24. P. 12—14.

¹⁶⁴ «Дневниковый фильм» родился и вследствие весьма прозаических причин — необыкновенной занятости режиссера, критика, прокатчика и организатора: «Мне всегда не хватало времени для работы над сценарием, съемки и монтажа. В моем распоряжении были только крохи времени, позволявшие мне снимать такие же кинокрохи. Моя режиссерская работа становилась похожей на заметки. Мне казалось, что я просто обязан сделать то, что могу, сегодня, сейчас, поскольку если я этого не сделаю, то у меня может не оказаться больше свободного времени на протяжении недель. Если я могу снять одну минуту — я снимаю минуту. Могу снять десять секунд — снимаю десять секунд. Я снимаю то, что могу, почти от отчаяния. И вот долгое время я все не мог просмотреть снятый таким образом материал. Мне казалось, что то, чем я занимался, было просто поддержанием формы. Я готовил себя, или просто пытался не терять контакт с моей камерой, чтобы в один прекрасный день, когда у меня будет время, снять “настоящий” фильм» (*Mekas Jonas*. The Diary Film // *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. N.Y.: NYU Press, 1978. P. 190).

¹⁶⁵ Впрочем, в 1971 г., когда снимался материал, и в 1972-м, когда он был смонтирован, любого рода политические комментарии в фильме могли иметь плохие последствия для семьи Мекас, честных и трудолюбивых колхозников советской Литвы. Не помогла бы даже и известная аполитичность основателя Нью-Йоркского кинокооператива. (Сам Йонас вспоминал случай, когда в 1961 г. агент ФБР обвинил его в получении финансовой поддержки от советских секретных служб, что выразилось в угощении на вечеринке, устроенной по поводу показа советских фильмов на Нью-Йоркском кинофестивале.)

¹⁶⁶ О подобной функции камеры свидетельствует следующая запись: «Вести кинодневник означает реагировать немедленно, сейчас, сию минуту; либо вы получаете образ сейчас же, либо навсегда теряете его. Снова вернуться к произошедшему и переснять его означает поставить его заново, будь то постановка событий или выражение чувств. Чтобы получить образ “здесь и сейчас”, необходимо мастерски освоить свою технику (в данном случае, 16-мм “Болекс”): ведь именно ей придется фиксировать реальность, на которую я реагирую, и мое внутреннее состояние, а также воспоминания, пока я нахожусь в процессе реагирования...» (*Film-Makers' Cooperative Catalogue*. № 7. N.Y.: Film-Makers' Cooperative, 1989. P. 362).

¹⁶⁷ Духовное братство художников-экспериментаторов мыслилось как продолжение стихии странствий, битнического бродяжничества, в том числе и интроспективного, духовного, медитативно-созерцательного, воспринимаемого как глобальная ипостась соматически-мистического, телесного аспекта контркультуры: «Мы хотим окружить всю землю нашими домашними фильмами. Наши фильмы рождаются в наших сердцах — наши маленькие ленты, непохожие на голливудских монстров. Наши фильмы подобны продолжению нашего пульса, биения наших сердец, продолжению наших глаз, прикосновений пальцев; они настолько личностные, настолько неамбициозные в своих движениях, в использовании, об-разной системы» (*Mekas Jonas. Who Are We — the Underground? // The American Cinema: A Critical Anthology / Ed. Gregory Battcock. N.Y.: E.P. Dutton, 1967. P. 38*).

¹⁶⁸ Деррида Ж. О грамматологии. М.: Меридиан, 1998.

¹⁶⁹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. С. 218.

¹⁷⁰ См.: MacLuhan Marshall. Understanding Media: The Extensions of Man. N.Y.: Random House, 1964.

¹⁷¹ Платон. Государство // Платон. Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. С. 141.

¹⁷² Sartre Jean-Paul. The Psychology of Imagination. N.Y.: Longman, 1966 (цит. по: Майклсон А. Camera Lucida, Camera Obscura // Киноведческие записки. 1994/1995. № 24. С. 55).

¹⁷³ См. статью Брекиджа «Hypnagogically Seeing America» в сборнике: «Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964—1980» (Ed. by Robert Haller. NY: Documentext, 1982. P. 104—106).

¹⁷⁴ Майклсон А. Указ. соч. С. 58.

¹⁷⁵ Curtis David. Experimental Cinema. N.Y.: Universe, 1971. P. 162.

¹⁷⁶ Brakhage Stan. Metaphors on Vision. P. 25.

¹⁷⁷ Майклсон А. «Покажи свои шрамы». Массовая культура и Gesamtkunstwerk // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 57.

¹⁷⁸ Brakhage Stan. Metaphors on Vision. P. 63.

¹⁷⁹ Теоретики экспериментального кино отмечали несомненное влияние природных стихий на формирование нового, контркультурного сознания художника. Киноэкспериментатор формирует свое творчество «согласно природным моделям скорее, нежели пытается объяснить природу или подогнать ее под рамки собственной концепции», — утверждал исследователь этого периода Джин Янгблад в известной книге «Расширенное кино». «Новый художник, как и новый ученый, больше не формирует порядок из хаоса. Оба понимают, что высший порядок заключается в природе и что своими попытками мы изначально только вносим туда хаос...» (*Youngblod Gene. Expanded Cinema. N.Y.: E.P. Dutton, 1970. P. 53*).

¹⁸⁰ Pollock Jackson. My Painting // Readings in American Art Since 1900: A Documentary Survey / Ed. Barbara Rose. N.Y.: Praeger, 1968.

¹⁸¹ Якимович А. Восстановление модернизма. М., 2001. С. 23.

¹⁸² Там же. С. 25.

¹⁸³ Цит. по: *Peterson James*. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 1992. P. 5.

¹⁸⁴ *Brakhage Stan*. *Brakhage Scrapbook*. P. 106.

¹⁸⁵ *Ibid*. P. 180.

¹⁸⁶ *James David*. *Op. cit.* P. 44.

¹⁸⁷ Исключение составляли такие курьезы, как «Мувидром» С. Вандербика (построенный им самим и напоминавший минипланетарий) на 30 человек, которые могли видеть кадры из нескольких проекторов на потолке-экране...

¹⁸⁸ *Youngblood Gene*. *Op. cit.* P. 83. См. также перевод фрагментов этой книги: *Искусство кино*. 1972. № 6. С. 38—47.

¹⁸⁹ Многие концерты, перформансы и просмотры проходили в местных клубах Сан-Франциско типа «Филмор», «Авалон» и «Фэмили Дог», находившихся неподалеку от «квартала психоделического искусства» между улицами Хейт и Эшбери, куда многие нью-йоркские битники переселились в конце 50-х.

¹⁹⁰ Том Вулф. «Электропрохладительный кислотный тест» (см.: *Wolfe Tom*. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1968. P. 152).

¹⁹¹ См.: *Foucault Michel*. *The History of Sexuality*. N.Y.: Pantheon, 1978.

¹⁹² *Deleuze Gilles, Guattari Felix*. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. N.Y.: The Viking Press, 1987.

¹⁹³ *Michelson Annette*. Introduction // *October: The First Decade* / Ed. Annette Michelson, Rosalind Krauss, et al. Cambridge, MA: MIT Press, 1987. P. 18.

¹⁹⁴ *Brown Norman O*. *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959. P. 194.

¹⁹⁵ *Mekas Jonas*. On the Baudelairian Cinema // *Village Voice*. 1963. May 2.

¹⁹⁶ Подробнее о принципах квисубъективности см. работы Джудит Батлер и, в частности, главу «Перформативность как цитатность» ее монографии «Тела, которые означают: о дискурсивных пределах понятия "пол"» (*Butler Judith*. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. L.: Routledge, 1993).

¹⁹⁷ *Sontag Susan*. *Flaming Creatures* // *Sontag Susan*. *Against Interpretation*. N.Y.: Farrar, Straus, and Giroux, 1966. P. 115.

¹⁹⁸ Об этой теории Батлер см. также: *Жеребкина И.* Феминистская теория 90-х годов // Введение в гендерные исследования. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. Ч. 1. С. 60—66.

¹⁹⁹ *Smith Jack*. *Memoirs of Maria Montez, or Wait for Me at the Bottom of the Pool* // *Film Culture*. 1963—1964. № 31. P. 42.

²⁰⁰ *Mekas Jonas*. *Jack Smith, Or The End of Civilization* // *Village Voice*. 1970. July 23. Цит. по: *Mekas Jonas*. *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959—1971*. N.Y.: Collier, 1972. P. 393—395.

²⁰¹ *Landis Bill*. *Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*. N.Y.: Harper Collins, 1995. P. 63.

²⁰² Согласно Энгеру, название «Eaux d'artifice» — не что иное, как придуманный режиссером и не существующий во французском каламбур, или производное от «feaux d'artifice» («искусственные огни», или «фейерверки», то есть название первого фильма, сделавшего кинохудожника известным).

²⁰³ Название заимствовано Энгером из поэмы Кольриджа 1816 г. «Кубла Хан» и является аллюзией к «тени чертогов наслажденья»: «В стране Ксанад благословенной / Дворец построил Кубла Хан, / Где Альф бежит, поток священный, / Сквозь мглу пещер гигантских, пенный, / Впадает в сонный океан... Какое странное виденье — / Дворец любви и наслажденья / Меж вечных льдов и влажных сфер...» (*Кольридж С.Т. Стихи.* М.: Наука, 1974. С. 78—80. Перевод К. Бальмонта). Фильм имеет подзаголовок «Сон бога Шивы», подчеркивающий ирреальность и гипнотичность происходящего.

²⁰⁴ Любопытно, что в последнее время Энгер совершает поездки в европейские и американские киноархивы (в основном по приглашениям последних), чтобы собственноручно отреставрировать копии хранящихся там его фильмов.

²⁰⁵ Moonchild: The Films of Kenneth Anger / Ed. by Jack Hunter. L.: Creation Books, 2002. P. 15.

²⁰⁶ Режиссер известен также своей скандальной книгой «Голливудский Вавилон», где он дал травестийную интерпретацию голливудского пантеона, сравнивая звезд с богами Олимпа: «Там были Венера и Адонис, только носящие имена Клара и Руди; был Пан по имени Чарли; был даже старый Вахх по имени Фатти, был уродливый Вулкан по имени Лон. Это была иллюзия, насмешка, подделка; они доставляли почти такое же удовольствие, что и древние религии, — только без крови на алтарях...» (*Anger Kenneth. Hollywood Babylon.* San Francisco: Straight Arrow, 1975. P. 12).

²⁰⁷ В отношении перевоплощения и неизменной внутренней сути Энгер приводил интересный пример в интервью английской газете: «Даже в великолепных костюмных фильмах люди именно такие, как я их вижу и как они видят себя сами. В Рио вы можете найти людей, живущих в нищих кварталах и весь год откладываящих на великолепный костюм, который наденут на карнавале; весь год они живут ради этого. В эти вожделенные часы, во время карнавала, когда они его носят, то являются самими собой, а вот когда работают, подметают улицы или стирают на кого-то белье, это вовсе не они сами...» (*Anger Kenneth. Aleister Crowley and Merlin Magic // Friends.* 1970. September 18. P. 16).

²⁰⁸ Как проникательно отмечает П. Адамс Ситни, важный для романтического мироощущения мотив тела Единого Человека, распавшемся на отдельные, конфликтующие между собой создания, мотив, заявленный, например, в столь существенных для киноэкспериментаторов визионерской лирике и живописи Уильяма Блейка и поэме Перси Биши Шелли «Освобожденный Прометей», ошутим в этом кинокарнавале Энгера (см.: *Sitney P. Adams. Visionary Film.* P. 114).

²⁰⁹ Деление фильма на три «акта» («Талисман», «Банкет ядов» и «Церемонии достижения совершенства») предложено самим Энгером, однако в наиболее распространенной версии фильма события третьего «акта» — явление Ва-

вилонской Блудницы-Кали в языках пламени и умиротворяющий финал Шивы — занимают мало места во фрагментарном потоке оргии-банкета.

²¹⁰ В интерпретации Энгера, на которую оказала влияние «Книга Закона» А. Кроули, эта пара имеет и другую ипостась — Великого Зверя и Алой Женщины (Багряной Жены), с именем Бабалон (что созвучно Вавилонской Блуднице). Если в библейском Апокалипсисе они демоны зла в человеческом и одновременно зверином облике, пришествие которых служит знаком конца времен, то у Кроули и его адептов — земные выразители нового эона, символы солнечного и сексуального могущества.

²¹¹ *Suarez Juan A. Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema.* Bloomington: Indiana University Press, 1996. P. 260.

²¹² Цит. по: *Hoberman J., Rosenbaum Jonathan. Midnight Movies.* N.Y.: Harper, 1983. P. 271.

²¹³ В фильме находят и «вертикальный» (по Эйзенштейну) монтаж, то есть такие «вертикальные соответствия», которые «связывают музыку с кадром» через посредство определенного приема: в «Александре Невском», когда «куски изображения “нанизаны” на заранее написанную музыку», это, по мнению его автора, «одинаковый жест» (См.: *Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж* // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. С. 244), в «Скорпионе» функцию «звукорительных сочетаний» выполняет время исполнения шлягера. Кинообразы являются ироническими комментариями к заявленным в песне темам. Более того, очень часто Энгер задерживает кадр на экране до тех пор, пока он не совпадет с песенным ритмом, а также с определенными «ударными» словами, создавая таким образом впечатление синхронности звука и изображения.

²¹⁴ Согласно предложенной автором аннотации, фильм состоит из четырех частей.

²¹⁵ *Suarez Juan A. Op. cit.* P. 266.

²¹⁶ *Friedan Betty. The Feminine Mystique.* N.Y.: Dell, 1984; *Millett Kate. Sexual Politics.* Urbana: University of Illinois Press, 2000.

²¹⁷ *Casetti Francesco. Theories of Cinema (1945—1995).* Austin: University of Texas Press, 1999. P. 220.

²¹⁸ Цит. по: *Rich B. Ruby. Chick flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement.* Duke University Press, 1998. P. 48.

²¹⁹ Эта «эссенциалистская» позиция в отношении гендера (то есть сводящая антагонизм полов к биологической природе и считающая его изначально непримиримым) была вскоре ею радикально переосмыслена.

²²⁰ *Mulvey Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema* // *Mulvey Laura. Visual and Other Pleasures.* Bloomington: Indiana University Press, 1989. P. 18.

²²¹ *Ibid.* P. 34.

²²² Это задействованное кинопросмотром влечение возвращает зрителя к «зеркальной стадии» Лакана — экран воссоздает зрительный акт ребенка, узнавшего себя в зеркале. Кинозритель, подобно ребенку, идентифицирует себя с персонажами, преимущественно с главным героем.

²²³ *Mulvey Laura*. Op. cit. P. 39.

²²⁴ Подробнее смотри об этом в эссе Клэр Джонстон, написанном специально для программы женского кино на кинофестивале в Эдинбурге в 1976 г. (*Johnston Claire*. *Women's Cinema as Counter Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1977).

²²⁵ К таким же выводам приходит британский искусствовед Дж. Бергер, усматривающий подобное распределение ролей в композициях живописных полотен начиная с эпохи Возрождения, когда стали заявлять о себе капиталистические отношения: «Мужчины действуют, а женщины являются. Мужчины смотрят на женщин. Женщины видят себя, рассматриваемых...» (*Berger John*. *Ways of Seeing*. L.: BBC and Penguin Books, 1977. P. 115).

²²⁶ *Mulvey Laura*. Op. cit. P. 57.

²²⁷ В сборнике «Женщины в черном фильме» отмечается, что разворачивающаяся криминальная интрига способствует восприятию образа уверенной и независимой роковой женщины, которая связана с миром преступности, зла и порока, исключительно в категориях сексуального обольщения и угрозы. Сюжет нуара репрезентирует эту сексуальную угрозу как неотъемлемую часть отчужденного, зловещего, иного мира (например, гангстеров), подчеркивая необходимость ее вытеснения при восстановлении незыблемости существующего миропорядка, некоего позитивного статус-кво, чему и посвящен голливудский нарратив. См. подробнее: *Women in Film Noir* / Ed. by E. Ann Kaplan. L.: British Film Institute, 1978. P. 95.

²²⁸ См. подробнее: *Women in Film Noir*.

²²⁹ Эта статья, соединившая идеи Лакана с концепциями радикального феминизма, остается наиболее характерной для теоретических взглядов британского журнала «Screen» конца 70-х гг. (См: *Heath Steven*. *Difference // Screen*. 1978. Vol. 19. № 3).

²³⁰ Развивая положения марксизма, С. Хит отмечает, что господствующее положение мужчины и подчиненное положение женщины оказываются естественными в системе капиталистической эксплуатации.

²³¹ Символические отношения господства, по Хиту, патриархатный социум воспроизводит благодаря вуайеризму, характерным примером чего является кинематограф.

²³² См., например, двухтомное издание: *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. Vol. 1—2 / Ed. VeVe A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman. N.Y.: Anthology Film Archives / Film Culture, 1984.

²³³ *The Legend of Maya Deren*. P. 179.

²³⁴ *Doane Mary-Ann*. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. P. 180.

²³⁵ Этот взгляд как бы акцентирует точку зрения мужа, в роли которого, в прямом и переносном значениях, выступал молодой чешский киноэкспериментатор Александр Хакеншмидт (ставший в Америке Хаммидом), этим совместным фильмом обучивший супругу азам киноремесла. Стэн Брекидж даже определял

«Сети» как снятый исключительно Хаммидом портрет своей жены, по-настоящему «юродивой».

²³⁶ Критика социальных ритуалов (и их отражения в бессознательном), изображенная с помощью визуальных кодов альтернативного, магического пространства и темпоральности, становится также темой ее короткой кинопоэмы «Ритуал в преображенном времени» (1945). Исследование экспериментальных возможностей пространства и времени заметно в ее лентах, посвященных танцу, — «Урок хореографии для камеры» (1945), «Размышление о силе» (1947) и «Истинный экран ночи» (1952—1959).

²³⁷ Название обыгрывает идиоматическое выражение «в море» («at sea»), обозначающее растерянность и затруднения, переноса его смысл «на сушу» («at land»), преподносящую героине различные испытания. Водная стихия у Дерен связана с женственным, феминным. Здесь финальное возвращение в морскую стихию, как и осколки зеркала в морских волнах из финала «Сетей», внушает некоторую надежду на возможность самовыражения.

²³⁸ Майклсон А. «Покажи свои шрамы». С. 42.

²³⁹ Deren Maya. Amateur Versus Professional // Film Culture. 1965. № 39. P. 15.

²⁴⁰ См. подробнее: Irigaray Luce. An Ethics of Sexual Difference. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

²⁴¹ Rosler Martha. Deceys and Disruptions: Selected Essays 1975—2001. Boston: MIT Press, 2004. P. 54.

²⁴² Как будет показано ниже, концепция Ле Грейса не учитывает иногда встречающийся в практике Уорхола монтаж, склейку одинаковых повторяющихся роликов ради увеличения длины фильма («Сон»), перестановку частей, создающую магически-мельесовский эффект появления уже съеденного гриба («Поедание»), и многое другое.

²⁴³ Автор журнала «October» Тьерри де Дюви иронично отмечает, что если искусство Йозефа Бойса базировалось на художнической «воле и производстве», то Уорхола — на «желании и потреблении» (Duve Thierry de, Krauss Rosalind. Andy Warhol, or The Machine Perfected // October. 1989. Vol. 48. P. 5).

²⁴⁴ Rainer Yvonne. A Quasi Survey of Some «Minimalist» Tendencies // Minimal Art: a Critical Anthology / Ed. Gregory Battcock. N.Y.: Dutton, 1968. P. 49.

²⁴⁵ Открытиями Уорхола в Театре танца и поэзии стали актер Роберт Оливии (Ондин) и выступавший с Ивонной Райнер танцор Фредди Херко, который снимал квартиру в Виллидже вместе с Билли Линичем, правой рукой Энди. Херко стал одной из уорхоловских «звезд» и снялся в трех его фильмах — до своего эффектного самоубийства под воздействием наркотиков в 1964 г., когда он выпрыгнул из окна в изящном балетном пируэте.

²⁴⁶ Вслед за А. Смитом Маркс противопоставлял потребительную стоимость («полезность вещи делает ее потребительной стоимостью») меновой стоимости (то есть стоимости, которая регулирует отношения при обмене): «Если бы товары могли говорить, они бы сказали следующее: наша потребительная сто-

имость может интересовать людей, но она не принадлежит нам как предметам. Однако как предметам нам принадлежит наша стоимость. Наши собственные общественные связи как предметов доказывают это. Мы соотносимся друг с другом только за счет меновой стоимости» (*Маркс К.* Капитал. Критика политической экономии. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1951. Т. 1, кн. 1. С. 69).

²⁴⁷ *Warhol Andy.* The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again. N.Y.: Harcourt, 1975. P. 92.

²⁴⁸ Подробнее об этом см: *Baudrillard Jean.* For a Critique of the Political Economy of the Sign. Bloomington: Indiana University Press, 1993. P. 94. (Рус. перевод: *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака. М.: Библион; Русская книга, 2003.)

²⁴⁹ Природа кинематографа для него была источником производства таких продуктов, который нужно было определить опытным путем, в частности кинопроб: «Фильмы вводят совершенно иное измерение. Этот экранный магнетизм обладает каким-то секретом — если вы способны догадаться, в чем он заключается и как его достичь, у вас будет по-настоящему хороший продукт для продажи. Но нельзя сказать, что кто-то им обладает, до тех пор пока не увидите самого человека на экране. Чтобы это найти, нужны кинопробы» (*Warhol Andy.* The Philosophy of Andy Warhol. P. 63).

²⁵⁰ *Negt Oscar, Kluge Alexander.* The Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. P. 67.

²⁵¹ *Duve Thierry de, Krauss Rosalind.* Op. cit. P. 9.

²⁵² Это отмечал и Дэвид Джеймс, задаваясь вопросом: «Как провести черту, отделяющую художника от рекламщика в том бесконечном множестве ролей, которые позднее исполнял Уорхол, — автора автопортретов и портретов представителей высшего общества, телевизионного продюсера, актера, модели (Уорхол был зарегистрирован в обоих модельных агентствах — Айлеен Форд и Золи) и рекламного дизайнера?» (*James David.* The Unsecret Life: A Warhol Advertisement // October. 1991. Vol. 50. P. 30).

²⁵³ Любопытно, что его рекламный слоган/название — «Магазин авторской моды» (Specialty Shop of Originations — делает акцент на творческом начале.

²⁵⁴ Например, киноэпизоды из жизни своих «суперзвезд», первые в своем роде реалити-шоу, и образы знаменитостей (Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Марлона Брандо, Жаклин Кеннеди, Уоррена Битти и Элвиса Пресли).

²⁵⁵ *Warhol Andy.* The Philosophy of Andy Warhol. P. 133—134. Или следующее признание: «У меня есть Фантазия о Деньгах: я иду по улице и слышу, как кто-то говорит — шепотом — “вот идет самый богатый в мире человек”» (*Ibid.* P. 139—140).

²⁵⁶ Цит. по: *Smith Patrick.* Andy Warhol's Life and Films. P. 167.

²⁵⁷ *Warhol Andy.* The Philosophy of Andy Warhol. P. 134.

²⁵⁸ *Ibid.* P. 28.

²⁵⁹ Ibid. P. 74. Однако необходимо заметить, что в конце жизни Уорхол стал портретистом состоятельных людей.

²⁶⁰ Ibid. P. 91

²⁶¹ См.: *Koch Stephen. Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol.* N.Y.: Marion Boyars, 1991.

²⁶² Ibid. P. 5.

²⁶³ Ibid. P. 27.

²⁶⁴ *Warhol Andy, Hackett Pat. POPism: The Warhol Sixties.* N.Y.: Harcourt, 1980. P. 113 (Рус. перевод: Уорхол Э., Хэккетт П. ПОПизм. СПб.: Амфора, 2009).

²⁶⁵ Современное медийное пространство лишь подчеркивает ситуацию, когда, в отличие от других товаров, звезды не обладают конкретной, материальной субстанцией для обмена. Это как бы бестелесные образы-репрезентации, растиражированные медиаиндустрией, потребительская стоимость которых полностью вытеснена бесконечно раздутой меновой стоимостью. Эта стоимость существует в самых интимных сферах звездного товарооборота — от одежды, причёски, макияжа актеров до деталей их автобиографий, их вкусов и фантазий. По словам социолога Эдгара Морена, чья книга «Звезды» занимала почетное место в библиотеке Уорхола, «звезда есть не что иное, как полностью готовый продукт для потребления; не существует ни одного сантиметра ее тела, ни частички ее души, ни воспоминания о ее жизни, которых нельзя было бы выставить на рынок» (*Morin Edgar. Stars.* N.Y.: Grove, 1961. P. 137).

²⁶⁶ Цит. по: *Smith Patrick. Andy Warhol's Life and Films.* P. 122.

²⁶⁷ *Warhol Andy, Hackett Pat.* Op. cit. P. 95.

²⁶⁸ Ibid. P. 97.

²⁶⁹ *Флэтли Дж. Поэтика лица у Уорхола // Уорхол в Москве: Эссе об искусстве и массовой культуре.* М.: Логос, 2004. С. 28.

²⁷⁰ *Майклсон А. «Покажи твои шрамы».* С. 44.

²⁷¹ Говоря о сопротивлении зрительской субъективности дискурсу власти, Батлер отмечает, что эксцентричностью и децентрированным, расщепленным «я» отличается не только квинсубъективность; по сути, любые субъективности, желания и гендерные конструируются являются «недисциплинированными», «перформативными», то есть «не обладающими онтологическим статусом, кроме тех разнообразных актов, что составляют их реальность». Субъективность и гендерная идентичность создаются образами фантазии («фантазии обуславливают и конструируют специфичность гендера субъекта») в соответствии не только с принятыми в детстве ролевыми моделями внутреннего «я», но и с имитацией внешнего имиджа, «корпоральных стилей, которые составляют телесные значения». Поэтому полиморфно-перверсные фильмы Смита и Уорхола с их нестабильной, изменчивой мозаикой заимствованных геев и трансвеститов имиджем наглядно иллюстрируют концепцию Батлер: «Имитируя гендер, трансвестизм (drag) косвенно выявляет подражательную структуру самого гендера, а также его случайность» (*Butler Judith. Gender Trouble // Feminism / Postmodernism / Ed. Linda Nicholson.* N.Y.: Routledge, 1990. P. 338).

²⁷² Редкое исключение составляет незаконченная «Мыльная опера» (1964), патетический монолог «Беби» Джейн Хольцер, то и дело прерываемый телевизионной рекламой дезодорантов, шампуней, тортов и т.д. Любопытно, что использующий здесь стратегию поп-коллажа кинохудожник видит в ней некоторую близость к эстетике собственных фильмов, несмотря на их медитативность и статичность камеры: «Мне нравится, как они высказывают каждые несколько минут, потому что это делает все более забавным. Я все равно не могу понять, что в них происходит. Они такие абстрактные. Не понимаю, как они могут нравиться обычным людям... Это всего лишь множество картинок, ковбоев, копов, сигарет, детишек, сражений, все это непрерывно появляется друг из друга и так же исчезает. Почти как фильмы, которые мы снимаем...» (цит. по: *Smith Patrick*. Op. cit. P. 151).

²⁷³ Эта ностальгия, свойственная прежде всего гей-субкультуре, отразилась в первых уорхоловских комедиях «Тарзан и Джейн обретают... или вроде того» (1963) и «Бэтмен Дракула» (1964), более похожих на любительские съемки курортников. В первой, двухчасовой, эксцентричный Тейлор Мид, словно пришедший из киноперфомансов Джека Смита, гримасничает, принимает позы «под Тарзана» и забавляется с собаками на морском берегу, а актриса Наоми Ливайн (спутница короля джунглей Джейн) купается нагишом — в финале они моют друг друга в ванне. Во второй, незавершенной и несохранившейся, роль всемогущего Бэтмена играет Джек Смит.

²⁷⁴ См.: *Nielsen Elizabeth*. Handmaidens of the Glamour Culture: Costumers in the Hollywood Studio System // *Fabrications: Costume and the Female Body* / Ed. Gaines Jane, Herzog Charlotte. N.Y.: Routledge, 1990. P. 161.

²⁷⁵ Сам Уорхол признавался: «Трансвеститы — своеобразные странствующие архивы идеальной женственности кинозвезд. Они заняты документированием, обычно посвящая себя поддержанию и делая доступным созерцание (не слишком пристальное) своего гламурного воплощения...» (*Warhol Andy*. The Philosophy of Andy Warhol. P. 160).

²⁷⁶ «Кинопробы» начались в 1964 г. с роликов, составленных в фильмы «Тринадцать самых красивых парней» и «Тринадцать самых красивых женщин», идею которых Уорхол заимствовал в брошюре «Тринадцать самых разыскиваемых», распространявшейся нью-йоркской полицией. Еще один составленный из портретов-проб фильм назывался «50 красавцев и 50 личностей» (все три — 1964 г.). Но самой длинной «кинопробой» оказался 99-минутный фильм «Генри Гельдзелер», кинопортрет куратора и одного из самых близких друзей Уорхола, сделанный на следующий день после съемок «Эмпайр» благодаря оставшейся пленке и возможности использовать камеру «Аурикон».

²⁷⁷ Цит. по: *James David*. Allegories of Cinema. P. 63.

²⁷⁸ Интервью с Тэвелом см. в: *Smith Patrick*. Warhol: Conversations about the Artist. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988. P. 324—326.

²⁷⁹ «Энди Уорхол возвращает кино к его первоосновам, к дням Люмьера, для омоложения и очищения <...>. Доверяя своей художнической интуиции как

единственному наставнику, Уорхол с некоей навязчивостью запечатлевает повседневную человеческую деятельность, все то, что видит вокруг себя. И случается странная вещь. Мир становится преображенным, интенсивным, как бы заряженным электричеством. Мы видим его более четким, чем раньше...» (*Mekas Jonas. The Independent Film Award // Film Culture Reader / Ed. P. Adams Sitney. N.Y.: Praeger, 1970. P. 427*).

²⁸⁰ В 1970 г. стандарт проекционной скорости немых фильмов был увеличен с 16 до 18 кадров для окончательного устранения эффекта мерцания. Поэтому сейчас его фильмы демонстрируются с еще большим — хотя и незначительным — ускорением, чем в 60-х.

²⁸¹ «Ой, Витто, прошлой ночью я совсем не спала. Всю ночь не смыкала глаз, все смотрела, как спит Энди» — из воспоминаний Юлии Уорхол, матери Энди (цит. по: *Angell Callie. The Films of Andy Warhol. Part 2. N.Y.: Whitney Museum of American Art, 1994*).

²⁸² Принято считать, что идея повторяющихся кадров «Сна» появилась у Уорхола после посещения длящегося 18 часов 40 минут концерта «Раздражения» Эрика Сати, музыкального опуса 1895 г. (года рождения кинематографа). Множество фортепьянных исполнителей разыгрывали 80-секундную гамму 840 раз, а организован был концерт Джоном Кейджем, который консультировал Уорхола после концерта. К тому времени художник уже отснял весь материал «Сна», составивший около трех часов.

²⁸³ Как отмечает Калли Энджелл, один из организаторов ретроспективы фильмов Уорхола в Москве и Петербурге весной 2001 г., в начале первых трех частей можно увидеть едва опознаваемые силуэты участников съемочной группы, отразившихся в оконном стекле 44-го этажа башни «Тайм-Лайф», с которой происходили съемки, — Уорхола, его ассистента Палмера, а также Мекаса, стоявшего за камерой, — эти своего рода авторские подписи на экспериментальном кинополотне (см.: *Angell Callie. Op. cit. P. 11*).

²⁸⁴ См.: *Mekas Jonas. Note on July 30, 1964 // Movie Journal. NY. 1970. P. 59*.

²⁸⁵ Богемные контакты и связи Херко помогли наполнить «Фабрику» колоритными андеграундными персонажами, «голубыми Сан-Ремо» и проч., о которых Уорхол отзывался так: «Это были люди, которых я любил, — они были похожи на Фредди, эти отходы шоу-бизнеса, отвергнутые на всех прослушиваниях в этом городе...» (цит. по: *Smith Patrick. Op. cit. P. 106*).

²⁸⁶ Цит. по: *Koch Stephen. Op. cit. P. 64*.

²⁸⁷ «Шлюха» — не пародирование фильмов с Джин Харлоу <...> фильм ни в коем случае не комментирует ее ранние шедевры. «Шлюха» передает саму идею Харлоу, современный, неожиданно возникший культ, символы которого — в бестселлерах, в телевизионных интервью, смахнувших пыль с легенд тридцатых, — для их защиты и привкуса скандальности» (*Tavel Ronald. The Banana Diary: The Story of Andy Warhol's «Harlot» // Andy Warhol: Film Factory / Ed. by Michael*

O'Pray. L.: British Film Institute, 1989. P. 76). О суперзвездах «Фабрики» см. специальные номера журнала «Film Culture» № 40 (1966) и № 45 (1967).

²⁸⁸ Тема поглощения бананов возникает также в 40-минутном немом «Диване» (1964), смонтированном из 24-часового материала, где эротически-карнавальная стихия приобретает черты порнографического зрелища, при этом оставаясь под отчужденным вуайеристским взглядом «олигарха пассивности». Диван вновь становится центром притяжения — поедающая бананы тусовка имеет возможность наблюдать лежащую на нем обнаженную Наоми Ливайн, которая тщетно пытается привлечь внимание юноши, занятого ремонтом мотоцикла, Малангу, Кейт Хэлицер и Руфуса Коллинза, занятых «менажем-а-труа», и Ондина, занимающегося любовью с партнером.

²⁸⁹ Цит. по: *Smith Patrick*. Op. cit. P. 143.

²⁹⁰ Первоначально отснятый материал «Девочки» оказался нерезким, и Уорхолу пришлось снять еще одну версию (что не было ему свойственно), чтобы выбрать по части из каждой.

²⁹¹ «Съедаемый волнением из-за осведомленности о том, что за ним наблюдают, но лишенный доступа к результатам этого наблюдения, субъект должен был заново воспроизвести себя в ментальном зеркале собственного образа или воспоминаний о предшествующих съемках» — так определял Д. Джеймс этот актерский (или суперзвездный, или дилетантский) парадокс (*James David. Allegories of Cinema*. P. 69). Однако в «Девушках...» многим исполнителям, несмотря на импровизационную стихию, были заранее предписаны роли, например Мари Менкен предстояло сыграть роль матери в эпизоде «История Джерарда Маланги», а от Эрика Эмерсона требовалось исполнить автобиографический монолог и параллельно с ним — что-то вроде стриптиза. Иногда одной звезде (Мэри Воронов) приходилось играть персонажей, составлявших разительный контраст друг другу — безмолвная и робкая, скромно сидящая в углу спутница Маланги, которую критикует Менкен, совсем не похожа на самоуверенную, агрессивную, любящую унижать своих соседей по отелю Ханну Ханой.

²⁹² Здесь Тэвел переносит в сражавшийся Вьетнам один из расхожих мифов Второй мировой — о Токийской розе, американке японского происхождения, якобы безошибочно предсказывавшей в радиозфире тщательно засекреченные атаки, планируемые союзниками.

²⁹³ *Майклсон А.* «Покажи свои шрамы». С. 46.

²⁹⁴ Интервью с Ондином (Нью-Йорк, 17 декабря 1978 г.) цит. по: *Smith Patrick*. Op. cit. P. 158.

²⁹⁵ Профессиональный актер Том Бэйкер здесь явно уступает «непрофессиональным» уорхоловским звездам (Нико, Ингрид Суперстар, Айви Николсон), с которыми у него по сюжету возникают романы. Эпизодическую роль играет Валери Соланас, основательница и единственный член «Общества по уничтожению мужчин», предложившая Уорхолу столь неприличный сценарий, что он стал подзревать в Валери подосланного полицейского, собирающего доказательства для обвинения в порнографии. Любопытно, что столь популярное ныне определение

«радикальная феминистка» было впервые применено журналистами по отношению к Соланас, арестованной после покушения на Уорхола в июне 1968 г.

²⁹⁶ *Angell Callie*. Andy Warhol, Filmmaker // The Andy Warhol Museum. N.Y.; Stuttgart, 1996. P. 139.

²⁹⁷ *Boorstin Daniel*. The Image: Or What happened to the American Dream. N.Y.: Atheneum, 1961.

²⁹⁸ См. об этом подробнее в книге художника: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: ИМА-Пресс, 1990.

²⁹⁹ *Бердяев Н.* Кризис искусства // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 409—410.

³⁰⁰ *Greenberg Clement*. Modernist Painting // Art and literature. 1974. № 4. P. 193.

³⁰¹ Цит. по: *Hughes Robert*. The Rise of Andy Warhol [The New York Review of Books. 1982. February 18] // Phillips Lisa. The American Century: Art and Culture, 1950—2000. N.Y.: Whitney Museum of American Art, 1999.

³⁰² *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 238.

³⁰³ Там же. С. 246.

³⁰⁴ См.: *Sitney P. Adams*. Structural Film // Visionary Film. P. 370. О приемах см. подробнее: *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* / Ed. P. Adams Sitney. N.Y.: NYU Press, 1978.

³⁰⁵ *Sharits Paul*. Words Per Page // Afterimage. 1972. № 4. P. 59.

³⁰⁶ *Le Grice Malcolm*. Thoughts on Recent «Underground» Film // Afterimage. 1972. № 4. P. 98.

³⁰⁷ *Michelson Annette*. Toward Snow // The Avant-Garde Film. P. 213.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ *Dwoskin Stephen*. Film Is: The International Free Cinema. Woodstock, N.Y.: The Overlook Press. P. 111.

³¹⁰ *Barthes Roland*. The Structuralist Activity // Barthes Roland. Critical Essays. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972. P. 342.

³¹¹ Ibid. P. 344.

³¹² Джекобс будет и далее обращаться к этому приему — наиболее характерным его использованием можно назвать его калейдоскопическую ленту «Кутерьма: Потерянный мир» («Razzle Dazzle: The Lost World», 2008). В ней минутная короткометражка Эдисона, запечатлевшая карусель в «луна-парке» 1903 г. и подвергнутая цифровым спецэффектам и стереоскопии, превращается в тревожное предвосхищение века войн и революций.

³¹³ *Барм Р. S/Z*. М.: Ad Marginem, 1994.

³¹⁴ «Туры Хэйла», созданные в 1905 г., были очень популярны. Только в США было около 500 таких кинотеатров. Заведения Хэйла были построены в виде железнодорожных вокзалов, контролеры в униформе проверяли билеты. Изображения проецировались в окна вагона, тряска создавала иллюзию движения. В газетах писали, будто иллюзия реальности была столь полной, что «часто пуб-

лика кричала пешеходам, чтобы те посторонились, а то их задавят» (цит. по: Ямпольский М. Язык—тело—случай. С. 31). См. также: *Fielding R. Haleis Tours / Ultrarealism in pre-1910 motion picture // The American Cinema. Washington, 1973. P. 13—14.*

³¹⁵ *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism / Ed. Ian Harrari. Ithaca: Cornell University Press, 1979. P. 76.* Цит. по: *Рыклин М.К. Структурализм и постструктуралистская эстетика. М.: Гос. библиотека им. Ленина, 1984. С. 8.*

³¹⁶ *Gidal Peter. Definition and Theory of the Current Avant-Garde: Materialist / Structural Film // Structural Film Anthology / Ed. Peter Gidal. L.: BFI, 1976. P. 12.*

³¹⁷ *James David. Allegories of Cinema: American Film in the Sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 12.*

³¹⁸ См. сайты Нью-Йоркского кооператива — www.film-makerscoop.com — и «Кэньон Синема» — www.canyoncinema.com. Многие работы кинохудожников прокатывает тесно сотрудничающий с ними Прокатный центр канадских кинематографистов (Canadian Filmmakers Distribution Center: www.cfmdc.org).

³¹⁹ Уже с середины 60-х составлялись авангардистские программы специально для показа в обычных кинотеатрах (traveling shows), известно намерение Мекаса выпускать 8-мм копии экспериментальных лент для продажи в книжных магазинах, а с появлением кабельного телевидения в среде авангардистов появились надежды на доступ к массовой — или по крайней многочисленной — аудитории, однако им не было суждено осуществиться.

³²⁰ В 70-х успех «полуночных фильмов» будет связан с именами Дж. Ромеро, А. Ходоровского, Дж. Уотерса, П. Морисси, Дж. Шермана, а также с культовой классикой 30—40-х. См. об этом подробнее: *Hoberman Jim, Rosenbaum Jonathan. Midnight Movies. N.Y.: Da Capo Press, 1983. См. также: Samuels Stuart. Midnight Movies. N.Y., 1983.*

³²¹ *Sitney P. Adams. What Does It Mean to Be a Filmmaker in the Late 1980s? // The Black Maria Film and Video Festival: Seventh Annual Program. 1987. Ann Arbor, Michigan, [1987. P. 7].*

³²² *Hoberman Jim. Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media. Philadelphia: Temple University Press, 1991. P. 176.*

³²³ См.: *Arthur Paul. A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005. P. 155.*

³²⁴ См. об этом подробнее: «В Европе больше возможностей для прорыва»: интервью Глеба Алейникова со Стивом Энкером // *Искусство кино. 1996. № 11. С. 58—61.*

³²⁵ Этому направлению полностью посвящен 83-й номер журнала «October» (1978).

³²⁶ См.: *Sitney P. Adams. Visionary Film. 4th edition, 2004. P. 419.*

³²⁷ *Ibid. P. 416.*

³²⁸ Подробнее об этом см. запись круглых столов в журнале «October»: «The Projected Image in Contemporary Art» (2003. Vol. 104. P. 71—96; «Obsolescence and American Avant-Garde Film» (2002. Vol. 100. P. 115—132).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Йонас Мекас. Кто мы — андерграунд?

Переведено по: The American Cinema: A Critical Anthology / Ed. Gregory Battcock. N.Y.: B.P. Dutton, 1967.

Стэн Брекидж. Метафоры видения

Переведено по: *Brakhage Stan. Metaphors on Vision*. N.Y.: Film Culture, 1963.

Майя Дерен. Определение творческого процесса и работа с пространством и временем

Перевод отрывка из статьи «Кинематограф: творческое применение реальности» («Cinematography: The Creative Use of Reality») сделан по: The Avant-Garde Film: A Reader in Theory and Criticism / Ed. P. Adams Sitney. N.Y.: Anthology Film Archives, 1987.

Американский донкихот с песнями невинности и опыта (Интервью с Брюсом Познером)

Впервые опубликовано в буклете ретроспективы «“Кино, которое мы не видели”: ранний американский киноавангард 1893—1941» (М., 2001).

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ И ФИЛЬМОГРАФИЯ

МАЙЯ ДЕРЕН (ЭЛЕОНОРА ДЕРЕНКОВСКАЯ)
**(29 апреля 1917 г., Киев — 13 октября 1961 г.,
Нью-Йорк)**

Расцвет послевоенного киноавангарда невозможно представить без режиссерской энергетики, харизмы и организационных усилий Майи Дерен. Талантливая кинохудожница, фотограф, поэтесса, прозаик и этнограф, всей своей короткой и яркой жизнью она продемонстрировала, как продиктованные бессознательным визионерские озарения и внутренний опыт способны стать предметом альтернативного, независимого от Голливуда кинематографа. Более того, в ее неистовом экспериментаторском подвижничестве теоретика, лектора, популяризатора собственных фильмов и учредителя творческих фондов — пример и предвосхищение организаторской деятельности других «пассионариев» киноавангарда — Йонаса Мекаса, Стэна Брекиджа, Брюса Бэйли. Дерен до такой степени была предана миссии киноэксперимента, что про нее, никогда не имевшую детей и снявшую за 17 лет всего семь короткометражек, авангардист Джеймс Бротон как-то сказал, имея в виду сообщество кинохудожников 40—50-х: «Она была матерью для нас всех». А критик Билл Николс отмечал, что «Дерен сыграла роль кинематографического Прометея, укравшего огонь у голливудских богов — для тех, кого боги отказались признать».

И все же ее психологическому типу были присущи двойственность и даже амбивалентность, заставившие кинохудожниц-феминисток более пристально всмотреться в ее творчество, — доминантность и стремление быть лидером в любой ситуации сочетались у нее с тревогой и ощущением одиночества: друживший с ней Брекидж вспоминал, что Дерен была «из тех, кто заставляет себя взаимодействовать с обществом из чувства необыкновенной ранимости...». Вероятно, это ощущение объясняется особенностями культурной адаптации пятилетней Элеоноры (названной в честь итальянской дивы Элеоноры Дузе), в 1922-м переехавшей с родителями из охваченного Гражданской войной и еврейскими погрома-

ми Киева в г. Сиракузы под Нью-Йорком, где ее отец Соломон, учившийся в Институте Бехтерева психиатр, нашел работу по специальности (интерес к проблемам ритуальных трансов, гипноза, одержимости и сновидений в ее фильмах возник под его влиянием). В 1928-м при натурализации семья Деренковских американизирует фамилию.

В 30-х Дерен обучалась в Женеве, университетах Сиракуз и Нью-Йорка и в 1939-м получила степень магистра по английской литературе в Колледже Смита. Она увлеклась социалистическими идеями, печаталась в левой прессе, вступила в троцкистскую Молодежную социалистическую лигу и вышла замуж за Грегори Бэрдеки, активиста рабочего движения, с которым развелась через три года. Одним из результатов этого стало дело, заведенное ФБР на Дерен.

В 1940-м она работала пресс-секретарем и ассистенткой известного хореографа Кэтрин Данхэм, популяризовавшей африканские и карибские танцы (в том числе и на бродвейских подмостках). Так у Дерен зародился интерес к гаитянским ритуалам (она опубликовала статью «Религиозная одержимость в танце»), а также пространству и времени в «хореографических» фильмах. Элеонора сопровождала Данхэм во время тура в Калифорнию, где познакомилась с талантливым режиссером Сашей Хэммидом (Хакеншмидом до американизации), эмигрантом из Чехословакии, который стал ее мужем и обучил основам кинорежиссуры, а также фотографии. Их медовый месяц в лос-анджелесских пригородах был использован для съемок самой известной работы американского подпольного кино «Полуденные сети» (1943). Тогда же, по предложению Саши, она приняла новое имя — Майя («маяя» в буддийской религии — воплощение изменчивости и иллюзорности всего сущего, а на санскрите это слово означает «мать»).

В том же году пара переехала из Лос-Анджелеса в богемный нью-йоркский Гринвич-Виллидж. Отмежевываясь от сюрреализма, следы которого находили в «Сетях», Майя все же предприняла попытку продюсировать сюрреалистический киноэтнод с Марселем Дюшаном в главной роли. «Ведьмина колыбель» (1943) рассказывала о магических свойствах артефактов галереи Пегги Гуггенхайм, где выставлялся Дюшан, с точки зрения средневековых колдунов (проект остался незавершенным).

Работа со временем и пространством (например, исследуемая еще Львом Кулешовым «творимая земная поверхность») стала определяющей для критики социальных ритуалов в трех следующих фильмах. Реальное пространство и время у нее трансформируются, гипнотизируя зрителя. В фильме «На земле» (1944) символическое путешествие героини сквозь сюрреалистический ландшафт, объединяющий банкетный стол с песчаным берегом, помогает передать ее эмоциональное состояние — радость, печаль, гнев... Подобный опыт проделала она и в трехминутном «Уроке хореографии для камеры» («A Study in Choreography for the Camera»,

1945), в котором Толли Бьюти, один из танцоров Данхэм, начинает свой снятый рапидом размашистый и плавный прыжок в Египетском зале нью-йоркского музея Метрополитен, «пролетает» через комнату в Гринвич-Виллидже, над лесным ландшафтом и т.д., на секунду останавливается и летит обратно, приземлившись на скалистом побережье Калифорнии.

А в «Ритуале в преображенном времени» (1945) тщательно рассчитанный монтаж, рапид и стоп-кадры в сцене вечеринки превращают беспрестанное скольжение Риты Кристиани, также из труппы Данхэм, в грациозный плавный танец — танцовщица, единственная черная среди белых гостей, передвигается от одного участника приема к другому (одна из них — Анаис Нин), боязнь отторжения как бы переводя этот ритуал приветствий в своеобразный перформанс. Короткие периодические врезки с кадрами самой Майи, как бы заканчивающей начатые танцовщицей телодвижения (и наоборот), маркируют ее как двойника героини. Основная метаморфоза фильма, определяемая Дерен как «превращение вдовы в невесту», явственно читается в финале, когда одетая во все черное Рита-Майя убегает от настойчиво преследующего ее мужчины к морю, где словно растворяется в волнах. Финальное изображение в негативе превращает ее «вдовый» наряд в свадебное ослепительно-белое платье.

Анализ взаимодействия кинематографического времени, пространства и телодвижений продолжил фильм «Размышление о силе» (1948), в котором исполнитель китайских боевых искусств Чао Личи демонстрирует отличающиеся ритмом техники. Плавные, напоминающие балетные па движения *ву-танга* сменяются более резкими выпадами *шао-линя*, затем, после долгого стоп-кадра, боец вооружается мечом; в финале ускоренный ритм, возвращаясь к *ву-тангу*, уступает первоначальному. «Истинный экран ночи» (завершенный в 1954 г., но выпущенный только в 1959-м), самый загадочный из завершенных фильмов Дерен, выполненный полностью в негативе, запечатлел свободный полет греческих богов (в исполнении студентов балетной школы с хореографией Энтони Тюдора) по ночным небесам на фоне мерцающих звезд.

В 1946 г. Дерен организует премьерный показ своих трех первых лент (программа называлась «Три непризнанных фильма») в кинотеатре «Провинстаун Плейхауз», и затем проводит с ними лекционные туры по колледжам. В следующем году она стала первой женщиной, получившей на фестивале в Каннах Гран-при в категории 16-мм фильмов, экспериментальных и короткометражных.

Стипендия Гуггенхайма за «творческую работу в области кинематографа» позволила Майе совершить в 1947 г. девятимесячное путешествие на Гаити, где она собирала материалы для фильма о религиозных ритуалах вуду. С 1947 по 1951 г. за четыре поездки она отсняла 20 тысяч футов пленки и записала около 50 часов звукового сопровождения. Было проведено специальное этнографическое исследование, с консультация-

ми Джозефа Кэмпбелла и Маргарет Мид, но не только оно легло в основу проекта. Как кинохудожницу Майю интересовала возможность одержимости, экстатического вовлечения в ритуальную церемонию, полного растворения индивидуального, творческого «я» в коллективной общности, воспроизведения мифа в ритуале благодаря измененным состояниям сознания.

Она стала первой «белой леди», которую местные жители приняли не только как этнографа, снимающего церемонии, но и как посвященную, участвующую в них под покровительством богини любви Эрзили; более того, вскоре Майя стала жрицей вуду. Но фильм остался незаконченным; вместо него появилась книга «Божественные всадники». В предисловии к ней Дерен признавалась, что ее попытка запечатлеть целостность мифологии гаитянских культов «потерпела поражение»: «Я начала как художник, который сводит элементы реальности в произведение искусства по образу своей творческой целостности; в итоге я пришла к запечатлению, с максимальной скромностью и точностью, на какую способна, логики реальности, которая заставила меня признать ее целостность, и к отказу от собственных манипуляций» (*Deren Maya. The Divine Horsemen: Voodoo Gods of Haiti. N.Y., 1970. P. 5—6*). Несмотря на запрещение Майи монтировать получившийся материал, ее третий муж, Тейджи Ито, в 1977 г. подготовил свою достаточно традиционную версию — документально-этнографический фильм с закадровым комментарием «Божественные всадники: живые боги Гаити», значительно отличающийся от замысла Дерен.

В 1955 г. она учредила Творческий кинофонд (Creative Film Foundation), чтобы, по ее словам, «помочь независимым режиссерам обрести признание и финансовую поддержку для своих работ», подготовив таким образом почву для организации нью-йоркского «Кооператива кинематографистов» в 1962-м. Для престижа экспериментального кино много сделали ее многочисленные публикации — от популярных статей с рекомендациями начинающим кинолюбителям до теоретических работ «Кинематограф: творческое применение реальности» (отрывок из которой публикуется в этом издании) и «Кино как форма искусства», и брошюры «Анаграмма идей об искусстве, форме и кинематографе» (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. N.Y., 1946*), совмещающей ее взгляды на науку вообще и антропологию в частности, на метафизику и религию с критикой конвенционального киноязыка, а также сюрреализма.

Майя Дерен умерла в 1961-м, в 44-летнем возрасте, от кровоизлияния в мозг. Из-за высокого давления она два десятка лет была пациенткой Макса Джэкобсона, который с помощью амфетаминовых (допинговых) таблеток и уколов формировал наркозависимость у своей ни о чем не подозревавшей божемной клиентуры Гринвич-Виллиджа (лишь в 1972-м он был лишен лицензии на медицинскую практику). Тейджи Ито

развешивал его прах на морском побережье Японии, у подножия горы Фудзи, — по его словам, это идеальное место для успокоения женщины, чей последний проект был фильм о хокку и чья энергия питалась поэзией, музыкой, ритуалом, танцем, вуду и авангардным кино.

Фильмография

1943 «Полуденные сети» («Meshes of the Afternoon»). 15 мин, ч/б.

1944 «На земле» («At Land»). 15 мин, ч/б.

1945 «Урок хореографии для камеры» («A Study in Choreography for Camera»). 3,5 мин, ч/б.

1945 «Ритуал в преображенном времени» («Ritual in Transfigured Time»). 15 мин, ч/б.

1948 «Размышление о силе» («Meditation on Violence»). 12 мин, ч/б.

1953—1977 «Божественные всадники: гаитянские боги вуду» («Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti»). 60 мин, ч/б.

1952—1959 «Истинный экран ночи» («The Very Eye of Night»). 15 мин, ч/б.

КЕННЕТ ЭНГЕР (ЭНГЛЕМАЙЕР) (Р. в 1928 г. в Санта-Монике, Калифорния)

Говоря о разнице между «фабрикой грез», превратившей киноискусство в фордовский конвейер, и экспериментальным кино с его творческой свободой, Аннет Майклсон отмечала, что «такой известный авангардист, как Кеннет Энгер, вырос в Голливуде, но не имел ни малейшего шанса начать там работать» (*Майклсон А. С точки зрения американского андеграунда...: Интервью с М. Ямпольским // ARS (Фестиваль «Арсенал»). (Рига). 1988. № 8*). По иронии судьбы его работа в кино началась в семилетнем возрасте с эпизодической роли маленького принца, подмененного Паком, зльфом-путаником, в феерической экранизации Уильяма Диттерле и Макса Рейнхардта «Сна в летнюю ночь» (1935) Шекспира. Образ Пака, шалуна и трикстера в английском фольклоре, и демонического, наводящего страх лесного духа — в скандинавском, стал эмблемой компании Энгера «Пак Продакшнз», которая предваряет многие его фильмы. Получить же роль помогла подруга его бабушки, работавшая костюмершей на студии «МГМ» и часто рассказывавшая выросшему в Беверли-Хиллз маленькому Кену истории о чересчур вольных нравах кинозвезд немого кино. Тема амбивалентного отношения, любви-ненависти к пантеону земных небожителей пройдет сквозь все творчество киноэкспериментатора, написавшего книгу «Голливудский Вавилон». Попыткой воспроизвести — преимущественно в стиле ар деко — гламурный образ жизни, манеры, привычки актрис немого кино 20-х стало начатое в 1947 г. «Розовое мгновение», от которого сохранился лишь семиминутный эпизод. С тех пор

творчество Энгера — череда незавершенных проектов и недоработанных замыслов, бесконечные переделки и усовершенствования отснятых работ, существующих сразу в нескольких вариантах.

Другой важной составляющей тщательно выстраиваемого имиджа андерграундного бунтаря, мага и либертина, готового преступить если не законы, то конвенции и табу этого общества, оказалось раннее, еще со школы, знакомство с оккультными концепциями Алистера Кроули, вошедшего в контркультурный этос 60-х (его портреты появляются не только в энгеровской дилогии — «Скорпионе восставшем» и «Люцифере восставшем», но и на обложке битловского альбома «Сержант Пеппер»). Кредо Великого мага «делай, что изволишь, да будет то законом» во многом определило и режиссерский почерк его верного адепта, искусно использовавшего магию киноискусства для гипнотического манипулирования зрителями и изложения кроулианских идей. Именно сквозь их призму Энгер рассматривал энергетику контркультурных 60-х.

И, наконец, еще одна важная черта — трансгрессивная, раскрепощенная гей-эстетика, уже в первом принесшем ему известность фильме «Фейерверки» (1947; ранее Кен снял семь лент, но они не сохранились) искусно погруженная в сновидческую атмосферу «фильмов транса». Ирреальная прогулка Кена, игравшего самого себя, — материализация его сна, в котором он видит фотографию могучего матроса, то есть, по словам автора, «своеобразный секс-символ на одном уровне, но на другом — образ, говорящий о враждебности, насилии, страхе...». Однако трансгрессия «взрывной пиротехники сна» (слова Энгера цит. по: *O'Pray, Michael, Pilling, Jayne. Into the Pleasure Dome: The Films of Kenneth Anger. London: British Film Institute, 1990. P. 38*) подчеркнута еще и иронией — неправдоподобно чудовищная эрекция проснувшегося героя объясняется вынужденной из-под одеяла... африканской статуэткой. Встреченная группа матросов выламывает ему руки, вырывает ноздри и вскрывает грудь, но в окровавленном мясе тикает всего лишь газовый счетчик. Матрос расстегивает молнию на брюках, откуда вырывается... сноп бенгальского огня. Он превращается в пламя восковой свечи на рождественской елке, которая водружена на голову героя. «Это кино — все, что я хотел сказать о семнадцатилетнем возрасте, о морских пехотинцах США, об американских праздниках Рождества и Дня независимости...» — так насмешливо отозвался о фильме сам автор, чья вызывающе открытая сексуальная ориентация стала одной из причин отделения от пуританского семейного клана.

Жан Кокто, включивший «Фейерверки» в программу проводимого им скандального «Фестиваля проклятых фильмов» в Биаррице, оказал протекцию Энгеру, приехавшему в 1950 г. в Париж, — в студии мэтра в том же году была снята магическая пантомима «Кроличья луна». Однако экранизации балета Кокто «Юноша и смерть» и «Песен Мальдодора» Лотреамона, над которыми Энгер работал в Париже, остались неосуществлен-

ными. Энгер становится завсегдатаем Французской синематеки и другом ее директора Анри Ланглуа, который доверяет ему описание материалов незавершенного фильма Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Во время путешествия в 1953 г. в Италию ему удалось, благодаря поддержке римских меценатов, снять на вилле кардинала Д'Эсте в городке Тиволи балансирующую на грани абстракционизма, визуально насыщенную кинопоэму играющих фонтанов и барочных лестниц «Искусственные воды».

В 1954 г. Энгер приезжает в Калифорнию на похороны матери и, получив наследство, ставит «Торжественное открытие храма наслаждений», превращая в ней бал-маскарад своих богемных друзей (Анаис Нин, Мэрджори Кэмерон, Самсона Де Бриэра, Кертиса Хэррингтона и др.) в гипнотизирующую зрителя феерическую мессу, где многократные экспозиции позволили соединить оккультные постулаты Кроули с древнеегипетской, греческой и индуистской мифологиями. Архетипическая символика Великого мага определила и стилистику документальной, снятой в 1955 г. по заказу Би-би-си ленты «Телемское аббатство» на материале эротической живописи Кроули (фильм, по утверждению Энгера, был утерян телекомпанией).

Продолжая жить в Париже и весьма нуждаясь, кинохудожник пытается поправить свой бюджет, снова обращаясь к «звездной» теме, теперь уже в прозе. В 1959-м скандально известный издатель Жан-Жак Повер выпускает его «Голливудский Вавилон» — собрание скандальных и шокирующих историй из жизни звезд — Фатти (Р. Арбэкл), Мэй Мюррей, Рудольфа Валентино, Барбары Ла Марр, Мэрилин Монро, историй, связанных в основном с сексом и наркотиками, — а также доверяет ему переводы эротических текстов.

Все последующие работы Энгера в кино органично совмещают идеи и эзотерическую образность Кроули с трансгрессией радикального гедонизма и гомосексуальности. Это заметно уже в его «Скорпионе восставшем» (1963), культовом фильме американского андерграунда, сделанном по возвращении в США в начале 60-х, в котором 13 эпизодов из одного дня банды мотоциклистов из нью-йоркских пригородов — «ангелов ада» — наложены на 13 рок-н-рольных шлягеров Элвиса Пресли, Рэя Чарльза, Бобби Уинтона и др., становясь таким образом первыми музыкальными клипами. Фильм насыщен иконографией поп-культуры, а Скорпион и его свита как провозвестники эры Водолея, столь важной для оккультизма Кроули, представлены визуальными кодами гей-сексуальности.

В 60-х Энгер пробует рассказать в этом же магически-эротическом ракурсе о контркультурном поколении, о молодежных субкультурах, о «прекрасном народе» — хиппи Западного побережья. Близок к этому неосуществленный замысел «Коммандос переделанных авто» (1965), героями которого должны были стать калифорнийские тинейджеры — «хот-роддеры» и «стритрейсеры», модифицировавшие свои авто вручную либо

для скорости, либо для красоты. Выделенный на него солидный грант фонда Форда (финансировавшего, правда весьма недолго, некоторых андерграундных режиссеров) был истрачен Энгером в основном на завершение и переделку предыдущих лент, а также оплату уже имевшихся счетов проявочных лабораторий. Поэтому замысел оказался воплощенным лишь в трехминутном красочном эпизоде-«клипе» (1965), в котором под томный шлягер «Любовник из мечты» мускулистый красавец протирал огромной розовой пуховкой свой невообразимых размеров мотоцикл.

В середине 60-х, будучи уже признанным андерграундом кинохудожником, Энгер переехал в Сан-Франциско; его «Торжественное открытие храма наслаждений» показывалось во время знаменитых «кислотных тестов» Кена Кизи. Он с большим интересом участвовал в контркультурной жизни. В его дневнике — записи об участии в хепенинге-демонстрации «be-in» в январе 1967 г. и в хепенинге-представлении «Невидимый цирк» («Invisible Circus»), организованном анархистским арт-движением «диггеров» в церкви Глайд Мемориал в феврале. Энгер присоединяется к знаменитому Маршу на Пентагон вместе с Норманом Мейлером, Эбби Хофманом и его радикалами-«йиппи» в октябре 1967 г., изгоняя бесов и ритуально сжигая пентаграмму прямо на передвижной платформе среди демонстрантов; его видят на знаменитом Лете любви 1968-го. В социальной энергетике молодых радикалов он видит подтверждение идеи Кроули о наступлении нового Зона, то есть грядущей эры Водолея.

Она воплощена для него в образе «Коронованного ребенка» (Люцифера), вовсе не падшего ангела деградирующего христианства, а Бога Света, чтимого гностиками как символ Авроры, утренней звезды, предвещающей восход солнца. Люцифер возвещает об окончании эры Озириса, символизирующего ценности патриархата, и предшествующей ей эры Изиды, основанной на матриархате. Троица переосмысленных египетских божеств легла и в основу драматургической композиции «Храма наслаждений», в котором властелином нового Зона мыслился бог Гор (дитя, рожденное от союза Изиды и Озириса).

По утверждению Энгера, первая версия «Люцифера восставшего», запечатлевшая магические и любовные ритуалы, в том числе и «детей-цветов», была украдена и уничтожена в 1967 г. исполнителем главной роли Бобби Босолеем, связанным с бандой Мэнсона и — вскоре после разрыва с режиссером — получившим пожизненный срок за убийство. После случившегося Энгер, искусный творец собственного имиджа, явился в офис к Йонасу Мекасу, организатору «Кооператива кинематографистов» в Нью-Йорке, и сжег, несмотря на уговоры, множество коробок со своими фильмами. Через несколько дней газета либеральной нью-йоркской интеллигенции «Village Voice» вышла с черной страницей, на которой единственной белой строчкой значилось:

ПАМЯТИ
КЕННЕТА ЭНГЕРА
РЕЖИССЕРА 1947—1967

Это был не просто жест отчаяния, но и ритуал уничтожения прошлого и нового возрождения, ритуал, исполнявшийся адептами Кроули при посвящении в новую, высшую ступень.

Из оставшегося от исчезнувшего «Люцифера восставшего» материала в 1969 г. был смонтирован наполненный ритуалами 11-минутный фильм «Заклинание моего демонического брата» с саундтреком Мика Джаггера, неровный ритм которого объединяет кадры Люцифера—Босолея, Мага—Энгера, сатаниста Антона Ла Вея, самого Джаггера и «Роллингов» с оккультными татуировками, образами «ангелов ада» и американских солдат во Вьетнаме, высаживающихся из вертолета. В 1974 г. Энгер возвращается на страницы таблоидов, представив пробный вариант «Люцифера восставшего». Второй, более известный вариант, с написанной в тюрьме музыкой Босолея, но с новым Люцифером (Лесли Хиггинс), известными английскими актерами в ролях Озириса, Изиды, Лилит (ее сыграла Марианна Фэйтфул, британская певица, верная спутница Джаггера и «Роллингов»), был завершен в 1980-м.

Хотя сверхкороткие, не длинее 10 минут, фильмы, снятые Энгером в основном в видеоформате за последнее десятилетие (80—90-е отличались «затишьем»), используют излюбленные темы вкупе с технологическими достижениями новых медиа, однако их эмоциональный посыл не достигает уровня работ 40—60-х. Многие из них, как и ранее, — лишь ироничные наброски к будущему проекту («Мой Люцифер-серфингист», 2009; «Энгер сильно разгневан», 2004), часть — документальные ленты. Почти документальное эссе «Мышиный рай» (2004) представляет Микки-Мауса как создание злобное и бездушное, с движениями, более присущими роботу. А сделанный на материале немецких архивов фильм «Я хочу!» (2000) превращает кадры маршей нацистов, в особенности гитлерюгенда, в свойственную мэтру гомоэротическую фантазию. «Человек, которого мы хотим повесить» (2002) — достаточно традиционное повествование о выставке оккультной живописи Кроули в Лондоне.

Даже если адепт Великого мага не снимет больше ничего равного своим ранним работам, его распространяемый на DVD с 2008 г. цикл «Волшебная лампа» («Magick Lantern») (куда входят «Фейерверки», «Красновато-коричневое мгновение», «Кроличья луна», «Искусственные воды», «Храм наслаждений», «Скорпион восставший» и «Люцифер восставший») останется знаком 60-х и источником вдохновения для новых поэтов и визионеров.

Фильмография

- 1942 «Пленник Марса» («Prisoner of Mars»). 20 мин, ч/б.
1943 «Гнездо» («The Nest»). 30 мин, ч/б.
1947 «Фейерверки» («Fireworks»). 14 мин, ч/б.
1949 «Красновато-коричневое мгновение» («Puce Moment»). 7 мин, цв.
1950 «Кроличья луна» («Rabbit's Moon»). 15 мин, цв.
1953 «Молодой человек и смерть» («Le Jeune Homme et La Mort»). 25 мин, цв.
1953 «Искусственные воды» («Eaux d'artifice»). 13 мин, цв.
1954 «Торжественное открытие храма наслаждений» («Inauguration of the Pleasure Dome»). 38 мин, цв.
1955 «Телемское аббатство» («Thelema Abbey»). 35 мин, цв.
1963 «Скорпион восставший» («Scorpio Rising»). 30 мин, цв.
1965 «Коммандос переделанных авто» («Kustom Kar Kommandos»). 3,5 мин, цв.
1969 «Заклинание моего демонического брата» («Invocation of My Demon Brother»). 11 мин, цв.
1974 «Люцифер Восставший» («Lucifer Rising»). Часть 1-я. 25 мин, цв.
1976 «Люцифер Восставший» («Lucifer Rising»). Часть 2-я. 30 мин, цв.
2000 «Брось сигарету» («Don't Smoke That Cigarette»). 7 мин, цв.
2000 «Я хочу!» («Ich will!»). 35 мин, цв. и ч/б.
2002 «Человек, которого мы хотим повесить» («The Man We Want to Hang»). 12 мин, цв.
2004 «Энгер сильно разгневан» («Anger Sees Red»). 5 мин, цв.
2004 «Мышиный рай» («Mouse Heaven»). 10 мин, цв. и ч/б.
2009 «Мой Люцифер-серфингист» («My Surfing Lucifer»). 9 мин, цв.

ЙОНАС МЕКАС

(Р. 24 декабря 1922 г., деревня Семенишкес, Литва)

Невозможно представить, в каком направлении шло бы развитие нью-йоркского киноандеграунда, если бы не энергетика Мекаса, кинохудожника, поэта, теоретика, кинокритика и организатора, способного «по природе своей делать сто вещей сразу и работать на сотне уровней одновременно» (*Mekas Jonas. Diaries. 1959—1970. N.Y., 1972. P. 87*). С настоящим подпольем была связана его юность в захваченной советскими, а чуть позднее немецкими войсками Литве: опубликовав первую книжечку стихов в 14 лет, Йонас помогал издавать подпольную антинацистскую газету, о чем стало известно гестаповцам. Чтобы избежать ареста, они с братом Адольфасом сели на поезд до Вены, собираясь поступить там в университет. Но в Германии вагон прицепили к поезду с военнопленными, следующему в трудовой лагерь под Гамбургом, куда братья были интернированы. По окончании войны — чередой организованных союзниками лагерей для перемещенных лиц, где можно было смотреть фильмы,

в основном американские и немецкие, учиться в университете Майнца и даже публиковаться; в 1948 г. появляется его поэтический сборник «Семенискийские идиллии».

Йонас продолжает знакомство с кино по прибытии в Нью-Йорк в октябре 1949-го — уже через несколько дней берет напрокат 16-мм камеру «Болекс», которой снимает дневниковые кинозарисовки из жизни земляков-литовцев в Уильямсбурге, районе Бруклина. Затем начинает экспериментальную кинолетопись художественной жизни манхэттенского Ист-Виллиджа, куда переезжает в 1951-м. Занятие кинематографом стало способом преодоления одиночества — до смерти Сталина братья не могли даже переписываться с родными, оставшимися в Литве. Зарабатывая на жизнь как мойщик посуды, грузчик, курьер и т.д., он становится завсегдатаем кинопросмотров в Музее современного искусства, немногочисленных киноклубах (включая «Синема 16» Вожеля) и колледжах. Благодаря Гансу Рихтеру, преподававшему тогда в Сити-колледже Нью-Йорка, и его студентам Мекас знакомится с теми, кто активно искал альтернативу голливудскому мейнстриму.

При их поддержке в 1952—1953 гг. он начинает составлять собственные кинопрограммы, а в 1955 г. находит средства на издание ежемесячного критического журнала «Film Culture» («Культура кино»), публиковавшего защищавшие авторский кинематограф статьи Эндрю Сарриса, Питера Богдановича, Германа Уайнберга и впоследствии полностью посвященного творчеству киноавангардистов. «Film Culture», этот своего рода ответ поддерживавшим французскую «новую волну» критикам «Cahier du cinéma», издается при участии Йонаса и по сей день, однако нерегулярно. Более десяти лет, начиная с 1958-го, он ведет киноколонку в газете «Village Voice», афористично и образно описывая фильмы Дж. Кассаветиса, С. Брекиджа, Э. Де Антонио, Ш. Кларк, Р. Фрэнка, в роли «акушерки», по его словам, облегчая рождение «Нового американского кино» (название движения родилось по ассоциации с его любимой антологией «Новая американская поэзия», составленной его другом Алленом Гинзбергом).

Группа «Новое американское кино», основанная с его участием в 1959-м для утверждения моделей проката и показа независимого кино, не оправдала ожиданий, и вскоре Мекас сужает критерии — прокатный фонд созданного им в 1962-м, совместно с теми же режиссерами, «Кооператива кинематографистов» остается на сегодняшний день самым большим в мире собранием исключительно киноавангарда (в то время как группа «Новое американское кино» делала акцент также на документальных и сюжетных лентах). Кооператив дал возможность составлять экспериментальные кинопрограммы в артахусных кинотеатрах — «Чарльз», «Бликер Стрит Синема» и «Грэммерси Артс». Успех этих программ, а также «Девушек из Челси» Уорхола, демонстрировавшихся в коммерческом прокате, дал

Мекасу надежду завоевать более широкую зрительскую аудиторию; вместе с Ш. Кларк, Л. Рогозиным и др. в 1964 г. он учреждает Синематеку кинематографистов, чтобы она обеспечивала регулярный прокат полнометражных авангардистских фильмов. Однако этот проект не был реализован в полной мере — экспериментаторы-пуристы не стремились к широкому прокату, Уорхол занимался прокатом своих работ самостоятельно, режиссеры мейнстрима стали использовать приемы и сюжеты андерграунда, перетягивая к себе и без того небольшую аудиторию. В довершение всего в том же 1964 г. Йонас был арестован за показ фильмов «Пылающие создания» Джека Смита и «Песнь любви» Жана Жене — полиция, особенно в начале и середине 60-х, останавливала многие его «подпольные» просмотры, по-прежнему устраивавшиеся в самых разных местах (с 1968-го — в Доме художников на Вустер-стрит). К концу 60-х Синематека оставила Мекаса должником на 80 тысяч долларов.

И все же интерес к экспериментальному кино рос — открывавшиеся по всей стране кинофакультеты слали «акушера авангарда» запросы на составление трех-четырёх программ из самых характерных названий для историко-теоретических курсов. Это привело в 1970-м к реорганизации Синематеки в киноархив «Антология», нашедший постоянное место для показа как классики авангарда, так и современных работ лишь в 1989-м, после смены двух адресов, в здании бывшего суда на 2-й авеню в Ист-Виллидже. «Антология» объединила в одном доме киномузей, просмотровые залы, помещение для хранения кинокопий, которые периодически реставрируются, и библиотеку (время от времени издаются книги по истории киноавангарда).

«Антологии» постоянно не хватает средств, однако Йонас, бесменный директор «Антологии» и романтик-шестидесятник, не собирается поступаться независимостью. Он отказался от предложения мощной музейной «корпорации» Гуггенхайма полностью выкупить фонд «Антологии» (даже при условии, что право использования фонда вступит в силу только после его смерти). Менас утверждал: «...авангардный кинематограф никогда не будет связан с коммерческими интересами. Его никто не покупает, киносеансы немногочисленны, и финансовая поддержка практически не существует. Но я не вижу в этом ничего плохого — наоборот, это нам помогает оставаться поэтами» (*Silverman Jason. Short Films From a Long Life: Interview with Jonas Mekas // The Wired. 2006. December 19*).

Этой организационной работы вполне достаточно, чтобы определить место Йонаса Мекаса в истории киноавангарда США. Однако Мекас еще и режиссер, остающийся и в творчестве кинолетописцем и хранителем тех значимых мгновений и образов, что составляют душу и смысл экспериментального кино, уже ставшего историей. В 1963-м он решил сохранить на пленке спектакль об издевательствах на гауптвахте военного корабля, разыгранный последний раз ночью в здании «Ливинг-театра»

(уже опечатанном налоговой инспекцией «за неуплату налогов»), — эффект был настолько впечатляющим, что жюри Венецианского фестиваля присудило «Бригу» в 1964-м главный приз в категории документальных работ. Реальность внутреннего мира кинопоэта, воспоминаний странника об оставленном доме накладывалась на реальность эфемерных, ускользавших от фиксации «здесь и сейчас» моментов жизни авангардистской общины, находя выражение в «дневниковых» фильмах. Среди них — «Уолден» («Дневники, заметки и зарисовки», 1969), «Воспоминания о путешествии в Литву» (1972), «Потери, потери, потери» (1975), «Заметки для Джерома» (1978), посвященные Джерому Хиллу, меценату и основателю «Антологии», и «Он стоит в пустыне, считая секунды своей жизни» (1985).

В 1974 г. Мекас женился на художнице и фотографе Холлис Мелтон, в том же году родилась дочь Уна, а в 1981 г. — сын Себастьян. Уне посвящена киноэлегия «Еще не потерянный рай» (1979), кинематографическое послание, которое «однажды послужит ей напоминанием издалека о том, как выглядел мир, когда ей было три года»; Мекас призывает ее «быть идеалисткой, не быть практичной» (*Mekas Jonas. Film Notes // Jonas Mekas / Ed. Judith E. Briggs. Minneapolis, 1980. P. 65*).

80-е посвящены борьбе за выживание «Антологии», но в 1990-х и 2000-х Мекас возвращается к старым кинодневникам, монтируя из них новые кинопоэмы о своих друзьях: «Сцены из жизни Энди Уорхола» (1990), «Zefiro Torna: сцены из жизни Джорджа Мачунаса» (1992), посвященную земляку Йонаса, одному из основателей движения «Флаккус», «С днем рождения, Джон» (1996) о Ленноне и «Рождение нации» (2000) — гриффитовское название относится к общности киноэкспериментаторов, появившейся не без помощи «акушера». «Эта сторона рая» (1999) рассказывает о летних днях, когда Йонас обучал основам кинорежиссуры детей Жаклин Кеннеди и ее сестры. Появляются версии отснятых в 60-х спектаклей «Ливинг-театра» — «Воспоминания Франкенштейна» (1992), «Тайны» (2001), а также видеоработы — «Банда ангелов» (1992) о барабанщиках, «Эпизоды трех последних дней духа Аллена на земле» (1997) о буддийском ритуале погребения Гинзберга, «Заметки про “Фабрику” Энди» (1999), «Письмо из Гринпойнта» (2005), бруклинского района неподалеку от Уильямсбурга, куда Йонас переехал в 2002 г. из ставшего слишком буржуазным манхэттенского Сохо.

Самый уважаемый старик авангардной киномолодежи Нью-Йорка уверенно обращается с цифровыми интерактивными медиа — в 2007 г. он закончил проект «Песни для iPod», состоящий из 365 крошечных, не длиннее 3—5 минут, кинопоэм, по одной на каждый день календаря. Материал был снят специально или заимствован все из того же неисчерпаемого «дневникового» хранилища, а также фильмов друзей — Р. Бризера, М. Менкена и др., помогающих обостренно почувствовать красоту и

эфемерность жизненных мгновений. Манера съемки Мекаса, основанная на использовании образов, зачастую состоящих из одного кадра, и создающая прерывистое, трепещущее, клиповое изображение рапидом, к тому же разделенное титрами-оглавлениями в духе семейного фотоальбома, неожиданно оказалась востребована форматом цифровых гаджетов. Последние цифровые достижения ветерана авангарда можно увидеть на его собственном, постоянно обновляемом сайте www.jonasmekasfilms.com.

Начиная с середины 70-х Йонас преподавал в нью-йоркских институтах и художественных школах — Новой школе, «Купер Юнион», Масачусетском технологическом институте, Нью-Йоркском университете и других. На сегодняшний день у него вышло более 20 поэтических и прозаических сборников, переведенных на 12 языков. В ноябре 2007 г. Йонас Мекас присутствовал на открытии Центра визуальных искусств г. Вильнюса, названного в его честь. За несколько дней до того указом президента Литвы В. Адамкуса «перемещенному лицу» был вручен паспорт гражданина Литовской Республики.

Фильмография

- 1961 «Оружие деревьев» («Guns of the Trees»). 75 мин, ч/б
- 1964 «Бриг» («The Brig»). 68 мин, ч/б.
- 1964 «Награждение Энди Уорхола» («Award Presentation to Andy Warhol»). 12 мин, ч/б.
- 1966 «Репортаж из Милбрука» («Report from Millbrook»). 12 мин, цв.
- 1966 «Заметки о цирке» («Notes on the Circus»). 12 мин, цв.
- 1966 «Кассис» («Cassis»). 4 мин, цв.
- 1964—1969 «Уолден: Дневники, заметки и эскизы» («Walden: Diaries, Notes and Scetches»). 180 мин, цв.
- 1971—1972 «Воспоминания о путешествии в Литву» («Reminiscences of a Journey to Lithuania»). 82 мин, цв.
- 1949—1975 «Потери, потери, потери» («Lost, Lost, Lost»). 180 мин, цв.
- 1964—1968 «Посередине» («In Between»). 52 мин, цв.
- 1966—1978 «Заметки для Джерома» («Notes for Jerome»). 45 мин, цв.
- 1977—1979 «Еще не потерянный рай» («Paradise Not Yet Lost»). 97 мин, цв.
- 1966—1984 «Уличные песни» («Street Songs»). 11 мин, ч/б.
- 1965—1983 «чашка/блюдец/два танцора/радио» («cup/saucer/two dancers/radio»). 23 мин, цв.
- 1969—1985 «Он стоит в пустыне, считая секунды своей жизни» («He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life»). 150 мин, цв.
- 1965—1990 «Сцены из жизни Энди Уорхола» («Scenes from the Life of Andy Warhol»). 35 мин, цв.
- 1950—1991 «Доктор Карл Г. Юнг, или Лапис Философорум» (Dr. Carl G Jung; or, Lapis Philosophorum»). 30 мин, цв.

- 1996 «С днем рождения, Джон» («Happy birthday to John»). 24 мин, цв.
- 1996 «Zefiro Torna: сцены из жизни Джорджа Мачунаса» («Zefiro Torna, or Scenes from the life George Maciunas»). 35 мин, цв.
- 2000 «Когда я продвигался вперед, то иногда видел краткие проблески красоты» («As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty»)
- 2000 «Рождение нации» («Birth of the Nation»). 50 мин, цв.
- 2005 «Письмо из Гринпойнта» («Letter from Greenpoint»), фильм и видео. 80 мин, цв.

ЭНДИ УОРХОЛ

**(6 августа 1928 г., Питсбург, Пенсильвания —
22 февраля 1987 г., Нью-Йорк)**

Энди был четвертым ребенком Юлии и Ондreja Вархолов, эмигрантов из карпато-русинской деревни Микова, находящейся в восточной Словакии. В 1913 г. его отец, спасаясь от призыва в армию Австро-Венгрии, переехал в Америку; Юлия смогла присоединиться к нему лишь восемь лет спустя. Детство Уорхола прошло в сталелитейном Питсбурге времен Депрессии, в покрытом копотью рабочем квартале, многие обитатели которого — как и семейство Вархола, выходцы из Восточной Европы — не забывали о своей греко-католической вере. Занятый на тяжелых строительных и шахтерских работах Ондрей неделями не бывал дома, поэтому о маленьком Андеке в основном заботилась мать (чьи побочные заработки — искусственные цветы, пасхальные украшения и другое рукоделие — способствовали формированию будущего художника) и двое старших братьев.

Занятия живописью, рисунки, скетчи, коллекционирование комиксов, фотографий и автографов кинозвезд стали средством исцеления от болезни *хорея* (пляска святого Витта), начиная с восьми лет периодически приковывающей его к кровати и превращающей в дислексическую пытку любое связное высказывание на людях.

Сбережений отца, умершего в 1942-м, хватило на то, чтобы исполнить его заветное желание — отдать наиболее способного ребенка в колледж. С 1945 по 1949 г. Уорхол был самым немногословным, но в то же время одним из самых эксцентричных и талантливых студентов факультета художественного дизайна Технологического института Карнеги (ныне Университет Карнеги-Меллон). По воспоминаниям друга, «беспомощный Энди был похож на интеллигентного белого кролика», сочинения за которого писали сердобольные однокурсники.

Получив диплом, летом 1949-го он переехал в Нью-Йорк, где начал активно сотрудничать в качестве иллюстратора в таких модных журналах, как «Vogue», «Seventeen», «The New Yorker» и «Harper's Bazaar», а

также занимался дизайном витрин и рекламы для торговых компаний «Bonwit Teller», «Tiffany & Co» и «Bergdorf Goodman», рисует обложки книг и пластинок, открытки и плакаты. Особо успешной стала его рекламная графика, например чувственно-фетишистские изображения женской обуви для компании «I. Miller». Авторитет у нью-йоркских дизайнеров-профессионалов Энди завоевал своей неподражаемой «пульсирующей» линией, состоящей из чернильных пятен разного размера, с помощью которой художник мог нарисовать предмет, не отрывая кисти от полотна. Его признание было отмечено почетным призом «Клуба художественных редакторов» за искусство газетной рекламы в 1956-м. Заработки художника, около 100 тысяч долларов в год, позволили ему в том же году совершить кругосветное путешествие вместе с дизайнером Чарльзом Лисэнби, «объектом вожделения» Энди, а в 1959-м купить дом на Лексингтон-авеню.

На протяжении прошедших под знаком коммерческой живописи 50-х Уорхол не оставлял намерения проникнуть в мир «высокого искусства», пропуском в который стал бы единственный, уникальный прием, непохожий на все изобретенное ранее. Его он искал беспрестанно — например, заполнял свои картины начала 60-х собственными комиксами с Бэтменом, Диком Трейси, Суперменом и Лупоглазым Морячком, чувствуя, что «низкое» искусство в итоге приведет его к «высокому». В картинах появлялись также куски рекламных плакатов и знакомые с детства каждому американцу изображения товарных брэндов, например продуктов из ближайшего супермаркета, — прием, заимствованный у родоначальников поп-арта Джаспера Джонса и Роберта Раушенберга, с которыми он познакомился в 1960-м. Одновременно Уорхол рисовал изображения многочисленных долларовых купюр.

Именно бесконечная тиражируемость и повторяемость товарных брэндов, образов поп-культуры, включая портреты знаменитостей (Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Элвиса Пресли), посредством техники шелкографии и стали тем самым вожделенным приемом-открытием, принесшим художнику известность на выставках персональных, а также коллективных, поп-артовских: в галереях «Ферус» в Лос-Анджелесе в июле 1962 г., в «Стейбл» и «Сидни Джанис» — обе в ноябре 1962 г. в Нью-Йорке. Их залы были заполнены бесконечными рядами консервных банок с супом «Кэмпбелл», бутылок кока-колы, коробок стирального порошка «Брилло» и других продуктов. Сами изображения различались лишь еле заметными деталями, например цветовыми оттенками благодаря тиражируемой шелкографии или сортами продуктов (суп в банках «Кэмпбелл» предлагался томатный, рисовый, гороховый и пр.).

В 1963 г. Уорхол превращает традиционную мастерскую художника в затянутую серебряной фольгой «Фабрику» по массовому «производству» современного искусства, на которой многочисленные ассистен-

ты под руководством бизнесмена Энди и его помощника поэта Джеральда Маланги выпускали десятки шелкографических работ в день. Эта манхеттенская студия на 47-й улице стала в том же году и «Кинофабрикой». Прием бесстрастного запечатления реальности и ее тиражирования был использован и в андерграундных фильмах, первым из которых стал «рас-тиражированный» «Поцелуй» (1963). За свою андерграундную «пятилетку» (1963—1968) «Кинофабрика» выпустила несколько сотен фильмов, включая 472 черно-белые кинопробы (screen tests), по 3,5 мин каждая, и около 150 короткометражек-киноперформансов, из которых публике было показано около 60.

Наиболее масштабной работой стали длящиеся 3 ч. 15 мин. «Девушки из Челси» (1966), первый имевший успех в коммерческом прокате андерграундный фильм, давший нью-йоркским экспериментаторам надежду на альтернативный кинопрокат. С 1965-го помогать в выпуске кинопродукции стал режиссер Пол Морисси, которому с 1969 г. Уорхол полностью доверил руководство съемками под эгидой своего имени. В 1972 г. король поп-арта запретил прокат своих экспериментальных киноработ, сделав исключение для постановок Морисси, более конвенциональных и сюжетных.

В том же году король поп-арта, не ценивший не только вербальные искусства, но и музыку, тем не менее продюсировал рок-группу «Велвет андерграунд», предложив в качестве солистки Нико, «суперзвезду» «Фабрики», снял фильмы с этой группой и включил их концерты в свое мультимедийное световое шоу «Взрывающая пластмассовое неизбежное» («Exploding Plastic Inevitable», 1966).

К 1965-му «белый кролик» из Питсбурга достиг такой ошеломляющей известности, что больше не брал коммерческие заказы. Даже после заявления на публике о том, что с этого момента он отходит от живописи и посвящает себя целиком кинематографу, Энди продолжал производить шелкографические серии, покрывая стены галереи Лео Кастелли обоями с рисунками коров и заполняя ее парящими под потолком «серебряными подушками» (1966).

3 июня 1968 г. Валери Соланас, радикальная феминистка, автор «Манифеста ОПУМ» (ОПУМ — Общество по уничтожению мужчин) и отвергнутой Уорхолом пьесы «Засунь себе в задницу», снимавшаяся в его фильмах, три раза выстрелила в художника. Одна пуля прошла через оба легких, селезенку и печень — в состоянии клинической смерти Энди был доставлен в госпиталь, где после пятичасовой операции его удалось вернуть к жизни. Только в сентябре он появился на «Фабрике». Покушение сделало Уорхола более религиозным: он стал чаще задумываться о смерти, исповедоваться в греко-католической церкви и заниматься благотворительностью. В его живописи появились темы катастроф, аварий и казней.

В 1972-м он возвратился к портретной живописи, которой занимался до самой смерти, практически позабыв о шелкографии. Рисуя в год до сотни портретов, он старался уделять внимание знаменитостям — среди них Майкл Джексон, Трумен Кэпот, Мик Джаггер, Йозеф Бойс, Сильвестр Сталлоне и иранский шах. Не забывал он и об автопортретах. С осени 1969 г. Уорхол выпускал светский журнал «Интервью», в котором фотографии звезд делали фотохудожники Роберт Мэпплторп и Брюс Уэбер. Чтобы разместить его редакцию, Уорхол перевел «Фабрику» в новое помещение на Бродвее и переименовал в «Офис».

В 1980 г. Энди выступил с проектом нового кабельного телеканала «Телевидение Энди Уорхола» и появился в трех передачах на кабельном ТВ. Не забывал он и об эффективности печатного слова, несмотря на изначально к нему антипатию, — записи телефонных разговоров посетителей «Фабрики» в 1968-м были изданы как роман под названием «А», в 1975 г. вышла книга «Философия Энди Уорхола», а в 1980 г. — книга «Попизм: Уорхол в 60-е».

Сердце Уорхола остановилось после операции на желчном пузыре 22 февраля 1987 г. На службе в нью-йоркском соборе Святого Патрика, где отпевали Уорхола, присутствовали почти 2000 человек. Его могила находится в Питсбурге, городе, где спустя семь лет после его смерти открылся Музей Уорхола.

Избранная фильмография

1963 «Поцелуй» («Kiss»). 58 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1963 «Сон» («Dream»). 6 часов, ч/б, 16 к/с, немой.

1963 «Энди Уорхол снимает Джека Смита, снимающего "Нормальную любовь"» («Andy Warhol Films Jack Smith Filming "Normal Love"»). 3 мин, 16 к/с, цв., немой.

1963 «Стрижка» («Haircut»). 33 мин, ч/б, 16 к/с, зв.

1963 «Еда» («Eat»). 45 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1963 «Минет» («Blow Job»). 30 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1963 «Саломея и Далила» («Salome and Delilah»), 30 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1964 «Тарзан и Джейн обретают... нечто вроде» («Tarzan and Jane Regained... Sort of»). 120 мин, ч/б, 16 к/с, зв.

1964 «Бэтмен Дракула» («Batman Dracula»). 120 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1964 «Эмпайр» («Empire»). 8 часов, ч/б, 16 к/с, немой

1964 «Генри Гельдзелер» («Henry Geldzahler»). 100 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1964 «Диван» («Couch»). 40 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1964 «Шлюха» («Harlot»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.

1964—1965 «Тринадцать самых красивых женщин» («The Thirteen Most Beautiful Women»). 40 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

1964 «Мыльная опера (История Лестера Перского)» («Soap Opera (Lester Persky Story)»). 70 мин, ч/б, 16 к/с, немой.

- 1964 «Банан Марио» («Mario Banana»). 8 мин, ч/б, 16 к/с, немой.
- 1964 «Задница Тейлора Мида» («Taylor Mead's Ass»). 70 мин, ч/б, 16 к/с, немой.
- 1964—1965 «Тринадцать самых красивых парней» («The Thirteen Most Beautiful Boys»). 40 мин, ч/б, 16 к/с, немой.
- 1965 «Айви и Джон» («Ivy and John»). 35 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Самоубийство (Проба номер 3)» («Suicide (Screen Test № 3)»). 70 мин, 24 к/с, зв., цв.
- 1965 «Проба номер 1» («Screen Test № 1»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Проба номер 2» («Screen Test № 2»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Жизнь Хуаниты Кастро» («Life of Juanita Castro»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Алкаш» («Drunk»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Лошадь» («Horse»). 105 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Бедная маленькая богачка» («Poor Little Rich Girl»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Винил» («Vinyl»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Сука» («Bitch»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Ресторан» («Restaurant»). 35 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Кухня» («Kitchen»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Тюрьма» («Prison»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Лицо» («Face»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Полдень» («Afternoon»). 105 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Красота № 2» («Beauty № 2»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Пространство» («Space»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Внешнее и внутреннее пространство» («Outer and Inner Space»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Мой мальчик по вызову» («My Hustler»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Кэмп» («Camp»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Пол Свэн» («Paul Swan»). 70 мин, цв., 24 к/с, зв.
- 1965 «Хэди (Хэди, магазинная воровка)» («Hedy (Hedy the Shoplifter)»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Стенной шкаф» («The Closet»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1965 «Еще молока, Иветт (Лана Тернер)» («More Milk, Yvette (Lana Turner)»). 70 мин, ч/б, 24 к/с.
- 1965 «Лупе» («Lupe»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1966 «Аспирин (Джерард Маланга читает стихи)» («Bufferin (Gerard Malanga Reads Poetry)»). 35 мин, 24 к/с, цв., зв.
- 1966 «"Вельвет андерграунд" и Нико» («The Velvet Underground and Nico»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1966 «Сосать слишком быстро» («Eating Too Fast»). 70 мин, ч/б, 24 к/с, зв.
- 1966 «Девушки из Челси» («Chelsea Girls»). 195 мин, ч/б и цв., 24 к/с, зв.
- 1966 «****, или Четыре звездочки» («****, или Four Stars»). 25 часов, 24 к/с, зв., цв.
- 1967 «Возлюбленные Ондина» («The Loves of Ondine»). 86 мин, 24 к/с, зв., цв.

1967 «Я, мужчина» («I, A Man»). 100 мин, ч/б, 24 к/с, зв.

1967 «Байкер» («Bike Boy»). 96 мин, цв., 24 к/с, зв.

1967 «Ресторан нагишом» («Nude Restaurant»). Цв., 24 к/с, зв.

1967 «Одинокие ковбои» («Lonesome Cowboys»). 110 мин, цв., 24 к/с, зв.

ДЖЕК СМИТ

**(14 ноября 1932 г., Коламбус, Огайо —
25 сентября 1989 г., Нью-Йорк)**

Один из наиболее ярких и радикальных киноэкспериментаторов, перформансистов и фотографов нью-йоркского андерграунда, Смит провел свое детство в глубокой провинции — в Огайо (он родился в городе Коламбус), Техасе и Висконсине. Следование квин-эстетике ироничного кэмп, равно как и изобретенной им «эстетики обветшалости» («moldy aesthetics»), и увлечение ориентализмом (его фильмы и перфомансы невозможно вообразить без костюмов из Багдада-Вавилона или восточных гаремов) возникло благодаря неустанному поглощению феерической и гламурной продукции Голливуда 30—40-х, завораживавшей маленького Джека, которому к тому же родители подарили 8-мм камеру. Решение расстаться с провинцией привело его в Чикаго, чуть позднее — в Лос-Анджелес, где он снял фильм про гарем — «Канюки над Багдадом» (1952), — и наконец в 1953-м в нью-йоркский Гринвич-Виллидж, где он постепенно обрел признание в сообществе богемных авангардистов.

Посещая занятия по кинорежиссуре в Сити-колледже, он познакомился с начинающими экспериментаторами — Бобом Флейшнером, Кеном Джэкобсом и, чуть позже, с Роном Райсом, в чьих ранних фильмах он играл главные роли. Собственно, нельзя назвать ролями эту беспрестанную смену жестов, мимики и костюмов из арсенала поп-культуры, которая отличала фильмы Джэкобса и Флейшнера «Телезатычка» (1957), «Звезда, усыпанная смертью» (1958; парафраз национального гимна «Знамя, усыпанное звездами») и «Кобра-блондинка» (1959—1962). Нервное, порывистое и манерное исполнение Смита и его напарника, перформансиста Джерри Симса, лишь подчеркивало бурлескно-карнавальную, ерническую, подрывающую буржуазный статус-кво стихию этих фильмов, больше напоминающих отснятые на пленку абсурдистские спектакли. Смит воспользовался камерой Джэкобса, чтобы снять «Клейкую ленту», абсурдистско-медитативную зарисовку строящегося Линкольн-центра в Нью-Йорке, а также «Перевозбужденных», где Симс и Флейшнер в длиннополых туниках танцуют перед мерцающим телевизором.

Те же чувственные клоунады Смит разыгрывает в фильмах Райса «Царица Савская встречает Человека-атома» (1963), где пародирует Гамле-

та, и «Чумлум» (1964), полной многократных экспозиций костюмированной фантазии-оргии на темы восточного серала, где играет курящего гашиш араба с накладными усами в окружении «звезд» урхоловской свиты — Джерарда Маланги, Фрэнсис Франсин и Марио Монтеза. Сам Уорхол, признававший сильное влияние стилистики Смита на его работы, утверждал, что тот настолько хорошо исполнил роль главного вампира в его невыпущенном «Бэтмене Дракуле» (1964; не путать с «Дракулой Энди Уорхола» (1974) Пола Морисси), что он снял Смита еще в фильмах «Кэмп» и «Хэди» (оба — 1965). Среди других киноролей Смита в 60-х — Орфей в «Страсти Илиака» (1964) Грегори Маркопулоса, Винсент Ван Гог в «Ухогоге» (1965) Дова Ледерберга, гипнотизер Шринкельштейн в «Двери-ловушке» (1980) Бетти и Скотта Би, а также неопределимые эксцентрики в «Коже» (1964) Карла Линдерса, «Борделе» (1966) Билла Уира и короткометражках Пьеро Хэлицера.

Все же творчество Джека Смита было теснее связано с театром, где он сыграл немало ролей, прежде всего в экспериментальной труппе Роберта Уилсона («Жизнь и время Зигмунда Фрейда», «Взгляд глухого» и др.), занимался оформлением и дизайном костюмов в постановках урхоловского сценариста Рональда Тэвела («Жизнь леди Годивы»), Хелицера и других. Тип зрелища, созданный им как автором, находится на неуловимой границе между перфомансом, театром и кинематографом. Таков один из самых культовых фильмов нью-йоркского андерграунда «Пылающие создания» (1962), обыгрывающий костюмированный «арабский» бал-вечеринку трансвеститов, этот «пир чувств» (по словам Сьюзан Зонтаг), который переходит в постмодернистскую эстетскую, но отнюдь не чувственную оргию. Этот хеппенинг своей карнавальной травестией норм и образных стереотипов маргинальных, девиантных субкультур, иронией кэмпа, сексуальной полиморфностью, нестабильностью и неопределенностью гендерных ролей вызвал гнев киноцензуры — просмотр «Пылающих созданий», а также «Скорпиона восставшего» К. Энгера в кинотеатре «Нью Бауэри» был закрыт полицией, а его организаторы (среди них Йонас Мекас и Кен Джекобс) арестованы. В 1968 г. сенатор от республиканцев Стром Турмонд в ходе своей предвыборной кампании организовал его показ (в качестве примера порнографии на экране) в здании сената, шокировав коллег и прессу.

В двухчасовой (единственной по такому объему работе) «Нормальной любви» (фильм демонстрировался под разными названиями — «Триумф великого теста», «Нормальная фантазия» и т.д.), также начатой в 1963-м и развивающей стиль и мотивы «Созданий», представлен ироничный и фантазмический коллаж с персонажами (тоже в исполнении андерграундных звезд), явно имеющими отношение к голливудскому фильму ужасов. Мумия зеленого цвета пробирается по заросшему лилиями

пруду, охотясь за обнаженной девушкой, грациозная Русалка с наслаждением принимает молочную ванну и вступает в бой с Оборотнем, изумрудная Женщина-кобра обживает мрачную пещеру и смотрит на далеко уходящий в море пирс, покрытый телами «пылающих созданий» — трансвеститов в розовых халатах — и т.п. Явную отсылку к кинохореографии Басби Беркли содержит сцена с огромным спиралевидным тортом розового цвета, спроектированным скульптором Клаэсом Ольденбургом, на котором те же существа изображают «ужимки и прыжки». В «Нормальной любви» наиболее заметен «колористичный» принцип режиссера, обусловленный нехваткой средств — большинство его киноработ снято на уцененной пленке с просроченным сроком действия, что в данном фильме придает ирреальный пастельный оттенок голубым, зеленым и розовым тонам.

Показ «Нормальной любви», окончательного варианта которой не существует, характеризует другой отличительный принцип «пограничной» эстетики Смита. Все его фильмы (за исключением «Пылающих созданий») были сняты для показа в ходе перформанса, поэтому постоянно подвергались перемонтажу (склеивать части фильма скотчем или даже изолентой вошло у него в привычку). Нет финальной версии и его снятого в 1968-м фильма «Похищение и продажа с аукциона Уинделл Уилки Бандитом любви», позже переименованного в «Не президент».

Такая театральная импровизация могла пойти в любом направлении — критики вспоминают, что почти каждый перформанс останавливался из-за технических неисправностей (звук, рвавшаяся пленка и т.д.) и терпеливо ожидавшей публике вскоре демонстрировалась версия, совершенно отличавшаяся от запланированной. Его сольные перформансы (весьма редко с несколькими актерами — обычно их заменяли игрушки) фотографировались, чтобы слайды были показаны на следующих представлениях. С 1969 г., когда Смит почти перестал снимать, такие импровизированные представления под эгидой «Бесплатного театра Штукатурного фонда» («The Plaster Foundation Free Theater») проходили каждую субботу в течение двух лет в его лофте, который сам по себе был произведением искусства в стиле, комбиниравшим «искусство свалки» («junk-art») со сказками Шахерезады.

С конца 60-х два десятилетия Смит, несмотря на денежные проблемы (решаемые спорадическими грантами), заставившие его переехать в 1971-м в более дешевую и тесную квартиру, устраивает многочисленные перформансы в театрах и клубах Гринвич-Виллиджа («Канзас Сити Макса», столь излюбленный тусовкой Уорхола, «Чистилище», «Пирамида» и др.). Среди них такие резкие и сатирические, как «Капитализм в стране Лотоса», «Разрушение Атлантиды», «Жди меня на дне бассейна», «Андерграундный лендлорд-счастливчик», «Моллюскореклама», «Лифчики

Урана», «10 миллионов лет до нашей эры», «Театральные пройдохи», «Гамлет в мире на продажу», «Синбад-мореход в мире на продажу» и многие другие. В 80-х его выступления имеют большой успех в Кельне, Гамбурге, Риме, Генуе и Торонто.

Смит часто подчеркивал, что его сексуальная ориентация не имеет никакого отношения к творчеству. Именно в конце 80-х община художников начала ощущать последствия СПИДа. В это время ВИЧ-инфицированный и признанный «недееспособным» Смит, с 1988 г. живя на социальное пособие, в промежутках между больницами продолжал перформансы. Он умер от осложненной СПИДом пневмонии в сентябре 1989 г.

Фильмография

1962 «Пылающие создания» («Flaming Creatures»). 48 мин, ч/б.

1963 «Нормальная любовь» («Normal Love»). 80 мин, цв.

1963 «Клейкая лента» («Scotch Tape»). 3 мин, цв.

1963 «Перевозбужденные» («Overstimulated»). 5 мин, цв.

1968 «Не президент» («No President»). 50 мин, цв.

1969 «Уважаемые создания» («Respectable Creatures»). 25 мин, цв.

1971 «Рассвет на Бауэри» («Bowery Dawn»). 30 мин, ч/б.

1974 «Я был Ивонной Де Карло в мужском обличье» («I was A Male Yvonne Decarlo»). 30 мин, ч/б.

1976 «Эксперты по обогреву» («Hot Air Specialists»). 4 мин, цв.

1976 «Гамлет» («Hamlet»). 16 мин, цв.

ХОЛЛИС ФРЭМПТОН

(11 марта 1936 г., Вустер, Огайо — 30 марта 1984 г., Нью-Йорк)

Концептуальные работы Х. Фрэмптона принадлежат к «структурному кинематографу», самому масштабному, по сути, из всех движений экспериментального кино США 70-х. Их многослойность и амбивалентность — результат разносторонних интересов их автора, до увлечения «десятой музой» утверждавшего себя в живописи, фотографии и поэзии, а также обладавшего обширными познаниями в лингвистике и математике.

Уже в девятилетнем возрасте немногословный Холлис обладал интеллектом 18-летнего подростка и поступил в школу для одаренных детей, а в 15 лет — в художественную академию Филипса в Андовере (штат Массачусетс), где подружился с Фрэнком Стеллой, Карлом Андрэ и Фредериком Ржевски, впоследствии известными художником, скульптором и

композитором минималистского направления. Однако природная вспыльчивость и дух противоречия не позволили ему воспользоваться стипендией, которую предоставил ему колледж, а впоследствии и Принстонский университет, а также получить диплом в университете в Кливленде, где он изучал математику и языки (включая китайский и санскрит) в 1954—1956 гг. С сентября 1957-го по март 1958-го он живет в Вашингтоне, где почти каждый день навещает Эзу Паунда, с которым начал переписку еще в колледже, и берет у него уроки поэтического мастерства.

После отъезда Паунда из Вашингтона 22-летний Холлис переехал в Нью-Йорк, где на первых порах делил квартиру с Андре и Стеллой. Стихотворчество и живопись постепенно уступили место профессиональной фотографии, в основном в арт-галереях, а с 1962 г. — увлечению кино, причем не только как возможностью экспериментирования, — вплоть до 1969-го он зарабатывает на жизнь в фото- и кинолабораториях корпорации «Техниколор», занимаясь обработкой цветной пленки.

Саморефлексия медиума, выявленная благодаря ригористичной и тщательно контролируемой структуре фильма, отличала не только «структурный кинематограф», но и близкие ему виды искусства — минималистскую живопись, скульптуру, музыку и т.д. Но даже на этом фоне выверенная строгость фильмов Фрэмптона, стремившегося придать искусству кино точность и четкость естественных наук, прежде всего излюбленной математики, была исключительной. Сам он шутливо называл себя «зрителем математики, подобно тому как другие — зрители футбола или порнографии». Другая отличительная черта его эстетики — интерес к композиционно выверенным, графическим образам, более напоминающим фотографии, нежели кинокадры.

Уже его ранние работы представляют собой совокупность размышлений киномедиума о себе самом как о выразительном средстве, о способах кинофиксации реальности (съемке и проекции), о материалах, из которых состоит фильм, и об их отношении к материалам природным. «Состояния» (1967) создают колоритную кинопоэму, исследуя векторы движения соли, молока и дыма и, шире, их трех физических состояний — твердого, жидкого и газообразного. В «Палиндроме» (1969) он соединяет около сорока срезов с двух концов киноголика с сохранившимися характерными узорами на эмульсии, напоминающими абстрактную живопись, демонстрируя 12 вариантов таких соединений. Задача Фрэмптона — наложить строгую схему лингвистического палиндрома-перевертыша (то есть предложения или текста, читающихся от конца к началу таким же образом, как от начала к концу) на хаос неукротимых, биоморфных сюрреалистических образов.

Похожие попытки укрощения стихий цвета и звука с помощью ригористичных структур и схем сделаны в «Демоне Максвелла» (1968), где

отдана дань уважения знаменитому шотландскому физику Джеймсу Максвеллу, доказавшему относительность второго закона термодинамики, а также разрабатывавшему столь повлиявшую на Фрэмптона аналитическую теорию цвета, «Искусственном свете» (1969) с бесконечными вариациями оттенков черно-белых и цветных фотографий художников Гринвич-Виллиджа на вечеринке и «Напряжении поверхности» (1968), где звуковая дорожка не соответствует изображению.

И все же самой ригористичной попыткой совместить математические модели с художественной образностью оказалась наиболее известная «структурная» работа 70-х «Лемма Цорна» (1970), первая полнометражная экспериментальная работа, включенная в программу Нью-Йоркского кинофестиваля. Полностью отвергая конвенции иллюзионистского зрелища, фильм демонстрирует свою сконструированность, сделанность — режиссер, подобно инженеру или программисту, моделирует некие условия, в соответствии с которыми и уже независимо от него происходит взаимодействие и развитие образов. Основной алгоритм (структурирующий прием) — взаимосвязь моделей и технологических изобретений, а именно 24 букв латинского алфавита (I/J и U/V в «Лемме» выступают как одна буква), с технологией кинематографа — проекцией 24 кадров в секунду.

Фильм состоит из трех частей. В первой, самой короткой, на фоне черной проклейки мы слышим детский голос, читающий стишки из старинного букваря, иллюстрирующие буквы. В следующей, 40-минутной, появляющиеся всего лишь на секунду буквы начинают постепенно выпадать из алфавитной последовательности, а на их месте появляются образы-знаки — иногда природные, но по большей части урбанистические (дорожные указатели и таблички с названиями нью-йоркских улиц). Первой исчезает X, ее заменяет костер; за ней — Z, вытесняемая текущими вспять волнами, и т.д. Некоторые буквы сменяются действиями — так, G ассоциируется с мытьем рук, P — с завязыванием шнурков, D — с приготовлением печенья и т.д.

В итоге, приняв заданные условия, зритель может оказаться способным угадать, какая буква выпадет следующей, а также быть уверенным, что окончательное вытеснение букв образами будет означать некий конец (фильма или части). Любопытно, что название отсылает к теории множеств в трактовке немецкого математика Макса Цорна, доказавшего своей леммой, что каждое множество может быть вполне упорядочено благодаря «неоспоримому логическому принципу» — аксиоме выбора (в фильме выбор отчасти принадлежит зрителю). Начавшийся темным кадром фильм завершается растворением в стихии света — в финальной части женщина, мужчина и собака уходят вдаль по заснеженному полю; кадр завершается полной белизной, в то время как шесть женских голо-

сов за кадром читают трактат «О свете, или Появление форм», написанный в XI в. Робертом Гроссететом.

В 1970—1972 гг. Фрэмpton работает над циклом «Нарах Лего-тепа» («Однажды сказанное» (*древнегреч.*), то есть редкое слово или выражение, встретившееся единственный раз — в документе, корпусе текстов, у одного автора и т.д.), состоящим из семи фильмов, длящихся от 10 минут до получаса. В них он пытается рассмотреть взаимодействие между киноязыком и другими средствами выражения (фотографией, видео, словесным творчеством, разговорной речью и т.д.), а также между визуальными образами и звуком. В этом смысле наиболее показателен первый фильм цикла («Ностальгия», 1971), попавший в почетный список фильмов Библиотеки Конгресса, в котором асинхронность звука и изображения приводит к совершенно иному восприятию фильмической темпоральности.

Перед нами — ряд фотографий, запечатлевших дорогие автору лица, мгновения и места, где он жил (привносящих таким образом лирико-биографический элемент в привычную строгую фрэмптоновскую схему), сгорающих одна за другой на электроплитке. Закадровый голос делится связанными с ними воспоминаниями, однако, в то время как мы наблюдаем постепенно обугливающуюся фотографию, звучащие за кадром воспоминания относятся не к ней, но к той, которая последует за горящей. При этом зритель смотрит на ту, о которой он уже слышал, словно обретаясь в «двойном времени», между ожиданием будущего и памятью о прошлом, и приобретая уникальный опыт нового, умозрительного видения. Похожий «умозрительный» прием использован в «Поэтической справедливости» (1972), где образ происходящего рождается исключительно в воображении зрителя, читающего дневниковые записи на сменяющих друг друга на столе карточках.

В начале и середине 70-х режиссер преподавал в известных манхэттенских колледжах — Колледже Хантера, «Купер Юнион» и Школе визуальных искусств, представлял свои программы в нью-йоркском Музее современного искусства — голландских и немецких музеях современного искусства и получал многочисленные гранты на свои проекты. Одним из них стал оставшийся незавершенным цикл «Магеллан» (1974—1984), о масштабе которого говорит замысел снимать один фильм в каждый день одного года. «Во время своего пятилетнего вояжа Магеллан (живой и мертвый) проникает в любой вообразимый психолингвистический “временной пояс”, продвигаясь на ощупь в сфере человеческого опыта наподобие сомнамбулы», — писал кинохудожник о своем замысле (*Frampton Hollis. Circles of Confusion. Rochester, 1983. P. 62*).

В 1974 г. он присоединился к группе единомышленников в Университете штата Нью-Йорк в Буффало — «структуралистам» Полу

Шэритсу, Брайану Гендерсону, Тони Конраду, Стейну и Вуди Васулка, организовавшим Центр медийных исследований. В Буффало он весьма успешно занимался помимо экспериментальных кинопроектов разработкой компьютерных языков для Лаборатории цифровых искусств центра и преподавал до самой смерти, наступившей в 1984 г. от рака легких.

Избранная фильмография

- 1962 «Облака как белые овцы» («Clouds Like White Sheep»). 25 мин, ч/б, немой.
- 1966 «Пособие по обращению с оружием» («Manual of Arms»). 17 мин, ч/б, немой.
- 1968 «Соппротивление поверхности» («Surface Tension»). 10 мин, цв., зв.
- 1968 «Демон Максвелла» («Maxwell's Demon»). 4 мин, цв., зв.
- 1969 «Труды и дни» («Works a Days»). 12 мин, ч/б, немой.
- 1969 «Капли принца Руперта» («Prince Ruperts Drops»). 7 мин, ч/б, немой.
- 1969 «Палиндром» («Palindrome»). 22 мин, цв., немой.
- 1969 «Искусственный свет» («Artificial Light»). 25 мин, цв., немой.
- 1970 «Лемма Цорна» («Zorns Lemma»). 60 мин, цв., немой.
- 1971 «Ностальгия» («Harax Legomena» I. «Nostalgia»). 36 мин, ч/б, зв.
- 1971 «Критическая масса» («Harax Legomena» III. «Critical Mass»). 25,5 мин, ч/б, немой
- 1972 «Блуждающая маска» («Harax Legomena» IV. «Traveling Matte»). 33,5 мин, ч/б, немой
- 1972 «Обычная материя» («Harax Legomena» V. «Ordinary Matter»). 36 мин, ч/б., зв.
- 1972 «Дистанционное управление» («Harax Legomena» VI. «Remote Control»). 29 мин, ч/б, немой
- 1972 «Спецэффекты» («Harax Legomena» VII. «Special Effects»). 10,5 мин, ч/б., зв.
- 1972 «Поэтическая справедливость» («Harax Legomena» II. «Poetic Justice»). 31,5 мин, ч/б., зв.
- 1973 «Меньше» («Less»). 1 мин, ч/б., немой.
- 1974 «Осеннее равноденствие» («Autumnal Equinox» («Solariumagelani»)). 27 мин, цв., немой
- 1974 «Ingeniwm nobis ipsa pvella fecit». 67 мин, цв., немой.
- 1974 «Проливы Магеллана» («Straits of Magellan»). 52 мин, цв., немой.
- 1974 «Летнее солнцестояние» («Summer Solstice»). 32 мин, цв., немой.
- 1974 «Зимнее солнцестояние» («Winter Solstice»). 33 мин, цв., немой.
- 1974 «Свет в ночи: Игрушки Магеллана» («Noctiluca: Magellan's Toys»). 3,5 мин, цв., немой.
- 1975 «Барабан» («Drum»). 20 мин, цв., немой.
- 1976 «Магеллан: У врат смерти» («Magellan: At the Gates of Death»)
Часть 1: «Красные врата» («The Red Gate»). 54 мин, цв., немой.
Часть 2: «Зеленые врата» («The Green Gate»). 52 мин, цв., немой.

- 1977—1979 «Рождение Магеллана: Сны Магеллана» («The Birth of Magellan: Dreams of Magellan»). Части 1—6. 108 мин, цв., зв.
- 1977—1980 «Рождение Магеллана: Помрачение» («The Birth of Magellan: Mind-fall»). Части I—VII. 153 мин, цв., зв.
- 1977—1980 «Рождение Магеллана: Четырнадцать каденций» («The Birth of Magellan: Fourteen Cadenzas»). 77 мин, цв., зв.
- 1979 «Глория!» («Gloria!»). 10 мин, цв., зв.
- 1984 «А и Б в Онтарио» («A and B in Ontario»). 16 мин, цв., зв.

ГРЕГОРИ МАРКОПУЛОС

(12 марта 1928 г., Толидо, Огайо — 12 ноября 1992 г., Фрайбург, Германия)

По таланту и новаторскому стилю Маркопулоса можно сравнить с Майей Дерен, Кеннетом Энгером и Сидни Петерсоном, одновременно с которыми он начинал работу в экспериментальном кино. Однако работы этого изобретателя и непревзойденного практика «внутрикамерного монтажа», художника-абстракциониста и колориста, объединившего в кино стихии эроса и мифа в неожиданных и чувственных цветовых комбинациях (известна его сентенция «цвет — это эрос»), по сей день остаются малоизвестными. Отчасти виноват в этом и сам автор, после отъезда из США в конце 60-х наложивший запрет на прокат своих фильмов до своей смерти. При жизни из снятых им 40 фильмов были показаны всего 27.

Интерес к философии и мифологии Греции, эротической литературе, а также кино рано возник у сына эмигрантов из Пелопоннеса, дома говорившего только по-гречески. Уже в 12 лет он снял первый 8-мм фильм (по «Рождественской песне» Диккенса), а по окончании школы рассылал вступительные работы в самые престижные киноинституты, включая ВГИК. В 1945—1947 гг. он учился режиссуре в Южнокалийфорнийском университете, посещая мастер-классы Дж. фон Штернберга, бывая на съемочных площадках у Ф. Ланга и А. Корда и ассистируя на съемках своего друга К. Хэррингтона. Но уже тогда Грегори понимал, что интересующее его искусство и стигма гомосексуальности полностью исключают его из мейн-стрима. Поэтому гораздо больше времени он уделял своей трилогии «О крови, сладострастии и смерти» (настаивая на французском названии — «Du Sang, de la volupte, et de la mort»), интерпретировавшей гомоэротические сюжеты и завершенной по возвращении в Толидо в 1948 г. Первая часть, «Психея», основана на повести Пьера Луиса о лесбиянке, страдающей от неспособности ответить на любовь поклонника, две другие — на диалогах Платона «Лисид, или О дружбе» и «Хармид, или О благоразумии». Одновременно с героинями и героями зритель словно загнип- нотизирован странными, не связанными между собой образами: мальчик,

одетый в хитон, проходит вдоль греческого храма; другой спит под деревом; подвешенный за запястья обнаженный мужчина, в спину которого вонзается нож; стоп-кадры со старухой, возникающей под разными деревьями; автор блуждает среди могил или созерцает изображения Гермеса и Прометея и т.д. Показанная профессором Джорджем Амбергом на лекции в Нью-Йоркском университете трилогия вызвала гнев редактора журнала «Films in Review» Генри Харта, с возмущением упоминавшего «мужской сосок, завитую голову мужчины с загримированным лицом, ляжку... и еще несколько намеков на поощрение аномальных значений и настроений» (цит. по: *Kelman Ken. Portrait of the Young Man as Artist: From the Notebook // Film Culture. 1979. № 67/69. P. 95*).

Амбивалентные, когда фрагментарно и резко, а когда плавно и медленно сменяющие друг друга образы Маркопулоса не подчиняются причинно-следственным связям традиционного континуального монтажа, а имитируют вихри мыслей и ассоциаций, проносащиеся в сознании героев (а зачастую и бессознательные процессы). Если и возможно идентифицировать героя его фильмов, то чаще всего это красивый юноша, обладающий «прекрасной душой», по выражению немецких романтиков, и взыскующий мифологической гармонии и красоты в несовершенном мире. Зачастую он находит ее в природе, особенно в цветах, столь изящно представленных Маркопулосом в духе импрессионистических пейзажей.

Романтиком, бросающим вызов обществу, выступает герой фильма «Черный дождь, любовь моя» (позднее переименованного в «Поклонник», 1959), трактующего миф о юноше Гиацинте, который ответил взаимностью богу Аполлону и отверг бога ветра Зефира, который в отместку убил его. Лейтмотивом черно-белого, графически насыщенного фильма становятся изображения гиацинтов, выросших на месте смерти юноши, по велению Аполлона не сгинувшего в царстве Аида. Многие «гипнотические» работы Маркопулоса (как и вообще жанра психодрамы послевоенного киноавангарда США), представляющие субъективное сознание, и прежде всего 35-мм элегия «Умершие» (1949), испытали влияние сюрреалистической эстетики Жана Кокто (столь убедительно репрезентировавшего миф в кино), вплоть до буквальной цитаты, смерти-«растворения» героев в зеркалах.

В конце 40-х Грегори переехал в Нью-Йорк, где продолжал снимать («Цветы на асфальте», 1951, «Эльдора», 1953) и выступать со своими фильмами в колледжах. В начале 50-х он совершил поездки во Францию, где встречался с Марселем Карне, и Грецию, где выступил в Афинском университете. Вторая половина 50-х была посвящена работе над полнометражным фильмом «Безмятежность», рассказывавшим о переселении греков с Анатолийского полуострова из-за греко-турецкого конфликта 1920—1921 гг. Содержание снимавшегося в Греции и Италии фильма с

диалогами на греческом, английском, русском и немецком составляли воспоминания жены молодого врача-идеалиста, перемежавшиеся образами полного роз сада. После изматывающих споров с продюсерами режиссеру удалось сохранить право на обладание полной версией, которая, после трех показов в США в 1961 г., была им изъята из проката.

Другим оригинальным сочетанием воспоминаний, сновидческой эстетики психодрамы, необычного колорита и «внутрикамерного» монтажа стал высоко оцененный критиками «Дважды человек» (1963) — буквальное значение латинского имени Вирбий, которое, согласно древнеримским трактовкам греческого мифа, принял умерщвленный по наущению мачехи Федры Ипполит, после того как был воскрешен Асклепием, художником и врачом (одним из любимых героев Маркопулоса). Асклепий очарован прекрасным пасынком, которого воскресил по приказу богини Артемиды. Этот мотив отыгран в размышлениях и воспоминаниях гея Пола, который в начале фильма стоит на крыше небоскреба, думая о самоубийстве. Оттуда его уводит двойник Асклепия (значащийся в титрах как врач и художник).

В этой психодраме наиболее впечатляюще работает изобретенный Маркопулосом «внутрикадровый монтаж» (механизм перемотки и счетчик кадров «Болекса» позволяет «впечатывать» изображения и создавать иные спецэффекты без монтажного стола). Этот прием вскоре был использован многими авангардистами (например, Й. Мекасом), однако Маркопулос идет дальше. В статье «О новой форме киноповествования» он предлагает «использовать короткие кинофразы, способные стимулировать мыслеобразы (thought-images)» (*Markopoulos Gregory. Towards a New Narrative Film Form // Markopoulos Gregory. Chaos Phaos. Florence, 1970. P. 38—42*). В «Дважды человеке», как и в большинстве его фильмов, эти короткие кинофразы могут длиться 1/24 долю секунды. Характерный маркопуловский вихрь мыслей и эмоций подчеркнут мерцающей, пульсирующей россыпью таких единичных кадров (обычно в начале или конце сцены); проходя неким эмоциональным контрапунктом по всему фильму, они как бы суммируют смысл и эмоциональную окраску более длинного эпизода. Пульсирующие «атомарные» кадры как бы предвосхищают мотивы следующей сцены, при этом сохраняя мотивы предшествующей.

Пьеса Эсхила «Прометей прикованный» стала отправным пунктом для самой масштабной и амбициозной работы Маркопулоса, «Страсть Илиака», замышлявшейся в полиэкранном и трехчасовом формате, над которой он работал около трех лет (1964—1967). Из-за финансовых ограничений фильм в итоге был сокращен до стандартных полутора часов. Персонажами в истории Прометея (Ричард Бове) становятся герои других мифов — Зевс и Ганимед, Икар и Дедал, Венера и Адонис, Гиацинт и Аполлон, Нарцисс и Эхо, Орфей и Эвридика и не только они. Пристраст-

ная камера Маркопулоса делает почти неузнаваемыми звезд с орбиты Уорхола: сам король поп-арта исполняет роль Посейдона, появляясь не в традиционной ванне, а на велотренажере; сразу двух героев, Силу и Власть, приковывающих Прометея к скале, изображает Тейлор Мид в розовых лохмотьях, похожий на скрючившуюся птицу; Джерард Маланга играет Ганимеда, а Дж. Смит — Орфея (нельзя не заметить, что по темам и даже художественному оформлению «Страсть Илиака» перекликаются с «Пылающими созданиями» Смита, снятыми годом раньше). Античное действо сопровождается закадровым голосом автора, читающего пьесу Эсхила в переводе Торо и повторяющего отдельные предложения словно заклинания. Мифы и страсти стали содержанием его следующих, не менее оригинальных фильмов «Повелитель Эрос» и «Сам как сама» (оба — 1967).

В 1967 г. Маркопулос стал первым преподавателем основ кинорежиссуры в Школе чикагского Института искусств (School of the Art Institute in Chicago), кинофакультет которой стал признанным центром экспериментального кино. В 60-х он печатал многочисленные рецензии и теоретические статьи в журналах «Film Culture», «Film Comment» и газете «Village Voice». Однако ухудшающаяся финансовая ситуация и разочарование от невозможности выполнить свои замыслы заставили его вместе с партнером, кинохудожником Робертом Биверсом, окончательно переехать в 1967-м в Европу, в которой, как они считали, на творца-экспериментатора оказывается меньше коммерческого давления. Тогда же он запретил показ своих фильмов в Америке, забрав их из фильмотеки «Кооператива кинематографистов», перестал давать интервью и заставил критика П. Адамса Ситни убрать из книги «Визионерский фильм» главу о нем.

Работая в Греции, Италии и Швейцарии, Маркопулос вновь использует свой уникальный внутрикадровый монтаж при съемках «Гаммелиона» (1968), основанного на образах средневекового итальянского замка, «Олимпийца» (1969), кинопортрета писателя Альберто Моравиа, фильма «Житий святых» (1970—1973), в котором запечатлены византийские монастыри в Мистре, и ряда других лент. В 1970 г. во Флоренции вышла его книга «Хаос Фаос» (со статьей «О новой форме киноповествования», в которой он обосновывал преимущества своего метода, помогающего, по его мнению, рождению нового, незашоренного зрения).

Последние 10 лет жизни автор посвятил перемонтажу и частичной досъемке всех своих сорока фильмов — почти заверченный в 1991-м проект «Энейос» («Enīaios» означает одновременно «единство» и «уникальность») включал в себя сто названий, организованных в 22 цикла, демонстрировавшихся 80 часов. Для его проекции было выбрано поле около Лизарии, деревушки в Пелопоннесе, где родился отец Маркопулоса. В универсуме автора это место стало «теменосом», то есть сакральной территорией, куда приходили бы паломники, чтобы погрузиться в ритуал

кинопросмотра под открытым небом. Этот ритуал, по замыслу Маркопулоса, обладал бы для них такой же целительной силой, как и паломничество в храмы Асклепия-Эскулапа в Древней Греции. Пульсирующая россыпь единичных кадров, представлявшая руины античных храмов и образы мифических божеств, соединялась бы в восприятии зрителя с мерцанием звездного неба Эллады, обрамляющего пространство экрана.

К сожалению, смонтированный материал «Энейоса» не был отпечатан (поэтому его не смог увидеть и сам автор), и только после его смерти Биверс смог организовать два показа (в 2004 и 2008 гг.) согласно авторским указаниям; теперь они будут проводиться регулярно. Также Биверс ведет работу по восстановлению авторского варианта при поддержке киноархива Цюриха. После смерти Маркопулоса от лимфомы в 1992-м Биверс дал разрешение на демонстрацию фильмов в Америке.

Фильмография

- 1940 «Рождественская песнь» («A Christmas Carol»). 8-мм, ч/б, немой, 5 мин.
- 1947—1948 «О крови, сладострастии и смерти» («Du sang, de la volupte et de la mort») («Of Blood, of Pleasure and of Death»). Трилогия.
Часть I: «Психея» («Psyche»). 16-мм, цв., 25 мин.
Часть II: «Лисид» («Lysis»). 16-мм, цв., 30 мин.
Часть III: «Хармид» («Charmides»). 16-мм, цв., 15 мин.
- 1949 «Рождество США» («Christmas U.S.A.»). 16-мм, 8 мин.
- 1949 «Умершие» («The Dead Ones»). 35-мм, ч/б, 28 мин.
- 1950 «Грибное дерево» («L'Arbre aux champignons»; «The Tree of Mushrooms»). 16-мм, ч/б., немой, не закончен.
- 1950 «Суэйн» («Swain»). 16-мм, цв., 24 мин.
- 1951 «Цветы на асфальте» («Flowers of Asphalt»). 16-мм, ч/б, 7 мин.
- 1952 «День отца» («Father's Day»). 16-мм, цв. и ч/б, немой, 6 мин, не закончен.
- 1953 «Эльдора» («Eldora»). 8-мм, цв., немой, 11 мин.
- 1961 «Безмятежность» («Serenity»). 1-я версия — 70 мин; 2-я — 90 мин, 35-мм, цв.
- 1963 «Дважды человек» («Twice a Man»). 16-мм, цв., 49 мин.
- 1966 «Галактика» («Galaxie»). 16-мм, цв., 82 мин.
- 1966 «Зеленый Минг» («Ming Green»). 16-мм, цв., 7 мин.
- 1967 «Блаженство» («Bliss»). 16-мм, цв., 6 мин.
- 1967 «Повелитель Эрос» («Eros, O Basileus»; «Eros, the King»). 16-мм, цв., 45 мин.
- 1967 «Сам как сама» («Himself as Herself»). 16-мм, цв., 60 мин.
- 1964—1967 «Страсть Илиака» («The Illiac Passion»). 16-мм, цв., 92 мин.
- 1967 «Сквозь ясный объектив: Марк Турбифилл» («Through a Lens Brightly: Mark Turbyfill»). 16-мм, цв., 15 мин.
- 1968 «Божественное проклятие» («The Divine Damnation»; оригинальное название — «The Damnation of Damien»). 16-мм, цв., 57 мин.

- 1968 «Гаммелион» («Gammelion»). 16-мм, цв., 55 мин.
- 1968 «Тайны» («The Mysteries»). 16-мм, цв., 80 мин.
- 1969 «Индекс — Ганс Рихтер» («Index — Hans Richter»). 16-мм, цв., 30 мин.
- 1969 «Олимпиец» («The Olympian»). 16-мм, цв., немой, 23 мин.
- 1969 «Печали» («Sorrows»). 16-мм, цв., 6 мин.
- 1970 «Альф» («Alph»). 16-мм, цв., немой, 15 мин.
- 1970 «Гений» («Genius»). 16-мм, цв., немой, 60 мин.
- 1970 «Жития святых» («Hagiographia») (1-й вариант). 16-мм, цв., немой, 60 мин.
- 1970 «Мгновение» («Moment»). 16-мм, цв., немой, 60 мин.
- 1971 «Святой Актеон» («Saint Acteon»). 16-мм, цв., немой, 8 мин.
- 1971 «35, бульвар генерала Кенига» («35, boulevard General Koenig»). 16-мм, цв., немой, 8 мин.
- 1973 «Жития святых» («Hagiographia») (2-й вариант). 16-мм, цв., немой, 60 мин.
- 1973 «Геракл» («Heracles»). 16-мм, цв., немой.
- 1948—1990 «Энейос» («Eniaios»). Цикл из 22 фильмов, 16-мм, цв., немой, 80 мин.

НАМ ДЖУН ПАЙК **(20 июля 1932 г., Сеул — 29 января 2006 г.,** **Майами-Бич, Флорида)**

Американская контркультура создала условия для расцвета не только экспериментального кино, но и видеоарта, представленного работами Брюса Наумана, Вито Аккончи, Нэнси Нолт, Джоан Джонас, Айры Шнейдера и др. Он заключает в себе, во-первых, столь свойственное и киноавангарду утопическое желание обновленного восприятия мира технологических новшеств, во-вторых, радикальную энергетику политических движений за гражданские права и против войны во Вьетнаме, в-третьих, вызов художников приобретавшему все большее могущество корпоративному телевидению.

Заявившее о себе в середине 60-х, после массового распространения дешевой портативной видеокамеры «Portapak» концерна «Sony» (так 16-мм «Volex» помог становлению послевоенного киноавангарда), искусство альтернативного видео развивалось, соответственно, по трем направлениям: экспериментирование, как и в «расширенном кино», с мистически-галлюцинаторной образностью, запечатлеваемой обновленными органами чувств и измененными состояниями сознания и одновременно их стимулирующей; политическая активность энтузиастов коммунитарного, кооперативного самоуправления, породившая радикальные видеокolleктивы; и, наконец, связанные с этой активностью перформансы, заснятые художниками видеоарта, и видеоинсталляции, медленно, но верно трансформирующие захваченное массовой культурной индустрией общественное пространство. Все три направления в той или иной мере сосу-

ществовали в творчестве первого, по сути, видеохудожника американского видеоарта Нам Джун Пайка.

Интерес Пайка к эксперименту в искусстве замечен уже в его дипломе о композиторе Арнольде Шенберге, защищенном в 1956 г. в Университете Токио, где он изучал историю музыки, живопись и философию, — в начале войны в Корею его семья переехала из Сеула в Японию (спустя семь лет он познакомился с Йоко Оно в ее токийском доме). «Я бедный человек из бедной страны, поэтому мне все время приходится быть интересным...» — заявлял он. В Германии, куда после получения диплома перебрался Пайк, он познакомился с авангардистскими художниками и композиторами — Й. Бойсом, К. Штокхаузенем и Дж. Кейджем, чьи взгляды повлияли на все его дальнейшее творчество. Там же он сблизился с Дж. Мачунасом, лидером ниспровергавшей традиционную европоцентристскую культуру группы «Флаккус», активным участником которой стал Пайк.

Его первые «антимузыкальные» акции-миниатюры (многие из них входили в более масштабные перформансы «Флаксуса»), призванные выявить случайность, парадоксальность, порой абсурдность повседневности, включали в себя «приготовленные», специально расстроенные, вымазанные краской фортепьяно, оснащенные шумоизвлекателями, будильниками и прочими издающими пронзительные звуки предметами быта. Дадаистский поиск экстраординарных звучаний сопровождался неистовыми воплями, битьем стекол, исполнением партитуры топором, финальным разрушением классических инструментов (например, скрипки в представлении «Один для скрипичного соло», 1962) и агрессией по отношению к себе и публике. В хеппенинге Штокхаузена «Оригиналь» («Originale», 1961, спустя три года воспроизведенном на Фестивале авангарда в Нью-Йорке, где Пайк выступал вместе с А. Гинзбергом и А. Кэпроу) он стучал головой по клавишам и окунал ее в ведро с краской, бросал фасоль в потолок над аудиторией, а в собственном «Этюде для громкого фортепьяно» (1960) спрыгивал со сцены и, отрезав ножницами галстук Дж. Кейджу, мазал его и друзей пеной для бритья. В акции «Дань уважения Кейджу» (1950), в которой появлялись мотоцикл и живые цыплята, он переворачивал рояль, заявляя о перевороте, совершенном его наставником — любившим дзенские коаны — в музыке XX в.

Еще до переезда в Нью-Йорк в 1963-м, разделившись с фортепьяно как самым устойчивым символом европоцентристской культуры, Пайк обратился к техническому идолу массовой культуры — телевидению. Его столь же агрессивная деструкция (как в случае с музыкальными инструментами, художник подвергал вивисекции телевизор, набивал его грязью и т.д.) сочеталась с интересом к зыбкой, изменчивой природе телеобраза, нестабильная темпоральность которого помогает осмыслить нестабильность авторской и зрительской идентичности. Для этого

на протяжении 60-х Пайк создавал интерактивные телеинсталляции с почти галлюцинаторными образами, где давал возможность зрителю самостоятельно взаимодействовать с телемедиумом: например, соединял регулятор громкости радиоприемника или магнитофона с телесигналом, меняющим параметры изображения на телемониторе («Точка света», «ТелеКуба», оба — 1963), или присоединял к нему микрофон («Партиципативное ТВ», 1963). В «Телемагните» (1965) он позволял зрителю управлять магнитом, размещенным рядом с монитором, и изменять таким образом поток электронов в катодно-лучевой трубке и, соответственно, порожденными им световыми образами на мониторе. Зрительское со-творчество расширялось до масштабов видеохеппенинга, например в «Электронных Битлз» (1966—1969). Благодаря уникальному видеосинтезатору, созданному в 1965 г. совместно с японским инженером Шуйя Абэ, любой находившийся в телестудии канала WGBH в Бостоне или проходивший мимо мог трансформировать битловские песни в синхронно транслируемый в эфире поток непредсказуемых абстрактных орнаментов, раскрашенных по своему усмотрению.

Телевидение для него — не только подлежащий деконструкции медиум массовой культуры, но и дзенское средство медитации, интуитивного, по Кейджу, постижения повседневного, обладающее пока не раскрытым потенциалом разума Будды. Этот потенциал подчеркнут удивительной простотой телеинсталляций, где эффект достигнут минималистскими средствами. Например, в «ТелеБудде» и «Телемыслителе» (оба — 1967) маленькие фигурки Будды и роденовского «Мыслителя» созерцали себя (и творимую ими вселенную) на маленьких экранах, что было достигнуто наведением на них прикрепленных к мониторам видеокамер. «Дзен для ТВ» (1966) — линия-вертикаль, разделяющая пополам лежащий на боку телеэкран, а «Телелуна» (1967) — множество выстроенных в ряд мониторов, на экранах которых — разные фазы желтого спутника нашей планеты. Пайк — истинный философ-метафизик, в инсталляциях которого — элементы всех четырех стихий: земли, как в «Телесаде» (1974) с вмонтированными в пол мониторами, прямо по которым, в окружении растений, передвигались посетители; воды, как в «Рыбном телевидении» (1976), где 10 мониторов с фильмами автора были помещены позади десяти аквариумов с рыбками гуппи; воздуха, как в «Телеморе» (1974) или «Парящих в небе рыбах» (1975), где мониторы с «рыбными сюжетами» были вмонтированы в потолок; огня, как в его опытах с «Лазерной комнатой» (инсталляция в огромном зале галереи Музея Гугенхайма) начала 70-х, заполненной тонкими красными лучами лазеров, которые рассекали телеизображения на стенах, или лазерных проекциях «Сладкое и возвышенное» и «Лестница Иакова», заполнивших спиралевидное здание нью-йоркского Музея Гугенхайма весной 2000-го.

Вовлечение зрителей в дзенскую медитацию заметно и в киноработах Пайка. Его ранний получасовой фильм «Дзен для кино» (1964), подобно «структурным фильмам» Т. Конрада, П. Шэритса, К. Джекобса или М. Сноу, концентрировал внимание на материальных, технологических условиях кинопроцесса. Проекционный луч, в течение получаса проходящий сквозь абсолютно прозрачную пленку, позволял заметить на ней мельчайшие царапины, пыль в кадровом окне и т.п.; при этом сам автор периодически появлялся в луче прямо перед киноэкраном, медитируя и исполняя телодвижения импровизируемого перформанса. Фильмы Пайка критичны и полны иронии — так, в «Ожидании рекламной заставки» (1972) музыканты то и дело замирают во время концерта, прерывая исполнение и ожидая, что вот-вот появится реклама шампуня или кондомов. Большинство из них («Электронная йога», «P+A-I(K)», 1966, «Видеокассетное исследование № 3», 1967, «Метафизическое кино № 1—5», 1966—1972 и др.) было сделано на 16-мм пленке благодаря Джаду Ялкуту, экспериментатору «расширенного кино», который монтировал и обрабатывал с помощью спецэффектов образы, снятые автором на видео. Работы Ялкута запечатлели видеоинсталляции Пайка, а также его многочисленные перформансы с Шарлоттой Мурман, музыкантом и перформансисткой, с 1963 по 1981 г. организовывавшей в Нью-Йорке Фестивали авангарда.

Пафос видеоскульптур с Мурман выражал кредо Пайка — утопическое очеловечивание технологий, демократичный доступ и интерактивный диалог с телевидением, то есть средством, используемым исключительно индустрией развлечений с целью получения прибыли, а не (со)творчества. Потребитель телевидения становился производителем, само оно — предметом обихода, неким интимным предметом, почти частью тела в «Телевизионном бюстгальтере» (1969), где единственным прикрытием обнаженной груди Мурман, исполнявшей партию на виолончели, служили миниатюрные телемониторы в коробочках из оргстекла. В другом выступлении мониторы прикреплялись к верхней части очковой оправы исполнительницы, образуя таким образом «Телевизионные очки» (1971). Варианты «Телевиолончели» (1971) включали в себя то три поставленных друг на друга монитора разных размеров, то три виолончели в плексигласовых футлярах, по которым Мурман водила смычком. Для синтеза звука и видеообразов (в основном музыкантов в процессе исполнения) телевизоры во всех случаях были соединены с виолончельными струнами. Самой же интимной видеоскульптурой, приведшей к аресту исполнителей, стала «Опера Секстроник» (1967), в которой виолончелью стало обнаженное туловище Пайка, на котором играла обнаженная по пояс Шарлотта. Широко известно его «Семейство роботов», антропоморфных созданий из тех же мониторов, радиоприемников и т.д., главу которого, K-456, Пайк прогуливал по Манхэттену.

Освобождение телевидения от корпоративного ига в духе Оруэлла для видеохудожника было связано с мечтой о глобальном, спутниковом, объединяющем страны телевидении — синтез искусства и технологии должен, по его мнению, создать для человечества совершенно новый тип коммуникации, общения визуального, но не вербального, способного передать уникальный опыт любой, даже самой малой культуры. В 1973 г. он представил модель арт-телевидения «Глобальный челнок» («Global Groove»), а 1 января 1984-го организовал телемост «Доброе утро, мистер Оруэлл» между студией WNET в Нью-Йорке, Центром Помпиду в Париже и телецентром в Сеуле. Этот глобальный спутниковый проект призван был объединить художников мира — Дж. Кейджа, М. Кэннингема, И. Монтана, Ж. Вилара, Й. Бойса и др. — в едином творческом, противостоящем тоталитаризму акте. Позднее Пайк организовал Художественный телемост между Нью-Йорком, Сеулом и Токио («Прощай, Киплинг!», 1986), а на Олимпиаде в Сеуле в 1988 г. выстроил медиабашню из 1003 мониторов, на которых демонстрировались передачи из 12 стран, а также видеоклипы с корейскими барабанщиками и рокерами вроде Д. Боуи и С. Курехина.

С 1979 г. Пайку помимо лекций в нью-йоркских арт-колледжах периодически преподавал в Художественной академии Дюссельдорфа. Последняя, самая полная выставка Пайка заняла почти все здание Музея Гуггенхайма в 2000 г. После инсульта в 1996-м левая сторона его тела была парализована; свое последнее десятилетие он провел в инвалидной коляске, все так же энергично работая над своими проектами.

(Официальный сайт Пайка — www.paikstudios.com)

Фильмография

- 1961 «Рука и лицо» («Hand and Face»). 16-мм, 31 мин, немой.
- 1964 «Дзен для кино» («Zen for Film»). 16-мм, 30 мин, немой.
- 1965—1968 «Ранние манипуляции с цветным ТВ» («Early Color TV Manipulations»). 16-мм, 5 мин. (Этот и последующие фильмы сняты совместно с Джадом Ялкутом.)
- 1966—1972 «Метафизическое кино» («Cinema Metaphysique № 1»). 16-мм, 3 мин, ч/б.
- 1966 «P+A-I(K)». 16-мм, 10 мин, цв.
- 1966 «Этюд в черном и нуаре» («Etude in Black and Noire»). 16-мм, 4,5 мин, ч/б, немой.
- 1966 «Цифровой эксперимент в лабораториях Белл» («Digital Experiment at Bell Labs»). 16-мм, 4,5 мин, ч/б, немой.
- 1966—1969 «Электронные Битлз» («Beatles Electroniques»). 16-мм, 3 мин, ч/б и цв., зв.
- 1967 «Дзенская литургия» («Zen Liturgy»). 16-мм, 2,5 мин, ч/б, немой.

- 1967—1969 «Электронная луна № 1» («Electronic Moon № 1»). 16-мм, 3 мин, цв.
- 1967—1969 «Видеокассетное исследование № 3» («Videotape Study № 3»). 16-мм, 4 мин, ч/б, зв.
- 1967—1972 «Метафизическое кино № 2, 3, 4» («Cinema Metaphysique № 2, 3, 4»). 16-мм, 3 мин, ч/б, зв.
- 1967 «Метафизическое кино № 5» («Cinema Metaphysique № 5»). 16-мм, 3 мин, цв, немой.
- 1968—1971 «Электронные басни» («Electronic Fables»). 16-мм, 9 мин.
- 1969 «Электронная луна № 2» («Electronic Moon № 2»). 16-мм, 4, 5 мин, цв.
- 1972 «Ожидание рекламной заставки» («Waiting for Commercials»). 16-мм, 7 мин, цв., зв.

СТЭН БРЕКИДЖ

(14 января 1933 г., Канзас-Сити — 9 марта 2003 г., Виктория, Канада)

Свои первые дни Джеймс Стэнли Брекидж провел в сиротском приюте Канзас-Сити, где в двухлетнем возрасте был усыновлен университетским преподавателем и его женой. Семья постоянно переезжала из города в город; Брекидж любил вспоминать, что приемная мать не считала нужным тратить на няню, вместо этого оставляя малыша в кинозалах, где тот смотрел несколько фильмов в день. Приемные родители вскоре разошлись; в Денвере мать отдала Стэна в среднюю школу, где тот проявил способности к сочинительству, игре в любительском театре и пению. Мальчик мечтал стать поэтом или драматургом.

В 1948 г. он с друзьями создал театральную труппу «Оводы», в которую входил и будущий киноэкспериментатор Ларри Джордан. По окончании школы в 1950 г. он получил художественную стипендию в престижном Дартмутском колледже (штат Нью-Гемпшир), но вскоре бросил его (объяснив свой поступок враждебным отношением к занятиям искусством в академической среде) и возвратился в Денвер, где в 1952 г. снял свою первую короткометражку «Промежуток», подражая неореалистическим сюжетам и стилю Р. Росселини. Брекидж настолько увлекся кино, что вскоре, в 1953 г., поступил на кинофакультет Школы искусств в Сан-Франциско. Пробыл он там ненадолго, всего один семестр, зато много снимал (иногда возвращаясь для завершения фильмов в Денвер) и завел знакомства в среде творческой богемы Сан-Франциско — его друзьями стали поэт Роберт Данкен, режиссеры Брюс Коннер, Джеймс Бротон и приехавший из Лос-Анджелеса Кеннет Энгер.

Интерес к Голливуду привел его в Лос-Анджелес, где в 1955 г. он работал киномехаником на программах известного архивиста и лекционера авангарда Раймонда Рохауэра в кинотеатре «Коронет» и

последовал совету Энгера показать свои фильмы Амосу Вожелю, директору нью-йоркского киноклуба «Синема 16». По приезду в Нью-Йорк в том же году он нашел поддержку у Вожеля, Йонаса Мекаса, Йена Хьюго, супругов Мари Менкен и Уилларда Мааса, и Джозефа Корнелла, по заказу которого снял фильмы «Волшебное кольцо» (о нью-йоркском наземном метро) и «Дом-башня»; некоторое время Брекидж жил в квартире Майи Дерен на Вашингтон-сквер. Однако 8 месяцев в Нью-Йорке, несмотря на несколько отснятых фильмов, привели художника к психологическому срыву, показав невозможность зарабатывать на жизнь экспериментальным кино в «столице мира». Он возвратился в Лос-Анджелес и продолжал снимать авангардные кинопоэмы, одновременно подрабатывая в кинокомпаниях. Проведя еще одну зиму в Нью-Йорке, Стэн перебрался в Денвер, намереваясь жениться на своей землячке, актрисе, которую встретил в Нью-Йорке.

Однако осуществить эти намерения не удалось, и тогда Брекидж, пришедший в отчаяние от творческих и любовных неудач, замыслил самоубийство, которое стало бы финалом последнего в его жизни фильма «Ожидание ночи» (1958). Именно в это нелегкое время он встретил Мэри Джейн Коллум, с которой он прожил более 30 лет и вырастил пятерых детей. После свадьбы, состоявшейся 28 декабря 1957 г., начался новый период в его творчестве. «Ожидание ночи», в котором в итоге дан лишь намек на самоубийство, по-своему завершило цикл ранних психодрам 50-х, демонстрировавших суицидальные фантазии, порожденные сексуальными фрустрациями и подростковыми страхами.

В 1959 г., после попытки устроиться неподалеку от Нью-Йорка, в штате Нью-Джерси, молодожены поселились в горах Колорадо, а в 1964 г. окончательно устроились в заброшенном шахтерском городке Ламп Галч, высоко в горах, в деревянном домике, принадлежавшем родственникам. Материалом его предельно субъективного «домашнего кино» стали не кинофантазии-психодрамы, а повседневная жизнь семьи в окружении первозданной природы, позволяющая раскрывать вечные темы — «рождение, любовь, смерть, поиски Бога», как он писал в объясняющей основы своей эстетики книге «Метафоры зрения» (она была опубликована в 1963 г.). Именно в колорадском уединении, несмотря на нехватку денег, он создал такие масштабные, «эпические» кинопоэмы, как «Собака Звезда Человек» (1961—1964) и ее расширенная версия «Искусство зрения» (1965). Однако семейная жизнь авангардиста-отшельника вовсе не была буколической — в 2002 г., еще при жизни мастера, в артхаусном прокате демонстрировался документальный портрет Джима Шеддена «Брекидж», в котором близкие достаточно критично оценивают те моменты, когда его, по выражению дочери, «посещала Муза».

Работы кинохудожника становились все более известными — в 1962 г. журнал «Film Culture» присудил ему Приз независимого кино (эти

призы присуждались ежегодно: в 1963 г. такой приз получил Джек Смит, а в 1964 г. — Энди Уорхол). Брекидж помогал Й. Мекасу создавать в 1963 г. «Кооператив кинематографистов», членом совета которого он долгое время являлся. Своими яркими, образными, гневными письмами коллегам-авангардистам (многое из переписки Брекиджа публиковал в то время журнал Мекаса) Стэн активно участвовал в формировании экспериментального кинопроцесса 60-х. Он постоянно наведывался в Нью-Йорк и другие города, организуя показы своих новых фильмов.

В 1964 г., во время одного из приездов в Нью-Йорк, из машины Брекиджа было украдено 16-мм монтажное оборудование. Из-за невозможности сразу купить новое художник переходит на 8-мм формат и создает цикл «Песни» (1964—1969), состоящий из 30 фильмов. Один из них, полуторачасовая «Песня 23-го псалма» (1966), единственная социально заостренная работа киноэкспериментатора, демонстрирует впечатления автора от войны во Вьетнаме, воспринятой им, как и большинством американцев, через телевизионную хронику. Другим выходом из ситуации стал «бескамерный» метод раскраски самой пленки — так возник фильм «Всадник, женщина и моль» (1968).

Небольшие гранты позволяют ему вернуться к 16-мм формату, хотя он и продолжает работать с 8-мм. С 1969-го Брекидж преподавал на кинофакультете Школы искусств Чикагского художественного института по одному семестру в год, раз в две недели приезжая в Чикаго на лекции. В 70-х и 80-х он продолжает популяризировать свои идеи в книгах «Книга, отдающая и берущая движущиеся изображения» (1971), «Увиденное» (1975), «Кинобиографии» (1977), «Кино на грани восприятия» (1989) и др.

В 1981 г. кинохудожник отказался от преподавания в Чикаго, приняв приглашение Колорадского университета г. Боулдер, в нескольких километрах от дома. Он читал историю немого и звукового кино, а также курсы о связях живописи и кинематографа, проводил сравнительный анализ фильмов и пьес Теннесси Уильямса и Юджина О'Нила и т.д. Брекидж оказывал поддержку студентам-режиссерам, ученикам Фила Соломона, одного из наиболее интересных современных киноавангардистов, начинавшего преподавателем в Боулдере.

В 1987 г. происходит разрыв с Джейн; после развода супруги покидают домик в горах, и Брекидж переезжает в квартиру рядом с университетом. Там он проводит воскресные вечерние кинозалы, где представляет экспериментальные работы — свои и друзей, приезжавших к нему со всей страны. Там он познакомился с канадской художницей Мэрилин Джалл; спустя два года они вступили в брак. Однако Мэрилин не разрешала мужу постоянно снимать ее и двух сыновей, которые родились вскоре после женитьбы; этот запрет Брекидж воспринял доста-

точно легко и стал искать замену прославившему его методу «домашнего кино».

В 90-х появились фильм «Видения в медитации» и четыре фильма-киномедитации на материале фантастической природы острова Ванкувер; он также возвратился к методу раскраски пленки, использованному еще в «Собаке Звезде Человеке». Врачи, в 1996 г. диагностировавшие у Брекиджа рак, предполагали, что причиной болезни могли стать пары битумной краски, используемой кинохудожником. Химиотерапия помогла достичь ремиссии, и вскоре экспериментатор продолжил работу. В 1994 г. Университет Боулдера присвоил ему звание Выдающегося профессора, а Калифорнийский институт искусств — степень почетного доктора. Ретроспективы фильмов Брекиджа прошли на фестивалях в Венеции, Лондоне и Роттердаме, а также в Бразилии, Корее и Японии, не говоря уже о престижных художественных центрах (например, Национальной художественной галерее) на родине.

В декабре 2002 г. он вышел на пенсию, покинул университет и переехал в дом жены в г. Виктория (столица округа Британская Колумбия) на острове Ванкувер. Но уже в феврале рак снова дал о себе знать. Художник умер 9 марта 2003 г., после полувека работы с кинокамерой, отсняв 400 кинопоэм.

Избранная фильмография

- 1952 «Промежуток» («Interim»). 25 мин, ч/б, зв.
- 1953 «Незастекленные окна дают ужасные отражения» («Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection»). 29 мин, ч/б, немой.
- 1953 «Фильм воздержания» («Desistfilm»). 7 мин, ч/б, зв.
- 1954 «Путь в сад теней» («The Way to Shadow Garden»). 11 мин, цв., зв.
- 1955 «Между» («In Between»). 10 мин, цв., зв.
- 1955 «Отражения на черном» («Reflections on Black»). 12 мин, ч/б, зв.
- 1956 «Плоть утра» («Flesh of Morning»). 25 мин, цв., зв.
- 1957 «В состоянии любви» («Loving»). 5 мин, цв., немой.
- 1957 «Белоглазый» («Whiteye»). ч/б, немой.
- 1958 «Ожидание ночи» («Anticipation of the Night»). 40 мин, цв., немой.
- 1959 «Окно Вода Движение Младенца» («Window Water Baby Moving»). 12 мин, цв., немой.
- 1959 «Памяти Сириуса» («Sirius Remembered»). 12 мин, цв., немой.
- 1959 «Брачный союз: соитие» («Wedlock House: An Intercourse»). 11 мин, ч/б, немой.
- 1960 «Мертвые» («The Dead»). 11 мин, цв., немой.
- 1961 «Бедро Линия Лира Треугольник» («Thigh Line Lyre Triangular»). 6 мин, цв., немой.
- 1961—1964 «Собака Звезда Человек» («Dog Star Man»). 4 части. 85 мин, цв., немой.

- 1961—1965 «Искусство зрения» («The Art of Vision»). 270 мин, цв., немой.
- 1962 «Голубой Моисей» («Blue Moses»). 11 мин, ч/б и цв., зв.
- 1963 «Свет моли» («Mothlight»). 3 мин, цв., немой.
- 1964—1969 «Песни» («Songs»). 8-мм, 345 мин, 24 ч/б и цв., немой.
- 1965 «Огонь вод» («Fire of Waters»). 7 мин, ч/б, зв.
- 1965 «Пашт» («Pasht»). 5 мин, цв., немой.
- 1967 «Миф глаза» («Eye Myth»). 9 секунд, цв., немой.
- 1967—1970 «Сценки из детства» («Scenes From Under Childhood»). Часть 1 (30 мин); часть 2 (40 мин); часть 3 (28 мин); часть 4 (46 мин), цв., немой.
- 1968 «Всадник, женщина и моль» («The Horseman, the Woman, and the Moth»). 19 мин, цв., немой.
- 1968 «Занимаясь любовью» («Lovemaking»). 36 мин, цв., немой.
- 1970 «Сага о сторожевом соколе» («The Weir-Falcon Saga»). 29 мин, цв., немой.
- 1970 «Животные райского сада и те, что были потом» («The Animals of Eden and After»). 35 мин, цв., немой.
- 1970—1972 «Сексуальные медитации» («Sexual Meditations»). 7 фильмов по 4—6 мин, цв., немые.
- 1971 «Питтсбургская трилогия» («The Pittsburgh Trilogy»: «Глаза» («Eyes»); «Бог из...» («Deus Ex...»); «Смотреть собственными глазами» («The Act of Seeing with one's own eyes»)). 35 мин, 33 мин, 32 мин., цв., немой.
- 1971 «История Запада» («Western History»). 9 мин, цв., немой.
- 1972 «Загадка света» («The Riddle of Lumen»). 14 мин, цв., немой.
- 1973—1980 «Искренность» («Sincerity»). Цикл из 5 частей по 25—40 мин, цв., немой.
- 1974 «Полет» («Flight»). 5 мин, цв., немой.
- 1974 «Он родился, он страдал, он умер» («He was born, he suffered, he died»). 7 мин, цв., немой.
- 1974 «Звездный сад» («Star Garden»). 22 мин, цв., немой.
- 1974 «Световой текст» («The Text of Light»). 67 мин, цв., немой.
- 1977 «Губернатор» («The Governor»). 57 мин, цв., немой.
- 1978 «Серии кошмаров» («Nightmare Series»). 20 мин, цв., немой.
- 1978—1980 «Двойственность» («Duplicity»). Цикл из 3 частей по 20 мин, цв., немой.
- 1979 «Творение» («Creation»). 17 мин, цв., немой.
- 1981 «Убийственный псалм» («Murder Psalm»). 18 мин, цв., немой.
- 1981 «Сад земных наслаждений» («The Garden of Earthly Delights»). 1 мин; цв., немой.
- 1984 «Египетские серии» («Egyptian Series»). 17 мин, цв., немой.
- 1984 «Измученная пыль» («Tortured Dust»). 94 мин, цв., немой.
- 1986 «Признание» («Confession»). 27 мин, цв., немой.
- 1986 «Петля» («The Loom»). 43 мин, цв., немой.

- 1986 «Квартет Данте» («The Dante Quartet»). 6 мин, цв., немой.
- 1987—1989 «Фаустовский фильм» («Faustfilm»). 4 части по 40 мин, цв., зв.
- 1989—1990 «Видения в медитации» («Visions in Meditation»). 4 части по 18 мин, цв., зв. и немые.
- 1989—1990 «Вавилонские серии» («Babylon Series»). 3 части (6 мин; 2 мин; 6 мин), цв., немые.
- 1990 «Прохождение насквозь: Ритуал» («Passage Through: A Ritual»). 49 мин, цв., зв.
- 1990 «Три фильма, окрашенные вручную» («Three Hand-painted Films»). 4 мин, цв., немой.
- 1991 «Сад ребенка и серьезное море» («A Child's Garden and the Serious Sea»). 74 мин, цв., немой.
- 1993 «Боулдерский блюз, и жемчуг, и...» («Boulder Blues and Pearls and ...»). 23 мин, цв., зв.
- 1994 «Первый гимн ночи — Новалис» («First Hymn to the Night — Novalis»). 4 мин, цв., немой.
- 1994 «Млекопитающие Виктории» («The Mammals of Victoria»). 35 мин, цв., немой.
- 1995—1996 «...Прелюдии» («...Preludes»). 4 части по 10 мин, цв., немой.
- 1996 «Смешанные контейнеры» («Commingle Containers»). 3 мин, цв., немой.
- 1997 «Дивертименто» («Divertimento»). 2 мин, цв., немой.
- 1997 «Песнь о себе / песнь о смерти» («Self Song and Death Song»). 4 мин, цв., немой.
- 1997 «Иггдрасил: Чьи корни — звезды в сознании человека» («Yggdrasil: Whose Roots Are Stars in the Human Mind»). 17 мин, цв., немой.
- 1999 «Темная башня» («The Dark Tower»). 3 мин, цв, немой.
- 1999 «Лев и зебра — неограниченные драгоценности Бога» («The Lion and the Zebra Make God's Raw Jewels»). 8 мин, цв, немой.
- 1999—2000 «Персидские серии» («The Persian Series»). 3 части по 20 мин, цв., немые.
- 2000 «Бог дня снизошел на него» («The God of Day Had Gone Down Upon Him»). 49 мин, цв., немой.
- 2001 «Нить Оккама» («Occam's Thread»). 6 мин, цв., немой.
- 2002 «Темная ночь души» («Dark Night of the Soul»). 3 мин, цв., немой.
- 2001—2002 «Любовные песни» («Lovesongs»). 5 фильмов (от 3 до 11 мин), цв., немой.
- 2002 «Времена года» («Seasons»), совместно с Филом Соломоном. 15 мин, цв., немой.
- 2002 «Панели для небесных стен» («Panels for the Walls of Heaven»). 31 мин, цв., немой.
- 2003 «Окно Стэна и неоконченная работа» («Stan's Window and Work in Progress»). 13 мин, цв., немой.
- 2003 «Китайские серии» («Chinese Series»). 2 мин, ч/б, немой.

ДЖОРДАН БЕЛСОН

(Род. 14 февраля 1926 г., Чикаго, Иллинойс)

В детстве у Джордана Белсона, выросшего в Чикаго, рано проявился талант рисовальщика, и в 1942 г. юноша приехал в Калифорнию для изучения живописи в Школе искусств в Сан-Франциско и Университете Беркли, где в 1946 г. он получил диплом бакалавра. В Беркли он познакомился с Гарри Смитом — оба стали впоследствии наиболее яркими художниками-визионерами абстрактной анимации США 1960—1970-х, искавшими визуальные эквиваленты мистического опыта в измененных состояниях сознания и восточных религиях. В том же году вместе со Смитом он помогал организовывать в Сан-Франциско первый экспериментальный фестиваль «Искусство в кино» (под руководством Фрэнка Стоффейкера) при Музее искусств (эти ежегодные, проходившие в течение 10 лет кинопоказы помогли сформировать кинособрество кинохудожников Сан-Франциско — Джеймс Броутон, Сидни Петерсон, Сэра Эрлидж др.).

На первом фестивале Белсон с особенным вниманием смотрел фильмы приехавших из Лос-Анджелеса Майи Дерен, Джона и Джеймса Уитни и Оскара Фишингера, но самое сильное впечатление на него произвела черно-белая немая «движущаяся живопись» Ганса Рихтера. И уже в следующем году Стоффейкер включил в программу немой дебют Белсона «Превращение» (1947), в манипуляциях с черно-белыми геометрическими фигурами которого заметно влияние Рихтера. Восторгавшийся этим фильмом, а также живописными работами Белсона Фишингер написал рекомендательное письмо баронессе Хильде Рибей, основательнице Музея беспредметного искусства. Благодаря полученным через нее грантам Белсон снял второй абстрактный опус «Импровизация № 1» (1948) и получил (как Гарри Смит и ряд других абстракционистов) возможность поработать в Нью-Йорке в конце 1940-х. Там он выставял свою живопись и показывал оба фильма в киноклубе Вожеля «Синема 16».

В начале 50-х его интересуют эффекты гармонии, достигаемой с помощью движения геометрических фигур; разрабатывая эту тему, он снял «Мамбо», «Караван», «Мандалу» и «Скотч в стиле боп» (1952—1953). Белсон поселился в Норт-Бич, знаменитом районе битников и джаза би-боп (где он живет и по сей день), оформил и расписал фасад знаменитого книжного магазина Лоренса Ферлингетти «Городские огни», где продавались поэтические сборники Гинзберга, Корсо, Маклюра и др. Тему живописной геометрии он завершил фильмами конца 50-х — «Рага» и «Сеанс» (оба 1959); теперь кинохудожник начинает исследовать сочетания стремительных световых потоков.

В 1957—1959 гг. Белсон совместно с композитором Генри Джекобсом режиссирует около ста «Вихревых концертов», во время которых положенные на электронную музыку потоки света и визуальные изобра-

жения, включая фильмы самого режиссера и его единомышленников, проецировались прямо на купол планетария в Сан-Франциско. Работа со «светомузыкальными вихрями» заставляет его взглянуть по-другому на свои ранние фильмы: чувствуя, что они неспособны адекватно выразить раскрываемые им понятия и идеи, Белсон запрещает демонстрировать их.

Работа над следующим фильмом («Прельщения», 1961), включавшим заимствованные из «Вихревых концертов» образы, заняла полтора года. Снятый на грант Фонда Форда, он знаменовал своеобразный переход от достаточно статичной анимационной техники к фиксации образов, самостоятельно развивающихся в пространстве и времени, которые художник моделировал на своем уникальном аппарате, выполняющем одновременно функции мультстанка, трюк-машины и прибора для оптической печати. «Прельщения» автор характеризовал как «сочетание молекулярных структур и астрономических событий, совмещенных с субъективными феноменами подсознания — все происходит одновременно. <...> Начало почти полностью чувственно, зато финал абсолютно нематериален. В этом смысле фильм движется от материи к духу. Это первый фильм, который открыт в плане пространства» (цит. по: Youngblood G. Expanded Cinema: N.Y., 1970. P. 160—161). Приведенное высказывание можно считать своеобразной характеристикой его творческой эволюции — от фишингеровской геометрии к космическому, «расширенному» кино.

1962 и 1963 гг. для Белсона — свободные от кино годы серьезного духовного поиска; он углубленно занимается йогой и, подобно многим контркультурным художникам начала 60-х (А. Гинзберг, П. Орловски, Г. Снайдер и др.), изучает буддизм во время путешествий в Индию и на Тибет. Возвращением к мистической образности кинематографа стал фильм с символическим названием «Новое вхождение» (1962), сравнивавший возвращение души на землю для новой реинкарнации (согласно «Тибетской книге мертвых») с вхождением космического корабля в атмосферу. Последующие работы отражают удивительный синтез пространства внутреннего (предмет изучения буддизма Махаяны) и внешнего (физических явлений Вселенной, исследуемых астрофизикой). Этот синтез помогает давать визуальные аналоги буддистским понятиям, которым посвящены «Самадхи» (1967), «Медитация» (1970) и «Чакра» (1971), а также представлять такие «иероглифически-идеографические», по определению самого автора, визуальные образы, которые возникают в состоянии медитации и с трудом поддаются вербальному описанию («Феномены» (1964), «Momentum» (1969), «Мир» (1970), «Свет» (1972)).

Его фильмы 1970—1980-х, например «Музыка сфер» (1975) и «Фонтан снов» (1984), включают в себя прямые цитаты из ранних работ и развивают темы, в них заявленные. Особенно знаменательными в этом смысле стали фильмы «Бардо» (2001), развивающий мотивы «Обратного

вхождения», и получасовое «Загадочное путешествие» (1998), четыре части которого, символизирующие четыре стихии, как бы резюмируют основные мотивы его творчества. Но подлинно итоговым становится снятый в 79-летнем возрасте почти автобиографический «Эпилог», сделанный по заказу Смитсоновского института для выставки визуальной музыки в 2005 г. в Лос-Анджелесе, при поддержке программы искусств Национального управления США по аэронавтике и исследованию космического пространства.

Белсон весьма трепетно относится к проекции своих работ, восприятие которых зависит от качества передачи кинокопией бесчисленных световых оттенков. Ряд фильмов 1970-х гг. (снятых на цветной пленке «Истменколер») сохранились в его архиве в таком состоянии, что автор даже не включает их в свои фильмографии (и весьма радуется, что такие проблемы не возникают с его живописью, которой он уделяет времени не меньше, чем кино). С 1978 г. автор самостоятельно осуществляет показ и прокат своих фильмов. Многие сцены из ранних, в том числе и утраченных, фильмов вошли в 22-минутную ленту «Самадхи и другие фильмы», собрание его работ для видеопроката, выпущенное в 1989 г. компанией «Mystic Fire Video», а в 2007 г. вышел диск DVD с пятью его фильмами. Находки Белсона, в особенности его репрезентация космоса, оказались востребованы и в мейнстриме — в 1983 г. он отвечал за спецэффекты на картине Ф. Кауфмана «Парни что надо», создав аналоги того, что видел космонавт, облетевший Землю, и работал в этом же качестве на других художественных и документальных фильмах, например, «Сотворение Вселенной» («The Creation of the Universe», 1985).

Фильмография

- 1947 «Превращение» («Transmutation»). 3 мин, ч/б, немой.
1948 «Импровизация № 1» («Improvisation №1»). 3 мин, ч/б и цв., немой.
1948 «Мамбо» («Mambo»). 4,5 мин, цв., зв.
1951 «Караван» («Caravan»). 3,5 мин, цв., зв.
1952 «Скотч в стиле боп» («Bop-Scotch»). 3 мин, цв., зв.
1952 «Мандала» («Mandala»). 3 мин, цв., зв.
1958 «Сеанс» («Séance»). 4 мин, цв., зв.
1959 «Рага» («Raga»). 7 мин, цв., зв.
1961 «Прельщения» («Allures»). 9 мин, цв., зв.
1962 «Новое вхождение» («Re-entry»). 6 мин, цв., зв.
1962 «ЛСД» («LSD»). 6 мин, цв., зв.
1964 «Феномены» («Phenomena»). 16 мин, цв., зв.
1967 «Самадхи» («Samadhi»). 6 мин, цв., зв.
1968 «Космос» («Cosmos»). 7 мин, цв., зв.
1969 «Momentum», 7 мин, цв., зв.
1970 «Мир» («World»). 7 мин, цв., зв.

- 1970 «Медитация» («Meditation»). 8 мин, цв., зв.
- 1971 «Чакра» («Chakra»). 8 мин, цв., зв.
- 1972 «Свет» («Light»). 8 мин, цв., зв.
- 1973 «Циклы» («Cycles»). 10 мин, цв., зв.
- 1975 «Музыка сфер» («Music of the Spheres»). 10 мин, цв., зв.
- 1977 «Бесконечность» («Infinity»). 8 мин, цв., зв.
- 1980 Серия «Синхронная последовательность» («Synchronicity Suite»). 4 части:
«Рыбы/Блюз» («Pisces/Blues»), «Ли́ра Аполло́на» («Apollo's Lyre»), «Мор-
ской мир» («Seapeace»), «Элезиум/Кротон» («Eleusis/Crotons»). 12 мин,
12 мин, 11 мин, 10 мин, цв., зв.
- 1981 «Сон космонавта» («The Astronaut's Dream»). 7 мин, цв., зв.
- 1981 «Лунный свет» («Moonlight»). 6 мин, цв., зв.
- 1982 «Аполлон» («Apollo»). 10 мин, цв., зв.
- 1984 «Фонтан снов» («Fountain of Dreams»). 12 мин, цв., зв.
- 1985 «Северный свет» («Northern Lights»). 7 мин, цв., зв.
- 1987 «Мыслеформы» («Thoughtforms»). 10 мин, цв., зв.
- 1998 «Загадочное путешествие» («Mysterious Journey»). 30 мин, цв., зв.
- 2001 «Бардо» («Bardo»). 12 мин, цв., зв.
- 2005 «Эпилог» («Epilogue»). 12 мин, цв., зв.

БЛАГОДАРНОСТИ

Мне хотелось бы выразить бесконечную признательность всем, без чьей поддержки этот первый — и по-своему экспериментальный — обзор американского киноавангарда вряд ли бы появился. Семинары и консультации Аннетт Майклсон (Annette Michelson) и других профессоров киноведческого факультета и факультета славистики (прежде всего Бориса Гройса и Михаила Ямпольского) Нью-Йоркского университета, а также факультета истории искусств Чикагского университета (Тома Ганнинга (Tom Gunning) и Юрия Цивьяна) не только стали решающими в моем профессиональном формировании, но и обозначили методологию и параметры данного проекта. Поистине бесценным для меня оказалось научное руководство профессоров университетов обоих побережий — Южнокалийфорнийского университета Дэвида Джеймса (David James) и Принстонского университета П. Адамса Ситни (P. Adams Sitney) — людей, формирующих сегодня, пусть и в разных направлениях, академический дискурс экспериментального кино США и заинтересованно обсуждавших мою книгу на разных этапах ее написания. Спасибо культурологу и психоаналитику Виктору Мазину за критические комментарии и замечания.

За облегчение доступа к архивным фондам и профессиональные советы я благодарю нью-йоркских киноэкспериментаторов-практиков и по совместительству директоров: Синематеки и режиссерских курсов «Миллениум» — Говарда Гуттенплана (Howard Guttenplan), «Кооператива кинематографистов» — М.М. Серра (M.M. Serra), а также историков киноавангарда и кураторов: Музея американского искусства Уитни — Крисси Айлз (Chrissie Iles) и Музея современного искусства (МОМА) — Ларри Кардиша (Larry Cardish) и Чарльза Силвера (Charles Silver). Особая благодарность всем героям этой книги, живым и уже ушедшим, а также их друзьям и родным (и прежде всего жене Брекиджа Мэрилин) — все они помогали советами, замечаниями, предоставлением доступа к архивам... Однако подлинными вдохновителями моих исследовательских, издательских и образовательных проектов по авангарду США стали Йонас Мекас и Наум Клейман, основатели и бессменные руководители двух музеев кино

по обе стороны Атлантики — нью-йоркского (киноархив «Антология») и московского (Государственный музей кино), вырастивших поколения кинопрофессионалов, да и просто ценителей и знатоков истории кино.

Я особенно признателен журналу «Киноведческие записки» и ушедшему от нас его главному редактору Александру Трошину, на протяжении двух десятилетий печатавшим мои эскизы и наброски к этой книге, а также Российскому институту культурологии Министерства культуры Российской Федерации и его директору Кириллу Разлогову, еще со вгиковских времен поддерживавшему мои авангардистские и космополитические стремления. Большое спасибо Вашингтонскому университету в Ситэте и персонально заведующим факультетами: Гале Димент (Galya Diment; факультет славистики) и Синтии Стил (Cynthia Steele; факультет сравнительного литературоведения), создавшим автору все условия для эффективной научной работы в аспирантуре.

Трудно упомянуть всех, кто так или иначе оказывал поддержку автору, моральную и материальную, во время очень непростой адаптации к одной из самых неврастенических столиц мира — Нью-Йорку, где была написана основная часть работы. Среди них — теоретики и практики кинематографа «независимых» Ванда Бершен (Wanda Bershen), Ари Тауб (Ari Taub), директор фондов киноархива «Антология» Роберт Халлер (Robert Haller) и его сотрудники Брайан Фрай (Bryan Frye) и Маша Годованная, историк кино Эрик Шмулевич, композитор Александр Журбин, критик Михаил Гуревич, бард и киноэкспериментатор Вадим Певзнер и многие, многие другие. Отдельная благодарность историкам и теоретикам кино Николаю Изволу и Сергею Филиппову, не только разделявшим со мной искреннюю заинтересованность в доведении западного кинотеоретического дискурса до отечественного читателя, но и делившимися своим богатым издательским опытом, что бесконечно облегчало процесс написания. Спасибо Наталье Самутиной, Абраму Рейтблату и издательству «Новое литературное обозрение» за доброжелательность и терпение во время затянувшейся работы над моим магнум opus.

Андрей Хренов

Ситэл, октябрь 2010 г.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Н.П. 314
Абэ Ш. 372
Авеш П. 290, 291
Адамкус В. 350
Адорно Т. 24, 25, 32, 33, 52, 207, 311, 315
Айвз Ч. 319
Айлз К. 287, 385
Аккончи В. 370
Алейников Г.О. 336
Аллен Л. 13, 141
Альварес С. 58, 135
Альтюссер Л. 26, 36, 52, 60, 62—69, 73,
125, 289, 317
Амберг Дж. 366
Америка П. 239, 240
Андерсон Л. 58
Андерсон М. 78
Андрэ К. 11, 16, 50, 271, 360, 361
Антей Дж. 122, 124
Араки Г. 49
Арватов Б.И. 312
Аристотель 161
Арнхейм Р. 81
Аронович С. 127, 244, 321, 322
Арп Ж. 27
Астрык А. 158
- Базен А. 65, 67, 244
Байрон Б. 204
Балаш Б. 161, 164
Балл Х. 27
Бальзак О. де 20, 279
Бальмонт К.Д. 326
- Бардо Б. 249
Баркер Дж. 221
Барни М. 48
Барр А. 138
Барт Р. 23, 24, 194, 270, 273, 277—280,
317, 335
Бартлет С. 177
Барток Б. 25
Баскуат Ж.-М. 288
Батлер Дж. 191, 238, 325, 331
Баум В. 262
Бах И.С. 112
Бек Дж. 127, 146, 149
Беласко Д. 120, 321
Белофф З. 291
Белсон Дж. 15, 16, 76, 125, 160, 177—
182, 270, 283, 381—384
Беме Я. 186
Бенегал Ш. 58
Бентон Т.Х. 82
Беньямин В. 18, 21, 22, 32, 75, 141, 177,
232, 311, 312, 319, 320
Бергер Дж. 328
Бергсон А. 112, 273, 274, 276, 335
Бёрджес Э. 258
Бёрдсли О.В. 108
Бердяев Н.А. 271, 335
Беркли Б. 112, 121, 306, 307, 359
Берлин Б. 234, 237, 240, 262, 263, 268
Берлин И. 265
Берри Ч. 129
Берриген Т. 242

- Берроуз У. 13, 138, 139, 146, 173, 186, 261
- Бершен В. 386
- Би Б. 269, 288, 289, 358
- Би С. 269, 288, 289, 358
- Биверс Р. 368, 369
- Бирнбаум Д. 43, 224
- Бирри Ф. 58
- Битти У. 234, 330
- Битцер Б. 17, 117, 120, 121, 278, 279, 307
- Бланк Л. 54, 129
- Блейк У. 326
- Блох Э. 25
- Бове Р. 367
- Богарт Х. 254
- Богданович П. 13, 141, 159, 348
- Бодлер Ш. 21, 22, 186—190, 228, 243, 311
- Бодри Ж.-Л. 36, 63, 65, 66, 69, 70, 73, 317
- Бодрийяр Ж. 231, 232, 236, 330
- Бойс Й. 28, 329, 355, 371, 374
- Болдуин К. 287, 291
- Бонапарт Луи 20
- Бордвелл Д. 35, 80, 313
- Борден Л. 14
- Босолей Б. 201, 345, 346
- Боттомли С. (Интернейшенал Вельвет) 240, 262, 263, 265
- Боуи Д. 374
- Брадтаерс М. 28
- Брайан У. 188
- Брайант Ч. 107
- Брандо М. 202, 204, 207, 255, 330
- Бранкузи К. 24
- Браун К. 144
- Браун Н.О. 29, 139, 186, 325
- Браун Т. 237
- Брекидж Дж. 168, 176
- Брекидж (Коллум) М.Дж. 376, 377
- Брекидж С. 12, 14—16, 39, 46, 66, 75, 76, 82, 93, 110, 124, 129, 151, 152, 155, 158, 160—176, 180, 182, 201, 221, 222, 226, 242, 245, 248, 249, 270, 272, 274, 275, 283, 286, 287, 290, 291, 296, 304, 306, 317, 319, 323—325, 328, 337, 342, 348, 375—380, 385
- Брендон Т. 321
- Бретон А. 27, 33, 232
- Брехт Б. 24, 25, 33, 74, 75, 319, 320
- Брехт Дж. 14, 30, 31, 281
- Бриэр Р. 8, 15, 110, 152, 272, 350
- Броди С. 85
- Бротон Дж. 12, 138, 338, 375, 381
- Брюжьер Ф. 10, 112, 308
- Брюстер Б. 63
- Букволтер Д. 227, 251
- Булез П. 25
- Бунюэль Л. 9, 11, 39, 49, 163
- Бурдые П. 51
- Бурке-Уайт М. 132
- Бурни Р. 319
- Бурстин Д. 271, 335
- Бьют М.Э. 10, 74, 110—115, 121, 160, 304, 308
- Бьюти Т. 340
- Бэйкер Т. 334
- Бэйли Б. 12, 39, 90, 151, 284, 342
- Бэлами К. 270
- Бэллами Р. 140
- Бэлог Л. 86
- Бэрдеки Г. 339
- Бэрри А. 11
- Бэткок Г. 46, 242, 314, 324, 329, 337
- Бюргер П. 26, 28, 312
- Бютор М. 23
- Вагнер Р. 104, 110, 112, 122
- Вайолет У. 240
- Валентино Р. 313, 344
- Валери П. 5, 23
- Ван Гог В. 358
- Ван Дайк У. 82, 97—99
- Ван Митер Б. 129, 178
- Ван Сент Г. 49
- Вандербик С. 15, 40, 41, 46, 90, 178, 284, 325
- Варда А. 214
- Вархол О. 352
- Вархол Ю. 333, 352
- Васулка В. 364

- Васулка С. 364
 Велез М.Г. 256, 260
 Вендерс В. 58
 Вертов Дзига (Д.А. Кауфман) 48, 55, 66,
 85, 87—90, 164, 319
 Вива! 237, 240, 242, 268
 Вивальди А. 197, 201
 Видор К. 104
 Вилар Ж. 374
 Витгенштейн Л. 230
 Вожель А. 11, 47, 150, 315, 348, 376, 381
 Вордсворт У. 160, 165
 Воркапич С. 9, 79, 103—106, 111, 306,
 307, 319, 321
 Воронов М. 241, 256, 260, 262, 263, 265,
 334
 Вудлоун Х. 240, 241
 Вулф В. 22
 Вулф Т. 44, 179, 325
 Вэнс У. 108
- Ганнинг Т. 36, 57, 118, 313, 321, 385
 Ганс А. 201
 Гарбо Г. 241
 Гарель Ф. 55
 Гатак Р. 58
 Гаттен Д. 291
 Гваттари Ф. 62, 184, 325
 Гегель Г.Ф.В. 26, 28
 Гейбл К. 241
 Гейнс У. 44
 Гелбер Дж. 138, 144
 Гельдзелер Г. 234, 332, 355
 Гендерсон Б. 364
 Гер Э. 16, 49, 62, 75, 124, 252, 269, 277,
 279, 280, 283, 286, 304, 307
 Гервиц П. 291
 Герцогиня — см.: Берлин Б.
 Гесснер П. 128
 Гетино О. 58, 135, 322
 Гидал П. 46, 47, 282, 315, 336
 Гиллеспи Д. 10
 Гинзберг А. 10, 13, 137—140, 146, 147,
 155, 242, 311, 322, 348, 350, 371,
 381, 382
 Гитлер (Шикльгрубер) А. 207
- Гиш Л. 120
 Глак Н. 235
 Глейзер Р. 58
 Glenn Дж. 179, 180
 Годар Ж.-Л. 35, 40, 48, 55, 56, 66, 75, 128,
 129, 169, 273, 282, 316
 Годованная М. 386
 Горен Ж.-К. 55
 Горки А. 50
 Готтлиб А. 24
 Грант Б. 241
 Грант Д. 10, 110, 111
 Гренвилл Э. 148
 Григ Э. 112
 Гринберг К. 23—25, 32, 47, 66, 82, 110,
 138, 272, 311, 312, 335
 Гринблатт С. 49
 Гринуэй П. 289
 Гринфилд Э. 223, 226
 Грис Х. 111
 Гриффит Д.У. 17, 57, 101, 104, 118—121,
 278, 279, 287, 307, 313, 320, 350
 Гройс Б. 28, 312, 314, 385
 Гросстет Р. 363
 Грумс Р. 185
 Грэхем М. 162
 Гуггенхайм П. 339
 Гудима Дж. 85, 87
 Гурвиц Л.Т. 9, 85—87, 97, 100, 320, 321
 Гуревич М. 386
 Гуссерль Э. 271
 Гутенберг И. 167
 Гуттенплан Г. 385
 Гутьеррес Алеа Т. 58
- Давид Ж.-Л. 20
 Далессандро Дж. 237, 241, 253, 269
 Дали С. 9, 11, 27, 33, 232, 242, 312
 Данкен Р. 161, 375
 Данхэм К. 214, 339
 Дарлинг К. 240, 241, 268
 Двоскин С. 277, 282, 335
 Де Антонио Э. 13, 14, 124, 136, 141, 159,
 348
 Де Бриэр С. 199, 344
 Де Кирико Дж. 115

- Де Лауретис Т. 73, 74
 Де Милль С. 122
 Дебор Г. 28, 37, 38, 314
 Делёз Ж. 62, 184, 325
 Делоне Р. 111
 Делоне С. 33
 Демут Ч. 83
 Дерен М. 11, 12, 46, 74, 77, 90, 141, 144,
 150, 163, 164, 173, 200, 213—221,
 225, 226, 243, 286, 300, 328, 329,
 337—342, 365, 376, 381
 Деренковский С. 214, 339
 Деррида Ж. 23, 35, 73, 160, 277, 324
 Деслав Э. 34, 112
 Дефо Д. 20
 Джаггер М. 346, 355
 Джадд Д. 10, 16, 50, 271
 Джалл М. 176, 385
 Джармуш Дж. 6, 7, 49, 289, 310
 Джеймисон Ф. 32, 37, 49, 127, 312, 314,
 321, 322
 Джеймс Д. 48, 52, 55, 148, 232, 283,
 315—317, 322, 330, 332, 334, 336,
 385
 Джекобс Г. 178, 381
 Джекобс К. 15, 17, 66, 103, 119, 124, 125,
 157, 185, 186, 190, 278, 279, 335,
 357, 358, 373
 Джекобс Л. 81, 97, 320
 Джексон М. 355
 Джинна А. 321
 Джиорно Дж. 227, 249
 Джозефсон М. 78
 Джойс Дж. 22, 25, 114, 274
 Джонас Дж. 224, 370
 Джонс Дж. 40, 228, 232, 233, 353
 Джонс Л. 138
 Джонсон Л. 265
 Джонстон Б. 288
 Джонстон К. 328
 Джордан Л. 150, 291, 375
 Джорджио Б. 129
 Джост Дж. 6, 165, 310
 Джэкобсон М. 341
 Дик В. 269, 288
 Диккенс Ч. 365
 Диксон У.К.Л. 117, 120, 307
 Дилан Б. 242
 Димент Г. 386
 Дин Джеймс 202, 204, 241
 Дин Дороти 240
 Дисней У. 79
 Дитерле У. 342
 Дитрих М. 212
 Додж М. 78
 Донахью Т. 234
 Дрейер К.Т. 251
 Дропаут Д. 240
 Дрю Р. 143, 306
 Дузе Э. 338
 Дулитл Х. 78, 308
 Дункан А. 162
 Дуэйн М.Э. 215, 328
 Дэвис А. 263
 Д'Эсте И. 197, 344
 Дюви Т. де 231, 329, 330
 Дюлак Ж. 9, 160, 163, 214, 311
 Дюфрен М. 136, 316, 317
 Дюшан М. 11, 19, 27, 73, 78, 229, 230,
 238, 339
 Жене Ж. 241, 349
 Жеребкина И.А. 325
 Жерико Т. 20
 Жильяр А. 141, 154
 Жирмунский В.М. 324
 Журбин А.Б. 386
 Зайес М. де 81
 Зедд Н. 288, 289
 Зельцер Л. 85—87
 Зонтаг С. 29, 30, 40, 191, 242, 314, 325,
 358
 Иглтон Т. 37, 52, 314, 315
 Изволов Н.А. 386
 Ильин И.П. 34, 313
 Индиана Р. 227
 Интернейшенал Вельвет — см.: Боттом-
 ли С.
 Ирвин М. 245
 Иригарэ Л. 74, 222, 329

- Истмен М. 78
Ито Т. 213, 341
- Йейтс У.Б. 23
Йенсен Ю. 286
- Кавальканти А. 89
Казан Э. 9, 100, 101
Калиостро А. 200
Камю А. 271
Кандинский В.В. 15, 24, 112, 271, 321, 335
Кант И. 21
Капра Ф. 106
Кардиш Л. 286, 385
Каренга Р. 133, 134
Карне М. 366
Каррутерс Б. 13, 141, 154
Кассаветис Дж. 146, 159, 310, 348
Кастелли Л. 354
Каули М. 78
Кауфман Б. 138
Кауфман Ф. 179, 383
Кей С. 179
Кейдж Дж. 10, 29, 30, 156, 185, 228, 230, 232, 312, 333, 371, 372, 374
Келлер Э. 106
Кеннеди Дж. 42
Кеннеди Ж. 330, 350
Керн Р. 288, 289
Кертис Джеки 239, 241
Кертис Дэвид 46, 166, 314, 324
Кертиц М. 215
Керуак Дж. 13, 138, 139, 146—148, 322
Кизи К. 127, 178, 179, 345
Кинг М.Л. 131
Кинг Р. 318
Киплинг Р. 374
Китон Б. 187
Клайн Ф. 10, 24, 138, 271
Клайн Ч. 108
Клар Л. 43, 291
Кларк Т. 20, 311
Кларк Ш. 13, 74, 141, 144, 145, 159, 348, 349
Клее П. 274
- Клейман Н.И. 385
Клейн Ч. 79
Клер Р. (Р. Шомет) 9, 39, 49, 103
Кливер Э. 131, 133
Клуцис Г.Г. 28
Клюге А. 44, 45, 231, 314, 330
Козлов С.Л. 315
Кокто Ж. 221, 342, 366
Коламбус Дж. 287
Колина Х. де ла 58
Коллинз Р. 247, 334
Колумб Х. 294
Кольридж С.Т. 326
Комолли Ж.-Л. 52, 63, 65, 73, 317
Конвей Дж. 106
Коннер Б. 15, 41, 42, 124, 138, 150, 272, 375
Конрад Т. 17, 75, 272, 274, 280, 283, 364, 373
Констебль Дж. 20
Копит А. 138
Корда А. 365
Кормен Р. 42, 148
Корнелл Дж. 82, 108, 109, 166, 376
Корра Б. 321
Корсо Г. 140, 146, 147, 381
Кортасар О. 135
Коч С. 72, 235, 236, 266, 318, 331, 333
Кошински К. 255
Кракауэр З. 65
Крамб Р. 44
Крамер Р. 13, 130, 136, 284, 322
Краусс Р. 231, 325, 329, 330
Кревой Б. 310
Кристева Ю. 23, 74
Кристиани Р. 340
Крокуэлл Д. 10, 110, 113—116, 160
Кроненберг Д. 7, 151
Кронкайт У. 122
Кроули А. 43, 196, 199—202, 326, 327, 343—346
Кроуфорд Дж. 215, 241
Крузи В. 240
Крзвен А. 78
Кубелка П. 157, 280, 286
Кубота Ш. 224

- Кулешов Л.В. 42, 219, 339
Кулиш Э. 100, 101
Кунинг У. де 24, 50, 138
Купер Г. 204, 207, 256
Курёхин С.А. 374
Кучар Дж. 15, 41, 42, 103
Кучар М. 15, 41—43, 103
Кэделл К. 200
Кэмерон М. 200, 201, 344
Кэмпбелл Дж. 341
Кэннингем М. 10, 30, 228, 229, 232, 374
Кэпот Т. 143, 322, 355
Кэпроу А. 10, 149, 185, 232, 371
Кэссиди Н. 146
- Ла Вей А. 346
Ла Марр Б. 344
Ла Пор М. 291
Лай Л. 178, 321
Лакан Ж. 23, 62, 67—71, 73, 218, 289, 318, 327, 328
Ламар Х. 241, 255, 256, 260
Ланг Ф. 33, 211, 365
Ланглау А. 344
Ланч Л. 288, 289
Ларкин Ш. 291
Ле Витт С. 10, 16, 50, 271
Ле Грайс М. 227, 248, 275, 329, 335
Леви-Строс К. 317, 318
Ледерберг Д. 358
Леже Ф. 9, 34, 39, 49, 110, 121—124
Лейда Дж. 81, 85, 94, 96, 112, 308, 309, 320
Ленин (Ульянов) В.И. 63, 317
Леннон Дж. 350, 352
Леонард Р. 106
Лерман П. 122
Лернер И. 85
Лесли А. 13, 141, 146—149
Лефевр Ж.-П. 143
Ли Ф. 82, 110, 117
Ливайн Н. 241, 245, 247, 332, 334
Ливайн С. 13, 129, 284, 287
Ликок Р. 143, 306
Линдерс К. 358
Линдсей В. 77
- Линич Б. 234, 235, 239, 252, 255, 257, 329
Линклейтер Р. 7
Линч Д. 310
Лиотар Ф. 25, 73, 128
Липтон Л. 128
Лири Т. 154, 173
Лисицкий Эль (Л.М.) 28
Лист Ф. 113
Лисэнби Ч. 353
Лихтенштейн Р. 242
Лой М. 77
Лоренц П. 97, 98
Лотман Ю.М. 72, 318
Лотреамон (И. Дюкас) 27, 342
Лугоши Б. (Б.Ф.Д. Блашко) 207
Луис П. 365
Лукас Дж. 179
Луми Р. 200
Лури Дж. 288
Льонс Д. 240
Лэдлем Ч. 241
Лэкмен Г. 197
Лэндау Дж. 16, 17, 277
Лэндис Б. 196, 325
Любич Э. 106
Люмьер Л. 89, 118, 245, 320, 332
- Маас У. 12, 221, 242, 376
Магеллан Ф. 363—365
Магун А.В. 311
Мазеруэлл Р. 24, 138
Мазин В.А. 385
Майклсон А. 47, 48, 57, 62, 77, 157, 163, 164, 222, 238, 266, 276, 315—317, 324, 325, 329, 331, 334, 335, 342, 385
Майрик Д. 7
Макавеев Д. 143
Макбин Дж.Р. 75, 319
Макдермотт Дж. 259
Макдональд Дж. 106
Макдугалл Р. 148, 284
Маккейб К. 63
Маккол Э. 289
Макларен Н. 321

- Маклоу Дж. 30, 228
 Маклюр Б. 291
 Маклюр М. 138, 173, 174, 381
 Маклюэн М. 260, 324
 Максвелл Дж. 361, 362, 364
 Маланга Дж. 235, 237—239, 255, 258—
 260, 263, 334, 354, 356, 358, 368
 Малви Л. 73, 210, 212, 213, 224, 289, 290,
 327, 328
 Малина Дж. 127, 146, 149
 Малларме С. 23
 Мамфорд Л. 98
 Ман Рэй (Э. Радницкий) 11, 27, 33, 39,
 78, 110, 163, 170, 171, 308
 Мао Дзэдун 38
 Маркер К. 55, 58
 Маркопулос Г. 12, 39, 141, 144, 155, 163,
 221, 286, 358, 365—370
 Маркс Г. 187
 Маркс К. 61, 63, 65, 230, 231, 316, 317,
 329, 330
 Маркс Х. 187
 Маркс Ч. 187
 Маркузе Г. 19, 29, 32, 40, 53, 56, 60, 61,
 127, 137, 159, 162, 173, 183, 266,
 312, 316, 317, 322
 Марсо М. 196
 Марш М. 120
 Маршалл Дж.К. 10
 Матисс А. 16, 23
 Матюшин М.В. 167
 Мачунас Дж. 14, 30, 281, 350, 352, 371
 Машере П. 52, 315
 Машовер Р. 131
 Маяковский В.В. 20, 37, 226
 Медведкин А.И. 55
 Меддоу Б. 143
 Мейер Л. 241
 Мейлер Н. 345
 Мекас А. 103, 141, 152, 154, 156, 159,
 347
 Мекас Й. 11—13, 30, 39, 46, 47, 57, 62,
 66, 77, 80, 90, 103, 125, 128, 130,
 141—142, 144—146, 150, 159, 164,
 165, 186, 189, 194, 195, 241—245,
 247, 248, 250, 260, 269, 270, 284,
 291, 293, 306, 315, 319, 322, 323,
 325, 333, 336, 337, 342, 345, 347—
 352, 358, 367, 376, 377, 385
 Мекас С. 350
 Мекас У. 350
 Мелтон Х. 156, 350
 Мельвиль А.Ю. 321
 Мельвиль Л.Г. 314
 Мельес Ж. 103, 118, 169, 245, 299, 329
 Мендельсон Ф. 104
 Менкен М. 12, 74, 152, 221, 242, 263,
 334, 350, 376
 Мерло-Понти М. 271
 Мерфи Д. 79, 122—124, 281, 307, 308
 Метерлинк М. 108
 Мец К. 36, 52, 65, 70—73, 315, 317, 318
 Мид М. 341
 Мид Т. 14, 101, 187—189, 225, 237, 238,
 241, 242, 332, 356, 368
 Миллер Г. 200
 Миллет К. 209, 327
 Миллс Ч.Р. 126, 321
 Миро Х. 24
 Митчелл Э. 269
 Моголи-Надь Л. 90
 Модлески Т. 73
 Мондриан П. 24, 103, 111
 Монк М. 30
 Монк Т. 10, 129
 Монк Ч. 242
 Монро Г. 77
 Монро М. 38, 193, 233, 234, 236, 255,
 330, 344, 353
 Монтан И. 374
 Монтгомери Р. 166
 Монтез Марио 193, 241, 247, 254—256,
 258, 265, 358
 Монтез Мария 193, 241, 325
 Монтроз Л. 49
 Моравиа А. 368
 Морен Э. 331
 Морисси П. 39, 232, 243, 244, 261, 266,
 269, 336, 354, 357, 358
 Моррис Дж. 10, 111
 Моррис Р. 11, 185, 271
 Моррис У. 57

- Мурман Ш. 373
 Мурнау Ф. 34
 Мэйзелс А. 143
 Мэйзелс Д. 143
 Мэнсон Ч. 345
 Мэпплторп Р. 355
 Мэтизен П. 200
 Мюррей М. 344
- Назимова А. 106, 108
 Нарсиси 235
 Нарбони Ж. 63, 65, 317
 Науман Б. 370
 Негри А. 315
 Негт О. 44, 45, 231, 314, 330
 Немет Т. 112
 Нико — см.: Паффген К.
 Николс Б. 338
 Николсон А. 242, 334
 Никсон Р. 129
 Нил Э. 140, 146
 Нин А. 200, 214, 340, 344
 Нитш Г. 157
 Ницше Ф. 21, 183, 186
 Новак К. (М.) 241
 Новалис (Ф. фон Харденберг) 160
 Нолан К. 7
 Нолт Н. 224, 370
 Норен Э. 13
 Ньюкомб У. 79
 Ньюман Б. 24
 Ньютон Х. 131
 Нэмет Р. 179
 Нэрес Дж. 288
- О'Кифф Дж. 78
 О'Нил П. 43, 377
 О'Нил Ю. 77
 О'Хара Ф. 228
 Олби Э. 138
 Олсон Ч. 139, 161, 228, 322
 Ольденбург К. 10, 149, 185, 359
 Ондин (Оливио) Р. 234, 235, 237, 241,
 242, 254, 257, 259, 265—268, 329,
 334
 Онеггер А. 122
 Оно Й. 14, 30, 31, 74, 371
- Орловски П. 10, 138, 140, 146, 147, 242,
 382
 Оруэлл Дж. (Э. Блэр) 374
 Офертас С. 314
- Пабст Г. 34
 Пазолини П.П. 143
 Пайк, Нам Джун 14, 30, 31, 281, 370—
 375
 Пайк Р. 150
 Пайпер А. 224
 Палмер Дж. 242, 250, 333
 Паркер К. 308
 Паркер Ч. 10
 Парсонс Дж. 200
 Паунд Э. 22, 77, 89, 224, 311, 361
 Паффген К. (Нико) 242, 260—263, 265,
 267, 334, 354, 356
 Певзнер В. 386
 Пенли К. 73, 318
 Пеннебейкер Д. 129, 143, 306
 Перейра Н. 58
 Перкинс Дж. 31
 Петерсон Дж. 47, 315, 325
 Петерсон С. 12, 39, 103, 163, 365, 381
 Петр I 21
 Петрич В. 287
 Петровская Е.В. 62
 Пикабия Ф. 27, 78, 111
 Пикассо П. 24, 122
 Пикфорд М. (Г.М. Смит) 104, 120, 321
 Пинкни Т. 25, 311
 Пискатор Э. 33
 Платон 70, 163, 324, 365
 Плейне М. 63, 66
 Плэтт Д. 81
 По Э. 9, 108, 288
 Повер Ж.-Ж. 239, 344
 Познер Б. 117—121, 287, 303, 304, 337
 Полан Д. 48, 315
 Поллок Дж. 10, 24, 50, 115, 138, 149,
 172, 237, 271, 324
 Попова Л.С. 28
 Портер К.Э. 262
 Портер Э. 120
 Потамкин Г.А. 81, 85, 86
 Прайс Л. 290

- Преминджер О. 46, 310
 Пресли Э. 38, 202, 204, 330, 344, 353
 Пруст М. 16, 22
 Пуаре П. 33
 Пудовкин В.И. 48, 87
 Пэйдж Р. 265, 266

 Рабинович Л. 8, 58, 315
 Разлогов К.Э. 314, 321, 386
 Райнер И. 30, 74, 127, 162, 185, 224, 225, 229, 286, 289, 329
 Райс Дж. 245
 Райс Р. 9, 15, 57, 74, 125, 185—189, 226, 283, 357, 358
 Райт Э.У. 306
 Рамбова Н. 108
 Рассел Д. 7
 Раушенберг Р. 30, 228, 232, 353
 Реджио Г. 291
 Редфорд Р. 50, 310
 Рейган Р. 286
 Рейналь Ж. 55
 Рейнхардт М. 342
 Рейнхардт Э. 138
 Рейтблат А.И. 386
 Рейч Ч. 29, 61, 317
 Рекордер Л. 291
 Рембо А. 138, 186, 271
 Ренан Ш. 46, 314
 Рене А. 55
 Ренуар Ж. 34
 Рескин Дж. 57
 Ржевски Ф. 360
 Рибей Х. 111, 381
 Риверс Л. 140, 146, 242
 Рид Дж. 78
 Рид Л. 242
 Рильке Р.М. 23
 Римский-Корсаков Н.А. 122
 Ринго Д. 128
 Рихтер Г. 9, 11, 39, 49, 110, 115, 348, 381
 Ричардс М. 228
 Ричардсон Дж. 138
 Ричардсон С. 20
 Ричардсон Т. 58
 Роб-Грийе А. 23
 Рогозин Л. 13, 141, 143, 159, 349

 Роден О. 372
 Родригес-Солтеро Х. 291
 Родченко А.М. 28, 312
 Розенквист Дж. 242
 Роззак Т. 29, 61
 Рокфеллер Дж. 97, 134
 Ромашко С.А. 311
 Ромеро Дж. 336
 Рослер М. 224, 225, 329
 Росселини Р. 375
 Ротко М. 10, 24, 50, 271
 Роттен Р. 235, 240
 Роуз Б. 242, 324
 Рохауэр Р. 375
 Роша Г. 58, 143
 Рошаль Л.М. 319
 Рубин Б. 15, 57, 62, 74, 222, 268
 Рубин Дж. 127, 225, 321
 Рузвельт Т. 42, 97
 Руни М. 202
 Руттман В. 9, 39, 49, 79, 89, 90
 Руш Ж. 58

 Сад Д.А.Ф. де 186
 Садуль Ж. 108, 321
 Саймон С. 308
 Сальваторелли 197
 Самутина Н.В. 312, 386
 Санчез Э. 7
 Саррис Э. 46, 348
 Саррот Н. 23
 Сартр Ж.-П. 163, 271, 324
 Сати Э. 122, 229, 333
 Седжвик Э. 237, 239—242, 250, 254, 256—260, 268, 269
 Сезанн П. 24
 Сейриг Д. 147
 Сен М. 58
 Сеннет М. 28, 103
 Сен-Санс К. 113
 Серк Д. 7, 42, 310
 Серра М.М. 286, 385
 Серто М. де 34
 Сигал Дж. 185
 Сил Б. 131
 Силвер Ч. 385
 Сильвер Дж. 240

- Симс Дж. 357, 358
 Ситни П.А. 47, 48, 62, 77, 144, 155, 221, 274, 285, 291, 307, 311, 315, 322, 326, 335—337, 368, 385
 Скалл Э. 242
 Скотт З. 242
 Слейтер Ф. 29, 61
 Смирнов Д. 311
 Смит А. 329
 Смит Г. 15, 110, 111, 160, 242, 291, 381
 Смит Дж. 9, 14, 39, 43, 57, 62, 74, 101, 104, 125, 158, 185—197, 201, 202, 225, 226, 236, 239—242, 255, 256, 266, 268, 270, 283, 325, 331, 332, 349, 355, 357—360, 368, 377
 Смит Кевин 7
 Смит Кики 288
 Снайдер Г. 138, 161, 382
 Сноу М. 16, 46, 49, 75, 252, 269, 272, 276, 277, 281, 283, 289, 307, 373
 Соболев Р.П. 314
 Сого С. 291
 Содерберг С. 7
 Соланас В. 39, 269, 334, 335, 354
 Соланас Ф. 58, 135, 322
 Солас У. 58
 Соломон Ф. 286, 290, 291, 377
 Сонберт У. 13, 189
 Соссюр Ф. де 23, 62, 270, 277, 317, 318
 Спигельман А. 44
 Спилберг С. 48
 Спринкл Э. 54, 224
 Стайгер Р. 80
 Стайн Б. 141
 Стайн Г. 78, 122, 168, 274
 Сталин И.В. 78, 157, 348
 Сталлоне С. 355
 Станиславский (Алексеев) К.С. 100
 Старк К. 289
 Старк С. 290, 291
 Стейнер Р. 9, 10, 82—85, 97—100, 112, 306, 319
 Стелла Ф. 10, 17, 271, 272, 360, 361
 Степанова В.Ф. 28
 Стерн Б. 129
 Стерн С. 81, 88, 320
 Стивенс У. 319
 Стиглиц А. 78, 81, 83, 90, 98, 319
 Стил С. 386
 Стилмен Ф. 154
 Стомпането Дж. 255
 Стоффейкер Ф. 150, 381
 Стравинский И.Ф. 25, 122, 191
 Страсберг Л. 100
 Стрик Дж. 143
 Стрэнд П. 78, 79, 82, 90—92, 97, 98, 308, 320
 Стрэнд Ч. 43
 Стэнвик Б. 214
 Стюарт А. 305, 306
 Суарез Х. 202, 327
 Суберен А. 196
 Суперстар И. 240, 242, 263, 265, 334
 Сэйлз Дж. 310
 Сэйрес С. 125, 321
 Сэлинджер Дж.Д. 257, 318
 Сэнборн К. 290
 Сюрваж Л. 111
 Тайлер П. 46, 249, 314
 Танги И. 27
 Тарантино К. 7
 Тарковский А.А. 276
 Татлин В.Е. 28
 Тауб А. 386
 Тедеско Ж. 81
 Тейлор Э. 38, 233, 236, 330, 353
 Темпл Ш. 241, 257
 Теремин Л. 112
 Тернер Л. 255, 356
 Толанд Г. 9, 80, 103—105
 Томас Б. 49
 Томпсон Э. 34
 Торнтон Л. 284, 290
 Торо Г. 128, 151, 152, 155, 165, 368
 Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 78, 214
 Трошин А.С. 386
 Трудо Р. 258
 Трюффо Ф. 58, 143
 Тубиана С. 63
 Турин В.А. 87
 Турмонд С. 358
 Турнер М. 108
 Тцара Т. 27

- Тэвел Р. 237, 239, 241, 243, 254, 255, 257,
258, 262, 265, 332—334, 358
- Тэйлор Ф.У. 57
- Тюдор Д. 228
- Тюдор Э. 340
- Уайлдер Б. 104, 214, 310
- Уайлдер Т. 262
- Уайльд О. 106
- Уайнберг Г. 79, 81, 309, 319, 348
- Уайнсток Дж. 289
- Уайт П. 28
- Уайт Х. 49, 313
- Уатсон Дж.С. 9
- Удар Ж.-П. 67, 318
- Уилсон Р. 358
- Уильямс Р. 34, 77, 311, 313, 319
- Уильямс Т. 377
- Уильямс У.К. 319
- Уинтон Б. 202, 344
- Уитмен Р. 178, 185
- Уитмен У. 91, 320
- Уитни Джеймс 15, 177, 178, 283, 304, 381
- Уитни Джоан 200
- Уитни Джон 15, 177, 178, 179, 283, 304,
381
- Уолдрон Л. 268
- Уоллен П. 48, 224, 289, 290, 315
- Уоллс Г. 119
- Уоринг Дж. 252
- Уорхол Э. 8, 9, 15, 16, 32, 37—40, 46, 57,
72, 74, 78, 104, 109, 129, 148, 149,
158, 178, 179, 189, 193, 224, 226—
270, 272, 274, 283, 312, 316, 318,
329—335, 348—359, 368, 377
- Уотерс Дж. 310, 336
- Уотсон Дж. 108, 109, 306
- Уотсон Дж.С. 78
- Уэббер М. 9, 108, 109, 306
- Уэбер Б. 355
- Уэйн Ч. 240, 257, 258
- Уэллс О. 46, 310
- Уэст М. 101, 255
- Фальконетти Р.-Ж. 251
- Фанон Ф. 34, 126
- Фаржье Ж.-П. 65
- Фассбиндер Р.В. 58
- Фатти (Р. Арбэкль) 344
- Фейад Л. 28, 103
- Феллини Ф. 260
- Фербенкс Д. 104
- Фербенкс Д. 256
- Ферлингетти Л. 10, 56, 138, 381
- Фидлер Л. 34
- Филдс Д. 240
- Филиппов С.А. 386
- Фиске Дж. 313
- Фишингер О. 9, 11, 39, 49, 79, 110, 111,
115, 160, 381
- Флаэрти Р. 79, 91, 93
- Флейшнер Б. 357, 358
- Флори Р. 9, 79, 80, 94, 95, 103—105, 108,
305, 307, 308
- Флэтли Дж. 238, 331
- Форд Г. 86, 87, 97, 345
- Форман М. 285
- Фрай Б. 386
- Франсин Ф. 241, 358
- Фраштер Н. 131
- Фрейд З. 70, 72, 211, 213, 289, 290, 318,
358
- Фриберг К. 94, 96
- Фридрих С. 284
- Фридэн Б. 209, 327
- Фрэмpton Х. 16, 17, 46, 49, 62, 75, 124,
252, 269, 277, 281, 283, 286, 310—
365
- Фрэнк Р. 13, 140, 141, 146—148, 159,
348
- Фуко М. 25, 73, 126, 183, 321, 325
- Фуллер Л. 162
- Фэген Ф. 255
- Фэйри Ш.П. 240
- Фэйтфул М. 346
- Хааке Г. 28
- Хабермас Ю. 32, 44
- Хайдеггер М. 318
- Хакеншмидт (Хэммида) А. 11, 328, 329,
339
- Халлер Р. 386

Хансен М. 36, 57, 313
Харви Д. 37, 314
Хардт М. 315
Харлоу Дж. 241, 254, 255, 260, 333
Харт Г. 366
Хартфильд Дж. 27, 33
Хаттон П. 129, 291
Хаусман Р. 27
Хафф Т. 9, 101, 119, 308
Хейден Т. 131
Хейзе У. 117
Хейли А. 262
Хейнс Т. 7
Хект Б. 106, 122
Херко Ф. 241, 252, 268, 329, 333
Херцог В. 58
Хиггинс Д. 30
Хиггинс Л. 346
Хилл Дж. 100, 155, 350
Хит С. 63, 74, 212, 218, 328
Хичкок А. 46, 179, 211, 213, 310
Хобарт Р. 109
Хоберман Дж. 214, 285, 327, 336
Хогарт У. 20
Ходоровский А. 336
Холл С. 34
Хольцер Дж. 242, 332
Хоппер Д. 242, 285
Хоппер Э. 94
Хоппин Г. 308
Хоркхаймер М. 25, 32, 52, 207, 315
Хорэк Я.-К. 307, 308, 319
Хоукс Г. 46, 310
Хоффман Э. 345
Хрущев Н.С. 41
Худ Э. 237, 265
Хьюго Й. 12, 144, 200, 376
Хьюит М. 133
Хьюссен А. 37, 314
Хэбдиж Д. 34
Хэйл 279, 335
Хэлицер К. 334
Хэлицер П. 242, 358
Хэммер Б. 224, 226
Хэмптон Ф. 132
Хэнни Л. 13, 129

Хэнсен Э. 30
Хэнхардт Дж. 47
Хэринг К. 288
Хэррингтон К. 12, 144, 163, 200, 221,
344, 365

Цивьян Ю.Г. 36, 385
Циммерман В. 185, 187
Циннеман Ф. 204
Цорн М. 362, 364
Цыркун Н.А. 314

Чайкин Дж. 149
Чайлд А. 124, 284, 290, 291
Чайлд Дж. 225
Чайлдс Л. 250
Чао Личи 340
Чаплин Ч.С. 27, 80, 101, 104, 118, 122,
187, 320
Чарльз Р. 154, 202, 344
Чейз У. 305, 306
Чейни Л. 256
Челищев П.Ф. 197
Чемберлен У. 238
Чуковский К.И. 320
Чюрлёнис М.К. 156

Шаброль К. 58
Шанель К. 33
Шапиро М. 138
Шатерникова М.С. 314
Швиттерс К. 27
Шевалье М. 94
Шедден Дж. 176, 376
Шекспир У. 188, 342
Шелли П.Б. 154, 326
Шеллинг Ф. 160
Шёман В. 268
Шемберг М. 83
Шенберг А. 25, 371
Шерман Дж. 336
Шерман С. 43
Шерманы 287
Шилер Ч. 77, 83, 90—92, 308
Шинофф П. 13, 131
Шиоми Ч. 31

Шкловский В.Б. 9, 24, 88, 89, 320
 Шлезингер Дж. 285
 Шмулевич Э. 386
 Шнейдер А. 370
 Шниман К. 15, 30, 62, 74, 127, 185, 222,
 223, 225, 226
 Шомет А. 9, 34, 49
 Шопен Ф. 122
 Шостакович Д.Д. 117
 Шпенглер О. 298
 Штернберг Дж. фон 211, 212, 365
 Штокхаузен К. 25, 371
 Штрауб Ж.-М. 282
 Шуб Э. 87, 88
 Шэритс П. 16, 17, 129, 272, 275, 277, 281,
 335, 364, 373

Эберштадт И. 242
 Эбрамс Дж. 129
 Эгелинг В. 9, 39, 49
 Эдисон Т.А. 114, 119, 120, 245, 335
 Эйзенхауэр Д.Д. 41
 Эйзенштейн С.М. 33, 48, 85, 87, 89, 106,
 115, 118, 150, 164, 167, 274, 307,
 320, 321, 327, 344
 Эйхенбаум Б.М. 320
 Экк (Ивакин) Н.В. 87
 Элизондо С. 58
 Элиот Т. 22, 25, 78
 Элридж С. 90
 Элюар П. 23, 27
 Эмерсон Р.У. 160
 Эмерсон Э. 262, 266—268, 334
 Эмшвиллер Э. 178
 Энгер К. 12, 14, 39, 41, 43, 46, 62, 74, 104,
 129, 144, 189, 196—208, 214, 221,
 225, 226, 236, 239, 256, 266, 270,
 283, 325—327, 342—347, 358, 365,
 375
 Энджелл К. 269, 333, 335
 Эндрю Д. 8
 Энкер С. 287, 336
 Эпштейн Ж. 9, 49
 Эрлидж С. 82, 381
 Эрмлер Ф.М. 87
 Эрнст М. 27

Эрос Б. 291
 Эрьявец А. 38, 314
 Эсхил 367, 368
 Эттинг Э. 90

Юнг К.Г. 350
 Юткевич С.И. 87

Якимович А.К. 172, 325
 Якобсон Р. 88, 89, 164, 320
 Якубович М. 314
 Ялкупт Дж. 177, 373
 Ямпольский М.Б. 316, 317, 336, 385
 Яначек Л. 201
 Янг Л. 115
 Янг Л.М. 235
 Янгблад Дж. 177, 324, 325, 382

Abrahams E. 319
 Abrams H.M. 315
 Adorno T. — см.: Адорно Т.
 Allen D. 322
 Althusser L. — см.: Альтюссер Л.
 Angell C. — см.: Энджелл К.
 Anger K. — см.: Энгер К.
 Aronowitz S. — см.: Ароновиц С.
 Arthur P. 336
 Arvatov B. — см.: Арватов Б.

Barthes R. — см.: Барт Р.
 Battcock G. — см.: Бэткок Г.
 Baudrillard J. — см.: Бодрийяр Ж.
 Baudry J.-L. — см.: Бодри Ж.-Л.
 Berger J. — см.: Бергер Дж.
 Bigelow W. 322
 Boorstin D. — см.: Бурстин Д.
 Bordwell D. — см.: Бордвелл Д.
 Bourne R. — см.: Бурни Р.
 Brakhage S. — см.: Брекидж С.
 Brady L. 317
 Briggs J.E. 350
 Brown N.O. — см.: Браун Н.О.
 Burch N. 321
 Burger P. — см.: Бюргер П.
 Butler J. — см.: Батлер Дж.

- Cage J. — см.: Кейдж Дж.
 Campbell R. 320
 Carroll N. 313
 Casetti F. 327
 Cawelti J.G. 312
 Chanan M. 322
 Clark T.J. — см.: Кларк Т.
 Clark V.A. 328
 Cohen M. 317
 Comolli J.-L. — см.: Комолли Ж.-Л.
 Crane D. 315
 Crowley A. — см.: Кроули А.
 Curtis D. — см.: Кертис Давид
- Dali S. — см.: Дали С.
 De Lauretis T. — см.: Де Лауретис Т.
 Deleuze G. — см.: Делёз Ж.
 Deren M. — см.: Дерен М.
 Doane M.-A. — см.: Дуэйн М.-Э.
 Dudley A. 311
 Duve T. de — см.: Дюви Т. де
 Dwoskin S. — см.: Двоскин С.
- Eagleton T. — см.: Иглтон Т.
 Erjavec A. — см.: Эрьявец А.
- Fielding R. 336
 Fiske J. — см.: Фиске Дж.
 Foucault M. — см.: Фуко М.
 Frampton H. — см.: Фрэмpton Х.
 Friedan B. — см.: Фридэн Б.
- Gaines J. 332
 Getino O. — см.: Гетино О.
 Gidal P. — см.: Гидал П.
 Ginsberg A. — см.: Гинзберг А.
 Gordon C. 321
 Greenberg C. — см.: Гринберг К.
 Griffith D.W. — см.: Гриффит Д.У.
 Groys B. — см.: Гройс Б.
 Guattari F. — см.: Гваттари Ф.
 Gunning T. — см.: Ганнинг Г.
- Hackett P. 331
 Hak Kyung Cha T. 317
 Haller R. 324
- Hanhardt J. 315
 Hansen M. — см.: Хансен М.
 Hardt M. — см.: Хардт М.
 Harrari I. 336
 Harvey D. — см.: Харви Д.
 Heath S. — см.: Хит С.
 Herzog C. 332
 Hess J. 322
 Hoberman J. — см.: Хоберман Дж.
 Hodson M. 328
 Horak J.-C. — см.: Хорэк Я.-К.
 Hughes R. 325
 Hunter J. 326
 Hurwitz L.T. — см.: Гурвиц Л.Т.
 Huyssen A. — см.: Хьюссен А.
- Irigaray L. — см.: Иригарэ Л.
- Jacobs L. — см.: Джекобс Л.
 James D. — см.: Джеймс Д.
 Jameson F. — см.: Джеймисон Ф.
 Jay M. 314
 Johnston C. — см.: Джонстон К.
- Kaplan E.A. 328
 Kellman K. 366
 Kerouac J. — см.: Керуак Дж.
 Kiaer C. 312
 Kluge A. — см.: Клюге А.
 Koch S. — см.: Коч С.
 Kramer R. — см.: Крамер Р.
 Krauss R. — см.: Краусс Р.
- Landis B. — см.: Лэндис Б.
 Le Grice M. — см.: Ле Грайс М.
 Lenin — см.: Ленин В.И.
 Levy E. 310
 Long P. 321
- MacBean J.R. — см.: Макбин Дж.Р.
 Macherey P. — см.: Машере П.
 MacLuhan M. — см.: Маклюэн М.
 Markopoulos G. — см.: Маркопулос Г.
 Marcuse H. — см.: Маркузе Г.
 Marx — см.: Маркс К.
 Mast G. 317

Mekas J. — см.: Мекас Й.
Metz C. — см.: Мец К.
Michelson A. — см.: Майклсон А.
Miller J. 322, 323
Millett K. — см.: Миллетт К.
Mills C.W. — см.: Миллс Ч.Р.
Montez Maria — см.: Монтез Мария
Morin E. — см.: Морен Э.
Mulvey L. — см.: Малви Л.

Narboni J. — см.: Нарбони Ж.
Negri A. — см.: Негри А.
Negt O. — см.: Негт О.
Neiman C. 328
Nicholson L. 331
Nielsen E. 332

O'Pray M. 334
Olson C. — см.: Олсон Ч.
Oudart J.-P. — см.: Удар Ж.-П.

Parkinson T. 322
Penley C. — см.: Пенли К.
Peterson J. — см.: Петерсон Дж.
Phillips L. 335
Pinkney T. — см.: Пинкни Т.
Polan D. — см.: Полан Д.
Pollock J. — см.: Полок Дж.

Rabinovitz L. — см.: Рабиновиц Л.
Rainer Y. — см.: Райнер И.
Reich C. — см.: Рейч Ч.
Renan S. — см.: Ренан Ш.
Retallack J. 312
Rich B.R. 327

Rose B. — см.: Роуз Б.
Rosenbaum J. 327, 336
Rosler M. — см.: Рослер М.
Rubin J. — см.: Рубин Дж.

Samuels S. 336
Sartre J.-P. — см.: Сартр Ж.-П.
Sayres S. — см.: Сэйрес С.
Sharits P. — см.: Шэритс П.
Shaw M. 312
Silverman J. 349
Sitney P.A. — см.: Ситни П.А.
Smith J. — см.: Смит Дж.
Smith P. 312, 330—334
Solanas F. — см.: Соланас Ф.
Sontag S. — см.: Зонтаг С.
Stern S. — см.: Стерн С.
Stieglitz A. — см.: Стиглиц А.
Suarez J.A. — см.: Суарез Х.
Suvakovic M. 314

Talleman W. 322
Tavel R. — см.: Тэвел Р.
Tyler P. — см.: Тайлер П.

Vogel A. — см.: Вожель А.
Vorkapich S. — см.: Воркапич С.

Warhol A. — см.: Уорхол Э.
Weinberg H. — см.: Уайнберг Г.
Williams R. — см.: Уильямс Р.
Wolfe Tom — см.: Вулф Т.
Wollen P. — см.: Уоллен П.

Youngblood G. — см.: Янгблад Дж.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. МЕЙНСТРИМ, «НЕЗАВИСИМЫЕ», ЭКСПЕРИМЕНТАТОРЫ	5
«ТОВАРИЩ ЖИЗНЬ»: МЕЖДУ МОДЕРНИЗМОМ И РЕВОЛЮЦИОННЫМ АВАНГАРДОМ	18
БЛЕСК И НИЩЕТА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ, ИЛИ «ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТУФЕЛЬКИ УОРХОЛА»	32
1. Пессимисты и оптимисты	32
2. Экспансия массовой культуры	36
3. Киноколлажи и пародии	40
4. Социологическое отступление	44
5. «Румяный критик мой»: как выковывался канон	46
«ВСЕШ МИР СМОТРИТ», ИЛИ ГОЛЛИВУД КАК ДЕТРОЙТ	52
ПАРАДОКСЫ «СВЯТОЙ ТРОИЦЫ» И ЕЕ «АППАРАТЧИКОВ»: ТЕОРИЯ АППАРАТА И АВАНГАРД	60
1. Новая чувственность и новый субъект	60
2. Альтюссер и его последователи	63
КИНОАВАНГАРД ДО ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ	77
1. Диалог с Левиафаном: любители и профессионалы	77
2. Метафоры и метонимии городских симфоний	88
3. Европейский бурлеск на диком Западе	103
4. К истокам протоязыка: ранние абстрактные кинопоэмы	110
5. Уроки Великого немого, или Еще раз о монтаже аттракционов ...	117
РОЛЬ «НОВЫХ ЛЕВЫХ» В КИНОКООПЕРАТИВНОМ ДВИЖЕНИИ: «НЬЮСРИЛ» И ЭСТЕТИКА «ДЕЙСТВИЯ»	125
СУБКУЛЬТУРА РАЗБИТОГО ПОКОЛЕНИЯ И КИНОКООПЕРАТИВЫ НОВОГО АМЕРИКАНСКОГО КИНО	137
«В ТЕЛЕ ТВОЕМ БОЛЬШЕ РАЗУМНОГО, ЧЕМ В ЛУЧШЕЙ ИЗ ТВОИХ ПРЕМУДРОСТЕЙ»	160
1. Чувства против рационализма	160
2. Радуги для необученного глаза	162
3. Космос Белсона и «расширенное кино»	177

ПЕРФОРМАТИВНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ И ПРАКТИКИ АВАНГАРДА	183
«НЕВИННЫЕ ЧУДОВИЩА» ДЖЕКА СМИТА	189
КРОУЛИАНСКАЯ КИНОМАГИЯ КЕННЕТА ЭНГЕРА	196
ФЕМИНИСТСКАЯ КРИТИКА И АМАЗОНКИ КИНОАВАНГАРДА	209
«АВАНГАРД НА КОНВЕЙЕРЕ» И УПАКОВЩИК МИДАС (ОБ ЭНДИ УОРХОЛЕ)	226
1. «Хороший бизнес — самое лучшее искусство»: так начиналась «Фабрика»	226
2. Фильмы первого периода: разница во времени	244
3. Фильмы второго периода: «не сюжет, а случай»	253
«СДИРАЯ КОЖУ ВЕЩЕЙ»: «ИЛЛЮЗИОНИЗМ» КИНО И ЯЗЫКОВЫЕ ПРАКТИКИ «СТРУКТУРНОГО ФИЛЬМА»	270
1. Структуры против иллюзионизма	270
2. По пути Барта	277
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	283

ПРИЛОЖЕНИЕ

Йонас Мекас. Кто мы — андерграунд?	293
Стэн Брекидж. Метафоры видения	296
Майя Дерен. Определение творческого процесса и работа с пространством и временем	300
Американский донкихот с песнями невинности и опыта (Интервью с Брюсом Познером)	303
Примечания	310
Биографические справки и фильмография	338
Благодарности	385
Указатель имен	387

Хренов Андрей
МАГИ И РАДИКАЛЫ
Век американского авангарда

Дизайнер
Д. Черногаев
Редактор
А.И. Рейтблат
Корректоры
Е. Абоева, Т. Озерская
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
“НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ”»
Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55
тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 64×90¹/₁₆
Бумага офсетная № 1

Печ. л. 25,5. Тираж 1000. Заказ № 1811
Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15