



Alain Fleischer

**LES
LABORATOIRES
DU TEMPS**

ÉCRITS SUR LE CINÉMA ET LA PHOTOGRAPHIE

Essai

Galaade Édition

Ален Флешер

ЛАБОРАТОРИИ
ВРЕМЕНИ

Эссе о кино и фотографии

Перевод с французского
И.Г. Стальной, В.В. Фурс

«Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la publication «Maxime Bogdanovitch», bénéficie du soutien de l'Institut français, opérateur du ministère français des Affaires étrangères et européennes et du ministère français de la Culture et de la Communication, et du Service de Coopération et d'Action culturelle de l'Ambassade de France en Biélorussie»

«Данное произведение, изданное в рамках Программы помощи публикациям “Максим Богданович”, пользуется поддержкой Французского института, оператора Министерства иностранных и европейских дел Франции и Министерства культуры Франции, а также Отдела по Сотрудничеству и Культуре Посольства Франции в Республике Беларусь»

Минск
«Пропилеи»
2014

УДК 77.791.43
ББК 85.373(3)
Ф71

Научный консультант *А.Р. Усманова*
Научный редактор *В.В. Фурс*

EUROPEAN HUMANITIES UNIVERSITY
EHUTF TRUST FUND

Издание осуществлено при поддержке Тростового фонда
Европейского гуманитарного университета

Ф71 **Флешер, Ален**
Лаборатории времени. Эссе о кино и фотографии / А. Флешер. – Минск : «Пропилеи», 2014. – 380 с.

ISBN 978-985-6329-94-7.

ISBN 978-2-35176-052-9.

Книга «Лаборатории времени» – первый перевод текстов Алена Флешера на русский язык. Все представленные статьи написаны в разное время и связаны с реальной практикой. Они отражают отношение автора к фотографии и кино, его стремление к поиску истины в рамках теоретического, технического, эстетического и художественного поля.

Издание адресовано широкой аудитории, но в первую очередь – исследователям, занимающимся проблемами изучения современного искусства, визуальной культуры.

УДК 77.791.43
ББК 85.373(3)

Серия «Визуальные и культурные исследования»
основана в 2003 г.

ISBN 978-985-6329-94-7
ISBN 978-2-35176-052-9

© Флешер А., 2008
© «Пропилеи», 2014
© И.Г. Стальная, В.В. Фурс, перевод, 2013
© Galaade Édition, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскоязычному изданию7

КИНО. РУИНЫ ВРЕМЕНИ

Кино. Руины времени14
Под открытым небом23

ИЗОБРАЖЕНИЕ: МЕЖДУ МГНОВЕНИЕМ И ВЕЧНОСТЬЮ

В тени времени.....45
Изображение: между мгновением и вечностью57
В основе изображения, в основании времени.....63
Цвет, прорастающий из земли68

ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ

Фотография: цикл вечного возвращения89

СПОКОЙНЫЙ ВЗГЛЯД НА БЕСПОКОЙНЫЙ МИР

Новый монтаж фильма Жана Ренуара.....100
Спокойный взгляд на беспокойный мир.....120

СМОТРЕТЬ И ПЕРЕСМАТРИВАТЬ

Окно в окне, или перекадрированный Хичкок140
Бесстрастно пересматривая «Страсть».....149

КИНОМАШИНА

Кинематограф,
короткое замыкание и остановка времени156
Киномашина Майкла Сноу170
Лаборатории времени188

НЕСКОЛЬКО ВСТРЕЧ

Несколько встреч с «супер-эго»	192
Матисс с серебряными руками	201
Проецируемая живопись	205

ДРАМАТУРГИЯ ПРЕДМЕТОВ

Лифт на эшафот: драматургия предметов	212
---	-----

АРХИНЕМА

Архинема.....	249
Архитектура. Отражения и проекты.....	253
Ле Френуа в начале и конце века: <i>jump cut</i>	265

ПРОСТРАНСТВО, ОЗАРЕННОЕ ОБРАЗАМИ

Портрет одного музея, или фотогеничность мест	270
Пространство, озаренное образами.....	278
Территория и граница.....	291

ГОРОД И ЕГО ДВОЙНИК

Город глазами изображений	296
Город и его двойник	299
Туркуэн, открытый город.....	308
Лилль, остров сокровищ.....	310
По направлению к Витебску.....	313

В КАЧЕСТВЕ ЭПИЛОГА

Лазурь неба, синева моря, индиго ночи.....	335
--	-----

Послесловие редактора серии

Лаборатории мысли:

Ален Флешер крупным планом (А. Усманова).....	337
---	-----

ПРИМЕЧАНИЯ

Источники.....	368
Именной указатель.....	372

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОЯЗЫЧНОМУ ИЗДАНИЮ

Я никогда не любил выступать с лекциями, участвовать в симпозиумах, дискуссиях и круглых столах. Может быть, из-за их схожести с театром, его притворством и искусственностью, из-за скверной игры актеров (а актер я никудышный). Здесь тоже сцена, на ней – выступающий перед зрителями оратор. Текст необходимо произносить с соответствующими паузами: профессиональный лектор должен «сыграть» чтение, придать ему необходимый ритм, надлежащий тон, сделать его понятным, живым, привлекательным и интересным. Выступающему нужно быть убежденным в пользе своего сообщения, не обмануть ожидания аудитории, ответить на ее готовность слушать и внимать. Я – не профессиональный лектор: то говорю слишком быстро, то перескакиваю с одной страницы на другую, внезапно понимая, что мое изложение никого не интересует и я не оправдываю ожиданий зрителя, значит, нет смысла далее продолжать это досадное мероприятие. В полумраке зала, где проходит лекция, я мысленно представляю, как публика зевает и поднимает глаза, реагируя на каждое мое слово. Когда событие сопряжено с престижностью и торжественностью, то лекционный театр приобретает характер религиозной церемонии, и на этой обедне с певчими я чувствую себя неисправимым безбожником. Подобная атмосфера излишней серьезности и значительности вызывает во мне естественную иронию, и, боясь не соответствовать высокому уровню, я начинаю тайно надеяться на то, что отключится свет или что слишком длинная речь предыдущего оратора заставит органи-

заторов смущенно и с тысячами извинений просить меня максимально сократить текст, чтобы ликвидировать отставание. Когда я слушаю на семинаре других лекторов, то при каждом новом выступлении съезжаю под тяжестью их все возрастающего авторитета, компетенции, красноречия, ощущаю себя слабее предшественников, не столь подготовленным и добросовестным, двоечником, тупицей, обыкновенным дилетантом, затерявшимся среди истинных профессионалов, долго и серьезно готовивших свои тексты, поскольку это их основная работа. Потом мучаюсь в тишине: зачем ввязался в это дело? В какую ловушку попал?

Тем не менее каждый раз я все-таки давал согласие читать лекции, участвовать в симпозиумах, дискуссиях, круглых столах, зарекаясь никогда больше этим не заниматься, а потом вновь соглашался, не став при этом большим профессионалом, а только накопив опыт вечного дилетанта. Я, например, научился читать свой текст не торопясь, как говорят, с расстановкой, но уважая время слушателей. Замедленный темп придает словам вес, даже если эти вес и темп – лишь уловка, поскольку истина мысли кроется в определенной скорости речи.

С гораздо меньшими сомнениями я отвечал на заказы писать тексты для журналов, на приглашения участвовать в коллективных сборниках, каталогах выставок, ретроспективных программах и фестивалях. Подобные экзерсисы в рамках *малых форм* и *обязательной программы* меня в определенном смысле забавляли и даже интересовали. Это позволяло говорить о собственном творчестве или обращаться к новым темам, о которых ранее не имел представления, но они, как оказывалось, имели ко мне непосредственное отношение, и в результате я знал, о чем говорить. В этих условиях предел моего желания и причина моих сожалений были обусловлены недостаточностью времени, которое я мог уделить этим текстам помимо и сверх основной занятости.

Для сборника «В полумраке кинозала. Заметки и этюды о кино» (1996) я впервые «переписал набело» и собрал тексты, связанные с проблематикой кино, о чем

меня упорно просили представители кинематографического сообщества. Этот сборник стал раритетом, книгу невозможно было найти ни у букинистов, ни по сниженным ценам, короче, нигде. Так появилось желание сделать эти тексты снова доступными, что и стало основной идеей данного проекта.

Вместе с тем интерес Эммануэль Колас, поддержка Мориса Оландера повернули ситуацию в другую плоскость, идея приобрела новое измерение. Началась долгая и кропотливая исследовательская работа, редактирование и адаптация семидесяти текстов, кроме девяти, появившихся в 1996 г., которые я считал навсегда утраченными, а продление их жизни в течение многих лет было связано с разнообразными носителями, чаще всего с маловероятной материальностью: в лучшем случае тексты находили в известных иллюстрированных и теоретических журналах, которые сегодня продолжают выходить: «ArtPress», «Trafic», «Ученые записки Национального музея современного искусства», а также в каталогах, изданных институциями и крупнейшими музеями... Кроме того, чудом удалось восстановить разного рода черновики и записи устных выступлений, обстоятельства которых я уже не помню, или публикации рабочих материалов конференций (акты, столь тщательно и роскошно изданные для проектов «Пластичность»¹ и «Фигуры идиота»², являются сегодня большим раритетом). Были найдены также тексты, по счастливой случайности оставшиеся в памяти устаревших компьютеров и ставшие призрачными после многочисленных сохранений и перемещений. Понадобились энтузиазм и выдержка Эммануэль Колас, а также археологическая работа Даниэль Ширман, чтобы я наконец смог поверить в реальность и целесообразность данного предприятия, которое объединило многочисленные разрозненные тексты, часто раздражавшие автора, не доверявшего им и мало озабоченного их судьбой. Кончилось тем, что я чрезвычайно увлекся этой идеей, постепенно открывая для себя все новые возможно-

¹ *Plasticité*. Catherine Malabou, éd., Paris, Léo Cheer, 2000.

² *Les figures de l'idiot*, Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, éd., Paris, Léo Cheer, 2004.

сти, используя разнообразные подходы, воспринимая проект одновременно как ложную *grande forme* и как множество легких штрихов своих размышлений, исследований фотографии, кино и всего того, что с ними связано, в том числе и моих собственных фотографий и фильмов, даже той лексики, какую я использую при описании изображений.

В один прекрасный момент неумеренный аппетит издательства «Galaade», недооценившего размеры собранного материала – 900 страниц, вынужден был услышать голос разума: необходима публикация в двух томах³. Я в целом одобрил решение Эммануэль Колас разделить текст по тематическому принципу. Во второй том «Эссе о кино и фотографии», равный первому по количеству страниц, вошли, кроме прочих, девять статей из сборника «В полумраке кинозала», ставшего исходной точкой всего проекта.

По своему составу, разнообразию стилистик, фрагментов всех размеров и свойств настоящий сборник подобен коллажу. И я постепенно начинал понимать, что вновь обретаю себя, чувствую способность максимально углубляться в тему или с легкостью изображать сложный теоретический предмет. Объединение этих текстов (примерно сорок в каждом томе) позволило нам с Эммануэль Колас заняться монтажом и экспериментальной компоновкой статей, которые я рассматриваю как нечто среднее между эссе, фантастикой, автобиографией, определяя своей единственной целью дальнейшие поиски собственной точки зрения в общем теоретическом контексте.

Собранные здесь материалы имеют разные даты и источники: лекции, выступления на симпозиумах, предисловия и введения, статьи в теоретических и иллюстрированных журналах, участие в семинарах, презентациях каталогов разнообразных мероприятий (персональные или коллективные выставки, фестивали)... Они вписываются в общую проблематику фотографии и кино, подчеркивая специфику каждой дисциплины или их синтез с литературой, изобразительным искусством, архитектурой, урбанистикой,

³ Сборники статей Алена Флешера «Эссе о кино и фотографии 1, 2, 3» вышли в трех томах в 2008–2011 гг.

музыкой, танцем... Некоторые тексты частично совпадают, что абсолютно неизбежно, перекрывают друг друга, охватывают и повторяют определенные темы и мотивы, периодически касаются моих собственных произведений, которые я охотно привожу в качестве примеров или комментирую. Природа и статус этих эссе разнообразны, так же как и их толкование. Чтобы не поддаваться чрезмерному влиянию идей или слишком частому цитированию, отдельные тексты были сокращены, однако полностью этого избежать не удалось, о чем наш читатель может узнать более подробно из соответствующих примечаний. Некоторые статьи, вырванные из контекста и своей первозданности, определенным образом адаптировались, оставаясь верными основной версии, во всяком случае, без исправлений, связанных со временем ее редакции.

Мы исключили все опубликованные или снятые на видео беседы и интервью. Таким образом, двухтомный сборник объединил большинство текстов о кино и фотографии в целом, включая размышления о моих собственных работах. Думаю, они отражают мое отношение к фотографии и кино, где каждое произведение стремится к поиску истины в рамках теоретического, технического, эстетического и художественного поля, представляя собой ответы на конкретные вопросы, гипотезы, эксперименты, проекты. Написанные в законченной литературной и фрагментарной формах, они свидетельствуют о моей попытке анализировать и теоретизировать, не делая из анализа и теории глобального занятия, чисто умозрительного и не зависящего от практики, т.е. от творчества, которое остается для меня главным. И я соглашаюсь, наконец, с мыслью о том, что слово о творчестве тоже есть полноценное творчество.

Публикация в том же издательстве еще двух томов книг этой серии и проявленный к ним определенный интерес, особенно к некоторым темам, привели меня к мысли о том, что писатель или художник подобен преступнику-рецидивисту, возвращающемуся на место преступления.

Это первый перевод данного сборника с французского на иностранный. Мне очень приятно, что речь идет именно о русском языке. Представляю, с какими

трудностями столкнулись мои переводчики: это касается не столько теоретической части и терминологии, сколько специфики моего письма, изложения сюжета, максимального использования всех языковых ресурсов, нарушения привычной структуры фразы, ее предельного удлинения.

Хочу выразить глубокую благодарность Ирине Стальной, Веронике Фурс и Альмире Усмановой за ту самоотверженность, с которой они работали над этим проектом, Надин Кларис, моей ассистентке, внимание и исполнительность которой способствовали решению многих проблем, Посольству Франции в Республике Беларусь, директору издательства ЕГУ Людмиле Малевич и всем, кто принял участие в реализации этого проекта.

Перевод Ирины Стальной

**КИНО.
РУИНЫ ВРЕМЕНИ**

КИНО. РУИНЫ ВРЕМЕНИ

Если руины созданного человеком творения продолжают сопротивляться времени, поддавшись последнему и будучи им побежденным, и отныне пребывают в состоянии поражения и противодействия, то каким образом может стать руинами кинематограф? Местом проигранной баталии, недостаточно завершенной, чтобы продемонстрировать развалины как доказательство своего существования? Каким образом кинематограф может стать местом разрушенного объекта, то есть машиной, записывающей и одновременно предъявляющей эти записи всепобеждающему времени? Или еще: может ли кинематограф стать обсерваторией руин человечества?

Иначе говоря, какие объекты производит кинематограф? Равноценные архитектурным сооружениям, подвергнутым воздействию времени, как прибрежные скалы – бурям? Какие он создает произведения или конструкции? Дерзкие и недолговечные, утверждающие собственные формы и в то же время изначально покорные эстетике своего исчезновения, краху перед лицом времени?

Необходимо возводить, устанавливать, создавать знаки, которые благодаря предпринятым усилиям отстранятся от природы, чтобы затем природа могла, в свою очередь, взять реванш, подточить, раздробить и разрушить созданное человеком, постепенно превратить вертикальные записи в чистый лист, не тронутый горизонтальным слоем; восстановить свои ткани и территории, вписать единичные формы в общую картину, растворяя дискретные единицы языков и культурных кодов в неразличимом континууме пейзажа, открывающегося взгляду человека. Руины

есть обратное течение, отступление, возвращение к предыдущему состоянию, к состоянию природы до появления человека, обратное течение, отступление, возвратное, но не законченное движение, подверженное противодействию еще какое-то время – особое время, подвешенное, замедленное время выживаемости, избавленное от усталости жизни, так как что-то в человеке глухо сопротивляется, невидимая форма под развалинами, уничтоженная, обезглавленная, изуродованная, разломанная форма, которая благодаря некоему спокойному, благородному и патетическому усилию продолжает подавать сигналы и свидетельствовать о былой и давно разрушенной империи человека, останки которой он собирает и перерабатывает, словно оставляя природе и времени возможность подпитывать этот мрачный, но столь необходимый для собственного вдохновения, замыслов и судьбы резерв, коим является меланхолия.

Почему руины всегда красивы? Даже если они – остатки, конечный результат, отметины несправедливого уродства? Не потому ли, что созерцаемый нами образ ускользает от вынужденной неизменности изображения: мы воспринимаем такой же и одновременно другой точку их постоянного созерцания, то, откуда они приходят, и то, куда они направляются? Кино. Кинематографический диспозитив в определенном смысле – это точка зрения, предуготовленная для созерцания: четко установленное место, белый экран до того, как в зале погаснет свет, и белый экран со словом «конец», растворяющимся в освещенном зале, изображения, едва показавшиеся и тут же исчезнувшие, чуть возникшие и тут же пропавшие, продемонстрированные нам для того, чтобы в них мы узнали себя, пошли навстречу себе, а они, убегая вслед, вновь и вновь вписывались в наше прошлое.

Кино предлагает нам увидеть только то, что появляется, чтобы исчезнуть, то, что выходит на поверхность, чтобы улетучиться, то, что время дает, а потом отбирает, не позволяя изменять место, не давая движению и нетерпению овладеть нами, не позволяя принять решение о длительности созерцания, потому что зритель – создание покорное, пассивное, внима-

тельное, неподвижное, безвольное, он не торопится и делает все, чтобы ничего не менялось и длилось вечно, однако от него, зрителя, все ускользает, преобразуется, реорганизуется, чтобы окончательно исчезнуть, убегает, рассеивается в этой неизменной зоне кинозала, которая становится театром невидимых руин, изображениями, показанными на экране, потом уничтоженными и разрушенными; формами, едва созданными и уже превращенными в пыль; фильмом, чуть начавшимся и тут же исчезнувшим; развалинами, следы от которых воспринимает только роговица глаза; затем памятью, осколками образов, фрагментами представлений, пространство и предметы которых в момент появления их изображения уже демонтируются, разбиваются, разрушаются, предаются забвению, агонии и смерти. Унесенные временем, эти моментальные руины мнимого пространства являются, по сути, руинами самого времени. Светящиеся, а затем гаснущие на экране кадры есть то, что человек сначала создает, а потом то, что поглощает время, вплоть до обращения их в ничто: возвращение в девственное пространство, в белый экран без сохранения памяти. В процессе этого движения кино, таким образом, строит свою архитектуру, учитывая ее обреченность: кино – искусство не времени, а ускорения и скорости, это время, истощенное и опустошенное изображениями, ускоряющими время, направленными против времени, подгоняющими время, причем подгоняющими его вне времени. Кино задумывает и выстраивает концепцию своих изображений в руинах и на руинах, в огне или на пепелище. Фильмы и есть эти обрывки времени, вырванные скоростью кадров и похищенные; поднесенные к нашим глазам для безжалостного их созерцания, столь стремительного, что оно в результате становится своей противоположностью: кинокадры не хотят останавливаться перед нашим взором, они принадлежат скорее памяти, нежели восприятию, и не находятся на поверхности, вернее, их поглощает плотность, а созерцание может быть только созерцанием их бегства и скорости последнего. Эта скорость, лишая нас возможности видеть киноизображения, дает нам время визуализации того,

что ускользает и не должно быть видимым, того, что существует только в собственном движении: кино – грозная туча, которую оставляют после себя невидимые снаряды во временной вспышке света. Кино дарит нам в качестве руин само видение, лишенное предметов, в форме которых руины обычно себя созерцают, видение, утраченное теми, кто его поддерживает, видение подавленное, угнетенное, разрушенное: показывает освещенные киноэкраном фрагменты невидимого, ограничивает визуализацию видением этих фрагментов и оставляет нас в темноте в промежутке между последними. Кино, таким образом, является искусством ослепления: предметы, выхваченные из времени посредством головокружительного ускорения, как падающие звезды, являют собой краткие светоносные образы моментальных руин, миров, которые загораются от трения в атмосфере и вызывают глобальные взрывы во мраке вселенной, зажигаются на несколько секунд только для напоминания о том, что мы находимся перед лицом ночи, где не может быть места меланхолии.

Именно на этих мельком увиденных и сейчас невидимых руинах поселяется меланхолия во времени последующем, а затем возвращающемся. Просмотр фильма напоминает падающую звезду, заметив которую хочется загадать желание: зрелище собственной утраты возвращает нас к самим себе, создавая мгновенное и непостижимое прошлое, которое толкает на шаг вперед к самому себе, к тем, какими могли бы мы стать, шаг в настоящее на пути к будущему. Молниеносный переход киноизображения на небеса экрана столь краток, что меланхолия, связанная с созерцанием руин – навечно зафиксированных изображений, полностью заплативших свои долги времени, не успевает ни родиться, ни появиться на свет: поражение перед лицом времени может восприниматься только как поверхность их появления в ложном союзе неба со смертоносным временем, отрешенным от времени неподвижного. В полночь свет кино, как сон времени, будит безумного убийцу, подкупает и нанимает его для борьбы с пребывающим в бездействии временем.

Чтобы в кино появилась меланхолия, необходимо уменьшить скорость и таким образом сорвать с нее маску, разоблачить, поймать в ловушку и выставить напоказ: с этой целью используют метод ускоренной киносъемки. Благодаря данному методу вновь появляется патетика, которая делает видимыми, читаемыми и созерцаемыми тщетность и бесполезность борьбы с течением времени всего того, что было создано человеком. Кино – единственное искусство, способное на какой-то период коварно победить время, подкупить собственного предателя и поймать его в собственную западню, то есть, активно толкая его навстречу окончательной победе, заставить созерцать это решающее поражение перед лицом времени и сделать волнующей визуализацию лжеруины разрушающего нас времени: ускоренная киносъемка создает эту иллюзию времени, разоблаченного своими измененными поступками, своим подозрительным занятием, а мы начинаем верить в восприятие ослепляющего нас несоответствия, разрыва синхронизации между снимаемыми на камеру предметами и миром, где эти предметы снимают, промежутками времени, где последнее прячется между предметами. Не является ли классическое созерцание руин той самой ускоренной съемкой, возвращением в единое время, которое следует за ускорениями, эллипсами и жестокими обмороками человеческой истории? Заброшенные общим временем, изнанкой времени, руины словно проходят по ту сторону времени человечества, это изображения почти инертные, поскольку лишены энергии, крайне замедленные, практически остановленные. Рапид (ускоренная съемка) – такой потрясающий и чарующий метод, похожий на головокружение, вызванное гипнотическим изображением, настолько замедленным, что время в результате разрывает пространство, в бездну которого мы наконец падаем. Ускоренная киносъемка исходит из романтического пафоса, который состоит в удержании движения изображений, чтобы бесконечно и с большим сладострастием вкушать свои потери, распределяя время, необходимое нам для наслаждения от их исчезновения, для испытания этого счастливого страдания. В некотором

смысле к псевдоруинам можно было бы причислить и зоопарки, как в садах конца XIX в., возводящие свои псевдоскалы из бетона, псевдопарковый лед, псевдоозера, псевдоострова, псевдоджунгли, псевдоученых, псевдопустыни только для того, чтобы подарить им знаки приобретения настоящего плюща и настоящих хищников. Но рапид и псевдоруины есть лишь минорная эстетизация настоящих руин, руин настоящей скорости, так как все фильмы являются предметами, которыми мы владеем лишь мгновение, уже заранее зная, что проиграли.

Не потому ли в руинах есть особая красота, что от этой красоты может исходить некая справедливость – своеобразная кара за все содеянное человечеством? Руины извлекли бы пользу (наконец обретенную ими) от скромной компенсации за крах этой красоты слез, что в разочаровании, жалости, сострадании, поражении и несчастье следуют за торжественной улыбкой, великолепие которой не столь глубинно, сколь наивно: нет ничего более глубинного, нежели разочарование, кроме, может быть, великого комического смеха – этой полной противоположности торжественной улыбки. Рекомендация Гитлера своему архитектору Шпееру: «Придумайте мне архитектуру, от которой остались бы прекрасные руины» – была в принципе бесполезна. Ведь самые потрясающие, самые впечатляющие руины являются одновременно самыми страшными и возмутительными, не те, что заставляют грезить о прошлом, сожалеть о потерянном и разрушенном, а те, что означают ужас от всего построенного ради истребления человека: руины зданий, функция которых – уничтожение людей вплоть до стирания следов самих руин, сохранение нетронутым самого строительного объекта; руины лагерей смерти, которые подобны декору из папье-маше, сломанному после карнавала, псевдовеличие берлинского неоклассицизма, увиденное новым Гюбером Робером и готовое под бомбами подражать падению Римской империи. Можно ли говорить о руинах Освенцима, Дахау или Бухенвальда? Эти места, обезличенные и холодные, по своему замыслу напоминающие скотобойню, ускользают от эстетики руин не столько из-за архитектур-

ной посредственности, сколько из-за безымянных останков того, что не имело права на существование, что не могло быть создано человеческим разумом, поэтому его разрушение и утрату невозможно оценить, они не поддаются осмыслению и являются чуждыми сфере воображения. Впрочем, эти сооружения, которые не имели права на существование и не достойны занимать место, создавались (не ради эстетики руин) – сознательно? непреднамеренно? – на стыке двух противоположностей: непрочность наспех сделанных и предназначенных для последующего сноса барачков, служивших последним приютом для временных жильцов, обреченных на полное уничтожение, и несокрушимая надежность смертоносных машин. Слишком схематичное воображение Гитлера не способно было представить эти руины, иначе говоря, он не думал, что эти места, где воплотились его замыслы и желания, – эти клоаки, которые подвели черту под его основным творением, главным проектом, – оставят после себя ничтожные следы, превратятся в жалкие останки, лишённые свойств и характеристик сооружений, предназначенных для героического и эстетического сопротивления самому времени. Ибо у лагерей смерти была еще одна сверхзадача: решить проблему, которая не имела права на существование, которую время не должно было породить и решение которой – названное окончательным – уже скрылось во времени, притаившись в настоящем и воспринятом как опоздание, – которое нужно было незаметно наверстать в идеализированном настоящем времени Третьего Рейха. Безусловно, слабоумие помешало Гитлеру понять, что руины лагерей смерти, опустошенных самой смертью, уступивших незначимости жизни, покинутых, как какая-нибудь недействующая промышленная скотобойня, постепенно зарастающая сорной травой, откроются перед нашим взором не как следы поражения перед лицом времени, а как странное заражение времени смертью иного рода, чем та, что несет с собой время и следы которой воплощаются в руинах: недоверие к зараженному времени пространства, где время останавливается, делает любое созерцание невозможным. Останки лагерей смерти –

единственные руины, вызывающие не меланхолию, а ужас перед меланхолией, ненависть к меланхолии, ужас и ненависть перед эстетическим созерцанием руин, чудовищное отвращение перед лицом человеческих следов, которые представлены как безусловные отбросы, не подлежащие восстановлению, зараженные, протухшие: лагеря смерти не показывают места и здания в руинах, а местности и здания, где человечество проявило себя в качестве собственных отходов, пожелав рассматривать часть этого человечества как гниющие останки. Нацистские архитекторы не собирались оставлять миру данные руины, экскременты, к которым свелась их мысль. Вот, впрочем, что сохранилось от предполагаемого великолепия их идей, вкусов, замыслов: ничего, ни одной красивой руины Третьего Рейха. Ничего, кроме этих нематериальных останков без возможности созерцания: зловоние, но не от истребленной части человечества и чудовищной груды трупов, а зловоние от той части человечества, которое загажено собственными идеями. Руины концлагерей не вызывают грез прошлого, унесенного временем, а вызывают ненависть к людям, которые хотели остановить время и которых время уничтожило слишком поздно. «Слишком поздно!» – испытываем мы угрызения совести перед лицом лагерных руин. Не слишком поздно, чтобы познать исчезнувший мир, но слишком поздно, чтобы этот мир имел место быть, а след его здесь, в этих первых руинах, лишенных красоты, первые уродливые развалины человечества, первые руины, которые сопротивляются возвращению во времени, захваченные заживо как смертельное ускорение в центре времени мертвого. Лагеря смерти положили конец красоте руин, дающих XX веку остаток своей Истории и платящей ей зловещей и страшной монетой. Они предоставляют кинематографу на примере замечательного фильма Алена Рене «Ночь и туман» жуткую возможность показать, что руины зданий и сооружений, цель которых конец света или конец одного из миров, кажется, наперекор всему, за гранью представимого, еще способны стать предметом киноъемок в этой жизни после конца света, где все еще существует кино, и показать нечто другое, не мягко и

меланхолично, не жестоко и яростно, а через пустоту взгляда, который дарит времени другое время без сопротивления и трения, время головокружительного и окончательного ускорения, а видению – иной взгляд: не время и не точку зрения созерцания, а бесконечное и безнадежное разочарование.

Перевод Ирины Стальной

ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

В сиднейском Еврейском музее в Австралии собрана коллекция сувениров, реликвий и некоторое количество фотоархивов. Это учреждение, размещенное в здании, выделенном ему в неприметном квартале, больше напоминает мемориал, нежели музей, поскольку почти не располагает ни объектами, имеющими особую художественную ценность, ни помещениями, имеющими статус охраняемых памятников культуры. То, что в нем выставлено, отсылает, скорее, к чему-то весьма отдаленному – туда, где находятся оригиналы и подлинные истоки – к Европе, к антиподам Австралии. Само существование такого музея в этом городе, столь далеком от драм Старого Света, в самом сердце страны, мало затронутой историей еврейского народа и перед ее (истории) лицом считающейся невинной и непричастной, содержит в себе нечто невозможное, почти нелепое. И тем не менее в Сиднее существует Еврейский музей, который предлагает своего рода дидактическую экскурсию по скромной музейной экспозиции с помощью большого числа копий и малого количества оригинальных документов. От посещения, имевшего место несколько лет назад, у меня сохранилось воспоминание об одной фотографии, которую я попытался «сфотографировать» взглядом за неимением возможности сохранить более осязаемый след – обнаружив ее, я понял, что образ, открывшийся, словно провал в стене, затмит в моей памяти все остальное. Действительно, слабая освещенность залов, а может быть, запрет на фотографирование и отсутствие какой-либо брошюры или чего-то похожего на каталог, который просто и не мог существовать, помешали мне унести с собой какую-нибудь репродукцию,

обрекая меня в настоящий момент на приблизительность и отказ от всякой точной отсылки. Я не располагаю ничем, кроме несовершенного визуального образа в памяти, но расплывчатое воспоминание, в котором запечатлелись потрясение и тяжесть, вполне заменяет снимок с четкими контурами.

Три четверти поверхности горизонтально расположенного черно-белого снимка, начиная снизу, занимает глубокий ров, заполненный трупами (на этих трупах есть одежда в отличие от нагромождения голых тел, сфотографированных после открытия концентрационных лагерей). Когда я говорю «заполненный», это должно пониматься так, как если бы речь шла о бассейне, заполненном водой, то есть вся эта масса трупов находится вровень с краями, образуя подобно воде в бассейне практически плоскую поверхность, разве что с легкой рябью, – так велико количество этих тел. Масса трупов, не позволяющая видеть дно рва и оценить его глубину, в отличие от прозрачности воды в бассейне, тем не менее дает представление о вызывающей головокружение яме, которую заполнили и наполнили сброшенные и нагроможденные тела. Можно, скорее, говорить о трясине в гиблой местности, об одном из окошек с черной водой и смертельной глубиной, отмеченных дурной славой и колдовством, о которых говорят, что они таят в себе так и не обнаруженные тела утопленников. Здесь же сами тела составляют бездонную трясину проклятой разверстой ямы, и утопленники заполнили все пространство. Тела, не оставляя промежутков, громоздятся одно на другое от дна до поверхности, до тех пор пока не останется другой жижи, кроме них самих, смертоносного и мертвого смешения земли и воды. Земля была вскрыта, раскопана с размахом, пожалуй, как для котлована под пятнадцатипятиэтажный дом, причем сам этот котлован был бы предназначен для большего числа жильцов, чем количество жильцов самого дома. Именно размер ямы и огромное количество наваленных друг на друга тел обусловили ракурс фотографирования: если это занимает столь значительную часть снимка, то именно потому, что следовало дать ему место, уместить все эти тела, дать представление об этом ко-

личестве, заставить оценить объем нагромождения через его видимость, фотографируемость. Громадная яма, нагруженная трупами, навязывает фотографии необычную композицию, которая, не будь всех этих набросанных и нагроможденных друг на друга тел, мужских и женских, этой человеческой угнетенной множественности, отличалась бы только существенной эстетической диспропорцией, нарушением композиции снимка в угоду земле и в ущерб небу. В данном случае можно было бы сказать: в угоду аду и человеческому ужасу, в ущерб небу и красоте природы. Но это вовсе не тот смысл, который стремился передать фотограф. Диспропорция изображения автоматически вытекает из массивной диспропорции всех этих скошенных тел, сброшенных в пустоту: их общий вес нагружает снимок, тянет композицию вниз. Они много весят, все эти тела, но снимок способен выдержать такую массу. Выбор ракурса и композиции учел груз тел, который должен вынести снимок. Тем самым снимок сопротивляется силе тяжести, которой подчиняется скопление тел. Это скопление снимок вмещает в себя в качестве продуманного творения человеческого разума. Земля была разверста, и смерть, которой она была усеяна, выставлена «под открытое небо». Свет неба и красота природы, похоже, для фотографа несопоставимы с тем, что содержит в себе разверстая земля: она выставляет напоказ то, что освещает открытое небо, чтобы создать картину. Не адский огонь, а естественный свет, совершенно равномерный, свет пейзажа под открытым небом, уныло освещает сцену, даже если в силу композиционного решения небо отсутствует на снимке, обреченное быть вне поля зрения, служить источником света, обнаруживаемым лишь потому, что он делает нечто видимым, фотографируемым. Небо находится над фотографией, за ней, в обратной перспективе. Совершенно очевидно: фотограф ощущает, что небо находится с ним, с его стороны.

В верхней четверти снимка выстраиваются единственными вертикальными элементами силуэты довольно многочисленной группы немецких солдат и офицеров в нацистской форме. Среди них есть даже несколько женщин. Это скопление напоминает погре-

бальный кортеж. Однако все персонажи пребывают в состоянии не скорби или страдания, а удовлетворения, спокойствия, в ощущении собственного достоинства, в торжестве триумфа. Они прибыли туда, застыли над рвом, но никто из них, похоже, не тронут открывшимся зрелищем. Событие свершилось, оно зафиксировано, все урегулировано, этот окончательный итог не вызывает никаких вопросов: котлован заполнен должным образом. Работа выполнена как следует, дело сделано. Впрочем, не совсем: имеется последний небольшой недочет, не хватает последнего тела, тела последнего человека. «Последний человек» – таково название фотографии, указанное в заголовке сопроводительного текста, который я запомнил не слишком точно, но из которого явствовало, что речь шла о полностью уничтоженном еврейском населении одной деревни, то ли в Польше, то ли в Беларуси, то ли в Украине. Действительно, там есть еще один человек, который сидит на краю рва, спустив ноги, как сидят на краю бассейна, касаясь ступнями поверхности воды. Его ноги, еще тепловатые, слегка касаются массы уже остывших трупов, взгляд обращен к ним: лицо взято не слишком крупно и разглядеть его выражение трудно, но вся поза этого обреченного свидетельствует о поглощенности зрелищем массовой смерти, этой скопившейся смерти, нагроможденной у его ног, истошающим зовом смерти, не забывающим никого ради всеобщего непоправимого забвения. Зрелищем, которое оставило его в одиночестве, последнего из своих, последнего человека, сидящего на краю ямы. Он не стоит среди живых и не покоится среди мертвых. Он между теми и другими. Его взгляд не в силах оторваться от манящего к себе полного исчезновения своих, не способен сопротивляться засасывающей в себя массе, человек уже с ней, с ними, но еще сидит, словно зритель на балконе над сценой, на краю ямы, готовый рухнуть в столь наполненную пустоту. Вытянув правую руку, над ним стоит нацистский офицер, нацеливший ему в голову дуло револьвера. Этому последнему человеку дали время взвесить, оценить, понять, что он как раз последний, что все имеет значение лишь для него, все возлагается на него, не остается ни-

чего кроме него и нет надежды помимо него и для него. Иными словами, он – последнее сознание, последняя память, последний виновный в том, что существовал, последний, кто еще помнит о своем существовании и о существовании своих, последний, обреченный вновь утратить, и теперь уже только для себя, все то, что уже утрачено. Ему дали время бросить последний взгляд на свою собственную жизнь, на это завершение Истории, каковой было сообщество своих, его современников, лежащих у его ног, под его взглядом. Превращение существующего в ничто уничтожает и стирает все то, что было, корни дерева окаменевают в огне, сжигающем срезанные ветви, и уже не оживут весной. Последнему человеку дали время усвоить навсегда, что у него осталось не более нескольких мгновений и что его больше не станет, едва он погрузится в бездну, присоединится к другим, разместится среди массы других, своих, теперь уже полной, и что список наконец станет окончательным благодаря его уходу к ним, ведь он – последний. Совершенно очевидно, что эта последняя казнь, завершающая казнь всей общины, стала причиной торжественной церемонии: это похоже не столько на погребальный ритуал, сколько на протокольное мероприятие. Был вызван фотограф. Немцы одеты в парадную униформу, женщины, насколько можно судить, в соответствующих случаях элегантных туалетах. Ощущается сожаление об окончании события, которое приносит такое удовлетворение, вызывает гордость, обеспечивает чувство власти, превосходства, представляет завершенность, законную победу, демонстрацию силы со стороны того, кто заявил о себе громче всех, кто воплощает в себе образцовый смысл. Немцы, видимо, желали продлить это состояние, дать возможность последнему несчастному осознать, концом какой истории он является. Чтобы в его голове уложилось это тотальное стирание, прежде чем забвение заставит его утратить все, а его убийцы будут смаковать удовлетворение от удерживания все еще там его, свидетеля краха, последнего виновного из той части человечества, которая совершила ошибку, оказавшись здесь, а не где-то еще или вообще нигде. Последнего свидетеля наказания, способного опове-

стить о нем, помимо своих, лишь опустевший мир, поскольку нацистских убийц огорчает то, что в конечном итоге их жертвы ускользают от них: убийца не может испытать двойного удовлетворения от казни своей жертвы и навязывания ей вечного осознания трагичности собственного рода. Для этого следовало бы предать смерти и одновременно сохранить живым нечто, что могло бы вновь страдать от смерти, иными словами, отделить брэнное тело от бестелесного сознания, подвергающегося в некотором роде бесконечным пыткам от этого отделения. Через несколько мгновений по воле самих же своих убийц последний человек, их последняя жертва, ускользнет от них, несмотря ни на что, а также ускользнет и от своей собственной памяти, своего сознания быть последним – стирание стирания.

Будучи сначала отрытым, ров заполнился теперь по самые края: место осталось лишь для него, последнего человека, еще одного тела, маленькой частички, еще одной человеческой плоти среди плоти, заполнившей собою все, прежде чем ров будет вновь засыпан: между уровнем наполненности рва и уровнем почвы осталось место для слоя земли, что вот-вот скроет все, все сотрет, все сровняет и уравниет с поверхностью мира, превратив в идеальный пейзаж без человека, а значит, без зрителя, который сможет его оценить, без поэта, который воспел бы его. Истребители истребляют в самих себе созерцателей пейзажа после истребления: если они и переживут своих жертв, то в конечном счете это будет в том мире, где отсутствует человек, а с ним и красота пейзажа.

Мгновение длится вечность. То же самое можно сказать и о вечности некоторого изображения. Потому что на другом краю ямы, противоположном тому, где находятся зрители, публика (те, кто участвуют в церемонии в парадной униформе и в элегантных туалетах), но из того же лагеря, заодно с теми, кто стоит и не сводит глаз с последнего, еще живого человека и с револьвера, нацеленного в его голову (сотни трупов никакого интереса уже не представляют), находится фотограф – некто, нашедший наилучший ракурс съемки, чтобы охватить всю сцену целиком, со всеми ее составляющими, со всеми

персонажами и сигнификациями. Человек, который отделен от прочих только для того, чтобы взглянуть на сцену со стороны, наделенный этой миссией, свободный в выборе наилучшей точки зрения, отдалившийся, зашедший с другой стороны разверстой ямы, долго обходивший нагромождение трупов в поисках самого подходящего места, с которого видно все (места вне изображения, но на сцене, в самом действии), чтобы все охватить, собрать в едином изображении, которое верно свидетельствовало бы затем обо всем этом, указывая: ров наполнен сотнями трупов и сам заполняет три четверти фотографии, оставив лишь горизонтальную полосу в верхней части; и ров, и изображение заполнены трупами в одинаковых пропорциях, в одинаковом композиционном решении, можно сказать, в одинаковой упорядоченности. Точность изображения, строгость подобия. Пейзаж, представляющий собой угнетенное скопище, перевернутый холм, с точностью уместившийся в вырытой яме, пейзаж из скопленных, нагроможденных трупов, набитых в яму битком, чтобы они не выступали над ее поверхностью, не выходили за линию горизонта, но при этом – переизбыток знаков на картине, в кадрировании изображения, плотность массы, мрачное вместилище человеческой плоти, в котором плавают человеческие тела. На гребне этого пейзажа – стоящие офицеры в сверкающих мундирах, женщины в элегантных туалетах и, отдельно от этой группы, посланный ею, находящийся напротив нее, чтобы вся компания вошла в кадр, ее эмиссар в будущее, ее представитель в мире изображения, тот, кто заставит ее фигурировать в репрезентации, с другой стороны ямы под открытым небом, – фотограф. Между позирующими персонажами, одновременно являющимися зрителями, и фотографом, их представителем, который должен их запечатлеть, находятся еще два эмиссара, два последних протагониста драмы, посланцы обеих групп, двух лагерей, двух родов человеческих – рода человеческого, стоящего над рвом, и рода человеческого, покоящегося во рве: это сидящий человек, на которого свои, уже мертвые, находящиеся в яме, словно возложили обязанность

все еще оставаться здесь от их имени, на поверхности земли, среди живых, и человек, выдвинувшийся вперед всех остальных стоящих, человек, которого те снабдили револьвером и вытолкнули из своих рядов. У человека, сидящего на краю ямы с опущенными в пустоту ногами, торс уже наклонен, взгляд устремлен на трупы, плавающие в жиже человеческих тел, к которой он вот-вот присоединится и которая как бы послала его туда: он оценивает в последний раз, подсчитывает: никто не пропущен, он – последний, призыв обращен только к нему, ему, похоже, не терпится погрузиться, присоединиться к остальным, к своим, чтобы с ним, последним недостающим маленьким элементом, было заплачено по счету, вычтено без остатка.

Фотограф нужен был для того, чтобы сохранилось изображение, чтобы это мгновение конца стало мгновением, которое длится, стало вечностью конца, концом, который не заканчивается, чтобы открытое оставалось открытым, чтобы было освещено (как говорят о репортаже, который освещает, заслоняя собой) действительное событие. Была вырытая яма, заполненная телами и запечатленная на фотографии как раз перед тем, как разверстая земля будет засыпана вновь, и все станет скрыто – то самое стирание стирания. Изображение призвано осветить событие, прежде чем яма, обнажающая свою глубину на поверхности изображения и являвшаяся его объектом, будет засыпана, стирая с поверхности все, что располагается под ней. Изображение охватывает ров и трупы, которыми он наполнен, прежде чем мать-земля, беременная своими мертвыми детьми, целомудренно прикроет ту сцену, тот ужас, к которому ее вынудили. Но снимок сделан, и он всплывет, выберется на поверхность земли и времени, словно тело, отказывающееся остывать и плавающее на поверхности тел, – снимок, вечно раскрывающий то, что было скрыто, и вечно закрывающий собой то, что было открыто. По другую сторону того человечества, которое в полном составе там, на дне ямы, уснуло вечным сном, и в том же лагере, что и люди, по вертикали стоящие на противоположном краю, принявшие позу, гордые и довольные ей, ощуща-

ющие свою правоту в момент создания снимка в столь достойных прославления обстоятельствах, находился фотограф. Можно предположить, что солдат-фотограф сделал множество снимков, но в Еврейском музее Сиднея сохранился именно этот, и мне известен только он. Чтобы получить такой снимок, следовало достичь некоторой слаженности, своего рода синхронизации между двумя персонажами сцены и их действиями, так сказать, между двумя щелчками – курка револьвера, нажатого солдатом, целившимся в голову последнего человека, и затвора фотоаппарата, приведенного в действие солдатом-фотографом, нацелившим свой объектив. Чтобы изображение последнего мгновения, моментальный фотоснимок последнего человека, стало как можно более интересным, информативным, волнующим, символичным, обтюраторный затвор должен был находиться как можно ближе к выстрелу и к финальной вспышке, непосредственно перед ними: сотая доля секунды, предшествующей последнему мгновению. Фотографу необходимо было следить за церемонией, хронометрировать. Может, у него уже был особый опыт съемки экзекуций? Может, это его специализация? Его действия напоминают действия спортивного фоторепортера, когда речь идет, например, о штрафном ударе или пенальти: фоторепортер должен запечатлеть в едином изображении удар ногой футболиста и мяч, который только-только отправлен в ворота, но еще на полпути к ним, то есть игра еще не закончена, потому что траектория еще может измениться, но этот удар и полет мяча должны привести к обозначенной цели, возможно, к победе. Фотограф должен быть профессионалом, ведь не так просто суметь выстроить свой снимок так, чтобы все в нем было представлено с наиболее правильно выбранной позиции, совершенным образом организовано в пространстве, но при этом схвачено во времени в самый точный момент (это то, что в отношении менее экстремальных ситуаций, но по поводу сопоставимых драматургических хронологий Анри Картье-Брессон называл «решающим моментом»). В данном случае можно даже подумать, что фотография сделана при помощи аппарата, установленного на треноге, поскольку ком-

позиция безупречна, живописна. Человек, сидящий на краю рва, последний человек с этой стороны человечества, осознает себя под прицелом одновременно револьвера и фотоаппарата: двойная экспозиция одного неотвратимого конца, нырок в ночь и вхождение в изображение, в эту относительную вечность света. Исчезновение и выживание. Земля и небо одновременно открылись для него.

Фотограф, сделавший снимок, выставленный в Еврейском музее Сиднея, возможно, был знаком с известной картиной Гюстава Курбе «Похороны в Орнана» (одной из тех, которые его соотечественник Геринг хотел бы привезти в качестве военного трофея), поскольку его фотография, похоже, подчиняется тем же законам композиции, примененным к сюжету того же жанра. Картина Курбе также горизонтальна, и в ней обнаруживаются элементы, весьма близкие к элементам, составляющим фотографию в Сиднее: группа стоящих персонажей в темных одеждах; погребальный кортеж, остановившийся посреди пейзажа; человек, стоящий на коленях (в данном случае это могильщик); яма в земле. Здесь яма маленькая, по размеру единственного тела – можно сказать, «вырыта по мерке», в точном соответствии с необходимостью: можно видеть, что земля раскопана, но то, что в ней находится, уже навсегда скрыто от взора и больше никогда не выйдет на поверхность. На этом земляном покрытии, манто просторного ландшафта, под открытым небом сообщество живых составляет большинство, а яма только что поглотила единичную смерть, простую единицу, вырванную смертью у живых. Яма совсем маленькая, скромное коричневое пятно на картине среди нарисованной зеленой травы, маленький мазок цвета земли. Земля только что поглотила одного человека, но она несет на поверхности всех остальных, всех своих: свет неба для них – печальный свет, освещающий скорбь, траур. «Ушедший» исчез за пределы света, на дне своей могилы он уже избежал неба – и земля, и небо вот-вот сомкнутся над ним.

Еще один человек, которому было поручено вырыть в земле яму точного размера, достаточно глубокую, чтобы поместить туда мертвого без риска, что он

когда-нибудь выйдет на поверхность, под открытое небо, – это могильщик, посредник между живыми и мертвыми. Он не стоит и не лежит, он находится на коленях над ямой и единственный из всех может заглянуть на дно. Вся картина говорит о скорби и трауре живых, тех, кто остался: родителей, близких, соседей, маленькой группки, являющейся человечеством в целом, – нескольких обитателей Орнана, что во Франш-Конте, кортежа из тех, что недавно потеряли одного из себе подобных. Все говорит о том, что смерть может вызвать скорбь всего человечества в целом, что человечество само по себе столь хрупко и состоит из других, тоже смертных, единиц. Пейзаж, на фоне которого совершался этот переход с поверхности в глубину, от света к мраку, от сообщества к одиночеству, сам по себе наполнен печалью: угрюмая земля, тусклый свет, пасмурное небо, без малейших просветов, без надежды, с черной безнадежной ямой в земле.

Смерть довольствовалась одним человеком, но одной человеческой смерти было достаточно для скорби и траура сообщества своих. Ямы, вырытой в земле для того, чтобы принять одного-единственного человека, стало достаточно для печальности пейзажа. Изображение, его композиция, его кадрирование говорят об этом. Это не кладбище: предание земле происходит в открытом пространстве, на фоне просторного рельефа, чего-то вроде плато. Земля плоская, лишь с незначительной ямой. Но вскоре исчезнет и яма: достаточно пары мазков кистью, чтобы ее закрыть. Человек, стоящий на коленях, должен опустить тело в землю: он ответственен за эту работу, которую он выполняет для мертвого и для живых, именно он еще на поверхности, но, не выделяясь на фоне неба, уже вписан в ту землю, которую он сам и открыл, склоненный к ней. В центр изображения, можно сказать, по линии сечения, помещен кортеж, состоящий из тех, кто участвует в погребении. На полоске картины над ними, на заднем плане, виднеются далекий рельеф и небо; а на полоске земли под их ногами – малюсенькая яма в земле, которой достаточно для того, чтобы поглотить навсегда целостность одного бытия, маленькая поверхность картины, которой достаточно, чтобы скрыть целую судьбу.

В этом, прежде всего, я вижу различие между снимком в Еврейском музее Сиднея и «Похоронами в Орнанае» Гюстава Курбе. В первом случае – огромный ров, достаточный для того, чтобы вместить сотни трупов, навязывающий смещение центра снимка к низу, вскрытие поверхности, которое ничто не сможет вновь сокрыть, после того как снимок запечатлел это, и над этим ровом находятся люди, единственно обращающие внимание на человека, предаваемого казни, на последнюю возможную смерть, способную не вызвать траур, а сделать полной радость убийства, исчезновения, последняя масса, которую следует сбросить в ров, чтобы завершить его заполнение, а на снимке – чтобы завершить его нагруженность. Во втором случае – маленькая яма в коричневой земле, открытая посредством рисунка и которую рисунок освещает только страданием, удрученностью, трауром, разлитыми по всему остальному пространству изображения, во всех других красках, в смешении персонажей и пейзажа; здесь группа людей помещена в самый центр, живые находятся на средней линии изображения, словно пытаются удержать равновесие на проводе, сбалансирована и сама композиция (кадрирование): ее обеспечивает жизнь, пусть и отмеченная скорбью. С одной стороны, есть сообщество мужчин и женщин, безразличных к зрелищу сотен им подобных, чьи трупы заполнили яму под открытым небом, и обративших все свое внимание на последнее, все еще живое, уцелевшее тело: эта последняя жизнь и есть их единственный траур, эти последние секунды жизни последнего человека – единственное неудобство, которое они вынуждены переносить, единственная тяжесть, от которой им еще предстоит освободиться, сбросив ее в ров. С другой стороны, похожая группа мужчин и женщин, но охваченная трауром и скорбью, на краю маленькой ямы, в которой один из них только что слился с пейзажем, не обладающим никаким иным смыслом, кроме человеческого. Картина Курбе – это произведение искусства, демонстрирующее тупое бессилие, покорность судьбе, церемонию скромную и ничтожную перед лицом смерти, непрерывную, неизлечимую печаль сельского погребения в голую землю под открытым небом, среди

стольких подобных погребений, происходящих, возможно, в тот же самый момент. Здесь утраты, исчезновения одного живого существа достаточно для того, чтобы говорить о бренности и временности человеческих судеб, о согласии природы и людей, о сочувствии природы людям, которые непрестанно переходят с поверхности земли в ее глубину, открывающуюся, чтобы принять их одного за другим. В одном жесте картина скрывает и открывает: покрывает картину мазками, чтобы открыть яму. Картина способна на это и, возможно, только это и делает: скрывает невидимое за видимым, открывает в видимом невидимое.

Фотография в Еврейском музее в Сиднее не является произведением искусства, хотя сделана с искусством, если можно так сказать. Она является подтверждением причастности к убийству, к геноциду. Определенным образом она могла бы указать на фотографа как на того, кто первым несет ответственность и для кого в конечном счете все и происходило, чтобы он увидел это и сфотографировал, чтобы он получил из этого свою выгоду как фотограф – делает ли фотограф что-нибудь когда-либо, чтобы помешать тому, что вот-вот станет изображением? Тому, из чего он сделает репрезентацию, чью композицию можно будет сравнить с другими изображениями, чьи уроки он воспринял, как, например, с «Похоронами в Орнана» Гюстава Курбе. Фотограф определяется как преступник, офицер с револьвером – как его соучастник, а персонажи при параде и элегантных туалетах – как члены командитного сообщества фотографии, которая потребовала сотни трупов и последнего человека для казни. Таково его предназначение: являться не тем, кто смягчает страдание посредством искусства, а тем, кто открывает страдание бесконечности безразличия перед лицом изображения, освещает ужас в вечности его репрезентации. Исполнители убийственного приказа пожелали увековечить доказательство своего подвига, своего достижения, и в назидание людям они пожелали, чтобы осталось запечатленным навсегда, на прямоугольнике светочувствительной бумаги, то, что открытая земля приняла в себя и выставила под открытым небом, и то, что со временем будет скрыто.

Во всей сцене невидимым, отсутствующим остается лишь фотограф. Чувство, которому сложно найти оправдание, возможно, несправедливое, заставляет меня видеть в нем главного виновника, поскольку от свершившихся ужаса и преступления остается лишь чудовищная преступность этого снимка. Тем не менее эта фотография и этот фотограф, которые никого не оставили в живых, в то же время спасли от забвения всех тех, кто там изображен. Вопреки моему спонтанно возникшему ощущению фотограф мог вполне оказаться единственным свидетелем сцены, который знал, что он видит, сознающим, что он изобличает своих навсегда, единственным способным испытывать то сожаление, знаком которого являлась бы сама фотография. Конечно, его снимок не был способен спасти кого бы то ни было, или что бы то ни было, или даже последнего человека – его главного персонажа, так же как он был неспособен спасти всех тех, кого показал и кто уже был мертв до того, как изображение было сделано. Изображение спасло лишь сам ужас, оставив его открытым: фотография является той раной, которая непосредственно перед тем, как голова последнего человека будет продырявлена пулей из револьвера, отказывается заживать. Она одновременно неспособна спасти от смерти и сама является смертельной. В качестве соучастницы она подчинена настоящему; в качестве фрагмента пережитого она сопротивляется настоящему. Мгновение перед выстрелом из револьвера, на веки вечные продырявившим голову последнего человека, щелчок затвора, после этого на веки вечные проделавший отверстие моментального снимка в памяти и в сознании людей, изображение навсегда закрыло дыру в памяти. Этот снимок из Еврейского музея в Сиднее не спас жертв от их судьбы, не спас убийц ни от их преступления, ни от их наказания. Фотография не спасла их от забвения, она обрекла их на вечное заключение в изображении, на вечный промискуитет их еще живых тел рядом с трупами их жертв; она заразила их смертью. Подобная фотография говорит лишь о том, что История способна создать изображение на своих самых гнусных страницах, заимствуя у искусства его техники, правила, навыки, историю, чтобы

оставить открытым страдание без человека, страдание безжалостного человека, ужасность изображения, вырванного у искусства Историей. Но есть также изображения, вырванные у ужаса Истории искусством – Гойя и другие, коль скоро у некоторых людей нет иного искусства, кроме смерти, других кистей, других фотоаппаратов, кроме оружия и бомб, других творческих стройплощадок, кроме оссуариев, иного материала для сокрытия того, что было открыто, кроме человеческой плоти, кроме тел той части человечества, от которой они себя отделили, манипулируя ею, словно податливой массой, кровавая живопись, своей кислотой разъевшая пальцы этих авторов смерти.

Потребовалось пять веков, чтобы мучительная рана в истории Франции, нанесенная сдачей Кале королю Англии и передачей ключей города, так же как и их собственных жизней (воротнички рубашек растегнуты для казни шестью представителями высшей знати), была освещена историей искусства и скульптурным произведением, и для этого понадобился гений Огюста Родена. Сегодня исторический эпизод оказался позабыт, не говоря уже о том, что страны, не причастные к этим событиям, вообще не имели причины его знать, победа короля Англии и унижение жителей Кале в полной мере перекрыты конечной победой «Граждан Кале» Родена – реванш, взятый искусством у победителей в Истории, общепризнанный шедевр, чьими отлитыми в бронзе копиями восхищаются в разных странах Европы, и даже в Лондоне, в саду Виктория-Тауэр, рядом с английским парламентом, равно как в Америке и Азии: владельцем последнего экземпляра является корейская компания.

Потребовались дистанция всего в шесть лет и все буйство фантазии Франсиско Гойи, чтобы осветить двумя знаменитейшими полотнами, «Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде» и «3 мая 1808 года в Мадриде», кровавый эпизод войны за независимость Испании и одновременно выставить народные массы в их собственной репрезентации, а беды Испании – на всеобщее обозрение.

Потребовалось еще меньше времени, но никак не меньше, чем гений Пабло Пикассо, чтобы уничто-

жение города Герники, колыбели культуры басков, и дыра, открытая в истории этого народа бомбами франкистов и нацистов, были воплощены в шедевре истории живописи и чтобы это название стало более часто цитируемым и всемирно известным в книгах по истории искусства, нежели в учебниках истории XX в. Переход от Истории к истории искусства и затягивание ран, открытых первой, шедеврами второй, таким образом, происходят с разной скоростью для разных исторических эпизодов и произведений, которые вызывают их из забвения. Нет ни единого ритма, ни регулярности в этом движении затягивания: есть пересечение и сопряжение тех сил, которые происходят из некоторого особенно жестокого и драматического события, из его всемирного и современного резонанса, из чувствительности мира, который его воспринимает, и, наконец, из вдохновения, из известности и из гения художника.

Потребуется столетия, даже тысячелетия, и появление непредсказуемого гения, говорящего на языке искусства, о котором мы даже не имеем представления, чтобы разверзнувшаяся в истории человечества пропасть под названием «Шоа» («Катастрофа», фильм о Холокосте), в конце концов не закрылась и чтобы история искусства принесла такого рода извинение, ничтожный реванш, компенсацию, успокоение тем, кого уже нет здесь для того, чтобы их испытать. И я осознаю, что даже в самом выдвигании такого рода гипотезы есть нечто шокирующее. В данном случае затягивание раны будет чем-то особенным, потому что в своих ползучих, скрытых и вытесненных формах чудовищное предприятие, осуществленное нацистами, все еще продолжается и преследует выживших там, где они нашли убежище, там, куда они вернулись после тысячелетий изгнания и разобщенности, успокаивая тех, кто их считал нежелательными где-то в другом месте, то есть у себя, и, однако, не удовлетворяя тех, кто их считает нежелательными где бы то ни было, иными словами, везде.

Именно с таким настроением я собираюсь приступить, приводя пример конкретного случая из жизни, к целенаправленному поиску произведения об истре-

блении, которым, в чем я на данный момент не уверен, какой-нибудь гений, или какой-нибудь далекий рай смиренного человека, или золотой век истории искусства смог бы заполнить бездонный провал. По правде сказать, то, о чем я собираюсь говорить, как мне кажется, сопротивляется самой Истории, хотя и привыкшей принимать наихудшее, той, что может писаться и иллюстрироваться в учебниках для школьников, и, возможно, именно по этой причине оно самым радикальным образом сопротивляется истории искусства. Недавно один отец арабского семейства, живущий в Израиле, заявил радиожурналисту, что он произвел на свет своих семерых сыновей лишь для того, чтобы сделать из них живые бомбы, предназначенные нести смерть евреям. Этот человек, который претендует на то, чтобы говорить от имени палестинского народа, парадоксальным образом представляет себя в качестве истребителя, палача собственного потомства, который сводит на нет свою способность воспроизводить. Парадокс тем более сильный, поскольку он совершенно не затрагивает дух этого человека: там бессилие повсюду, но только в такой патетической форме бессилия перед злом, главным образом, в форме ярости, чей крайний мотив – не быть на месте другого, не быть Другим, а значит, ненавидеть его до конца. Можно только отвергать слишком легкую и хорошо продуманную интерпретацию (широко разделяемую, в частности, во Франции) столь крайней степени утраты надежды, что она толкает на то, чтобы жертвовать своими собственными сыновьями. Потому что в утрате надежды больше нет ни расчета, ни предумышленности, ни программы; есть только мощное и страстное стремление к ничто. Здесь же расчет есть – наихудший из всех, расчет самого слепого бессилия, который вдохновляет человека, способного заявить, что он производит жизнь лишь для того, чтобы принести смерть. Я также не признаю наиболее зловеще-циничное и прозаичное объяснение: молодой камикадзе, ребенок-бомба, дает право на существенное вознаграждение, выделяемое семье из финансов исламистских и антисемитских группировок. Я отвергаю объяснение поведения араба-отца такого рода рассуждениями, но я считаю

подлыми чудовищами тех, кто осмеливается ее (премию) предложить, обещая такое возмещение убытков. Остается надежда отца, который сам себя видит пророком и решает сделать своих детей святыми, удовлетворяя свою ненависть, свою бессильную ярость, открывая им двери неба, врата рая. Расчет, программирование основываются на соотношении один к десяти или один к ста, то есть смерть одного сына, мусульманского мученика, может вызвать смерть десяти или ста врагов-евреев. С точки зрения морали – какую бы абсурдную наивность ни усматривал в этом такой агностик, как я, – это объяснение открытого неба, дверей рая, распахнутых широко и в одно мгновение, остается единственно приемлемым.

Перед лицом отношения притязания на существование своего народа со стороны отца – истребителя своих собственных сыновей для меня остается один парадокс, который не поддается анализу: в своей слепоте это отношение ослепляющее. Мы не осознаем того, что видим, и это отношение мешает видеть. Оно открывает пропасть и в то же время закрывает ее ослепляющим обманом. Можно было бы попытаться понять отца-араба как слепца, фанатика, растравленного иррациональной ненавистью, разъяренного и упорствующего в том, чтобы разверзнуть яму и бросить в нее попеременно своих сыновей и жертв-врагов, которых его сыновья сумели победить, пожертвовав собой. Это объяснение предполагает расчет, о котором было сказано: инвестирование в жизнь для получения смерти в большем количестве, большей ценности. Можно было бы сказать еще, что у этого отца есть любовь только к собственной ненависти и что удовлетворения этого чувства, превосходящего все прочие, достаточно для того, чтобы заполнить оссуарий, открытый жертвоприношением, начатым с собственной плоти. Лелеять ненависть вплоть до непризнания любви, желать дать жизнь в жажде дать смерть. Заменяя всем этим объяснение на прочных основаниях известных чувств, остается найти тот путь, который позволил бы нам подойти ближе, заглянуть в открывшийся в разуме провал, но мы и сами заражены своего рода рефлексивным бессилием при виде бессилия

жить, закладывая основы. Бессилия того, для кого бытие необходимо лишь для смерти, чтобы помешать Другому быть. Родиться, чтобы умереть прежде, чем пожить. Иное дело человек, готовый отдать своих сыновей родине – высшей матери, отправляя их на битву, чей ожидаемый исход – победа, пусть без уверенности, пусть невозможная, герои которой могли бы вкусить счастье, будь им дано выжить в сражении. Но победа, рассчитанная человеком, который жертвует своими сыновьями без надежды на их возвращение (и даже будучи уверен в его невозможности), зная, что первая смерть, и наиболее вероятная, будет именно их, такой победой можно насладиться, если она наступит, лишь ему, отцу, сироте своих сыновей. Здесь мы подходим к чему-то чудовищному в расчете, к чему-то, не поддающемуся расчету, поскольку такой расчет является абсурдно бесперспективным, без надежды на выгоду или победу: человек, который определил судьбу своих сыновей в качестве живых бомб, который их только так и осознает, для такой цели, для такого конца, не может верить ни в какую победу после такой потери. Каково будет для него переживание постфактум, на какой рассвет он надеется после такой ночи? Может быть, что-то вроде славы и признания, заслуженных инвалидом войны, который в сражении за родину потерял руки и ноги и которого свои считают героем, жертвой. В данном случае герой потеряет семерых своих сыновей, сохранив свои руки и ноги. Разница существенна: воин, храбро, героически жертвуя собой, не знает, что потеряет, он знает лишь, что хотел бы победить и выиграть завтрашний день, на который он надеется, для себя и своих близких. Если он готов потерять часть своего тела и даже жизнь, то потому, что хранит надежду выжить. Отец-араб, чье заявление я слышал по радио, знает, что потеряет, не знает, что выиграет, и знает, что будет там совершенно один, без своих сыновей, чтобы вкусить выигрыш и утрату, отчаяние и ликование. Он знает, что будет единственным выжившим. Он изначально осознает себя в качестве единственного субъекта, после того как осмыслит смерть собственных сыновей. Он видит себя последним человеком, пережившим собственное потомство – удовлетворенный

автор этого исчезновения, сделавшего его королем. Его шаг вперед навстречу пришествию своего народа есть шаг назад, начиная с народа, которому он отдал сыновей, и заканчивая одним человеком, который забрал сыновей у своего народа, чтобы быть для себя самого народом, множественным и опустошенным, единственным человеком, побежденным и победителем. Такова эта пропасть – уверенность человека в отношении своего абсолютного бессилия, своей абсолютной безнаказанности, в абсолютном понимании и абсолютном сострадании, которые он собирается породить. Однажды этот человек открыл и покрыл свою жену, чтобы открыть в ночи провал, уже заранее скрытый ночью. Семь раз, семь ночей этот отец породил, чтобы разверзнуть яму в земле, которую он объявил в качестве земли обетованной и которую покрыл собственным бессилием, собственной неспособностью вообразить будущее своих сыновей на поверхности этой самой земли. Так открывается пропасть в сознании, которая не сможет быть покрыта никаким осознанием пропасти. Этот человек, истребитель, демонстрирует одной вспышкой, что земля его народа опустошена.

Этот человек – отец-араб, живущий в Израиле, совершает акт мысли, перед которым моя способность и мое желание понять пасуют: я иду ему навстречу, затем уже не могу продвигаться вперед, мои ноги меня не слушаются, я останавливаюсь, я захвачен, обездвижен, одновременно зачарован бездонной пропастью и не способен заглянуть в нее. Этот акт абсолютного бессилия порождает неспособность рассуждать.

Возможно, здесь оказываются предвосхищенными мыслительное пространство и историческое время, в которых искусству не только нет никакого места, но где невозможно будет больше ни информировать, ни вдохновлять никакую практику репрезентации. Ров, открытый СС и освещенный фотографией, сделанной одним из них, стал ровом, открытым в не поддающееся осмыслению и покрытым тканью не-репрезентируемого, непредставимости. Никакой жизни, кроме как ради смерти, никакого человека на земле, кроме как ради рая, открытого на небесах, ни-

какого усмирения Истории историей искусства, никакого изображения, открытого или скрывающего: только тела, которые открываются и взрываются, открывая другие тела, покрывая их своим мертвым ну-
тром.

Перевод Вероники Фурс

**ИЗОБРАЖЕНИЕ:
МЕЖДУ МГНОВЕНИЕМ И
ВЕЧНОСТЬЮ**

В ТЕНИ ВРЕМЕНИ

Для начала я хотел бы напомнить о парадоксе скорости в фотографии. Фотографический аппарат состоит из двух главных частей: объектива, качество которого основывается на законах оптики, и корпуса, качество которого основано на законах механики. В данном случае меня интересует именно черный ящик, который приоткрывается на мгновение, чтобы впустить свет, и качество затвора которого определяется его точностью, а также знаменателем выдержки: несколько десятилетий назад выдержка в $1/500$ долю секунды была характерна только для профессиональных аппаратов. Затем появились фотоаппараты с выдержкой в $1/1000$, $1/2000$, а на сегодняшний день – в $1/4000$ секунды. Что это за скорость, которая подобно скорости бегуна на стометровке исчисляется все меньшим количеством времени, затрачиваемого на преодоление дистанции? Что за дистанция, преодолеваемая все быстрее и быстрее фотографическими аппаратами, знаменатель выдержки которых, как его называют, является все более высоким, соответствуя в реальности все меньшему времени, затрачиваемому на обтюрацию? Очевидный парадокс заключается в том, что этот высокий знаменатель предназначен для улавливания все более короткого пробега и даже в некотором роде для остановки движения, для улавливания неподвижности того, что движется все быстрее. Все возрастающая скорость обтюрации служит для того, чтобы предметы, движущиеся все быстрее и быстрее, не оставляли на фотографии никакого признака расплывчатости, того легкого светящегося шлейфа позади объекта. Итак, речь идет не о скорости аппарата, а о скорости, с которой аппарат способен преобразовывать движущееся в

неподвижное. Для фотоаппарата с высокой чувствительностью все неподвижно в мире, где предметы становятся более динамичными в своем передвижении: гоночные автомобили, ракеты, высокоскоростные поезда, теннисные мячики, военные машины... Скорость нужна для остановки скорости. И старые фотоаппараты, затворяющиеся на 250-й доле секунды, были бы неспособны замедлить до крайности, до неподвижности определенные объекты, движущиеся вокруг нас. На этом завершим предварительный обзор.

Иногда полагают, что скорость, сжимающая время, необходимое для выполнения рутинных, в некотором смысле убийственных повседневных обязанностей, может, наоборот, расширять время, затрачиваемое на полностью позитивный и предназначенный для «приятных сторон жизни» отдых, и компенсировать тем самым стороны неприятные. Сокращение времени на передвижение благодаря самолетам, высокоскоростным поездам, городским, межрегиональным и трансконтинентальным скоростным автодорогам, передача изображений и звуков и обмен ими в режиме реального времени, мгновенное взаимодействие, совершенная равномерность движения на дорогах и бесконечная разветвленность сетей, скорость поисковых систем (вовсе не случайно в этом выражении (во французском языке. – В.Ф.) появилось слово «мотор»). Мгновенность контактов, интерфейсов, передачи форм и, возвращаясь к основной мысли, повсеместное и внезапное появление объектов желания, которым некогда требовалось время на сборку, передачу, приближение к субъекту, их желающему, прежде чем они появятся в конце концов для обладания и потребления, уменьшение доли молчания вплоть до его полного прекращения под непрерывным потоком сообщений или шума с высокой пропускной способностью, с высокой скоростью, упразднение обособленности, отсутствия, признание среди прав человека права на нетерпение (можно обнаружить все более распространенную практику *ультиматума*, предварительные извещения становятся все более короткими в организации социальных протестных движений). Меньше времени уходит на передачу, предупреждение, пере-

мещение, на то, чтобы присоединиться, на получение изображений, звуков, знаков, сообщений, на ожидание получения удовлетворения или достижения цели. Все это *сжатие* – ради того, чтобы получить объективный *результат* или освободить время для досуга (какого досуга?), то есть для того, чтобы нарушить пропорции между тем, что нас автоматически отрывает от нашей жизни, и тем, что нам от нее оставлено. Все выше скорость накопленного труда (это выражение К. Маркс использовал, в частности, в работе «Наемный труд и капитал». – В.Ф.) и все раньше наступает полагаемое свободным время для остального. Но в чем суть этого остального, более значимого, чем все прочее, что значит это больше-для-жизни, больше-для-радости или это меньше-для-страдания, это меньше-для-ожидания (чего-то другого, но чего именно?), это меньше-для-умирания в самой жизни, к которому добавляется время за счет времени, выигранного благодаря скорости?

Например, нужно время, чтобы думать, планировать, мечтать, созерцать, любить, и мы надеемся, что это – лучшее прохождение выигранного, сбереженного времени, обретенного вновь. Но является ли скорость протекания времени одной и той же в зависимости от природы того, чем заполнено время, или того, что преодолевается скоростью? Хорошо известно, что приятные моменты проходят быстрее, чем прочие... И вообще, разве не говорят, что время проходит быстро? Однако у времени нет скорости, есть только длительности, которые примыкают встык, в процессе монтажа, наподобие монтажа фильма в кино. Кстати, скорость прокручивания пленки остается всегда одинаковой – 24 кадра в секунду независимо от характера демонстрируемой сцены. Это может быть созерцание неподвижного пейзажа или кавалькады ковбоев и индейцев, совершение убийства или первый поцелуй влюбленных.

Если время требуется и для удовольствия, и для боли, то нужно время и для воспоминания, то есть для размышления о времени, для возвращения во времени. Чтобы ухватить в воображении бег времени, необходимо потратить время (некоторые сказали бы,

потерять время) на борьбу за эту потерю, которая есть забвение. Это не плохо использованное время, но недолюбливаемое и тем самым отвергаемое. По достижении определенного возраста или же в наивысший момент счастья обычно говорят, что следовало бы остановить время, тем самым считая приемлемым немедленно умереть, например, увидев Неаполитанский залив. На самом деле логичнее было бы желать обратного: чтобы время продолжалось, чтобы оно не останавливалось и имело скорость, ускорялось, чтобы его ритм обеспечивал больше дней, больше ночей в секунду, больше дней и ночей в одном и том же состоянии мира и живых существ, в одном и том же возрасте человека, в одном и том же экстазе жизни. Когда говорят, что надо остановить время, имеют в виду то, что во времени воспринимается как протекающее слишком быстро, но что на самом деле, само по себе не является временем: у времени есть только ритм, то есть ничем не заполненная скорость, скелет скорости, ее надгробное изображение. Время знает только этот лишенный мяса костяк, каковым является ритм, подобный сердечному ритму, ускоряющемуся в моменты сильных эмоций или замедляющемуся, когда сердце продолжает биться в теле, впавшем в кому, ритму, характеризующемуся плоской кардиограммой, то есть без движения и без скорости сознания, мысли. Когда говорят о медленном или быстром ритме, речь не идет о скорости, которая непрерывна, речь идет о сегментации на отдельные частицы, короче или длиннее. Ритм есть та самая навязанная, привнесенная мера, впечатанная в то, что не является маркированным: конечное для разрезания бесконечного, прерывное для понимания непрерывного. Это – вынужденная необходимость контраста, требуемого для прозрачности.

Так называемая эпоха коммуникации, информации, телевидения, интернета, сетей с высокой пропускной способностью, кибернетики, а в скором будущем, возможно, и телепортации (то есть сверхбыстрого, с высокой пропускной способностью перемещения тел в пространстве) не является эпохой времени, высвобожденного для мышления. Это эпоха мышления без времени, только лишь в скорости, и не только

без времени как пространства, разворачивающегося перед ней, но без времени, свернувшегося в ней, бобина Истории, чье мышление опустошает само себя под воздействием скорости, мышление без запаса, без хранилища времени. Отсюда и слепота мышления мгновения, мгновенной – как 1/4000 секунды в современном фотоаппарате – мысли. Мышление, лишенное этого пространства времени, этого дыхания, отныне бесполезного, рассеянного и утраченного, мышление, которое мыслит и производит лишь собственную демонстрацию, собственную репрезентацию в зеркале, мышление, загипнотизированное собственным изображением, встречей, отраженное со дня на день, с минуты на минуту, производящее лишь собственную актуализацию в представлении (спектакле, перформансе), мышление как актуальность, враг времени, дисквалифицирующий и запрещающий все, что представляется отмеченным желтой звездой времени (имеется в виду Желтая звезда – отличительный знак из желтой ткани в форме звезды Давида, который нацисты заставляли носить евреев на оккупированных территориях. – В.Ф.), – это мышление ослеплено тем, что актуализирует время вспышки. Сегодня ущербность индивидов и убогость мышления держатся за этот отказ признавать время, за игнорирование относительности и неустойчивости любого состояния (состояния мира, живых существ, мышления) перед лицом времени, перед волей к окончательному стиранию того, что всего лишь отлучилось и что, возможно, еще вернется. Того, что уже не находится там, в непосредственной видимости, в противовес тому, что полагает себя находящимся там в вечности мгновения, его счастливой звездой. Того, что, вытолкнутое в тень, уступает место чему-то, оживающему в складках видимого. Сегодня новые средства коммуникации и репрезентации, их инструменты и носители в качестве обязательных характеристик имеют скорость, обратимость, нелинейность, интерактивность (обманчивая невинность, непоследовательность, безответственность) – то, что возникает мгновенно и может мгновенно уничтожаться, то, что может быть произведено кем угодно и что может воспроизвести и изменить

кто угодно другой, чем можно манипулировать под воздействием власти актуального, делающего неактуальными и время, и мышление. Нет больше времени для времени. Нет больше мышления для времени. Нет больше времени для мышления.

Сегодня чудовищное скопление ничего не стоящих, разрозненных изображений, не мыслимых в терминах экономики времени, экономики монтажа, похоже, составляет монументальные архивы, свидетельство, моментальную память настоящего времени. Но эта ложная, слепая память, ослепленная своей легкостью, бесплатностью, игнорирует невозможную экономику своей конечной активации: никогда не найдется достаточно времени, чтобы комментировать в каком-либо будущем феноменальное скопище отснятых или сфотографированных моментов. Например, рабочее время любого исследователя никогда в будущем не позволит ему просмотреть все то, что будет произведено одним телевизионным каналом, где отснятых часов больше, чем минут жизни одного человека, не говоря уже о миллионах часов, фиксируемых на пленку ежедневно миллионами туристов и любителями.

В кинематографе, в его традиционных техниках, монтажное мышление развивалось во времени, необходимым для ручной работы, для работы над изображениями и звуками, для их организации, их упорядочивания и выстраивания в линию, над их видимыми и управляемыми носителями. Помечать пленку жирным карандашом, разрезать ее резакom наподобие гильотины, стыковать ее, склеивать, погружать в коробки резерва, иногда окончательного, отходов и дублей – каждое из этих действий требовало ответственности перед материалом, носителями в их связи со временем. В каждом решении, каждом переданном вручную порядке, в каждой манипуляции с машиной, материалом и носителем, конечной целью любой мысли и любого действия имела необратимая и как бы неисправимая деталь: пленка, нить времени. Все эти акты мысли и все эти манипуляции с материалом проистекали из своего рода заклинательного колдовства, противопоставляя время, отведенное для фильма, сегментации повествования, развертывания монтажа, общему вре-

мени, неосязаемому, но присутствующему в мышлении, свернувшемуся в нем, в главной бобине, носительнице времени. Как и общее время, кино время не имеет скорости в том смысле, что скорость прокручивания пленки в любых фильмах, в любых сценах одного фильма остается постоянной, а следовательно, невидимой: монтаж есть не что иное, как ритм, этот архитектурный каркас времени. В традиционных техниках кино неудачный разрыв и монтажный переход ощущались как мучительный, если не сказать непоправимый, неверный шаг – неудавшаяся маленькая хирургическая операция, которую следует перечеркнуть и начать заново, поскольку материал, носитель времени, был неудачно разрезан, отрезан и умерщвлен, отказываясь рубцеваться на ошибочно сделанном шве. Напротив, удачная склейка, шов времени, ставший гладким и невидимым, найденное примирение между материей и временем оказались бы результатом магического, чудесного действия. Киномонтажу удалась повествовательная актуализация неактуального, он соединяет материю в зазоре между пространством и временем, навязывает ритм как приемлемую иллюзию вопреки непреложности течения, в противовес равнодушной скорости. В традиционных техниках кино требовалось время для того, чтобы помыслить время, требовалось время, отводимое ручному труду, чтобы управлять временем. Сегодня техника виртуального монтажа электронных изображений, накопленных в памяти компьютера, мгновенно симулирует фигуры ритма без времени, без контакта рук с носителем времени, позволяя дотрагиваться лишь до устройства, которое одновременно является манипулятором и симулятором манипуляции. Акты монтажа – как до этого акты съемки на видео – открыты некоей форме бесплатного, не обремененного ответственностью, бесконечно обратимого, безвредного времени, растворяющегося в экспериментировании и симуляции ритма: время, стертая скоростью, а не временем, выигранным для того, чтобы подумать о времени (монтаж), но для ментальности, в которой утрачиваются время мысли и риск напряженности времени, монтажа. Нет больше ни болезненного разрыва, ни магической удачи: время,

необходимое для точной мысли, для выбора точного действия, заменено временем, необходимым для повторения безвозмездного, неопределенного действия без последствия, для действий наугад, свободных от санкций, для игр без победы и проигрыша с материей, которую невозможно потрогать. Монтаж становится уже не столько обязательством мышления перед лицом времени, сколько временем, освобожденным мышлением для игры, даже если остается мышление для игры и есть немного игры в мышлении (как сказали бы о том, что есть что-то от игры в сочленении частей механизма). Эта виртуализация, это впадение в игру – компьютерные игры недалеко ушли – для монтажа времени воздействуют на мышление вне работы над изображением и звуком. Они могут создавать легкость, безволие, упрощенность мышления в целом в бесплатности мгновения, в актуализации того, что не знало времени, в беспредельной обратимости побед и поражений перед лицом времени, в диффузной безответственности материи времени, которая дала согласие на интерактивность, иными словами, в мышлении времени, которое предоставляет его на откуп игр мгновения: активного, добровольного мышления, подчиненного суверенности пассивных, безвольных рефлексов.

Мир утратил время из-за неспособности сохранить вкус к исследованию утраченного времени. Мир утратил даже желание времени. Он одержим лишь желанием мгновения, желанием немедленного. Модели современного общества побуждают индивида к тому, чтобы проектировать себя вне того, что находится в моменте, лишь для того, чтобы увидеть себя немедленно в следующее мгновение, которое вот-вот наступит, в вечности актуального. Индивиду уже не предлагают помещать себя в перспективу, в историю, ставить себя под вопрос и сомнение, его подталкивают к будущему лишь как к новому моментальному изображению, высокоскоростной проекции, моментально приобретаемой, успешной, идеальной. И за экраном, на котором появляются эти изображения, находится то время, которое называют пенсией. Там, спиной к изображению, в своей изнанке, все вышедшие в отставку,

которые в качестве прошлого располагают лишь ментальным изображением своей истории, все эти бенефициарии прекрасных дней пенсионного возраста: фигуры речи, фигуры монтажа, преданные, покинутые, выпущенные в это бездонное пространство, в тень экрана, за проекцию, в изнанке поверхности, на которой появилось их изображение, по ту сторону момента, который прервал и заморозил время, и располагающие всем тем свободным временем, которое они считают своим завоеванием, хотя это, возможно, всего лишь пространство усиливающейся безнадежности и блуждания без цели. Ведь мгновения начнут обедняться, изображения утрачивать свой свет, свою яркость, игра монтажа терять привлекательность, и это при том, что время соберется вернуться тогда, когда уже будет слишком поздно. Модели, предлагаемые индивиду современным обществом, не вдохновляют его взглянуть за пределы себя, чтобы увидеть других и понять, кем он мог бы быть. Эти модели не помещают его в Историю, растворяющую мгновения во времени, поскольку ему сперва необходимо насладиться тем, кем он есть в настоящий момент, то есть тем, кто сообщает, является источником, получателем, обменивается, расходует, кто мгновенно видит, что происходит вдали, мгновенно виден издалека, кто участвует вместе с другими, себе подобными, кто всегда присутствует при всех событиях на земле, имеет право манифестировать себя, выражаться обо всем, быть услышанным, признанным, и все это в одно мгновение, в этом праве непосредственного присутствия, в этом постоянном доступе к актуальности, кто замещает любое мышление о времени своим собственным погружением в сеть – сеть мыслящую, как он полагает, где монтаж утратил свое начало и свой конец, где более нет ничего в мгновенной актуализации, в бесконечном ветвлении, в вероятности, открытой всем ветрам.

Из мышления уходит существенное, как только «мыслить» и «передавать» начинают находить основу в одном и том же действии. Мысль передает лишь сверх того и, неизбежно, без обязательства быть коммуникацией. Мышление становится упрощенным в своем желании действовать в актуальном, в своем событийном

измерении актуальности, в своем исследовании света, который находится не в нем, а на нем, как свет проектора, для мгновенной видимости. Мышление нуждается в том, чтобы поместить себя в тень времени. Еще никогда человеческая фигура не была представлена столь выпрямленной, стройной, столь высокого роста и, значит, с таким преувеличенным сознанием своей хрупкости, столь устремленной к небу, на таком возвышении, как в «вечерних сумерках» этрусской скульптуры (той, что вдохновила Альберто Джакометти): здесь человек видится как идеально спроецированная на землю тень, растянутая временем, последними мгновениями света в небе, исходящего от солнца, уже низко опустившегося над горизонтом, в конце дня, как в конце последнего дня, в конце времен.

Из этой тени, растянутой временем и спроецированной на землю, поднимается и распрямляется человеческая фигура, как никогда громадная перед лицом ночи, в смешении материй земли и ночи, в свете последнего луча прожектора. Время есть тень. Время является препятствием для света, которое защищает мышление от его собственной непосредственной видимости, от его непристойного выставления напоказ, от огней актуальности, фотовспышек и высокоскоростных передач. Мышление нуждается в этом резерве ночи; чтобы растянуть, развернуть себя, ему требуются вечерние сумерки, тень времени, неактуальность того, что остается невидимым, избегающим мгновения. Такую концепцию, видимо, упрекнул в отделении мышления от действия, от лишения его власти над реальным, влияния на ход вещей и на Историю. Как раз напротив. Сегодня действие продиктовано симулякром мышления, каковым являются коммуникация, трансмиссия, мгновенное появление. Одним из наиболее потрясающих примеров является непостоянство, непоследовательность, растерянность финансовых и биржевых движений во всех точках мира, следящих друг за другом и всех вместе синхронизирующих свои действия в одно мгновение, полагающее, что думает о времени и что проецируется в будущее: короткий взгляд, очень краткий миг... История воспринимается лишь как актуальность, повседневная последовательность мо-

ментальных съемок, вспышек информации. Это уже не те Новости, которые мы смотрели перед началом кинопоказа, во время прежних киносеансов, – Новости Патэ во Франции, которые менялись каждую неделю, еще вписанные во время под взглядом Истории. Это уже ежевечерние новости – без тени, без вечерней тени, без тени времени – обзриваемые тележурналистом 20-часового выпуска, на экранах в прямом эфире, через телереальность, такие отражения мгновения без Истории, без осмысления, без этой неактуальности, которая бы им угрожала и которая побуждала бы телезрителя, хозяина всего, получателя всего, к переключению каналов, к непринужденной интерактивности в монтаже, к ошибочному монтажному переходу, грубому и неуместному, без настроения, к банализированной перед лицом времени преступной деятельности, обеспечивающей непрерывный серфинг на волне актуального, всегда на гребне волны, подъемной силы и скорости этого нового материнского чрева (*creux maternel*). Такое видение вещей расценят как архаизм и попытаются его дисквалифицировать, отнести его к Истории мысли и выбросить его из мышления как актуальности, поскольку в актуальном мышлении не находится никакого места для неактуальности мысли. Может, однако, оказаться, что и сама актуальность возможна только без мышления, вне его, в ином пространстве, где мышление редкость, в пространстве вне времени, в пространстве высокоскоростной коммуникации, пророчества посредством опроса – разгадать, предвосхитить время посредством мгновения, – в пространстве всеобщего и интенсивного обмена, возможности передачи и бесконечной воспроизводимости, беспредельной обратимости, интерактивности в качестве правила, ложном предвидении, без закона и наказания. Может статься, что нет мышления без неактуальности мышления и даже что для мышления в плоском, двумерном пространстве не хватает еще одного измерения – измерения мгновения. Может оказаться, что предполагаемый архаизм мышления без актуальности был бы сопротивлением против того, что ему угрожает, в своей вынужденной актуализации, коммуникации, представлении, рентабельности. Такое

сопротивление не было бы сопротивлением преодоленного прошлого против суверенного настоящего, но, наоборот, указанием на будущее, обращением, призывом к нему как к наступающему предшествованию, с которым следует соотноситься как с местом неактуальности, которое принесет пытку, которое уже судит и, возможно, осуждает, в его безответственности, в его упрощенности, моментальный обратимый монтаж, универсально доступный для повторного интерактивного монтажа. Для того чтобы состояться, любое мышление нуждается в возможности состояться вновь. Чтобы вновь состояться, любое мышление нуждается в том, чтобы быть.

Перевод Вероники Фурс

ИЗОБРАЖЕНИЕ: МЕЖДУ МГНОВЕНИЕМ И ВЕЧНОСТЬЮ

Не претендуя на абсолютную теоретическую истину, я хотел бы развить здесь одну мысль, которая, возможно, позволит пересмотреть некоторые устоявшиеся мнения.

Фотографию традиционно определяют как запечатленное мгновение (ведь говорят же: *моментальный снимок?*), в то время как кино воспринимается как искусство времени.

Такое противопоставление, будучи наиболее общим, подразумевало бы оппозицию неподвижность/движение, как если бы кино не располагало средствами, не было предназначено для того, чтобы говорить о неподвижном, и как если бы фотография была неспособна передать то, что находится в движении. Здесь наблюдается некий парадокс: исключение из времени того, что длится, оставаясь при этом неподвижным, и исключение из мгновения того, что перемещается и меняется каждую минуту. Поскольку тогда следовало бы согласиться, что нет ничего неподвижного в том, что может стать объектом кино съемки, как и ничто не движется, когда снимают фотоаппаратом, и что все, снятое на кинокамеру, разворачивается в иной темпоральности, отличной от той, что присуща фотографируемым объектам.

Тем не менее у фотографии и кино имеется абсолютно одинаковый носитель: покрытый фоточувствительной эмульсией прямоугольник, размер которого может варьироваться, так что отличие кино от фотографии заключается лишь в изобретении механизма

(камеры), позволяющего быстрее прокручивать следующие друг за другом кадры, что затем дает возможность другому, практически идентичному механизму (проектору) также ускорять смену кадров и их восприятие. С технической точки зрения кино – это всего лишь «пулеметная очередь из фотографий», многочисленных движущихся изображений, сперва безмолвных, а затем, с изобретением системы оптической и, позднее, синхронной звукозаписи, сопровождаемых звуками, синхронизированными в изображениях с появлением людей, предметов, мест и событий.

Появление звука, вероятно, объясняет, почему кинематограф относят к искусствам времени, таким как музыка. Но и звук сам по себе может принимать одномоментные формы: не является ли это как раз всего лишь знаменитым щелчком обтюратора, улавливающего фотоизображение за какую-то долю секунды.

Когда я смотрю на знаменитую фотографию Роберта Капы, сделанную во время войны в Испании, где республиканец, сраженный пулей, роняет винтовку и падает на землю, я слышу два практически одинаково резких мгновенных выстрела, прозвучавших синхронно: смертоносный выстрел и щелчок затвора с выдержкой в 1/200. Некоторое время назад появились фотоаппараты, предназначенные для репортеров и фотографов, снимающих для журналов мод, снабженные соответствующим мотором, позволяющим автоматически ускорить съемку и сделать множество изображений в секунду, превращая аппарат в камеру.

Кроме того, нам известны некие гибридные устройства, появившиеся еще до прихода кино и соединяющие в себе характеристики книги и машины. Это так называемые *flip books* (фолиоскопы). Ряды фотоизображений могут здесь демонстрироваться в качестве коротких анимированных последовательностей кадров: чтобы не перелистывать страницу за страницей, достаточно нажатием кнопки производить быструю смену кадров. Эти же приспособления могут анимировать, приводить в движение и заставлять чередоваться рисунки, становящиеся упрощенной и архаичной формой мультипликационного фильма. Согласимся ли мы классифицировать подобную прак-

тику рисунка как вид искусства времени и движения, в то время как традиционный графический рисунок, создающий уникальные изображения, относится к категории искусства создания неподвижных изображений? Потому что это те же самые аргументы, которые делят фотографию и кино на два лагеря. Тем не менее рисунок (как и живопись), даже воспринимаемый как неподвижное изображение, кажется мне со всей очевидностью результатом временного процесса, и достаточно проследить взглядом за линией рисунка, выполненного в карандаше или тушью, чтобы ощутить, что время вновь разворачивается перед нами.

Кроме того, так называемая моментальная фотография немислима без работы глаза, без предшествующих щелчку затвора движений фотографа, разворачивающихся во времени и в доступном взгляду пространстве. Если это временное измерение более заметно в линии рисунка, очевидным аналогом которой является траектория пути, то каждая так называемая моментальная фотография, в свою очередь, является следом не мгновения – которое никогда не сможет стать видимым, – но следом восприятия, анализа пространства, видимых событий, света, которые предшествовали моменту нажатия кнопки. (Попытаемся представить себе фотографа в совершенно темном пространстве, которого попросили сделать без подготовки снимок в том визуальном поле, которое перед ним откроется, в течение доли секунды, через круглое отверстие, имеющееся в комнате: это совершенно невозможно – или же успех такого опыта сопоставим с возможностью выигрыша в лотерею – и этого достаточно, чтобы показать, что фотография, как и рисунок, не будучи схватыванием отдельного мгновения (того, которое Картье-Брессон называл «решающим моментом»), является зафиксированным изображением, представляющим собой результат деятельности, результат взгляда, результат работы, протекающей во времени.) Фотоаппараты с моторным приводом (или кинокамеры, позволяющие извлечь фотоснимок из фильма) предоставляют фотографу возможность выбора между ничтожно различными точками съемки, даже если эти различные точки представляют собой

лишь диапазон, открывшийся из одной фиксированной точки съемки. Вернемся к Роберту Капе: если бы у него во время репортажа о войне в Испании был фотоаппарат с моторным приводом, то он, возможно, выбрал бы предыдущий или последующий снимок, изображение до или изображение после, так, как стирают или, наоборот, делают более четкими линии рисунка, но легендарный снимок бойца, сраженного пулей в момент наступления, остался бы, без малого, тем же самым, то есть вариантом, весьма близким к той уникальной фотографии, сделанной после того, как Капа – как можно себе представить – внимательно следил, вероятно, в течение довольно долгого времени за действиями, движениями этого бойца и, возможно, его товарищей на этом поле боя, прежде чем именно этот момент, именно эти действия, эти движения запечатлелись на этом единственном изображении.

И наоборот, разве не кино лучше, чем фотография, может показать окончательную неподвижность тела, только что достигнутого смертью? После того как труп сфотографирован, иными словами, когда неподвижное, застывшее тело демонстрируется посредством снимка, самого являющегося неподвижным и застывшим, возможны два прочтения: либо признаки смерти (обезглавливание, изувечение, разложение и пр.) неоспоримы, и тогда фотография, сделанная как бы с опозданием, является констатацией факта смерти и, еще, видимым признаком человеческого существа перед его полным исчезновением, его разложением, растворением его тела, либо же она позволяет зародиться сомнению, поскольку в неподвижно застывшем теле, которому сама фотография слишком легко обеспечивает состояние покоя и неподвижность, продолжает биться сердце с надеждой на то, что эта жизнь еще не утрачена окончательно, так что в следующее за снимком мгновение подергивание век или легкое движение губ могут опровергнуть производимое изображением впечатление бесповоротной неподвижности. Кино же, напротив, может придать находящемуся в состоянии покоя телу необратимую неподвижность трупа, подтвердить ее отсутствием малейшего движения тела в смене многочисленных изображений, устанавливаю-

щих временную последовательность, поскольку кино способно таким образом аккумулировать застывшие изображения, чтобы неподвижность тела не оказывалась только лишь статичностью изображений. В более широком смысле, а также чтобы развить тезис, выдвинутый с целью опровергнуть некоторые общепринятые мнения относительно специфических черт, присущих только кино или только фотографии, можно сказать, что пределом для кинематографа в его притязании быть искусством движения и искусством времени является его способность следовать за движением и временем, будучи в этом смысле их рабом, так что в почти совершенной иллюзии движения и длительности время и движение стираются и исчезают, подобно тому как исчезают движение и время, если смотреть на несущийся со скоростью 150 км/ч поезд из окна поезда, движущегося с такой же скоростью по параллельному пути. Кинопленка фиксирует движение по параллельному пути, скрупулезно отмечая все расстояния и временные отрезки.

И наоборот, фотография демонстрирует «раны» и «царапины», наносимые ей движением и временем, выставляет напоказ шрамы, напоминая стену в слишком узком проезде, со следами и полосами, оставленными на ней проезжающими машинами. Фотография – поверхность, сопротивляющаяся общему времени, в которое она тем не менее вписана, и противопоставляющая движению мира свой собственный единичный жест (фрагмент движения). Напротив, именно неподвижность наносит вред киноплёнке, именно она навязывает движению, услужливо сопровождаемому кино, мучительную и почти губительную остановку.

В дополнение к этим противопоставлениям, этой диалектике и в завершение этой дискуссии, несложно опровергнуть и другое различие, сопоставимое с предыдущими, – различие между ситуацией и повествованием, требующее, чтобы единичные и застывшие фотоизображения констатировали некоторые состояния, тогда как многочисленные и приведенные в движение киноизображения рассказывали бы истории и носили бы в большей степени повествовательный характер. Не составит труда привести множество при-

меров, показывающих, что отдельное застывшее изображение может в себе одном заключать целый рассказ, как, скажем, картины, на которых представлены галантные праздники на манер «Паломничества на остров Киферу» Антуана Ватто, или же примеры того, как фото- или видеоряд способен демонстрировать, что ничего не происходит, ничего важного не случается в определенном месте в определенный момент. Впрочем, разве камеры наблюдения не регистрируют, чаще всего, именно это: отсутствие события, неподвижность, пустоту, нулевую степень повествования, бессюжетность? И в данном случае используются именно камеры, а не фотоаппараты.

Здесь были кратко представлены несколько аргументов в пользу того, что изображения, даже если мы полагаем, что сумели их классифицировать, каталогизировать, четко разделить, расшифровать, остаются трудноуловимыми иллюзиями (обманом зрения), постоянно ускользающими от нас через тот выход, который кем-то считался закрытым для них. Я не сомневаюсь, что новые носители, на которых размножаются изображения, – носители того, что все еще называется кино, или того, что все еще называется фотографией, – этикие биологически модифицированные организмы – будут нарушать до бесконечности все конфигурации правил и исключений.

Перевод Ирины Стальной

В ОСНОВЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, В ОСНОВАНИИ ВРЕМЕНИ

В коротком эссе «Порнография. Навязчивая идея фотографии»¹ я осторожно предположил, что в основе конечного и неизбежного замысла фотографии находится порнографическая репрезентация. Действительно, если сущность фотографии заключается в том, чтобы быть неким следом, впечатыванием посредством контакта и тем самым вскрытием наощупь, предложенным взгляду в том, что является видимым, то тогда именно в порнографии, репрезентации посредством контакта, соприкасания тел, отпечатка, нанесенного одним на другое, фотография обретает свой абсолют, нулевую точку (*point de fuite* – в конической перспективе в живописи – это воображаемая точка, помогающая рисовальщику создать свое произведение в перспективе. – В.Ф.) своего проекта, свой идеальный объект, свою навязчивую идею. В этой перспективе порнографическая репрезентация в качестве центрального и обязательного образа имеет зияние женского полового органа, наподобие того, которое выставляет напоказ знаменитое полотно Гюстава Курбе «Происхождение мира». Несколько аргументов привели меня к этим идеям, ставя под вопрос прежде всего носитель, то есть также поверхность, и технические процедуры фотографии. В создании фотоизображений характерными мне представляются две процедуры: контакт и проецирование. Захват изображений, фотографирование – это в первую очередь соединение (*prise*): тем, что зримо, фотография овладевает, прежде всего наощупь, через всеобъемлющее прикосновение и единственный

¹ Alain Fleischer, *La Pornographie, une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, «L'attrape-corps», 2000.

жест, тем самым отличающийся от мазка в живописи, который должен умножаться неисчислимым количеством раз не столько для того, чтобы уловить видимое, сколько для того, чтобы создать его эхо, слышимое в отдалении. Касаясь, живопись отрывается и отказывается от видимого, она покрывает его и отделяет нас от него. Фотография (даже в том случае, если она создает изображения, столь же отличные от видимого, столь же кодированные, как и живописные изображения) помышляет не о том, чтобы становиться между видимым и нами, но о том, чтобы связать нас с видимым через прямой контакт, границей раздела которого является отпечаток на бумаге, своего рода кожа, мембрана, столь тонкая, что сквозь нее взгляд может дотянуться до зримого рельефа вещей. С тех пор как фотография стала рассматриваться как практика тактильного контакта с видимым, какое более очевидное, более естественное и более сильное предназначение может она иметь, кроме как регистрировать, хранить след и отпечаток этого интимного контакта тел, этого взаимопроникновения органов, которые являются предметом и темой порнографии? Порнографическая репрезентация кажется сущностно и существенным образом связанной с фотографической техникой, чьей областью предпочтения она становится, получая от нее свою идеальную технику и свой идеальный носитель. Каковы бы ни были конфигурации мест, предметов и живых существ на поверхности фотоизображения, там всегда будет, в основе изображения, в нулевой точке (*point de fuite*) своей мысленной (*mentale*) перспективы, а значит, в истоке своего замысла, это основание, каковым является отверстие, зияние, возврат к тьме – распространительнице света – женского полового органа. Видимо, трудно заставить принять и понять идею о том, что в основе любой фотографии, каков бы ни был раскинувшийся на ее поверхности сюжет, имеется этот удаленный объект, скрытый в ее глубине, эта *черная дыра* астрофизиков, обладающая такой плотностью, что притягивает к себе все вокруг и удерживает даже свой собственный свет, свои собственные изображения.

Фотография позволяет войти в контакт при помощи тех же самых органов и тех же самых действий,

с теми же телами, которые вступают в контакт друг с другом в порнографической репрезентации. Когда я говорю о проекте, то думаю также и о «проекции». Это было бы что-то вроде симметричного плана, созданного плоской поверхностью фотобумаги, этой границы раздела контакта и касания: с одной стороны, далекая основа изображения, его начало, а с другой – проекция, его конечное предназначение, поскольку после фотосъемки изображение нуждается в том, чтобы быть спроецированным в фотоувеличителе. Проект и касание, контакт и проекция.

Если репрезентация интимного контакта тел, которую называют порнографией, с самого начала неотступно следует, словно тень, за любым проектом и любой фотографической практикой в силу самого факта тесного соучастия между представленным сюжетом и особой техникой репрезентации, если порнография лежит в основе фотоизображения, то она, в каком-то роде, имеется там всегда и, будучи в основе изображения, также, с необходимостью, лежит в основании времени. История фотографии, конечно, коротка и, очевидно, не столь глубока по сравнению с историей других искусств и техник репрезентации, таких как живопись, графика или скульптура. Однако непристойная репрезентация представлена в истории живописи задолго до фотографии, начиная с самых древних цивилизаций. Репрезентации половых органов и самых разнообразных половых актов обнаруживаются как на греческих или этрусских вазах, так и в помпейской живописи или в керамике доколумбовой эпохи в Америке. Но я не считаю, что эти репрезентации сексуальности, сколь бы грубыми и реалистичными они ни были, могут быть определены в качестве порнографических. Порнография предполагает наличие реальных людей и личностей, их обязательное присутствие и совершение действий, и это присутствие долгое время ожидало свидетельства с наличием фотографии. Искони тела, проникшие друг в друга, сплетенные друг с другом, в самых разных положениях и позах, ожидали быть скомпрометированными, захваченными врасплох в самом разгаре прелюбодеяния, чьим первым протоколом, составленным на месте «преступления»,

является фотография. Искони, с самого далекого и темного начала, в котором они находились, тела, соединенные в этой самой тесной близости, ожидали этого вызова на поверхность света, поскольку фотография главным образом предложена и выставлена на свет изобличающих поверхностей (*surfaces de déposition*). Необходимость непристойной репрезентации, присутствующая испокон веков в истории человека и в истории искусства и манифестированная в соответствии с любого рода техниками на самых разных носителях, ожидала фотографии, чтобы создавать эти порнографические изображения, в которых контакт тел запечатлевался как контакт посредством контакта, сиюминутно и без дистанции. Эти зияния, эти черные дыры в основе изображения лежат также и в основании времени, проделанные ночью во тьме. Эта основа изображений и это изображение в основании времени, возможно, являются изображением основания (начала) времени: порнографические изображения были бы изображением сущности любого изображения, появляющегося на поверхности изображения, и также, в большей степени, нежели изображение в основании времени, изображением самого этого основания, вне которого, за изображением которого время позади своего собственного изображения больше не существует. Эта диспозиция, очевидно, вновь разворачивается и разыгрывается, главным образом, в каждой индивидуальной истории и для каждого индивида. Не есть ли обнаруживаемое каждым ребенком изображение, в глубине которого может потеряться его потрясенное воображение, изображением того места, откуда он совсем недавно вышел, того места, ставшего изображением с того момента, когда он уже более не находится там, но с которым он желает восстановить контакт, трогать его? Да и ребенок не вышел ли из самого этого изображения (которое он бессознательно ищет), чтобы вновь туда вернуться, вновь войти туда или хотя бы сперва прочесть его, одновременно как географическую карту, которая помогает найти себя самого, установить свое местоположение, и как изображение своей истории, как изображение, спрятанное в основании времени? Если печенье «мадленка» Пруста, об-

макнутое в чашку с чаем, в соответствии с непреложным механизмом, отправляло его в прошлое, то любое неподвижное фотоизображение отсылает к нулевой точке времени, и, коль скоро изображение является открыто порнографическим, иными словами, коль скоро его основание открыто и зримо на его поверхности, эта нулевая точка во времени является точкой в основании времени. И нет точки более удаленной, более погруженной в плоть времени, более недоступной. Нет отверстия более головокружительного, над которым можно нависнуть. Нет ничего, что вызывало бы у него воспоминание, более непреодолимое, о том, что было неведомо, и воспоминание о желании узнать, увидеть, коснуться, сличить себя с неизвестным.

Перевод Вероники Фурс

ЦВЕТ, ПРОРАСТАЮЩИЙ ИЗ ЗЕМЛИ

В основе первых графических начертаний – рисунков, знаков, письмен – лежит создание простого контраста. Начиная с «трафаретов» («негативов кистей рук». – В.Ф.) в пещере Шове, человек отмечал свое присутствие противопоставлением тому, что не является им самим, таким образом делая очевидным второй член фундаментальной оппозиции человеческого/нечеловеческого. В более позднюю эпоху другие бинарные оппозиции, другие дихотомии, другие биполярности (мужское/женское, живое/мертвое, присутствие/отсутствие, внутри/снаружи, день/ночь, да/нет) позволили представить базовый механизм функционирования восприятия, а затем рождения сознания одновременно с рождением логики, и именно начиная с них стало возможным представить себе все более и более сложную конструкцию – через подразделы и последовательные разветвления – как языка и речи, так и знаковых систем и систем художественного выражения. Бинарность самого первичного контраста – черное на белом или наоборот, со всеми вариантами того и другого, одного по отношению к другому, – это не стилистический код, не код очистки (удаления второстепенных деталей), не код упрощения (обращения к сути) практик означивания, но изначальный, архаичный модус. Смысл организуется, выстраивается, развивается, оттачивается, прогрессирует в направлении абстракции и понятий только через систему оппозиций – противоречий, отрицаний, инверсий. И мы обнаруживаем эти контрасты без нюансов, эти резкие насечки, эти плоские силуэты, эти отбрасываемые тени в знаменитой космогонии конкретной пещеры.

В некоторых языках все еще имеются только названия двух основных контрастных цветов со всеми их оттенками, разрезающими тем самым на две равные части спектр луча света, – по правде говоря, нечто неделимое, – который другие языки, совершенно произвольно, обозначают тремя, пятью, семью цветами... И так, вначале было черное и белое...

Однако попытки преодоления черного и белого и история возвращения красок в фотоизображения так же стары, как и сама фотография. Видимо, вопрос о «цветных оттисках» ставился еще раньше – сначала в книгопечатании и техниках репродукции, опытах Петера Шёффера, сподвижника Гутенберга (XV век), затем (в 1667 году) это коснулось результатов, достигнутых Жаком Кристофом Леблоном благодаря использованию трех гравировальных досок красного, желтого и синего цвета, и, наконец (в XVIII веке), исследований Жана Сенебье и Томаса Зеебека, которые, используя светочувствительность хлористого серебра, были убеждены, что в конце концов добьются совершенно точных отпечатков естественных объектов и видимой реальности, то есть способных восстановить не только очертания, но и цвета. На фоне этого оптимистического ожидания полного соответствия оттисков, которого добились с помощью физико-химической процедуры, первые изображения, полученные Ньепсом и Дагерром, вызвали у некоторых скорее разочарование, чем восхищение, поскольку их монохромность рассматривалась как непредвиденный дефект, так как к этому не были готовы...

Тем не менее, после того как было освоено производство черно-белых фотографических изображений – и этот опыт оставался ценным и обещающим, несмотря на явный возврат к первым шагам монохромной гравюры, разве что с большей экономией по сравнению с неспешностью выполняемой вручную резьбы по дереву или металлу, – поиски того, каким образом можно добиться цвета, продолжались. На выбор имелись два способа. *Первый способ* – в некотором роде совершенно стихийный если не для исследователей и изобретателей, которые усматривали в этом капитуляцию (здесь наметился раскол между художни-

ками и учеными), то для пользователей фотографии. Суть его в том, чтобы вернуться к живописи, то есть к традиционной процедуре раскрашивания вручную тех самых изображений, которые впервые в истории искусства репрезентации преодолели ручной труд (впрочем, любая машина, любой аппарат, в том числе и камера-обскура, управляются вручную и руки всегда необходимы для их функционирования, как об этом свидетельствуют «инструкции»), – тех самых изображений, которые освободились если не от искусства, то по меньшей мере от ремесла: вся история искусства, и в частности вся традиция живописи, подталкивала в этом направлении, поскольку так мог сложиться идеальный союз между автоматическим соответствием фотографического отпечатка с одной стороны и умением и чувствительностью художника с другой стороны – воодушевляющий союз современности и традиции, науки и искусства. И это, разумеется, не принимая в расчет наличия науки в искусстве, а также того, что сама фотография уже была искусством. В этом взаимодействии фотографии и живописи – раскрашивании черно-белых оттисков – в проигрыше оказался именно выполняемый вручную рисунок: он исчез, его сменило копирование под кальку, в котором состоял фотографический «перенос». Но парадоксальным образом в тот самый момент, когда импрессионизм завершал процесс освобождения цвета от его границ и четких контуров, живопись рисунка, линии и контуры, которые окружали цвет в классической, а затем в академической живописи, вернулись в форме автоматического начертания, навязанного фотографией, всегда находившейся в поиске точности и чистоты. В эпоху изобретения фотографии полихромные светочувствительные оттиски – даже с такими изъянами, как нечеткость контуров, – были менее огорчительными, чем черно-белые изображения с относительно четкими контурами, и в большей степени являлись провозвестниками будущих художественных новаций. Что-то вроде «Кувшинок» Моне, только меньшего масштаба.

На этом аспекте, в некотором смысле реакционном и противоречащем черно-белой фотографии, заостря-

лось внимание еще тогда, когда все искусство XIX века задавалось вопросом о времени, тогда как фотографические оттиски отражали момент и чувствовали его, а эпоха господства фотоискусства как средства «напоминания о времени», или «вызова времени» между временем утраченным и временем обретенным, еще не наступила. Метод раскрашивания черно-белых оттисков способствовал развитию торговли наборами красок, предназначенными уже не для художников, пишущих акварелью или пастелью, а для фотографов, любителей или профессионалов: эти кофры из лакированной ольхи содержали два оттенка телесного цвета, по два тона синего, зеленого и светло-желтого, сиену, кармин, киноварь, фиолетовый, черный и белый. Нессеры, напоминавшие походные этюдники художников на пленэре или корзинки для пикника, содержали помимо красок альбумин (в круглых таблетках, которые надо было разводить, или уже разведенный, во флаконах), набор из полдюжины кисточек, фаянсовую палитру, стеклянный стаканчик, инструкцию и образец раскрашенного изображения. Если фотографы-любители не считали себя искусными живописцами, они поручали раскрашивание художникам, уточняя на обороте отпечатков цвет глаз, волос, одежды, мебели, неба, особенно в случаях, когда особенно важно было добиться максимального сходства (портрет). Самые искусные или жаждущие совершенства могли еще улучшить точность цвета, покупая дополнительные краски, которые продавались отдельно. Таким образом, весь арсенал художника был призван излечить унылую однотонность фотоизображений, убивающих чувственность, которая воодушевляла художников от Ренуара до Родена. Этому помогли и ниша на рынке, в которую устремились производители красок, и добрый гений защитников «великого искусства», торжествовавших, что последнее слово осталось, так сказать, «за рукой». В этом смысле цвет – подобно цвету Говарда Филлипса Лавкрафта (очевидно, имеется в виду «Цвет из иных миров». – В.Ф.) несколькими десятилетиями позже – словно упал с неба и расположился на поверхности оттисков. Он спустился свыше, с той консоли, которой являются искусство живописи,

его история и давний опыт: кисть, инструмент благородный в полном смысле слова, покинула нематериальные, духовные высоты вдохновения и вкуса, чтобы задержаться деликатно, но мастерски на тривиальных поверхностях материальной и физической реальности мира, на столь бедном носителе автоматических отпечатков. Примерно полвека спустя, в 1950-е годы, большое количество цветных почтовых открыток, будучи черно-белыми, раскрашивались вручную, прежде чем попасть к фотограверу, а затем в типографию: так, небо там всегда было голубым, море изумрудным, скалы розовыми, листья одинаково зелеными и крыши домов – цвета губной помады. В то же время фотографии цветных фильмов у входа в кинозалы чаще всего были фотографиями со съемочной площадки, снятыми на черно-белую пленку и затем также раскрашенными, и не соответствовали техникolorу кинопленки. В эти годы, еще ребенком, я, помнится, слышал, как уличные торговцы расхваливали маленькие коробочки с акварельными красками, показывая зевакам, с какой легкостью можно нанести румянец на щеки бабушки на старом черно-белом портрете... Эта процедура, таким образом, из ранга искусства перешла в ранг ремесла и воскресного бриколажа: речь шла о том, чтобы привлечь интерес к изображениям, считавшимся старомодными и унылыми из-за своего цвета, как дают вторую жизнь старой одежде, перекрашивая ее. Между тем этот способ является предшественником некоторых современных техник ретуши и *фотошопа*...

На *втором способе* сконцентрировали свои усилия исследователи и ученые: поймать цвет внутри отпечатка, то есть фотоматериала, заставить его принять форму или, точнее, добиться фотографических изображений с полностью восстановленной формой как цветом и цветом как формой, рисунка как живописи и живописи как рисунка. Успех этих поисков привел на какое-то время к одновременному существованию механического изображения и изображения, выполненного вручную, между фотографией и живописью, хотя это и угрожало свести на нет всю торговлю наборами для раскрашивания отпечатков. У меня нет намерения – да и компетенции – проследить здесь историю

фотохромии и ее различных технических процедур, тем не менее их невозможно игнорировать полностью, не рискуя лишиться эстетический анализ конкретики: знать, «как это делается», необходимо для того, чтобы знать, о чем размышлять; «составить себе представление» непременно проходит через «идеи, которые позволили сделать». Предельно упростив, согласимся, что в противоположность «цвету, упавшему с неба» (первый способ), отдававшему верховную власть руке и глазу художника (фотографа), восстановление цветов посредством фотохимического отпечатка заставило появиться цвет внутри фотопленки, делалось ли это так называемым прямым способом (при котором использовались интерференции света, затем отражение, инициированные Зеебеком, ученым-физиком Йенского университета, позднее подхваченные Гершелем и, наконец, Эдмондом Беккерелем, прежде чем все это позволило Габриелю Липпману в 1891 году добиться устойчивого закрепления цвета) или же косвенным способом (с применением трихроматической теории и теории трех первичных цветов – принцип, сформулированный и экспериментально подтвержденный Максвеллом в 1861 году и позднее позволивший Шарлю Кро и Луи Дюко дю Орону получить положительные результаты).

Хотя братья Луи и Огюст Люмьер вместе со своим отцом Антуаном, выступавшим в роли киномеханика, осуществили свой первый показ движущихся изображений во время исторического сеанса в Гран Кафе 18 декабря 1895 года, их увлекали не столько открытие и перспективы кинематографа, сколько поиск способов получения цветной фотографии, причем их интерес сначала привлек метод Липпманна, с которым они объединились и создали первый цветной портрет живого человека (первые цветные фотопортреты, как, например, фотопортреты, сделанные Дюко дю Ороном, были – из-за необходимости длительного позирования – всего лишь фотографиями нарисованных картин, «портретами портретов»). Интересно обозначить эту конкуренцию между двумя целями в один и тот же момент истории изображений, когда одновременно была открыта механическая процедура, обеспе-

чившая возможность движения, и процедура физико-химическая, давшая цвет. Братья Люмьер оказались в центре этих двух открытий, совпадающих по времени и имеющих огромное значение, но представлявшихся если не противоречащими и взаимоисключающими, то, по меньшей мере, довольно эгоистичными и на первый взгляд не готовыми примириться друг с другом, пусть и в силу чисто технической проблемы: в то время как киносъемка предполагала очень короткую экспозицию каждой фотографии (около 1/30 доли секунды для прокрутки пленки со скоростью 18 кадров в секунду), цветная фотография, напротив, в течение первых лет после получения удачных результатов требовала более длительного времени выдержки. Напомним: черно-белые фотоматериалы были достаточно чувствительными для того, чтобы запечатлеть такие быстрые действия, как скачущая галопом лошадь, тогда как первые цветные фотографии братьев Люмьер требовали около пяти минут выдержки. На начальных этапах, когда, вместе или по отдельности, были изобретены способ передачи движения и способ придания цвета, цвета и движения казались технически несовместимыми: чтобы двигаться, кинокадры должны были быть свободны от цвета; чтобы отобразиться на поверхности фотоматериала, цвет нуждался в основательном заряде света и в неподвижности изображения. Время отображения, необходимое для получения полихромного изображения, неподвижного и единичного, появлявшегося как схватывание момента, противопоставлялось времени, требуемому движущимся изображениям, многочисленным и монохромным, которые соединяли одно мгновение с другим. Во время экспозиции (*pose*) – или, так сказать, «депозиции» (*dépose*) – цветной фотографии можно было снять несколько сотен кинематографических черно-белых кадров. Таким образом, время по-разному воспринималось поверхностью прочно неподвижной полихромной фотографической пластины и лентой черно-белого кинофильма, прокручивавшейся быстрыми рывками, но и в том, и в другом случае всем распоряжалось время, будь то для того, чтобы досыта накормить временем цвет – или, может быть, вызвать

жажду времени, – или для того, чтобы времени самому сохраниться в качестве движения. Цветной кинематограф оказался бы гипотезой, противоречивой в своих собственных терминах.

Две основные цели, которым посвятили себя братья Люмьер в эти последние годы XIX века и в зависимости от которых распределялись их интересы и усилия между двумя параллельными исследованиями – воспринимаемыми также как различные, – стремились объединиться в одной общей для всех этих изображений (изображений кинематографа и изображений цветной фотографии) особенности – их призвания и как бы их естественного предназначения быть демонстрируемыми. Потому что если демонстрация признается в качестве исторического и специфического для восприятия кино приспособления, то, возможно, при этом забывают или, по меньшей мере, недооценивают, что «автохром» Люмьеров, эти первые фотоматериалы цветной фотографии, произведенные промышленным способом и выпущенные в продажу, были сперва пластинками со стеклянной основой (наконец-то полученные аддитивным методом, рекомендованным Дюком дю Ороном), предназначенными для демонстрации на экране. Таким образом, одно и то же светооптическое устройство – разве что более механизированное в случае кино – использовалось, чтобы изумлять публику, заставляя появляться изображения, гораздо более приближенные к реальной жизни: движение жизни, с одной стороны, краски жизни – с другой. Цвета, как и движение, демонстрировались тут же, и все технические инновации, которые использовались в фотографических, а также кинематографических изображениях, – случайным образом легли в основу такого способа презентации, как проекция. Дух новизны отдалял эти изображения от привычных носителей, например, книги, несмотря на такую их общую характеристику, как воспроизводимость. Было важно, чтобы при воссоздании цвета, воссоздании движения сохранялось их удивительное свойство – характер ярмарочных феерий и иллюзий, присущих световым вспышкам в темноте. И первой машиной, которой идеально подходило ее название,

стал «волшебный фонарь». Впрочем, пространственное и архитектурное оформление показа, то есть затемненный зал, в котором могла собираться многочисленная публика, занимая указанные в билетах места, чтобы впечатляться световыми вспышками (*sidération*), коллективный характер церемонии позволяли стимулировать и усиливать изумление: в толпе испытываешь более сильный энтузиазм, и если кто-то восхищается больше, чем его сосед, то это означает, что он видит больше или лучше. Демонстрация касается не только изображений: через привлечение взгляда, внимания сам зритель, сперва физически удерживаемый на своем месте, тянется навстречу тому, что он видит. Чем более многочисленны взгляды, устремленные к нему, тем более убедительно, восхитительно, чарующе изображение. Таким образом, демонстрируемые кино- и фотоизображения обрели свой собственный способ «падать с неба», в своего рода мгновенном сотворении в момент их презентации, их появления, удара молнии, который подтверждал, что они имели более таинственное происхождение, чем в том случае, когда рука художника опускалась с высот, порхая, словно птица, чтобы нанести чудесный мазок кистью, цвет жизни. Если полотно нарисованной картины получало из рук художника очень медленную и кропотливо создаваемую серию проекций, в рамках которых изображение становилось видимым, созерцаемым, цветная фотография показала саму проекцию и мгновенное появление законченного изображения. Можно было бы сказать, что она заставила увидеть светящийся луч проектора, легко продвигающийся на изображении: замечая, что луч света проецируется, обнаруживают, что результатом этой проекции является изображение. Это вызывает ассоциацию с артиллерийским снарядом, чью траекторию полета замечают раньше, чем констатируют эффект и взрыв.

Эта аналогия, похоже, естественным образом подводит к сути темы. Автохромы братьев Люмьер, использовавшиеся во время первого мирового конфликта в 1914–1918 годах на полях сражений на Марне в городах и деревнях, близких к линии фронта, как немецкими, так и французскими фотографами (как если

бы немцы использовали французские боеприпасы для своих орудий), являются первыми цветными военными фотографиями в истории, тогда как большая часть предыдущих и последующих войн, революций и разного рода военных кампаний запечатлены репортерами-фотографами на черно-белых снимках, ставших отныне историческими, например, снимки Испанской войны, Второй мировой войны, войны в Алжире, кубинской революции, венгерского восстания 1956 года, войны во Вьетнаме или арабо-израильских конфликтов. Предпочтение черно-белого изображения для освещения «ужасов войны» объяснимо. Гойю эта тема вдохновила на создание шедевра – серии офортов, разумеется, черно-белых... Подчеркивая контрасты, выделяя эффекты, черно-белый усиливает драматизацию. Провалы черноты представляют взору пропасти более пугающие, более трагические, чем превосходно воссозданный красный цвет проступившей крови на ткани или лужи крови на земле. Черно-белый придает также универсальный характер тем драматическим сценам и их персонажам – героям или жертвам, которых он представляет, затушевывая «малую историю» в пользу великой, усиливая черты, удерживая то, что является общим для всех человеческих существ и для всех их трагедий повсеместно, под любым небом, в то время как цвет может создать впечатление вторичности, второстепенности, приватности, даже экзотичности и, в конце концов, подслащивания или «подкрашивания». Наконец, есть еще одна техническая причина выбора черно-белого как для изображений войны, так и для репортажей, например, о криминальных и ночных происшествиях, сфотографированных Уиджи (Weegee). В течение долгого времени черно-белые пленки являлись более высокочувствительными, чем цветной фотоматериал, и показали себя более приспособленными к коротким экспозициям, которых требовала съемка действий, движений атакующих кавалеристов, штурмующих пехотинцев, падающего тела, артиллеристов, суетящихся у своих орудий, техники, передвигающейся по земле, воде, в небе... Здесь, очевидно, нельзя не вспомнить легендарную фотографию испанского борца-республиканца (снова Испания),

сделанную Робертом Капой в момент, когда персонаж остановился в своем рывке, сраженный вражеской пулей неподалеку от Серро Муриано, и еще покачивался, выпуская из рук свое ружье, или же фотографию Юджина Смита американских «Моряков», которые в коллективном движении водрузили звездный флаг на островке Иводзима (Iwo Jima), на Филиппинах. Но вспоминаются и другие многочисленные изображения, ставшие частью универсального иконографического наследия, все черно-белые, подписанные рядом военных фотографов, начиная с Роджера Фентона (Крымская война, 1855), Фелис Беато (война в Китае, 1860), Джона Бёрка (вторая афганская война), Рейнгольда Тъеля (Бурская война, 1899–1902) и заканчивая Доном Маккаллином, Джорджи Зельма, Гербертом Болдуином, Эрнестом Бруксом, Ли Миллером, Ларри Барроузом и др. По поводу разницы в чувствительности черно-белой пленки и цветной уточним, что братьям Люмьер удалось снизить время выдержки до минуты, а затем, в автохромах, массовое производство которых началось в 1907 году, до секунды. Но, несмотря на явный прогресс по сравнению с пятью минутами первых выдержек, это тоже слишком много, так как фотография движения может превратиться в фотографию потока, в «движение аппарата во время съемки», фотографы же стараются добиться максимальной четкости и определенности.

Автохромы Люмьеров, которыми пользовались для съемки французы Фернан Кювиль, Поль Кастьельно и Жюль Жерве-Куртельмон, а также немец Ганс Гильдебранд, не являются изображениями военных действий. Они схватывают «до» и «после». «До» – подготовка к сражению: солдатские палатки, виды бивуаков, часовые на посту, установка артиллерийской батареи, скопления группами и в боевом построении, в ярких униформах, с застегнутыми гетрами, походный обед или моменты отдыха перед битвой. «После» – потери: пейзажи после битвы, мирные земли, напитанные кровью и картечью, руины, города-призраки, опустевшие дома, нагромождения камней, из которых ушла вся жизнь, тишина и неподвижность как сюжет безмолвного и неподвижного изображения. Но между этими

двумя моментами – полный провал, слепой момент, время смерти, непостижимая абстракция: в изображениях, снятых с обеих сторон, в двух лагерях, нет ни взрывов, ни пожаров, ни дыма, ни вспышки огня, ни мертвого, ни раненого, никакого движения войск, нет грузовиков, доставляющих на фронт новобранцев, нет «Скорой помощи» с белым флагом на ветру, вытаскивающей раненых или умирающих, нет военного действия, нет следов крови, нет пятен грязи, нет атаки первых рядов, истребленных сразу же после появления из траншеи, нет волны атакующих, скошенных пулеметной очередью, нет метаящих снаряды пушек, нет тела, пронзенного штыком, или навсегда остановленного «рогатками», или искромсанного гранатой, или обезглавленного снарядом, нет лошади с обезумевшими от шума и ярости глазами или уже лежащей во рву со вспоротым животом, нет черноватого следа в небе, оставленного сбитым самолетом. Цвет не вынес бы этого. У цвета, похищенного движением, не было времени сохраниться на неподвижных фотоизображениях. Конечно, эти фотографии сознательно сделали такой выбор. Они хотели увидеть нечто иное – войну как определенное состояние, а не военные действия. «Состояние войны» – выражение, которое, похоже, ставит в кавычки саму войну, войну сражений и сражающихся, заброшенных в иное пространство, не то, где война переживается всего лишь как ситуация угрозы или как уже состоявшееся бедствие.

Напомним, что Жерве-Куртельмон, через окуляр камеры следивший за сражениями, предоставляет отчет о бедствиях и разрушениях войны, во-первых, посредством изображения во время 27 лекций-презентаций в феврале – начале марта 1915 года в зале Габо в Париже и, во-вторых, через текст – в публикации двенадцати выпусков, посвященных битве при Марне, и четырех, касающихся Вердена. В этом двойном способе свидетельствования о двух разных периодах войны, через устное слово и демонстрацию, военный фотограф формирует то, что мы называем исторической памятью, и одновременно выполняет некую пропагандистскую патриотическую миссию. Интересно, что представляли собой сеансы в зале

Гаво, где, без необходимой синхронизации, с которой должно будет столкнуться звуковое кино, Жерве-Куртельмон связывал слово и изображение, отделяя их друг от друга? С одной стороны, действия и движения, воспоминание о которых могут восстановить только слова, и, с другой, демонстрируемые фотографии, свидетели двух неподвижных состояний мира, двух ожиданий – ожидания войны и будущих сражений на фронте и ожидания мира и восстановления там, где война и сражения уже прошли. Но есть и такой род совпадения между длиной выдержек, необходимых для автохромов Люмьеров, и позиционной войной: разве не говорят «держат позу» и «удерживать позицию»? В этой войне движения меньше, чем неподвижности, и есть роковые вспышки смертоносных действий, зажатых между двумя остановками времени: с одной стороны, ожидание в траншее, погребение прежде самой смерти, фиксация фронта прежде неподвижности тел, обманчивые неподвижность и спокойствие и, с другой, уникальное, решающее и окончательное действие (впрочем, чаще всего бесполезное), реальные, окончательные неподвижность и спокойствие того, что было поражено снарядами и что теперь представляет собой лишь безжизненные руины, остывший пепел, осевшую пыль, результат единственного движения, на которое способны созданные человеком, иногда не без гениальности, конструкции – их жестокое и мгновенное обрушение. Существует своеобразное совпадение между позиционной войной и позированием для фотографии. Автохромы этой войны являются фотографиями «постановочными», причем во многих смыслах – будь то люди, которые чаще всего позируют, или пейзажи и здания, запечатленные под самым лучшим углом, на самом лучшем фоне (декор), где ничто не шевелится и который тоже позирует на свой манер.

Можно было бы сказать, что автохромы лишают войну драматизма, прекращая насилие, очищая воздух, успокаивая боль в ранах и рубцах, смягчая контрасты, избегая суровости. Автохромы действуют подобно фильтру, устраняющему порочность, бесчестие, варварство. Это восстанавливающие, успокаивающие изображения. В них есть мудрое отстранение, дистан-

цирование, подобное медитации. Французские солдаты показаны здесь в добром здравии, бодрыми и на учении, и на параде, на больших маневрах или при осмотре обмундирования: офицеры и солдаты, обслуживающие французскую пушку 75-го калибра, в самых выгодных позах, как на восковой композиции из музея Гревен; зуавы, опирающиеся на ружья, с краповыми кепи, в белых кюлотах (юбка-брюки) и голубых жилетах, с рюкзаками из верблюжьей кожи на спине; доверчивые, почти улыбающиеся марокканские стрелки в своих униформах песочного цвета, с примкнутым штыком, лицом к объективу фотографа, являющемуся всего лишь безобидным видеоискателем. Также немецкие солдаты: пьющие и отдыхающие в укрытии, почти очаровательном (гнездышко из зелени, укромное местечко для мальчишек, играющих в войну); идеально ровный ряд пехотинцев лицом к бойницам траншеи; полевая кухня, больше напоминающая вылазку бойскаутов; момент сбора перед баварской походной часовней; солдаты, беседующие посреди разрушенной деревни, словно во время посещения развалин античного поселения... Со стороны побежденных – персонажи из городов, по которым уже прошла война, но куда она еще может вернуться: здесь мы обнаруживаем лица, позы, костюмы, указания на род занятий или профессию, которые нам уже известны благодаря Атже (Эжен Атже – французский фотохудожник. – В.Ф.). Зная, что эти дети, молодые девушки, торговцы, нищие, служащие, депутаты, прелаты были сфотографированы рядом с полем сражения, в поселениях, уже затронутых войной и все еще находящихся под угрозой, сложно сохранить равнодушный взгляд, чтобы решить, присутствует ли в этих спокойных изображениях трагизм. В каких следах, в каких знаках, по каким признакам его распознать? Трудно установить, говорят ли эти изображения о чем-то ином, кроме того, что это портреты конкретных людей, снятых в их обыденной жизни, в мирное время, в момент обычного счастья или обычного несчастья.

Конечно, есть цвета, притягивающие мой взгляд. Но что говорит мне киноварь ризы архиепископа Реймского, или пурпур ризы коадьютора, выде-

ляющийся на черно-белых ступенях крыльца, или каштановый (коричневый) цвет костюма стража кафедрального собора и синяя клетка его шарфа, или серо-голубой, в сочетании с черной униформой, цвет широкополой шляпы супрефекта и коричневый его шарфа, голубой халат разносчика хлеба или красный фасад мясной лавки, где торгуют кониной, на рю Гамбетта, и тот же красный на переднике мясника, г-на Минуфле, синий, как на флаге Франции, у панталон заводчика, красный воротник его туники и каймы его кепи? Или красный платка пожилой жительницы Реймса, такой же, как и ее щеки и стена позади нее, и такой же, как у гигантского омара на вывеске разрушенной рыбной лавки, от которой остался только фасад? Или желтый и зеленый цвета консервных банок в витринах «Crémerie moderne» (досл. – Современный молочный магазин), голубой фаянсовых букв и декора «Колбасной лавки Сен-Жак», все еще действующей, несмотря на руины вокруг? Или белый, ставший почти кремовым, маслянистым, уже контрастирующий не с черным, а с рыжим кожаных ботинок, на передниках четы Готье и на занавесках их ресторана? Или синяя роба поверх коротких штанишек мальчонки по имени Жан, позирующего, сидя на камне, руки в карманах, ноги скрещены, с флегматичностью маленького месье? Или платье в сине-белую клетку и бледно-розовый бант в белокурых волосах маленькой девочки, присматривающей за личными вещами и ружьями солдат, которых нет на снимке? Что говорят мне все эти цветовые пятна на изображениях, где цвет держится словно про запас – для других времен? – как нечто похожее на неяркий румянец на осунувшемся лице того, кто цепляется за жизнь, как свидетельство нежности, неспешности, выздоровления? Именно об этом прошептали мне цвета, проявившиеся там и здесь пятнами, акцентируя чувствительность, эмоциональные моменты, на поверхности этих автохромов: цветные приметы сезона надежды после черного времени, выздоровление и выживание, несмотря ни на что, более сильные, чем насилие драмы, это финальное превосходство, эта возможная победа слабости над силой. В этих изображениях именно свет словно возвращается

после долгой болезни или выходит из траура и сам является выздоравливающим, поскольку автохромам необходимо это яркое солнце в синем небе, которое иногда выдает присутствие фотографа, чья тень становится видимой в центре изображения, как будто он сам шагнул навстречу своим персонажам, чтобы разделить их судьбу, с узнаваемым силуэтом треноги фотоаппарата, неподвижным, присоединившимся к другим теням, движущимся, угрожающим, смертоносным. У всех персонажей взгляд, устремленный в объектив фотоаппарата, не похож на взгляд, который придают себе самому, когда позируют для портрета, чтобы оставить о себе лестное воспоминание. Это взгляд, который смотрит мимо зеркала фотографии, за него, и видит нечто иное, вдали. Долгие выдержки, которых требовали автохромы, словно привели сфотографированных солдат в состояние безмятежности и доверия как гарантии их отваги, а гражданских – в состояние смирения и степенности как гарантии их гражданской доблести. И для тех и для других эти позы и эти незаметные проявления чувств выиграли от времени выдержки, то есть времени раздумья, времени остановки, отвлечения от действий и событий, от того, что должно завершиться и что уже произошло: автохромы, требующие времени для того, чтобы цвет сохранился и застыл, проложили слой времени между живыми и их судьбами, между их изображениями и тем, что осталось за кадром.

Что касается изображений без персонажей (действующих лиц), таких, где любая человеческая фигура является всего лишь неподвижным телом, трупом, пейзажи после битвы и города в руинах показаны на них в том состоянии, когда пыль уже осела, дым рассеялся, поскольку пыль и дым являлись движущимися объектами, и следы появляются, словно размытые временем, обеззараженные, преодолевшие само время, которое было временем катастрофы. Эти развалины, возраст которых исчисляется несколькими неделями, самое большее несколькими месяцами, кажутся столь же умиротворенными, как и античные руины на месте археологических раскопок, пустующие на протяжении веков, тысячелетий под небом Египта, Греции или Ита-

лии и снятые одинаковым образом, в соответствии с одной и той же эстетикой, с одинаковой заботой о кадрировании, с одинаковым уважением к обрушившейся архитектуре, к разрушенным перспективам, с одинаковой строгостью и одинаковой мудростью первыми фотографами-путешественниками, как, например, Максимом дю Кампом в долине Нила. Мы – на Марне, на полях сражений, сфотографированных после того, как жуткая бойня, подобная аду, завершилась, уже вновь спокойными и кроткими, словно в погожие осенние деньки, после вспашки: шумный и смертоносный металл убран, человеческая плоть, результат массовых убийств и истреблений, убрана, виднеется только одинокая, покрытая цветами могила солдата, его гробница на том самом месте, где он пал и где почти радостно развевается на солнце трехцветное знамя. Можно было бы поверить, что среди этих спокойных и монотонных пейзажей Марны всего несколько десятков погибших во имя защиты этого самого знамени, лишь несколько десятков тел, оставленных как дань в защиту родины, чтобы теперь, продвигаясь все дальше и дальше, отмечать вешками отвоеванные территории. Мягкие цвета автохромов заставили проявиться белый, синий и красный на полотнище штандарта (они поднимают флаг на свой манер) и еще красный, синий, желтый, зеленый на лепестках цветов, в букетах и венках, и весь окружающий пейзаж, пустынный и спокойный, объединен коричнево-зеленым, без единого пятна другого цвета, который можно было бы заснять, поскольку кровь уже впиталась в землю. В этих автохромах именно таким образом цвет вопреки обрушившейся с неба тьме кажется победно поднимающимся с земли. Известно, что мак-самосейка – первый цветок, заставивший проявиться краски жизни на полях смерти, – был связан с воспоминанием и увековечением памяти о Великой войне, и в Англии особенно. Здесь я не могу запретить себе думать о том, что война 1914–1918 годов еще не закончена и каждый год приносит новые смерти – мины, которые взрываются под лемехом плуга или под ногами прогуливающих в 2007, 2008, 2009... – после долгого движения к поверхности, после обманчивой паузы, растянувшейся

на многие десятилетия, вскоре уже почти на столетие. Среди автохромов, которые представляют пейзажи после битвы, в переживании постфактум, которое можно было полагать окончательным, под видимыми поверхностями и под красками жизни, робко вернувшимся, еще скрывается, затаившись в ожидании, смерть. Разрушительная и смертоносная сила войны продолжает действовать исподтишка по ту сторону изображений, заставляющих поверить, что война окончена.

Автохромы Люмьеров периода войны 1914–1918 годов, снятые в регионе Реймса, показывают два разнонаправленных движения, дополняющих или исключаящих друг друга: война располагается в небе, откуда она угрожает или откуда обрушивается подобно черному трауру, а цвет поднимается с земли. Война, состоящая из ожидания – как для тех, кто уже на передовой, так и для тех, кто ждет своей очереди, резервистов и новобранцев, – мгновенно освобождается от своего груза, тогда как цвет нуждается во времени, чтобы зарядить неподвижные фотоизображения. Автохромы Люмьеров представляют собой одновременно след освобождения от груза черноты и зарядки цветом, опускания ночи и подъема света. В этих изображениях обнаруживается связь с атмосферой и эстетикой натюрморта, но с менее меланхолической стороны, которая обозначается в отношении этого жанра английским выражением *still life* (застывшая жизнь). Действительно, в автохромах не столько показана смерть в природе, сколько остановленная жизнь, застывшая в ожидании, но с таким же наличием персонажей, предметов, декоров для расстановки, соединения, сборки.

В заключение небезынтересно напомнить любопытные технические особенности. В автохромах Люмьеров гениальным образом использовался картофельный крахмал – микроскопические гранулы, подкрашенные оранжевым, зеленым и фиолетовым и нанесенные барсучьей кисточкой на стеклянную пластинку. Я не могу помешать себе думать об истоке того, что заставило появиться цвет в изображениях, – о земле (картофель во французском языке – *potte de terre*, букв. «земляное яблоко». – В.Ф.). Но хотя землю представляют темной и жирной, картофель, измель-

ченный в порошок, дает автохромам цвета исключительно яркие и прозрачные, словно обезжиренные, облегченные, разбавленные: можно было бы сказать, что эти цвета, взошедшие из земли, отправлялись туда на поиски воды. Цвета автохромов стойки, но словно бы скромны, со своего рода сдержанностью, верны, скорее, памяти – как говорят по поводу чего-то исчезнувшего, – чем взгляду того, что появляется. Может создаться впечатление, что цвета этих изображений, мгновенно запечатленные, слегка полиняли, словно ослабли и отдалились со временем, будучи выставлены на свет, как если бы сложились вместе или вычли друг друга время экспозиции и свет, чтобы дать возможность изображению разместиться и рассмотреть себя, в то же время обрекая его на уничтожение. Рожденные временем выдержки и экспозицией света, цвета автохромов кажутся заранее подставленными свету, на котором они становятся видимыми в течение всего того времени, которое нас от них отделяет: два противоположных времени действия света в жизни и смерти изображений. Автохромы Великой войны – это исключительно живые изображения, но удивительно ясные и холодные перед лицом смерти, свидетелями которой они являются. В них есть невинность, свежесть юношеских образов, которые еще не сталкивались с несчастьем, с низостью и жестокостью людей. Эти цвета столь же хрупки и полупрозрачны, как кожа юных девушек, которые представлены на изображениях, и кажутся предназначенными только для них.

Площадь Николая Бержье в Реймсе, 23 марта 1917 года. В разрушенном артиллерийском огне квартале две молодые девушки совершают переезд¹: они погрузили то немногое, что осталось в их распоряжении, в тележку, на которой, среди самых разных предметов, сваленных в кучу, выделяется броский красный цвет подушечки. Девушки одной рукой касаются ручки тележки, второй рукой первая девушка держит маленький круглый столик, а другая – бадью с бельем. Они выглядят одинокими и растерянными. Сестры они или только подруги, соседки, товарки по несчастью? Можно предположить, что у них нет семьи, они не по-

¹ «Сцена переезда», автохром Поля Кастельно.

лучают вестей от отца и братьев, от своих женихов... Мы никогда не узнаем, откуда они пришли и куда идут, но, остановленные в своем печальном передвижении, они приняли позу, чтобы быть сфотографированными. Девушка справа широко улыбается, словно эта короткая остановка ради фотографии была моментом отсрочки или передышки между тем, что они оставили позади себя, и тем, что их ожидает. Девушка слева, выделяющаяся более суровой красотой, видимо, полагает, что время остановки – это всего лишь не имеющее особого значения мгновение среди мгновений времени вообще, в котором протекает их судьба. Подушечка ярко-красного цвета у ее лица – это цветочное пятно, которое сразу притягивает взгляд и находится почти в центре изображения (возможно, именно там, где видел свой *punctum* Ролан Барт, хотя он никогда не принимал в расчет цвет в своем восприятии фотоизображения). Этот цвет словно тон краски на цветовой палитре, обращение к которой подсказывает мне точный тон бледного лица, с нежным румянцем, и волос, в которых играют рыжие отблески. Между подушкой и лицом, на переднем плане, – расстилающаяся перспектива разоренной, пустынной улицы. И я представляю, в невозможном времени и невозможном месте, эту очаровательную головку, мягко покоящуюся на этой подушке. Я представляю розовое в сочетании с красным.

Перевод Вероники Фурс

ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ

ФОТОГРАФИЯ: ЦИКЛ ВЕЧНОГО ВОЗВРАЩЕНИЯ

Механическая воспроизводимость фотографического изображения стала предметом многочисленных комментариев, начиная с Вальтера Беньямина. При этом едва ли было замечено, что одновременно фотоизображение обладает и такой характеристикой, как проецируемость, еще находясь в фотоувеличителе, при переходе от полупрозрачного негатива (стеклянной пластинки) к оттиску на бумаге. Впервые в истории развития техники репрезентации, а вскоре и впервые в истории искусства, если не принимать во внимание волшебные фонари, которые так и остались малым жанром и не получили повсеместного распространения, изображения сумели покинуть свой носитель в отличие от изображений в живописи, фресок или рисунков, намертво скрепленных с тканью, деревянной доской, штукатуркой или листом бумаги. Фотоизображения перемещаются, они путешествуют: сперва чтобы появиться на белой поверхности, покрытой слоем чувствительной эмульсии, затем на экране и, наконец, на любом материале – твердом, жидком, газообразном, который способен их принять: по правде говоря, любая поверхность (кроме зеркальной) способна стать экраном, так что фотографии можно проецировать хоть на кучу угля, хоть на морскую пену, на дым, на облака. Эта *проецируемость*¹ фотоизображения долгое время не использовалась вне фотолаборатории или фотоувеличителя для печати на бумаге, и только

¹ См. об этом текст: «Кинематограф, короткое замыкание и остановка времени», с. 156; «Пространство, озаренное образами», с. 278.

сравнительно недавно фотография стала применяться профессионалами в форме слайд-шоу или же любителями во время семейных показов слайдов с отдыха или путешествий. Что касается художников и использования проекции в живописи, то пришлось дожидаться появления художников-гиперреалистов, которые проецировали фотографии на полотно, чтобы верно воспроизвести их в картине, пользуясь тончайшей кистью, по крупницам (а иногда добавляя по точке, чтобы достигнуть крайней степени оптического реализма). Что любопытно, все это делалось с целью получить конечный результат, который бы не являлся фотографией, а претендовал на то, чтобы преодолеть фотографию, и вновь становился актом живописи и приобрел ее носитель, окончательно застыв на полотне.

В современном искусстве инсталляции на основе проецируемых фотографий или фотографий, соединяющих в себе посредством проекции повторное использование более ранних фотоснимков, – явление еще более недавнее, чем гиперреалистическая живопись, и лично для меня это представляет большой интерес, поскольку я экспериментирую с различными устройствами и испробую различные носители в многочисленных сериях уже больше тридцати лет (мои первые опыты исследования темы «Тела-экраны» – проекции фотографий различных материалов на обнаженное женское тело – были опубликованы в журнале «Zoom» в 1971 году). Если долгое время художники и фотографы не замечали и не использовали эту существенную характеристику фотографии, то, возможно, потому, что другой вид искусства превратил проекцию в свое эксклюзивное и специфическое приспособление – это кино с его затемненным залом, повернутым к экрану проектором и расположенными между ними рядами кресел для зрителей, занимающих строго определенные места. Действительно, если не принимать во внимание первые устройства, предназначенные для воспроизведения движения, или носители с ограниченной способностью, например *flip-books* (или фолиоскопы), составившие часть предыстории кино, то можно сказать, что кинематограф утвердился – сперва в балаганном универсуме

оптических иллюзий – как искусство проецируемых светящихся изображений, быстро сменяющих друг друга фотограмм. Фотография в противоположность кинематографу, который она обеспечила носителем его фильмов, демонстрируемых на экране, – посеребренной пленкой, главным образом знала другие способы восприятия и распространения, нежели проекция: отпечаток на бумаге и все носители ее печатного воспроизводства – афиши, буклеты, журналы, книги. Впрочем, как известно, большинство кинофильмов снимались и демонстрировались на одном носителе – 35-миллиметровой перфорированной пленке, которой позже завладела фотография (Лейка), создав на ее основе большое семейство фотоаппаратов форматом 24x36. Носитель и покрытие, как черно-белое, так и цветное, стали общими для кино и для фотографии, и фирмы-производители фотопродукции выпускали одну и ту же пленку, которую они либо наматывали на бобины (от 120 до 300 метров) для кино, либо на маленькие катушки, на которых умещались рулончики на 24 или 36 кадров для фотографии.

Еще до инсталляций на базе проецируемых фотоизображений художники, естественно, мечтали завладеть проектором, предоставленным в полное распоряжение кинематографическому зрелищу, наследнику театральных залов и сеансов, и именно 16-миллиметровые проекторы (наиболее удобные в использовании) покинули кинотеатры, чтобы первыми проникнуть в выставочные залы музеев современного искусства и в галереи. Видимо, в силу того что я сперва был режиссером и знал технологии производства, постпроизводства и демонстрации фильма, с конца 1970-х я позаимствовал у кинематографа его носитель и его проекционные устройства, чтобы создать произведения, которые уже нельзя было назвать кинематографическими или даже произведениями экспериментального кино. Они приближались к тому, что американцы называли *расширенным кино* (*expanded cinema*) – в форме инсталляций, в которых проецируемое изображение должно было появляться где угодно, кроме белого экрана в затемненном зале. По правде говоря, эти инсталляции (термин мало подходящий, но к

которому в конце концов привыкли за неимением лучшего) были предназначены для того, чтобы подчинить объекты снятым на пленку изображениям, к которым они были предварительно привязаны, что открывало дорогу в целую область новых иллюзий, неписанных отношений между реальным и его репрезентацией, коротких замыканий света, основной мечтой которых была мечта о мире, освещенном изображениями. Мире, оживленном движением изображений и воскрешенном памятью, которую они собой представляют.

На международной биеннале в Париже в 1980 году я представил три инсталляции, в каждой из которых использовался 16-миллиметровый кинопроектор. Первая, названная «Унесенные ветром» («Autant en emporte le vent»), демонстрировала на лопастях работающего вентилятора снимки женского лица. Волосы женщины слегка развеваются благодаря потоку воздуха, идущего от того же вентилятора, размещенного рядом, вне кадра, во время съемки этого своеобразного живого портрета. Вентилятор, классический аксессуар студий и киноплощадок, столь часто используемый в комбинированных съемках, которые называют рирпроекциями, для сцен, якобы происходящих вне павильона (в открытой коляске или в автомобиле), был теперь включен в само устройство демонстрации и появления изображения, к созданию которого он был причастен: заснятое лицо молодой женщины появлялось на том самом предмете, который спровоцировал движение волос и глаз дуновением воздуха и который снова выдувал и выталкивал ветер, теперь уже совершенно бесполезно, и на самом изображении, которое пропеллер-экран оживлял дополнительными движениями, создавая стробоскопический эффект (стробоскопический эффект – возникновение зрительной иллюзии неподвижности или мнимого движения предмета при его прерывистом (с определенной периодичностью) визуальном наблюдении. – В.Ф.). В свою очередь вентилятор освещался изображением.

Другая работа – «И все же он вертится» («Et pourtant il tourne») демонстрировала на неработающем проигрывателе, неподвижный диск которого был просто кругом белого картона, его собственное изо-

бражение, заснятое в то время, когда он еще работал, то есть с черной виниловой пластинкой, вращавшейся под тонармом, игла которого скользила по бороздке. Тем самым физически представленный объект (как живая скульптура) был освещен своим собственным изображением, пришедшим из другого времени, из более или менее далекого прошлого. И эта память о своих собственных изображениях, которые только что его вновь посетили, заставляла ожить остановившийся проигрыватель, поскольку, в том обмане зрения, тайну которого зритель едва ли сумел бы разгадать, был, бесспорно, работающий проигрыватель, освещенный кинопроектором...

Третья работа называлась «Фильм, демонстрируемый снимаемым проектором» («Film projeté du projecteur filmé»): 16-миллиметровый кинопроектор, работающий вхолостую, без пленки, снимали установленной перед ним камерой, на пленку которой проектор излучал вспышки резкого света, без изображения. Итак, сам проектор создавал такое изображение, которое представляло его самого, и именно его свет воздействовал на чистую пленку. Если он снимался без фильма, то именно потому, что будущий фильм как раз был в процессе создания. В инсталляции, представленной в черном пространстве, которое я запросил у Жана Нувеля, архитектора Парижской биеннале во Дворце Токио, проектор все же получил фильм, и это было его собственное изображение, которое он демонстрировал на стене перед собой: вновь это был свет, проходивший через его объектив и создававший изображение. Как видим, такие работы эксплуатировали эту проецируемость черно-белых изображений, способных вернуться к своему происхождению, и проецируемость персонажей или аксессуаров, которые оказывались заснятыми. Именно благодаря кино и его изображениям, предназначенным для демонстрации, через необычное воплощение традиционного устройства кинематографа стало возможным появление таких работ.

Позже в дополнение к неподвижным фотографическим изображениям я стал использовать такое их свойство, как проецируемость, и различные приспособ-

собления позволили мне исследовать что-то вроде «между тем и этим» (между фотографией и кино, между застывшим и подвижным), добиваясь «неподвижных движущихся изображений». В инсталляции «Путешествие ледокола в страну зеркал» (1981) – фотоизображения бассейна, на поверхности которого плавают зеркала, рискованно смещаемые пływущей уменьшенной моделью ледокола. На стенах вокруг демонстрировались фотографии, рассыпаясь на кусочки и приходя в движение благодаря смещению зеркал, которые их перераспределяли. Тем самым инсталляция воспроизводит двойное путешествие: самих изображений, отскакивающих от зеркал на стены-экраны, и внутри изображений, считывающих зеркальные блики, возникающие благодаря проецируемому свету. Путешествие неподвижных изображений и путешествие внутри неподвижного изображения: перемещения и движения проецируемых фотоизображений.

В инсталляции «Китайское море» (1983) фотоизображение представляло вид моря сверху и проецировалось на бассейн с зеркалом на дне, а в самом бассейне плавали освещенные идущим от проектора светом красные рыбки. И снова конечный результат, проявляющийся на стене, являл собой неподвижное изображение с движущимся содержанием: море, обзереваемое с самолета, слегка колебалось, но совсем в другом ритме, нежели сфотографированные волны. На самом деле это красные рыбки будоражили поверхность воды в бассейне, и именно эти движения оказывали воздействие на море в демонстрируемом изображении. Перекрывая изображение и разыгрывая представление в китайском театре теней, красные рыбки становились огромными акулами, движущимися на поверхности сфотографированного моря.

Другие фотоинсталляции унаследовали принципы моих первых киноинсталляций: среди них инсталляция, которая проецировала на совершенно белую и гладкую ткань изображение скатерти с цветным рисунком и сгибами от глажения (1981). В «Бельевом шкафу» («Réserve de blanc», 1985) фотоизображение американского флага появлялось на горизонтально развернутом экране, составленном на полу из различ-

ных продуктов белого цвета: сахара, соли, муки, риса, порошкового молока, ваты и т.п. И если временами казалось, что флаг развевается на ветру, то это происходило оттого, что компонентом декора стали белые мыши, вполне живые и движущиеся, которые устроили себе жилище из белого экрана. В другой инсталляции французский флаг, но уже совершенно неподвижный (диапозитивная фотография) демонстрировался на белой ткани, интенсивно приводимой в движение дуновением остававшегося невидимым вентилятора. Результат давал место двойственности чтения и альтернативе, которая тем самым исключала верную расшифровку иллюзии, поскольку зритель полагал, что видит либо трехцветный флаг, приводимый в движение током воздуха и освещенный проектором, либо неподвижную ткань, служащую экраном для проекции снятого на киноплёнку флага...

Если механическая воспроизводимость фотографии никогда не оказывала влияния на мою работу в качестве фотографа, оставляя меня равнодушным к объёму тиражей, предметом которых мог бы стать каждый снимок, так это потому, что с каждым из них я всегда работал как с чем-то уникальным и единичным, в состоянии духа, близком к таковому художника, которого не заботит, сколько копий его картин можно было бы сделать (из таких копий значима только «Леда» Леонардо да Винчи, поскольку оригинал исчез). Потому что на самом деле все изображения могут быть воспроизведены, с большей или меньшей лёгкостью, при большем или меньшем участии технических устройств и с разной степенью привлечения ручного труда. Я никогда не считал определяющим или же связанным исключительно с фотоизображением то, что его воспроизводимость, его идентичная или почти таковая размножаемость были чем-то лёгким (более механическим, хотя и не исключительно таковым), и я никогда не включал в понятие фотографического произведения его последующее тиражирование. Иными словами, в процессе производства я никогда не грезил о воспроизводстве. Напротив, я использовал сполна помимо способности фотографии снова быть сфотографированной ее способность цитировать саму себя,

перерабатывать себя, а также ее способность весьма верно воспроизводить любое изображение, а именно картину, рисунок, гравюру. Любое фотоизображение, воспроизводящее картину, разумеется, восстанавливает сюжет и формальные характеристики изображения живописного, но – весьма интересная черта – оно трансформирует картину в фотографию, заставляя придать этой репродукции все черты и все особые характеристики фотоизображения, такие как возможность изменять формат или световую насыщенность, и в особенности – его способность быть проецируемым. Так, картина Гойи «Маха обнаженная», будучи сфотографированной, конечно, является репродукцией, но при этом и совершенно самостоятельной фотографией. Я заимствовал многие произведения живописи, чтобы демонстрировать их как фотографии и при помощи более-менее сложных устройств осмыслить то, что удалось распознать и представить (как, например, в серии «Счастливые дни», 1985–1988).

Проецируемость фотоизображения возникла как частная модальность его воспроизводимости: фотография может быть спроецирована где угодно и появиться на какой угодно поверхности, которая становится более или менее освещенным, более или менее нейтральным, более или менее искажающим экраном. Все эти поверхности, способные принять и сделать видимыми проецируемые изображения, в свою очередь, освещаются изображениями, поскольку проекция фотографии – это, прежде всего, свет, нагруженный знаками, свет, несущий знаки и одновременно ими изменяемый: спроецированная фотография – это колорированная, но светопроницаемая поверхность, которая преобразует белый свет в светящееся изображение, в изображение-свет. Места и поверхности, на которые можно спроецировать фотоизображения, принадлежат к области зримого, которое и само может быть сфотографировано. Свет проекции, делающий фотоизображение видимым, является в то же время тем самым светом, который делает фотографируемым экран. Поэтому фотография определенным образом может самовоспроизводиться, цитировать саму себя, вызывать в памяти свои прежние изображения на

новом фотографическом носителе. В многочисленных сериях, таких как «Выставки»² (1984–2003), «Тела ночью»³, «Коломбо»⁴ (1996), «Ночь лиц»⁵ (2000–2003) или «Чинечитта» (2003), я производил и воспроизводил фотоизображения, чтобы сделать их пригодными к демонстрации, затем проецировал их, чтобы воспроизвести или, точнее, чтобы дать им своего рода второй шанс, вторую жизнь, в (на) новом месте их появления. Тем самым анонимные тела обычной порнографии обретали в фасадах зданий крупных городов экраны, на которых они появлялись в городском воображаемом ночи, готовые быть сфотографированными вновь («Выставки»). И именно так лица женщин, сфотографированных на медальонах надгробий на итальянских кладбищах, женщин, которые умерли в 1930-е годы, сумели меня соблазнить, словно живые модели, и эти изображения, застывшие на эмали или фарфоре и обреченные на то, чтобы раньше или позже исчезнуть, с легкостью смогли стать еще раз сфотографированными, иными словами, воспроизведенными и в каком-то смысле спасенными: без значительной потери качества репрезентации эти лица сменили свой носитель, перешли с одной фотографии на другую, и новые изображения, проецируемые диапозитивы, позволили мне подарить этим давно ушедшим жизням новое присутствие в реальном мире, которое можно снова фотографировать. Демонстрируемые в тех местах, где, возможно, любили бывать эти женщины, – в римских садах или парках, на средиземноморском побережье или берегу озера в Лацио, их изображения стали видениями, повторными фотографиями в фотографии, изображениями, помещенными в изображения, находившимися в долгом ожидании лицами,

² См.: «La nuit des corps» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement. Ecrits sur le cinéma et la photographie 2*. Paris, Galaade Editions, 2009.

³ См.: «La nuit des visages» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

⁴ См.: «Colomba, la femme fixe», in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

⁵ См.: «La nuit des corps» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

взглядами, теперь устремленными к взгляду фотографа.

Если для того, чтобы дать изображениям новую жизнь, недостаточно механически воспроизвести их, то, напротив, спроецировав их, заново подчинив свету, отогрев после долгого пребывания в замороженном царстве мертвых изображений и оторвав от старого, истлевшего носителя и заново введя в настоящее, можно помочь воплотить ту мечту о вечном возвращении, что не дает покоя любому вопросу о воспроизводимости. Более интересными, чем все эти клоны, которыми являются механические репродукции оригинала, – в конце концов растворяющегося и теряющегося в своем собственном размножении, – становятся фантомы того, что существует только в свете. Фантомы, спроецированные среди нас, на тех самых местах, где мы все еще живем. Что заставляет сомневаться, будто мы сами, живые, являемся чем-то иным, чем просто уцелевшими, неподвижными изображениями, находящимися в движении.

Перевод Вероники Фурс

**СПОКОЙНЫЙ ВЗГЛЯД
НА БЕСПОКОЙНЫЙ МИР**

НОВЫЙ МОНТАЖ ФИЛЬМА ЖАНА РЕНУАРА

СРОКИ, ПРОБЛЕМЫ, РАБОЧИЙ РИТМ, ПРАЗДНОВАНИЕ ЮБИЛЕЯ

9 февраля 1994 г., ближе к вечеру. Я работал в монтажной с копиями своих фильмов для ретроспективного показа, когда мне позвонил Доминик Паини, директор французской Синематеки, и таинственным голосом предложил заняться материалом, который Жан Ренуар не использовал при монтаже «Загородной прогулки». Если принять во внимание то, где мы находились и чем занимались, идея не показалась экстравагантной, скорее естественной, не считая того, что надо было оставить свои дела и взяться за чужие, пребывавшие тогда в полном беспорядке, но речь шла о незавершенном монтаже легендарной картины. Тут же встал вопрос: «Почему я? Почему именно мне предложили выполнить эту миссию, ведь я не монтажер? Почему я – и Ренуар, ведь я ни в коей мере не являюсь его ярым поклонником?» Вполне логично было бы пригласить более квалифицированных специалистов. Позднее я понял, что это несоответствие и, казалось бы, такая неподходящая роль стали для меня своего рода оправданием: предполагаемая работа будет чем угодно, но не монтажом, а концепция – какой угодно, но не профессиональной. Изучив прочие предложения и варианты, Доминик Паини, вероятно, рассчитывал на некоторую форму *сотрудничества* (все продюсеры по-своему свахи, а он в данных обстоятельствах был и тем и другим).

1962 год. Прошло 26 лет с момента съемок (июнь/июль/август 1936 г.) и 16 лет после окончательного монтажа (1946 г.). Закон, запрещавший хранить в ла-

боратории нитратный негатив, заставил Пьера Браунбергера, продюсера фильма «Загородная прогулка», передать 110 бобин во французскую Синематеку, а не в киноархивы Буа-д'Арси, как это обычно делается. Почему он выбрал для хранения фильмов Синематеку Анри Ланглуа? Понимание того, что речь шла об особенном материале, заслуживающем более пристального внимания? Возможно, он таким образом благодарил Анри Ланглуа, свидетеля создания первого варианта, за сохранность негатива, который стал основой для нового монтажа 1946 г., реализованного уже в отсутствие Ренуара. Позитив именно этой рабочей версии был уничтожен во время войны. С 1962 по 1994 г., то есть в течение 32 лет, пленки оставались в хорошо известных всей Синематеке коробках, словно ожидая своей участи, пока в конце концов не были совсем позабыты.

1994 год – год празднования столетия со дня рождения Жана Ренуара. Доминик Паини и его ближайшие соратники осуществляют мечту, открывают старый сундук и не ошибаются: то, что в нем оказалось, – не реликвии для фанатов, а истинные сокровища, сверкавшие яркими огнями на изменчивом небосклоне лета 1936 г. Там не было ни тюбиков красок, ни кистей и палитры художника (живописность свойственна фильму, созданному сыном Огюста Ренуара), а эскизы и варианты шедевра Жана Ренуара, каждый – в своем первозданном блеске, и, кроме того, редчайшие изображения самого мастера в процессе работы.

Понедельник, 14 марта 1994 г., 8 часов утра. Форт Сен-Сир. В тех местах, где все еще дышит Францией эпохи Линии Мажино, начинается просмотр пленок (11 частей продолжительностью примерно 5 часов), подготовленных монтажером Лор Буиссу из отдела киноархивов. Уточнение времени начала работы приобретает особый смысл, так как для «создания чего-либо» (еще не знаем чего) остается месяц. Необходимо было привести в соответствие *лавандовую копию* (оригинал нетронутого контратипированного негатива), совершить оптический перенос звука (в оригинале из прямой оптики, переписанной на всякий случай на магнитную дорожку 35 мм), создать стандартные

копии для рекламного ролика (где-то 20 апреля) с целью показа фильма на Каннском кинофестивале. Во всем этом проявился парадоксальный стратегический расчет Доминика Паини: он знал мое расписание, составленное с учетом напряженности и интенсивности работы.

Нужно было успеть к важному событию (юбилею Ренуара), что неминуемо требовало максимальной отдачи в минимальные сроки (т.е. дополнительного ускорения), и только это позволило бы наверстать несколько потерянных десятилетий.

Ближе к обеду, когда мы просмотрели только половину материала, я попросил монтажера остановить показ и тут же взялся за работу. Оставшиеся пленки мы увидели позже, поскольку приблизительная хронология была предварительно определена в соответствии с номерами хлопущек (нумерация планов, снятых в июне – июле 1936 г., иногда нарушена переснятым материалом в августе). Я изучил достаточно пленок, чтобы понять, каким должно быть мое вмешательство в этот проект.

Тот же день, 18 часов. По возвращении в Париж я зашел в кабинет Доминика Паини во Дворце Шайо, где также встретил Клодин Кауфман и Бернара Мартино, предложив им проект фильма под названием «Загородная съемка».

Эта «работа, принадлежащая другому», могла бы оттолкнуть столь запоздавшее и странное вторжение. Но она, напротив, была очень гостеприимной: то, что удалось увидеть, и то, о чем договорились, отличалось простотой и радушием. Мы почувствовали себя на месте вновь прибывшего человека, который пятьдесят лет спустя возвращается к Ренуару, в его дом в Луаре вслед за другими дружески настроенными визитерами. Как во всех благородных семействах, на стол всегда ставится дополнительный прибор на случай появления неожиданного гостя. Дом открыт, снимаемый фильм приглашает к столу и всегда готов разделить со всеми еще горячий омлет, который на сковородке помешивает сам хозяин.

11 апреля 1994 г., 10 часов утра. Первый показ в кинозале Шайо в присутствии трех журналистов. «За-

городная съемка» теперь представляет собой фильм продолжительностью 80 минут, то есть в два раза длиннее, чем «Загородная прогулка».

15 мая 1994 г., 11 часов утра. Первый публичный сеанс в Каннах. Сроки соблюдены, производственные задержки значения уже не имеют. Все встает на свои места в торжественности праздника...

ОГРАНИЧЕНИЯ И СВОБОДА

Попавший в наше распоряжение материал включал в себя различного рода фрагменты:

1. Кадры из незавершенных планов, не вошедшие в смонтированный фильм. Имеются все кадры. Все изображения оригинальны.

2. Отдельные планы, не вошедшие в монтаж. Имеются все кадры.

3. Повторы планов, не вошедших в монтаж, которые, скорее всего, являются вариантами (версии диалогов, нюансы актерской игры, различные технические условия съемок). Естественно, кадры, вошедшие в фильм, отсутствуют.

4. Начальные и финальные срезки смонтированных планов.

5. Бобина с отснятыми пробами актеров первых двух дней работы, больше напоминающая знакомство за два дня до начала съемок. Нечто вроде старта фильма, скорее робкая попытка, нежели технические пробы или настоящая репетиция: нет ни звука, ни текста, ни места действия, ни проб света или грима, зато актеры сняты крупным планом, они улыбаются, вразвалочку прогуливаются, поворачивают голову то в одну, то в другую сторону и, радостные и смущенные, казалось, спрашивают себя, что от нас хотят. Идет начальная стадия работы над фильмом. Из актерских проб, добавленных к общему числу эпизодов (это в основном сцены поцелуя Анри и Анриетты в исполнении Жоржа Дарну и Сильвии Батай), Клодин Кауфман смонтировала 15-минутный ролик в сопровождении музыки фильма, усиливающей драматизм ситуации.

Совокупность этих элементов (изображения и звука) досталась нам в очень хорошем состоянии. Стоит подчеркнуть качество записи звука в довольно

сложных условиях: сцены на натуре с атмосферными и прочими шумами, многочисленные длинные планы и групповые сцены, где отдельные персонажи говорят, причем каждого отлично слышно. Никакого микрофона в кадре, нет лишних дублей одного и того же эпизода. Запись звука приостанавливается только при очень сильном ветре, задувающим микрофон.

Работа только с остатками фильма, а не с ним целиком, требует некоторых пояснений: не хватало отдельных планов, которые были сняты одним дублем и вошли в монтаж, например дождь на реке, несколько изображений растений под порывом ветра, грозное небо, – все они необходимы как переходный момент от одного эпизода к другому. Скажем, семейный выезд за город, затем, год спустя, ностальгическая встреча на месте бывшего флирта, несмотря на то что к этому времени Анриетта вышла замуж за Анатоля, приказчика своего отца. От этих планов не осталось и следа в полученных материалах, ни срезок, ни дублей – ничего, что позволило бы нам понять, что съемки осуществлялись в течение того же самого дня, что эти планы были все же отсняты специально, во время поисков природы, в дождливый день, когда съемки приостановили из-за плохой погоды. Некоторые эпизоды с актерами снимались только один раз, единственным дублем, вошедшим в фильм, а нам достались только срезки начала и финала сцены, иногда довольно любопытные, удивительный *jump cut*¹ между командами: «Мотор!.. Начали!» и «Стоп!.. Отлично!», по которым мы узнаем голос мэтра. Законченные дубли содержат изображение на вуалированной пленке и полностью записанный звук со всеми командами, дублями и словами Ренуара, адресованными техникам и актерам: «Мотор!» или «Начали!», затем «Стоп!» и еще несколько замечаний режиссера или технического персонала, звучащих уже без изображения.

Наконец, обмен репликами между Родольфом (Жак Брюниус) и Анри (Жорж Дарну) за столом трактира есть только в звуковом воспроизведении, но без

¹ Об этом виде монтажа см.: «Архинема», с. 249; «Архитектура. Отражения и проекты», с. 253; «Ле Френуа в начале и конце века: *jump cut*», с. 265.

изображения: возможно, это отснятый, но не проявленный по техническим причинам дубль (обтюратор с переменным углом раскрытия в закрытой позиции, или конец пленки, или неправильная зарядка, или просто оставленная на объективе крышка, забытая оператором, известным фотографом Эли Лотаром, произведения которого были недавно выставлены в Национальном музее современного искусства).

Предложенный мною принцип, предварительно согласованный с французской Синематекой, состоял в том, чтобы создать определенную концепцию представленного материала, ничего не изымая из используемых дублей, которые должны были оставаться нетронутыми, создать еще один фильм о закулисе: речь идет об использовании всего отснятого на съемочной площадке материала, вплоть до последней фонограммы, даже если интересное событие не оставило следов на пленке. Это то, что серьезно ограничивало мое вмешательство.

После просмотра первой части материала оказалось, что вымышленная история могла и далее способствовать развитию концепции проекта, то есть что главный принцип монтажа мог соответствовать не хронологии съемок, а последовательности планов рассказа, о чем свидетельствует не только съемочный план, но и сам фильм Ренуара, при этом место невошедших кадров легко определялось. Неиспользованный материал был отобран по назначению, например эпизод приезда двуколки и привал, позволивший Сиприену Дюфуру (Габриелло) дать историко-географические комментарии, в частности, о том, что в этих лесах охотились братья Превер... Или еще: эпизод с качелями, когда г-н Дюфур, г-н Пулен и трактирщик (Жан Ренуар) ведут беседу о проволочной решетке, а заканчивается эпизод репликой, судьба которой совершенно несправедливо не стала легендой: «Г-н Дюфур: “Знайте, месье, что касается скобяных дел, Франция значительно отстает от Англии. Бедные французы!”».

Этот стратегический выбор (повествовательный порядок, а не следование плану съемок) позволяет сохранить интригу постепенно развивающейся истории, нить которой никогда не теряется, даже если тор-

мозится развитие сюжета в вариантах (вырезанные планы), в нюансах (многочисленные дубли) и в срезках, богатых своей *археологической* информацией, которые теряются после окончательного монтажа, а здесь они, приклеенные к основному содержанию каждого плана, сохранились, как незаконченные скульптуры Микеланджело, где остались следы резца, следы того, что оказалось лишним в материале. Таким образом, обе сюжетные линии выступают одновременно, тесно переплетаясь друг с другом, одна – изложенный вымысел, другая – молниеносная его тень (труд и удовольствие рассказчика), одна ведет нить повествования, другая разрабатывает контекст, одна работает на историю, другая пишет историю работы над фильмом.

Предоставленный нам материал великолепно показал, что монтаж часто осуществляется путем компромисса и что сохраненный дубль не всегда оставался из-за абсолютного преимущества перед другими. Последнее является скорее исключением для всех параметров, особенно если речь идет о режиссерах, снимающих большое количество дублей. В дубле, окончательно отобранном для монтажа, находится или подходящий кадр для стыка с предыдущим либо последующим планом, или лучшая игра актеров, или идеальное следование текстам, или удачное движение камеры, или хорошее построение кадра, его формат по отношению к проработке фона и т.д. Выбор монтажера обосновывает определенную комбинацию элементов, определенное равновесие между силами, представляющими различные цели и задачи. Преимущество одного дубля перед другими порой относительно, это означает, что иногда в несмонтированных остатках материала можно найти восхитительные по другим критериям кадры (речь идет исключительно о случае с «Загородной прогулкой»), на выбор монтажных вариантов влияли эмоции актеров (взятые из отбракованной записи звука) благодаря движениям и оговоркам (ошибки в тексте), эфемерное качество естественного света (но недостаточная сосредоточенность исполнителей) и т.д.

Порой это трогательные и откровенные погрешности и ошибки, как оговорка Сильвии Батай (Анри-

етта), которая в одной из реплик сказала, что желает откусать под топодем, а не под вишней, или механические попытки Поля Темпа (Анатолий) предложить различные варианты фразы «Ах! Удочки!!!», чтобы режиссер выбрал наиболее подходящую интонацию. «Ах! Удочки!!!», сказанные или нежно, или грубо, или высокопарно, превращаются одновременно в патетический экзерсис актера, отказывающегося оценивать самого себя, и в смешную, постоянно повторяющуюся комическую сцену.

Несмонтированный материал представлял собой полную версию фильма, он включал последовательные планы, которые никто не стремился сокращать, потому что срезки, свидетельствующие о монтаже, обнаружены не были, каждый дубль сохранялся и монтировался так, что становился отдельным фильмом, и ничто не исключало многих дублей одного и того же плана. Идущие друг за другом фрагменты рассказа являются более длинными сегментами, чем те, что требовал общий сценарий, не только синтаксические или повествовательные, но и технические единицы: заснятая пленка с первой до последней фотограммы между командами «Мотор!» и «Стоп!». Этот необработанный синтагматический ряд порой поглощает парадигматическое измерение, когда различные дубли, скапливаясь вертикально и следуя один за другим горизонтально, могли бы занять только одно-единственное место в сюжете. Таким образом, может строиться другой фильм, а его сюжет предпочитает древовидный выбор, рассказ, где в любой момент можно поменять масштаб и переходить от общего вымысла (в процессе создания) к небольшой истории отдельного плана, быстро созданной (сработанной) и мгновенно читаемой. Это то, что касается свободы.

НОВЫЙ МОНТАЖ И СМОНТИРОВАННЫЙ МАТЕРИАЛ

Естественно, мы вовсе не собирались рассматривать свою работу как своего рода решение для незавершенного фильма путем нового монтажа, который мог бы предложить окончательную формулу и, таким образом, сказать свое последнее слово в истории. Здесь

повторный монтаж является своеобразным восстановлением, если мы говорим о возвращении срезов, того, что было выброшено в пустоту, это как течение воды к своим истокам.

Восстановить ход работы над фильмом, срезки до их монтажа, дубли, неиспользованные планы – и все это для того, чтобы прийти к еще большим сомнениям, колебаниям, к еще большей нерешительности, неопределенности, незавершенности. Восстановить фильм, каким он представлялся до начала монтажа, с его возможными слабыми сторонами и с разнообразными вариантами, которыми всегда богат замысел, еще не ограниченный единственным и окончательным рисунком.

При новом монтаже мы уже знали, что Ренуар очень любил большие и малые реки...

ОСТАТОК, ПОТЕНЦИАЛ

Мы стремились исходить не из того, каким был фильм в последней редакции, а из раскрытия его потенциала, из того, что было свойственно ему до монтажа, и из того, что потом вернулось.

В фильме «Загородная съемка» были использованы те возможности, которые еще не были утрачены в результате окончательного монтажа, поэтому наш фильм имеет особый статус и в какой-то степени является уникальным в истории кино.

Это – ни *taking of*, ни репортаж о фильме, ни фильм о фильме, ни иная нетронутая версия картины. Материал, который оказался в нашем распоряжении, безусловно, никогда не задумывался как документация о съемках и был виртуальной домонтажной версией. «Загородная съемка» – это *то, что осталось* от материала после того, как фильм был избавлен от всего лишнего. Скорее всего, это взгляд на резервные возможности материала в момент монтажа. Резерв, который мог бы вновь стать активным, а Ренуар воспользовался бы им для создания другой версии «Загородной прогулки», если бы одновременно с рабочей копией первого монтажа (1936 г.), уничтоженной во время войны, не пропали соответствующие негативы.

Именно это отношение сложения и вычитания, установившееся, вероятно, навсегда, заставляет странным и окончательным образом сосуществовать «Загородной съемке» с «Загородной прогулкой»: любой зритель, увидев оба фильма, уже не сможет не прибавить одного к другому, чтобы потом вычитать часть из целого. Другими словами, *слава Богу!* Картину «Загородная прогулка» теперь можно рассматривать как законченный и уникальный артефакт, чем так или иначе являются все фильмы, или как особое синтагматическое высказывание, единственно законное, или как призрачную странствующую парадигму, продолжающую себя таким образом проявлять. Говоря о парадоксе, можно сказать, что «Загородная прогулка» – это *то, что осталось*: одновременно остаток некогда физического целого и того, что, сопротивляясь времени, живет. Другой, наиболее провокационный аспект парадокса состоит в том, что «Загородная прогулка» есть то, чего не хватает для полноты «Загородной съемки» (но нет, чтобы быть точным, «Загородная съемка» не стала сама по себе вычитанием, чем-то специально выбранным, оставившим после себя нечто другое, иные варианты). Таким образом, зритель «Загородной прогулки» сможет узнать следующее: то, что он видел раньше, является не только тем, что есть, но и тем, что осталось. В то время как зритель «Загородной съемки» сможет узнать, что среди остатков, которые ему не показывали, находится главный резерв. К этому прибавляется, если так можно выразиться, отсутствие в «Загородной съемке» фонограммы, смикшированной с музыкой, которой отдал предпочтение режиссер. Такое сознательное отсутствие, отлично воспринимаемое как главное, красноречиво говорит о позиции или очень отстраненной, или очень «близкой», или «верхней», или «нижней», какую мы определяем для данного объекта по отношению к произведению Жана Ренуара.

МЕТОД БЕЗ СЛОВ

Упражнения в создании призрачной фигуры фильма, в сопоставительном его отражении, остались бы напрасными и сомнительными, если бы не были столь насыщены информацией о процессе работы над

картиной. Что мы здесь узнаем об известном методе Жана Ренуара, об этих остатках и неиспользованных возможностях или этого резерва в остатке, этих кадрах и звуках без слов?

Мы довольно быстро выявили в работе кинорежиссера предполагаемое *свойство экспериментального или любительского кино*. Мне кажется, что более справедливо было бы говорить о кустарном кинематографе или арт-кино (то, что в 1970-х гг. называлось *фильмами художников*: молниеносный возврат к собственной самодостаточности путем противопоставления себя всей киноиндустрии с ее студиями, многочисленными техническими командами, кинопрокатом, известными именами и кассовым успехом и т.д.). Если и был среди французских современников Ренуара режиссер-экспериментатор, так это, безусловно, Жан Кокто с его большой, почти перевозданной любовью к трюкам, к работе с текстом и голосом, фантастическим уровнем изображения и вольным повествованием. Ничего подобного нет у Ренуара. То, что мы узнаем, или, вернее, то, в чем мы удостоверяемся в «Загородной съемке», это наличие хорошо выстроенных сценария и диалогов, а также то, как свободно переходит Ренуар от спокойного классического монтажа к фигурам неожиданно более изобретательным, приобретающим более яркие очертания. Чередование классических режиссерских методов помогает ему без особых усилий, непринужденно снять такие сцены, как, например, обед Анри и Родольфа в трактире: крупный план, американский план (поясной план), всегда отлично выстроенные, также изобретение новых способов, таких как тревелинги, появляющиеся обычно в тот момент рассказа, когда «истина и красота» связаны с движением, – движение камеры становится метафоричным, словно усиливая линии драматургии.

В обоих случаях здесь нет ни экспериментов, ни любительства, а есть высокий профессионализм и чувство стиля, позволяющие подчинить импровизацию установленному порядку, а не наоборот. Имея богатый опыт, Ренуар перекрывает и дублирует реплики с одной линии на другую, от персонажа в кадре к персонажу за кадром, сохраняя за собой (здесь

резерв полностью просчитан) многочисленные возможности монтажа. Напротив, тревелинги, короткие планы-эпизоды, снятые с наиболее удобной точки зрения (максимально сохраняемые, но сложные в подготовке), диктуют единственно возможные монтажные стыки. С другой стороны, эта неопределенность, озарение и вдохновение превращаются в высшую степень виртуозности: рассказ, как по натянутой проволоке, поднимается на свой уровень, приобретая изысканность и масштаб непрерывной линии повествования. Ренуар умеет также отклонять выбор простого плана с одним персонажем (с технической и эстетической точек зрения), как в сцене на качелях с Сильвией Батай (Анриетта), которую он снимает тремя способами, чтобы оставить после монтажа только один план:

1. Средний план, короткое фокусное расстояние, фиксированная фронтальная раскадровка: героиня ходит туда-сюда в уравновешенном пространстве, где все выстроено очень точно.

2. Промежуточное фокусное расстояние, возможно 32 мм. Камера направлена на качели в сторону персонажа, стоящего на доске напротив актрисы. Движение камера-герой – это одновременно движение туда-обратно. Лицо Сильвии Батай снимается крупным планом, в центре кадра, а за ним поднимается и опускается горизонт, земля и небо раскачиваются, последовательно подталкивая друг друга (именно эта версия была смонтирована).

3. Камера зафиксирована на земле. Фокусное расстояние скорее длинное (80 или 100 мм), сокращается глубина кадра, объект в непосредственной близости к точке съемки. Сильвия Батай, находясь перед объективом, удаляется и приближается, согласно движению качелей, но ее лицо четко видно только при максимально близком от камеры расстоянии. Как только актриса отдаляется или приближается, ее изображение теряется, расплывается в туманной глубине фона (заднего плана). Каждое ее появление на очень короткое мгновение – это то появление, которое дарит нам определенную четкость, в то время как следующее движение ее у нас отбирает на мгновение, прежде чем

отдать обратно, чтобы потом вновь ускользнуть. Это другая версия *Fort-Da*².

Три варианта этого волнующего эпизода представлены в «Загородной съемке».

Техническая подготовка для съемок второй версии носила импровизационный характер, камеру то закрепляли на качелях перед лицом актрисы без оператора, то вместе с оператором и героиней на качелях.

В целом создавалось впечатление, что технический инструментарий и кинооборудование, как и садовый инвентарь, являются частью самого дома. Все происходит так, словно несколько метров рельсов и тележка находятся в сарае, рядом с тачками и рулонами *проволочных сеток*, которые выносят оттуда по необходимости.

В съемках «Загородной прогулки» присутствует нечто вроде семейного подряда, что отражается в распределении ролей и функций: все заняты делом. В отличие от промышленного производства здесь явно чувствуются иерархия и специализация. Ренуар сам может в одном и том же дубле давать закадровые распоряжения техническому персоналу и актерам, потом войти в кадр в качестве персонажа (г-н Пулен, трактирщик, появляется на первом плане, на программной и смешной реплике, произнесенной Дарну: «А вот и сам красавчик!»), а затем, оставаясь в кадре, сказать в качестве шефа «Стоп!», вернуться к камере с вопрошительным взглядом, направленным к съемочной группе, пиная при этом какой-то предмет, валяющийся в неподобающем месте. Его сын Ален, мальчик двенадцати лет, отвечает в основном за хлопушки и анонсы,

² *Fort-Da*, или «игра с катушкой», была описана Фрейдом в работе «По ту сторону принципа удовольствия» в 1920 г. Ребенок (в данном случае его племянник) играл с катушкой, которая закатывалась за кровать, а он пытался вытянуть ее оттуда, держась за конец нитки. При этом произносил с выражением заинтересованности и удовлетворения громкое и продолжительное «о-о-о-о!», которое, по единогласному мнению матери и наблюдателя, было не просто междометием, но означало «прочь» (Fort). Фрейд интерпретировал практику этой игровой деятельности ребенка как достаточное онтологическое доказательство безопасности, необходимое для подавления страха материнского отсутствия.

чему он научился, совершив несколько ошибок и неточностей, которые отец затем исправлял за кадром. Этот мальчик и его многие ровесники (вероятно, друзья по летним каникулам) работают также статистами, карабкаются на стену, чтобы наблюдать за дамами на качелях, а потом, после дубля, строят гримасы взрослым, для которых (и с которыми) они играют. Ален даже получает роль с текстом, роль рыбачка с удочкой в начале фильма. На вопрос г-на Дюфура (Габриелло): «Ну что, есть рыба?» – тут же отвечает: «Одни говорят, что больше нет, другие, что есть еще, а третьи, что надо уметь ловить».

Маргарита Ренуар, ставшая впоследствии монтажером фильма, играет роль официантки, порой иронично относящейся к трактирщику, в которого она, вероятно, влюблена, а в другом эпизоде она, всеми забытая, появляется на заднем плане в сценическом костюме со сценарием на коленях и пытается как ассистент режиссера следить за текстом, произносимым актерами (Габриелло и Поль Темп). В следующем дубле ее неуместное присутствие исчезает. Ей также удается сыграть роль реквизитора, держащего на руках маленького котика до команды «Начали!». Жак Брюниус, великолепный исполнитель звероподобного Родольфа, здесь также выступает как продюсер и ассистент. Хлопушка, в основном предназначенная Алену, попадает практически во все руки, в том числе и к самому Ренуару. Если бывает слишком сложно доверить ее какому-либо импровизированному лицу, в зависимости от конфигурации съемок, хлопушки передают самим актерам, и они каждый раз объявляют новые дубли: Габриелло на берегу реки (съемки с лодки) и Жорж Дарну на ялике (снимаемый с другой лодки), который после анонса вынужден прятать хлопушку под сиденье и быстро браться за весло.

Сами съемки и есть загородная прогулка, как это показывает дубль, где камера, которая должна следовать за лодкой Анри и Анриетты для панорамного изображения движения на воде, доходит до актеров только после того, как покажет маленькую группу людей, не задействованных в эпизоде и спокойно отдыхающих на берегу реки.

Друзья, прохожие и соседи тоже привлекаются в качестве статистов: Жорж Батай и Анри Картье-Брессон во главе кортежа прогуливающих семинаристов или два местных крестьянина, везущих на телеге сено в лесную чащу (очень красивый, не использованный в фильме план).

Семейные съемки в сельском доме Ренуара организовывались попросту: естественно, что омлет, приготовленный хозяином, не дается собаке (которая, кстати, бегаёт в кадре в конце дубля), а бокалы с вином или абсентом, предназначенные для сцены, способствуют утолению жажды актеров, если это не приводит последних к легкому опьянению (что часто чувствуется в речи Жоржа Дарну).

Таким образом, все съемки зависят от состояния естественного окружения, ближайшего соседства, которое проявляется или звуками насоса, или шумом проезжающего автомобиля, или пролетающего самолета, или слишком громкого смеха, на что жалуется звукооператор. Все это требует и долгого ожидания тишины, и дополнительных дублей.

ПОРЯДОК ВЕЩЕЙ, СОСТОЯНИЕ НЕБА

Известно, что съемки фильма серьезно пострадали и даже подверглись опасности из-за плохой погоды. В июне – июле 1936 г. над Луарой наблюдалась переменная облачность (как, впрочем, и над Берлином). После команды «Мотор!» Ренуар останавливает актеров: «Подождите, Маркен» или «Не начинайте, Сильвия... Не начинайте!». Мы ждем, изучая изображение, не замечая, что оно серое, грустное, без контрастов. Затем, за кадром, высоко в небе, мелькает странная тень, и, когда солнце (наш непослушный прожектор) наконец освещает декорации прекрасным и точным летним светом, мы слышим энергичный голос Ренуара: «Начали, Сильвия!» – и с волнением понимаем, что он ждал точно этого момента и этой красоты.

Как всякая семья во время летних каникул, этот маленький съемочный коллектив очень внимательно относится к состоянию неба, которое постоянно влияет на перевыполнение рабочего плана, угрожая порядку вещей: съедая деньги, прежде всего. Поэтому

при приближающейся грозе меняется программа, что выражается двумя способами: или от съемок «Загородной прогулки» переходить к прогулке без съемок, или прибавлять к сценарию следующую реплику: «Официантка: “Я думаю, парижане сегодня промокнут до нитки!”».

Речь идет об удвоенной ответственности первого ассистента режиссера, принимающего решение по поводу изменения основного расписания в связи с капризами погоды. Даже сценарий по-своему адаптируется к обстоятельствам, подвергается непредвиденным поправкам и дополнениям.

Техническая и логистическая легкость постановочного кинематографа, относительная беззаботность заданий на лето и домашней работы (изначально задуманной как малая форма) – все это, безусловно, присутствует в «Загородной прогулке», где Жан Ренуар наиболее близок своему отцу-живописцу как творческим подходом, так и умением изображать в искусстве целый мир, мир Ги де Мопассана (родившегося в 1850 г.), современника Огюста Ренуара (родившегося в 1841 г.).

СТРОГО, НО ТАКТИЧНО

В записях о работе Ренуара с актерами мы нашли наиболее полный и очень богатый информацией материал, предоставленный Пьером Браунбергером французской Синематеке. Тактичность, галантность, предупредительность Ренуара по отношению к исполнителям проявляются постоянно, как в интервале между словами «Мотор!» и «Начали!» (обращения, освобожденные от технического языка и холодности американского «Action!»), так и после «Стоп!», когда запись продолжается еще несколько секунд. Ренуар часто сопровождает запуск нового плана, адресуя персональные команды: «Начинайте, Маркен!», «Давайте, Брюниус!», «Давай, старик!», «Еще раз, прошу вас!», «Начинайте, Сильвия!», «Вперед, Дарну!». Режиссер обращается к своим актерам на вы и, за исключением Сильвии Батай и Маргариты Ренуар, называет их по фамилии. Иногда интонация простого слова «На-а-ачали!» с разделенными слогами является

своеобразным поводом для физического побуждения и поддержки актера в работе. Когда съемка плана не получается или в результате монтажа идет повторение одной и той же реплики, Ренуар приходит на помощь, добавляя к своей команде первые слова текста: «Начинайте, Дарну! Но что это...» или «Давайте, Брюниус! Я знаю...». Иногда он сам механически дает реплики за кадром, которые помогают актеру произнести в кадре необходимый текст.

Многочисленные способы выражения благодарности и оценки после каждого дубля: «Спасибо!», «Браво!», «Очень хорошо!», «Отлично!», «Восхитительно!», «Меня это устраивает» – представляют собой гамму всевозрастающего удовлетворения, а простое слово «Спасибо!» становится эквивалентом «Надо переделать!». Просьбы поправить тон, уточнить работу актеров или вернуться к точному тексту написанных диалогов всегда делаются терпеливо и любезно, иногда даже со смехом. Особо снисходительным Ренуар выступает по отношению к Жоржу Дарну, неуклюжему, порой неловкому, а он, сопротивляясь волнению, вызванному потреблением алкоголя, что-то бормочет, плохо произносит текст, ошибается и путается в вариантах. Во время обеда в трактире реплика «Что это такое, месье?» в четвертой версии становится «Что это такое, дружочек?». Ренуар объясняет текст всегда лаконично, легко, игриво.

Он допускает отклонения от диалогов, если они не меняют основной смысл, за исключением ошибок Маргарит Ренуар, единственной, по отношению к кому как к самому близкому человеку он демонстрирует отсутствие терпения. Честно говоря, Жан Ренуар ей ничего не прощает и холодно поправляет: «Маргарит, ты сделала глупость!»; или, когда из-за нее дубль оказывается бракованным: «Жаль, это был отличный дубль!». Самым занимательным моментом известной всем строгости к актрисе, работающей на режиссера, собственного супруга, является фраза Маргарит в роли официантки, подающей блюда молодым людям: «Сельский паштет!» После отснятого дубля Ренуар поправляет ее: «Галантин из свиных голов!.. Повторим эту сцену!»

ПОЦЕЛУЙ В КИНО И ПОЦЕЛУЙ БЕЗ КИНО

Фрагменты изображения и звука, как разорванные сети отдельных частей, оставшихся после монтажа материала, не вошедшего в окончательный метраж, представляют собой дополнительный ресурс, куда, очевидно, без ведома заинтересованных лиц, а может, и с их согласия, вписываются отголоски атмосферы, образа жизни, эмоциональных или любовных отношений, порожденных съемками: игривая чувственность Жака Брюниуса, продолжающего играть роль сатира вне сцены, где он выплясывает, как фавн, перед госпожой Дюфур (Жанна Маркен), которую называет Джульеттой, провозглашая себя ее Ромео (это напоминает позы «Танца» Матисса), особенно в кадре, где он засовывает руку в ширинку, пытаясь пародировать знаменитый жест Наполеона, державшегося за жилетку.

И если полный материал эпизода поцелуя Анри и Анриетты (Жорж Дарну и Сильвия Батай) становится эмоциональным пиком «Загородной съемки» вслед за смонтированными планами «Загородной прогулки», то происходит это, наверное, потому что здесь фильм становится комментарием к самому себе, а оба взгляда сходятся в эротической реальности, не разделяясь на жизнь и вымысел. В индустрии кино поцелуй чаще всего является актом техническим, эстетическим или фотографическим. В любительском фильме отсутствие профессионального опыта равноценно наличию опыта жизненного. Нам хорошо знакомо чувство неловкости, которое порождают съемки подобного рода сцен среди участников группы.

Например, одиночество вдвоем, когда нет взаимности, когда главные герои оказываются в этом поединке один на один друг с другом. Просматривая весь материал в хронологическом порядке, осознаешь, что видишь не один поцелуй, а целую серию поцелуев или один и тот же повторяющийся поцелуй, продолжающийся и все более освобождающийся от стыдливости. Постепенно кажется, что на самом деле мы наблюдаем то, как прикосновение губ медленно наполняет тела: Ренуар это отлично понимает, когда снимает не лица, а оживленные легким движением бедра Сильвии Батай, одетой в строгое и обтягивающее платье. Отснятый

поцелуй там, где его эффект проверяется иначе, это уже поцелуй не кинематографический, то есть он становится нескромным, неприличным и в то же время потрясающим для съемок. Происходит переключение актерской игры одного плана к игре жизненной, когда поцелуй в кино неожиданно превращается в поцелуй без кино.

В этой связи следует иначе воспринимать объятия и поцелуи, демонстрируемые перед камерой Сильвией Батай и Жоржем Дарну, выходящие за рамки сценария: скромное уведомление о рождении идиллии, а может, провокация в адрес того, кто настаивал на волнующей трактовке сюжета, в результате вынуждает актеров вступать в новую реальность собственных отношений. За несколько дней до этого Жорж Батай, расставшийся с Сильвией, но еще с ней не разведенный (а она уже стала спутницей Жака Лакана), бросал на молодую женщину свои суровые взгляды, как юноша в форме семинариста, глазающий на качели.

Подобная загородная съемка, проходившая в той же атмосфере гостеприимства и дружелюбия, в какой-то степени продолжила загородную прогулку. Любовные приключения могли там зайти довольно далеко, если предпочесть риск угрызения совести риску сожаления, при условии, что не будет возврата назад.

С УЛЫБКОЙ И БЕЗ ЦЕРЕМОНИЙ

Но нет, Ренуар все же без особого волнения оставляет фильм, связанный с домашним хозяйством и домашними декорациями, и приступает к другим съемкам («На дне»), видимо, потому, что надеется к предыдущему фильму легко вернуться, как возвращаются в отчий дом.

Когда в 1946 г., десять лет спустя после съемок (а также пройдя через вариант длинной версии, сценарий для которой был заказан Жаку Преверу и Пьеру Браунбергеру), Ренуар, довольный новым монтажом короткого фильма, решается показать его, не думая о каком-либо признании, успех тем не менее приходит к нему. При этом режиссер понимает, что у продюсера есть только один способ возврата хоть каких-то денег, вложенных в эту авантюру. Дом в Луаре, связанный с

мечтаниями Ренуара вновь приступить к остановленным 10 лет назад съемкам, по-прежнему там же и пребывает с тех пор в ожидании. Фантазии сталкиваются с призраками: одних уж нет, а другие перестали быть теми, кем были раньше. Скорее всего, Ренуар понимает, что приближение старости и смерти грозит людям и их проектам слепой и неминуемой кончиной, а лучшим способом сопротивления последней может стать незавершенность, воспринятая с улыбкой и без церемоний.

Перевод Ирины Стальной

СПОКОЙНЫЙ ВЗГЛЯД НА БЕСПОКОЙНЫЙ МИР

ПСЕВДОРУИНА И ПРИЗРАЧНАЯ АРХИТЕКТУРА (докинематографическая история)

Здесь я попытаюсь рассказать о своей трехлетней работе по созданию полнометражного фильма, заказанного французской Синематекой. Первый опыт нашего сотрудничества был связан с перемонтажом неиспользованных Жаном Ренуаром кадров для «Загородной прогулки», результатом проекта стала картина «Загородная съемка». Доминик Паини, директор Синематеки, вновь обратился ко мне¹ примерно год спустя, летом 1995 г. На этот раз речь шла о так называемых *примитивных*² фильмах, созданных до Первой мировой войны, а также картинах, снятых до середины межвоенного периода (между Первой и Второй мировыми войнами), малопрезентабельных, появившихся в текущем инвентарном списке под буквой М, в коллекции, собранной Анри Ланглуа. Эти фильмы имели в основном репутацию слабых и скучных, если не сказать нелепых, но некоторые отрывки, смонтированные реставрационным отделом, все-таки позволяли надеяться, что, несмотря ни на что, в этом обширном материале, обреченном на насмешки, забвение или, напротив, чрезмерное поклонение отдельных фанатиков, скрывалось несколько жемчужин, достойных спасения ради дидактической и привлекательной репрезентации, и материалы эти можно обозначить как *из-*

¹ См. текст: «Новый монтаж фильма Жана Ренуара», с. 100.

² Речь идет о начальном периоде истории кинематографа, т.е. о немом кино.

бренные фрагменты. Необходимо было найти время, чтобы внимательно просмотреть, затем продумать концепцию формы (безусловно, иную, нежели просто *found footage*), зачастую невнятной, но позволяющей извлечь ценные крупницы из бедной руды крупного месторождения... Такой подход вместе с интуицией противопоставлялся позиции некоторых специалистов и историков «примитивного» кино, которые искренне считали, что только оно является аутентичным и достойным внимания, что после 1918 г. кинематограф отклонился от истинного пути и деградировал, безвозвратно оторвавшись от своих исторических и эстетических корней. Такие киноведы полагают, что любая пленка этих наивных, но звездных лет – сокровище, заслуживающее высочайшей оценки. Сначала Доминик Паини, затем Клодин Кауфман, руководитель реставрационного отдела, меня об этом предупредили и с любопытством ожидали моей реакции как нейтрального и непосвященного наблюдателя, надеясь, что взгляд кинематографиста-«художника», далекого от споров обожателей и зрителей «примитивного» кино, но по-своему восприимчивого к изображениям и формам, сможет найти золотую жилу, пригодную для использования, выработает свой метод извлечения и способ производства нового творения на основе предложенного материала. Мне сделали осторожное предложение, которое в общих чертах можно было свести к следующему: «Взгляни на все это. Среди этого хлама есть интересные вещи. Может, найдешь что-нибудь, и появится идея...»

Дождливым осенним днем 1995 г. я приехал в форт Сен-Сир, где меня ожидала вся коллекция подготовленных Клодин Кауфман материалов, классифицированных по 12 рубрикам. Из внушительного числа фильмов были извлечены планы, которые по идейным соображениям и мотивам рассматривались как репрезентативные для истории кинематографа. Данный аперитив, до этого мне малоизвестный, на сей раз вызвал зверский аппетит, о чем мои друзья не могли и мечтать. Прежде всего, хотелось просмотреть полные версии фильмов, фрагменты которых я уже видел. С этого момента я понял, что больше всего меня в них

поразило. Впоследствии это во многом определило смысл моего интереса и обязательств перед проектом, обещавшим стать весьма долгосрочным и крайне сложным не только в творческом, теоретическом, но и техническом плане. Эти многочисленные фильмы, созданные с 1900 до 1925 г., что продлило примерно на семь лет так называемый начальный период кинематографа, в большинстве своем посредственные, но, вероятно, прогрессивные для своего времени, с точки зрения содержательной и художественной, однако, не рассчитанные на обычных кинолюбителей, так или иначе создают образ общества, преследуемого скоростью и подталкиваемого неминуемостью серьезных угроз конца эпохи, кануна войны, дух и обстоятельства которого будут повторяться и после Первой мировой. Это образ беспокойного, неистового, яростного мира, каким его увидел кинематограф. Можно предположить, что подобное впечатление создается по причинам чисто техническим. На современном монтажном столе нам показывают пленку со скоростью 24 кадра в секунду, а снята она со скоростью 18 кадров, ритм, таким образом, оказывается ускоренным. Но достаточно внимательно посмотреть фильм, снятый со скоростью 18 кадров в секунду, чтобы убедиться, что стремление героев к их комическим злоключениям или трагическим развязкам судеб есть стремление самого кинематографа навстречу своей образности, что не зависит от скорости проекции, которая уже заложена в самом кинематографе, движение внутри эпизода. Это настоящее бруновское движение, напротив, кажется *естественным*, рожденным самим кино и пропитанное духом эпохи, которую кинематограф стремительно воспроизводит.

Так бывает со старыми фильмами. Достаточно десяти лет, чтобы почувствовать разницу во времени – кино кажется перенасыщенным, прежде всего, общей атмосферой и информацией документального характера: социальное поведение и одежда, облик улиц Парижа, Милана или Сан-Франциско, движение экипажей и автомобилей, засилье которых на дорогах – угроза пешеходам и редким конным повозкам. Несмотря на то что я просмотрел немного лент из сотен зарегистриро-

ванных бобин, ожидающих своей участи на полках, название будущего фильма – «Беспокойный мир» – определилось одновременно с интуитивным ощущением принципов будущего монтажа, оно объединило мои впечатления и задачи будущего проекта в целом.

CORPUS

В результате оказалось более 200 так называемых примитивных фильмов из коллекции французской Синематеки. Если не считать заранее отклоненных картин известных режиссеров, эти двести мы должны были просмотреть до конца 1995 г. Пленки представляли собой позитивные копии 35-миллиметровой пленки, продолжительность фильмов варьировалась от 10 мин (одна часть) до часа и более (четыре-пять частей). Правда, в процессе работы в нашем распоряжении оказывались и другие картины. Указанные фильмы, за редким исключением, о чем я скажу чуть ниже, определяя их место в истории, были, действительно, посредственными, но это может быть вполне соразмерно сегодняшним параметрам, если современные фильмы посмотреть лет через десять. Некоторые из представленных нам пленок были просто анонимны: статус кинематографиста, как и театрального режиссера, только начал формироваться и признаваться как профессия, другие подписывались давно забытыми (и небезосновательно) именами или были известны только редким специалистам по раннему периоду истории кино. Большая часть фильмов располагала пояснительными титрами и диалогами, а также заглавными титрами, но многие копии не имели этого, что делало картину непонятной. Основная задача реставраторов «примитивных» фильмов состояла в том, чтобы найти сценарии или более полные копии, позволяющие восстановить или вновь создать пояснительные надписи с оригинальными, соответствующими эпохе шрифтами и орнаментом, недостающую информацию вернуть на прежнее место, которое нетрудно определить при помощи фотограммы, – отметки крестиком внутри плана, которая делит текст на две части для чтения диалога. Некоторые картины имеют только название (но не всегда на французском) и ничего бо-

лее... Все остальные для сохранности были давно и беспорядочно скопированы и складированы сотрудниками Анри Ланглуа, конец истории мог оказаться в середине, а начало – в конце части. Казалось, этот хаос был неисправим. Среди фильмов, просмотренных в течение долгих месяцев, мы обнаружили все жанры зарождающегося кинематографа: буржуазные мелодрамы, напрямую заимствованные у бульварных театров с их декорациями из папье-маше в стиле Генриха II, роскошно поставленные на античные египетские или римские сюжеты с использованием тяжелых и примитивных машин (фелюги фараонов на рельсах, которые рабочие сцены тянули вдоль ярких декораций, изображающих воды Нила, что, безусловно, понравилось бы Феллини); первые детективные интриги; картины нравов; живописные провинциальные и даже фольклорные истории (Голландия, Бретань, Россия, Мексика, Сицилия); короткометражные комедии с шансонье в солдатской форме и служанками; веселая сатира на жандармов, сражающихся с живописными пьяницами и безногими на каталках; первые бурлескные, военные (колониальные конфликты, гражданская война в США, балканская «пороховая бочка», последние потрясения Австро-Венгерской империи, слащавые и театрализованные сцены первого мирового конфликта), исторические костюмированные (Средневековье, Возрождение во Франции, Италии, России, Шотландии), первобытные (и не только «Огненная война»); экранизация знаменитых литературных произведений (Вальтер Скотт, красочный «Дон Кихот» и не только из-за его трафаретной раскраски); приключенческие (искатели, миссионеры), «экзотические» (путешествия в Африку, Японию, Южную Америку); первые вестерны, сталкивающие ковбоев и индейцев, где последние всегда представлены доброжелательно, а отрицательные роли прописаны для белых. Примерно 90% картин создано на студии *Pathé* и в ее многочисленных филиалах, расположенных как в Голландии, Англии, России, Германии, Италии, Японии, Северной Америки, так и во Франции (два съемочных павильона в Париже и Ницце, например, фильмы *Pathé Nizza*). Работы известных режиссеров нами были из-

начально отклонены, а примерно 200 просмотренных фильмов оказались в целом непригодными, при этом мы не нашли среди них ни одного, где бы не было эпизодов, представляющих для нас интерес с точки зрения изобретения и развития кинематографа, а именно:

- очень продуманные трюки;
- двойная экспозиция;
- каше и контр-каше, когда фотография в рамке начинает резко оживать перед лицом того или той, что на нее смотрит;
- рирпроекция, когда за окном купе поезда, снятого в павильоне, двигается заранее снятый фон;
- *split screens*, когда экран делится на две половины и два персонажа на расстоянии друг от друга ведут переписку, каждый в своем городе и на своей половине изображения;
- обратная съемка – персонаж, как по волшебству, в обратном порядке надевает снятую одежду, которую только что разбросал по сторонам;
- монтажные приемы (такие соединения в движении, как *jump cuts*);
- спецэффекты – летающие персонажи, воссоединение расчлененных частей тела, изображение наводнения, пожаров, взрывов;
- каскадеры, демонстрирующие падение с лошади, автомобильные и железнодорожные аварии, прыжки в воду с отвесной скалы, хождение по канату, натянутому между двумя небоскребами для пересечения улицы, несчастные случаи на стройке, в шахтах, лабораториях и т.д.;
- ускоренное и замедленное движение;
- эпизоды или целые фильмы, снятые в технике пикселизации³, например, переезд, где мебель сама передвигается в городе из одной квартиры в другую;
- машинное оборудование для смены декораций;
- порядок соединения кадров;
- движение камеры;

³ Техника состоит в том, чтобы фотографировать кадр за кадром персонажей или предметы, а при монтаже анимировать их передвижение.

- сцены, разыгранные за кадром, когда за движущимся занавесом происходит какое-то действие, невидимое, но выразительное;
- первые крупные планы, правда, еще очень редкие;
- массовые сцены, снятые на природе, панорама с лица одного героя на лицо другого;
- тревелинг, съемка с операторской тележки, а также из автомобиля, движение камеры по кругу на манеже;
- длинные планы, где движение организовано внутри кадра, камера входит в кадр и выходит из него;
- комические эпизоды и специфическое кинематографическое поведение, пришедшее не из театра и не из литературы, а скорее из цирка;
- создание особых типов персонажей;
- шумовая партитура, написание музыки, что практиковалось сразу после войны и стало своеобразным предвестником звукового кино, таким образом, монтаж становился эквивалентным музыкальному ритму.

Среди представленных здесь различных жанров, несомненно, выделяются два наиболее плодотворных с точки зрения находок, самые богатые в изобретательности, предвосхищающие достижения современного кино: бурлеск и вестерн⁴. В произведениях этих двух жанров мы наблюдаем героев, изображение которых соответствует развитию истории искусства и идей своей эпохи. Они держатся непринужденно и бесхитростно, иногда с виртуозным проворством, вынуждая кинематограф постоянно изобретать новые формы, совершенствовать работу со светом, делать более мобильным съемочный процесс, усложнять мизансцены, затем монтаж, адаптируя его к скорости и свободе движения актеров. Буржуазная мелодрама и пеплум, напротив, заставляют исполнителей активно, а иногда гротескно жестикулировать по правилам сценических жанров, неумело адаптированных к экрану и следующих далеко не авангардной театральной тради-

⁴ О жанре бурлеска в «примитивном» кино см.: «Le corps au péril des images» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

ции. Это современное разделение на два направления комфортно чувствующих себя перед камерой героев и пленников устаревших традиций, нечто вроде напыщенной семафории, оказываются то в танцевальных сценах, которые представляют собой нелепую нравоучительную хореографию в античных драмах, то истинные моменты энергии и торжествующей свободы в бурлескных фильмах.

Теперь, как обещал, необходимо отметить несколько наиболее ярких фильмов из указанной коллекции, которые можно было рассматривать как шедевры. В эту категорию следует отнести работы французского комика Андре Дида, режиссера и актера, создавшего знаменитые образы Буаро и Кретинетти и снимавшего фильмы для итальянского рынка. К их открытиям следует отнести использование мимики и грима, особую манеру игры, типажное соответствие костюмов, грима и аксессуаров, а также экстравагантный характер ситуаций в стиле Рокамболя, повторное использование комического и увеличивающееся их количество, совершенно удивительные точки съемки, изобретательный монтаж, короче, мастерство и изящество делают этого автора предвестником Чаплина и Китона, которые впоследствии, кстати, по достоинству оценили своего кумира. Далее, два фильма, снятые столь же умело и тщательно, следующие тем же принципам, последовательно, эпизод за эпизодом, – это «Электрическая прачечная» (*Pathé Nizza*, 1912) и «Магнетическое переселение» (Сегундо де Шомон, 1908) – чистая поэзия, по-прежнему восхищающая нас спустя восемь-девять десятилетий после их создания. Наконец, «Поцелуй Поликарпа» (Эрнст Сервес, 1924) – картина, открытие которой стало для меня равноценным археологическому, когда в результате раскопок обнаруживаешь самое ценное произведение. Полный необычайной изобретательности, удивительной фантазии, поэзии и одновременно сатиры, игры воображения и абсурдного чудачества, этот замечательный фильм, сравнимый только с несколькими шедеврами других видов искусства, превозносился бы до небес сюрреалистами, если бы его увидел Андре Бретон. Но ничто не свидетельствует о том, что картина когда-

либо широко показывалась, а состояние негатива из французской Синематеки подтверждает крайне малое количество ее копий. Мне кажется, что режиссер-актер все-таки подписал несколько авторских копий, я их, правда, не видел. Этот фильм заслуживает особого признания наряду с самыми великими поэтическими и комическими произведениями, созданными до сих пор кинематографом.

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ

Получив предложение от французской Синематеки, я сразу подумал о том, что это будет монтажное кино, которое позволит раскрыть историю забытого кинематографа с помощью разумно подобранных и смонтированных отрывков, выявить лучшее и позабавиться над худшим. Он должен был представлять собой нечто вроде документальной киноантологии избранных работ с комментариями. В результате проект реализовался по-другому, работа приняла иной оборот и иной масштаб, но некоторые правила, определенные с самого начала, остались в силе. Первое из них – не касаться хранящихся в архиве окончательных монтажных вариантов, законченных произведений, а использовать только контратипы, предназначенные для нашего проекта, оставляя целым и невредимым как негатив-оригинал, если таковой существует, так и сохранившийся и зарегистрированный позитив для просмотра. Первый этап длился довольно долго, практически несколько месяцев, за это время нужно было тщательно просмотреть примерно 200 фильмов с карандашом в руке и листом бумаги, а также определить с помощью компьютера интересные пассажи с тем или иным названием, с краткой информацией об этих эпизодах. В результате был подготовлен документ, состоящий из 400 лаконичных страниц, позволивших монтажерам определить элементы, которые необходимо отправить в лабораторию для копирования. Это стало серьезной экономией средств, позволяющей не делать многочисленных и дорогостоящих копий всего исходного материала, иначе стоимость нашего проекта была бы чрезмерной и непоправимой. Что касается изучения и анализа просмотренного матери-

ала, нужного для разработки своеобразного сценария, этот сложный этап способствовал идентификации и классификации персонажей и сюжетных линий. Были проанализированы примерно 82 темы и периодически появляющиеся герои, что определило все эпизоды будущего фильма. Подобная импровизационная и эмпирическая методика аналогична результатам русских формалистов и их последователей (Тодоров, Греймас), которые анализируют индоевропейские народные сказки и выводят общую для всех порождающую модель. Получился конструктор, состоявший из 82 элементов. Некоторые сюжетные линии были обильно иллюстрированы отрывками из многочисленных фильмов, другие оказались не столь богатыми, но тоже имели не менее пяти-шести эпизодов. Совокупность исследованных фильмов выявила в них определенное количество типичных персонажей и повторяющихся поворотов сюжета. Вот некоторые из них: флирт и первый поцелуй, ссора, преследование, сексуальная агрессия, драка, попытка самоубийства, расставание, сцена ревности, предательство, слежка и шпионаж, патриотизм, отъезд в путешествие, приезд, возвращение из путешествия, авария, побег, вечер в театре, чайный салон, дуэль, встреча после разлуки, примирение, танец, опьянение и т.д. К этим темам можем добавить несколько героев и драматургических пересечений, которые демонстрируют последовательное изложение сюжета, технику, присущую немому кино: написание письма, получение письма и разнообразные реакции (подавленность, отчаяние и слезы, безумие, нервный приступ, обморок, тревога, утешение, успокоение, мечтания, блаженство, показная радость, чрезмерное ликование и т.д.), удаляющийся персонаж (он, как правило, открывал или закрывал главу), появление персонажей и соединение с помощью спецэффектов героев, физически отдаленных друг от друга, и т.д.

Другим заранее оговоренным правилом стала задача не пытаться делать из немых фильмов звуковые, не восстанавливать реальную звуковую запись шумов, общей атмосферы и т.д. Но я имел право на закадровый голос рассказчика и музыкальное сопровождение (последнее использовалось еще во время демонстрации в

кинотеатрах). Развитие проекта подтолкнуло меня на написание полифонического комментария, распределенного между многочисленными рассказчиками (соответственно между несколькими исполнителями) и выраженного в вокальной форме. Музыка сочинялась в современной эстетике, но в качестве точки отсчета был определен стиль популярного в период «примитивного» кино жанра оперетты. В звуковой записи, созданной в сотрудничестве с композитором Бернаром Каванна, музыка оживляет предметы, автомобили, подчеркивает тембр голоса персонажей. Кроме того, было принято решение не восстанавливать отсутствующие субтитры и не вводить новые для понимания сюжета, но сохранить минимальную связующую нить рассказа и передать данную функцию одному из героев. Эта точка зрения так и осталась взглядом одного из персонажей. Данный текст ни в коем случае не претендует на то, чтобы преподать кому-либо уроки истории кино. Наш фильм, таким образом, не соответствует статусу документального об историческом периоде седьмого искусства: планы и эпизоды, целые отрывки из старых фильмов не изменили их естественной среды, а так и остались погруженными в вымысел, сохранили особую трогательность, выжили, как рыбы, для которых меняют аквариум, не вытаскивая из воды.

С точки зрения технической и финансовой работа оказалась сложной и дорогостоящей: чтобы сделать ее более комфортной, необходимо было начать с поиска самых экономичных технических решений. Для монтажа собранного материала и определения его порядка с начала до конца рассказа нужен был оригинал на независимом носителе, специально созданном для проекта. Наиболее выгодным в финансовом плане (и самым странным) было бы перенести на 16-миллиметровый цветной негатив 35 мм черно-белого позитива. Таким образом, 12-часовая пленка на новом независимом и легко оперируемом носителе, с прозрачным изображением слегка оранжевого цвета, покрытым зелеными пятнами, порой на грани видимости, стала основой для первого пятичасового рассказа. Этот предварительный монтаж, по своему метражу значительно сокращенный в сравнении с начальным

вариантом, был направлен в лабораторию для обработки и получения контрапипа (дубль негатива), предназначенного для нашей дальнейшей работы, причем оригинальные материалы в данном случае ни в коей мере не подвергались никакой опасности. Необходимо было также перевести 35 мм пленки немого фильма *full frame* – полный кадр (т.е. с одним изображением, которое занимает всю необходимую ширину между двумя рядами перфораций, поскольку никакого пространства для звуковой дорожки не предусмотрено) с четырьмя перфорациями на фотограмму и одним контрапипом в черно-белый негатив 35 мм, тщательно соблюдая оригинальное кадрирование, но оставляя соответствующее пространство, необходимое для звуковой дорожки: сокращение достигнуто путем комбинированных съемок. Прошу извинить меня за столь скучные технические подробности, но они непосредственно связаны с концепцией всей работы. Итак, перед нами негатив 35 мм, независимый, поддающийся монтажу (словно я сам только что его отснял), вместе с рабочей позитивной копией мы (с Клодин Кауфман, ставшей моим монтажером) обнаружили изображения, которые привыкли идентифицировать на ощупь, определяя негатив 16 мм... Нетронутые остатки примерно 200 фильмов периода 1900–1925 гг., появившиеся в инвентарном списке коллекции Синематеки до буквы М, могли по-прежнему покоиться на полках до появления новых любопытных – историков или археологов... Этот проект с некоторой точки зрения представляется как превращение фильмов в руины, у которых отобрали несколько архитектурных мотивов для частичной реконструкции, как синтетическое восстановленное здание, теперь более представимое, читаемое и репрезентативное, но, безусловно, спорное. Я готов объяснить, почему и как эта руина становится псевдоруиной, как новое здание превращается в призрачную архитектуру. Мы приняли все меры предосторожности, чтобы оставить в первоначальном состоянии все цитированные фильмы в работе, которая выходила далеко за рамки привычного перемонтажа, скорее приближалась к технике коллажа и фотомонтажа и стремилась к поиску визуального текста, ди-

дактическая задача которого была забыта ради забавы и чистого развлечения (два последних термина обретают здесь свой этимологический смысл).

ОТ ОТДЕЛЬНЫХ ИСТОРИЙ К ОБОБЩЕННОМУ ЦИТИРОВАНИЮ

Выбор тем, которые можно было соединить путем различных комбинаций, изначально представляли собой нечто вроде игры в домино. Речь шла о том, чтобы на бумаге создать одно произведение на основе отдельных рассказов, объединенных одной темой и одним героем, а также всех отобранных отрывков, состоявших иногда из одного плана. Я смог таким образом выстроить историю с общими темами, заимствованными из различных сюжетов. Постепенно начала складываться полная повествовательная версия, соответствующая заранее продуманному сценарию, и согласно этой схеме мы начали монтаж, оперируя макроединицами и не особо заботясь о внутренней последовательности фрагментов, находящихся в полном беспорядке. Результатом такой последовательности явился гигантский рассказ в немых изображениях, который, в общих чертах, был читаем и работал, что подтвердили несколько их просмотров лицами, не предупрежденными о том, что они должны были увидеть. На этом уровне логика, свойственная изображению и монтажу, потребовала дополнительных штрихов для логичного повествования, представляющего собой драматические хитросплетения: одна-две перестановки эпизодов, два-три удаления. Затем нужно было перейти к монтажу более коротких эпизодов. Именно в этот момент одновременно с техническими и стилистическими трудностями проекта появился теоретический к нему интерес.

Как определить предпочтения? Нужно следовать единой теме или идти за изображением. Что важнее: сюжетная последовательность или ассоциации, ритм, неоднозначный смысл монтажных соединений? Какую в целом применить эстетику монтажа, чтобы, отрезав изображение, соединить в новом порядке кадры из разных фильмов, разных по жанру, по месту и времени съемок (между 1900 и 1925 гг.), в разных местах и странах, с разными персонажами и исполнителями?

Например, как смонтировать сцену флирта и первого поцелуя, где главное действующее лицо из кадра в кадр меняет свою внешность, костюм, социальный фон, декорации и т.д.? Как рассказать об одном и том же действии, том же эпизоде, одних и тех же человеческих отношениях, но с участием разных лиц и тел, когда все кажется таким разным? Как показать психологическую связь между двумя людьми через толпу, где человеческие существа объединяются в пары? Как показать интимное через общее, склеивая разные кинокадры? Вся азбука монтажа оказывается здесь бесполезной, недейственной, в то время как неизбежно появляются другие связи и ассоциации, другая логика и другие правила соединения отснятого изображения, еще мгновение назад непредсказуемые, как химические реакции реагируют на присутствие инородных тел. Невероятно, но отснятые кадры мгновенно приобретают свою автономию и перестают подчиняться привычным законам, когда их извлекают из общего контекста, предусмотренного монтажом! Освобожденные от монтажных цепей, они поступают так, как им заблагорассудится... А планы одной и той же съемочной смены (те же актеры, те же места съемки) можно склеить одни за другими, невзирая на точные соединения (к несчастью для педантичного сценария), поскольку непрерывность прочтения может следовать другим ассоциативным линиям, другому восприятию, а не деталям и тонкостям развития истории восприятия. Кадры, планы, как только их извлекают из монтажных фраз, где они находились, из смонтированного ранее повествования, капризничают и становятся невосприимчивыми к другим кадрам и фильмам. Законы, определяющие порядок и ритм соединения планов различного происхождения, – это законы, которые работают только один раз, только в данном монтаже. В этом случае могут ли они стать законами, определяющими его характер в конкретный ситуации? Остается только разработать типологию различных эпизодов, каждый из которых в процессе монтажа имеет свою точку отсчета и закон, устанавливающий нарастающий ритм действий и событий (драматическое или комическое ускорение), или увеличение количества вовлеченных

персонажей (развитие, обобщение личной истории, ставшей коллективной), или уменьшение возраста тех же героев (чтобы показать, как любовь волнует, например, людей всех возрастов), или чередование противоположных движений (приезд и отъезд, садящийся или встающий персонаж) и т.д. Здесь все решают и диктуют фантазия, поэзия, стремление к определенному ритму и стилю, сам почерк. Мы, таким образом, проникаем в визуальную материю, освобожденную от самых простых правил киноповествования, потому что каждая единица, сохраняя в достаточной степени очевидный смысл, есть другая сторона семантической поверхности, определяющей «классическую» позицию между предшествующей и последующей единицами. Системы и привычки соединений исчезли, а в условиях чрезмерно *смазанной* пластичности каждая единица может проскользнуть куда угодно и подчиниться только тому способу совмещения, который еще до использования становится исключением из постоянно оспариваемых правил. Понимание смысла меняет масштаб и фокусируется на самых коротких сегментах и одновременно на более продолжительных блоках (размер которых остается априори открытым в ожидании узнаваемости): мы ищем точку зрения не на сцену, а на закрепленные в памяти планы, вплоть до того, как их присоединение, действительно, приобретет какой-то смысл, новую повествовательную единицу. Смысл достигает уровня распада, состояния крайней пластичности, предвещающая полное его растворение в бесформенности, когда размер смонтированных единиц (планов) оказывается слишком малым, как в очереди слишком коротких планов (нескольких фотограмм) некоторых экспериментальных фильмов. Смысл и рассказ становятся сплошной расплавленной массой, вовлекающей за собой и стирающей прерывистость дискретных единиц. В этой податливой материи смысла сталкиваются микровекторизации, скрытые полярности, намагниченности, которые неожиданно одерживают верх над любым другим соединением. Иногда речь идет о деталях: движении руки, направлении взгляда, падении листа. Планы, отрывки исходного контекста становятся неустойчивыми элементами, способными перетекать

в другие формы, но методом последовательных проб и ошибок (сочетаемость может быть обширной), несомненно, устанавливается определенный порядок, так как создает визуальное и понятное продолжение, более приемлемое и убедительное. Это своеобразное следование правилу естественного движения, в котором сочетаются другие параметры, такие как структура и пересеченность местности... Словно долго сопротивляющаяся смысловая основа, такая же короткая, как извлеченный из фильма план, продолжает навязывать свою удобочитаемость и слушать свой микрорассказ, оказавшийся между двумя другими, что, казалось бы, может быть иным контекстом, который никогда таким не был, поскольку каждый элемент одновременно выступает и в качестве центральной части, и в качестве оболочки. Контекст, окончательно превратившийся в руину, становится невозможным, тогда как каждая единица, согласно предпочтению, диктует на ограниченном участке свой кратковременный закон. Под волнообразной поверхностью, т.е. новым уровнем восприятия зрителем, отснятые кадры и единицы (они же планы) приобретают двойственную изолирующую и связующую способность. Каждый план продолжает читаться как независимая единица, происходящая из невидимого и разрушенного целого, и как величина, приклеенная к другим единицам разного происхождения, в этом новом целом, воспринимаемом как комплекс, как образующее и конструктивное сосредоточение. Как в агглютинативных языках кажется, что каждая единица создает приставки и суффиксы (невидимые), уточняющие ее функцию, обеспечивает ее место во фразе и в более широком контексте. Если отбросить сравнение с лингвистическими формами и обратиться к архитектурной метафоре, можно сказать, что монтаж состоит в изъятии по принципу обобщенной цитаты примечательных мотивов из отдельных посредственных зданий для создания нового сооружения более крупных пропорций, выступающего, однако, как архитектурный призрак, где неестественно и обманчиво обнажаются точки съемки на многочисленные отсутствующие строения, каждый мотив которых – символ.

БЕСПЕРСПЕКТИВНЫЙ ФИЛЬМ, ИЛИ РАКУРС ТРИ ЧЕТВЕРТИ

Как воспринимается сегодня эта картина продолжительностью примерно 1 ч 45 мин? Сначала кажется бесспорным, что перед нами художественный фильм – нечто вроде мозаики, каждый кусочек которой имеет разное происхождение, находит свою спайку, свое решение преимущества в результате временной отчужденности от всех других изображений, а все вместе принадлежит прошлому (даже если это прошлое выражено во множественном числе). Вымысел, рассматриваемый с разных точек зрения, есть вымысел вымысла, то есть он – такой же документальный фильм о фильмах конкретного периода, как новая история, построенная с использованием старых материалов. Естественно, это кино разворачивается, как любое другое, линейно, но речь идет об ускоренном линейном развитии, парадоксально тормозящемся фронтальным развертыванием: чередующийся и до крайней степени умножающийся монтаж, построенный на повествовательном принципе, замещает прочтением кино-рассказа, развивающегося во времени, некое мощное движение, которое, будучи не в состоянии избавиться от линейности, растягивает мгновение, расширяет его, углубляет, открывает все проходы, заставляя каждую сцену, каждую ситуацию, каждый момент двигаться с помощью многочисленных фильмов, приглашенных всех вместе на одно и то же свидание.

Развитие рассказа происходит не только в профильном смещении: оптическая иллюзия, вернее, иллюзия монтажная, позволяет увидеть ее во фронтальной прогрессии, а зритель созерцает изображение как во фронтальном, так и латеральном движении: обращенный к этой невозможной перспективе, он видит фильм в формате три четверти. В той же ситуации, при передаче того же момента истории неожиданно возникают многочисленные персонажи из фильмов, где они ожидают своего появления в новой картине вплоть до полного исчезновения или следующей возможности участия в проекте или повторения операции. Эпизоды вдруг оказываются общими для всех, каждое мгновение повествовательной и синтагматической линии

словно приглашает к себе всех участников парадигмы. Сюжет, разделенный на мелкие фрагменты, приобретает характер обобщения и становится в результате универсальным. Индивидуальная психология растворяется в психологии масс, как бы убеждая нас, что подобные ситуации случаются везде и всегда с одними и теми же действующими лицами и персонажами. Люди везде и всегда проживают те же истории, их перечень чаще всего происходит из одного и того же ограниченного списка сюжетов. Весь мир флиртует, одна половина земного шара однажды дарит первый поцелуй другой половине мира. Все вечно гоняются друг за другом из одного города в другой, из одной стороны Атлантики к другой, от одного берега Нового Света до другого. Супружеские пары повсюду спорят, а затем мирятся, люди ссорятся между собой, дерутся, ведут войны, убивают друг друга. Всегда кто-то уезжает и расстается, приходит время плохих новостей, траура, катастроф. А потом обязательно наступает момент, следующий после несчастий: прощение, утешение, примирение, новый период. Весь мир обращается в будущее. Весь мир танцует. Зритель того или иного фильма больше не может традиционно идентифицировать себя с данным конкретным персонажем и его исполнителем, он должен скорректировать свое восприятие, изменить угол зрения, чтобы проникнуться мыслями и чувствами, обобщенными, свойственными коллективному. Каждый человек отождествляет себя с толпой, похожей на него. Судьбы пересекаются. Со всеми случаются одни и те же истории, ведь человеческие жизни удивительно похожи, они состоят из неизбежных обязательных моментов: первая вспышка и иллюзия любви, потеря времени, разочарование, превратности судьбы, драмы, умиротворение, смирение и благоразумие, навязанные финальным падением в небытие. Атомизация оригинальных рассказов, происходящих из каждого фильма, продуманного каждым кинорежиссером, затем измельченного в порошок и превращенного в пыль новой истории, в буквальном смысле отделяется от анекдотического восприятия и одновременно стремится к восприятию синтетическому, глобальному пониманию, ментальной рекон-

струкции многочисленных сюжетов в одну общую историю и общую географию. Возможно, «Беспокойный мир» – фильм чрезмерно амбициозный: что касается «беспокойства», восстановить его было не слишком сложно, а вот «мир», исчезнувший мир и запечатлевший его кинематограф, мир и кино... Мы можем воссоздать их благодаря нескольким фильмам, пережившим самих себя и достигшим вершин истории, фильмам из инвентарного списка, произвольно остановившимся на букве «М»...

Погружение в такое количество старых фильмов, созданных давно забытыми режиссерами из разных стран, длительная и непростая работа с текстом, проникновение в изображение, варианты монтажа, наконец, найденное окончательное решение впечатлили меня гораздо меньше, чем воспоминание о съемках моего собственного экспериментального фильма, времени, когда я был молодым, в году этак 1910-м... Лет за тридцать до моего рождения...

Перевод Ирины Стальной

**СМОТРЕТЬ
И ПЕРЕСМАТРИВАТЬ**

ОКНО В ОКНЕ, ИЛИ ПЕРЕКАДРИРОВАННЫЙ ХИЧКОК

Этот проект задумывался мной уже достаточно давно. Возникла необходимость рассмотреть великую классику кинематографа уже не как продукт вымысла, ограниченный восприятием его рассказа, его монтажа, его повествовательного и временного развертывания, истории, которую он рассказывает, но как законченный визуальный универсум, в который необходимо проникнуть как в реальное пространство, предлагающее взгляду целокупность видимого: опыт восприятия фильма как места и времени полного погружения, то есть как если бы ничто не существовало, помимо этих изображений и этой континуальности. Тем самым фильм может стать снимаемой заново реальностью, пространством, дарованным взглядом, в котором следует устанавливать кадры и выбирать изображения. Поясню: речь идет не о переносе кинофильма на новый носитель, чтобы по-новому смонтировать его или добавить в него другие изображения, а о том, чтобы спроецировать его на большой экран в зале (исторически сложившееся устройство кинематографического зрелища) и затем смотреть его так, как турист осматривает город, снимая его на любительскую камеру, а не тем невооруженным глазом, каким видит традиционный зритель в кинозале. Конечно, именно видеокамера делает технически возможным снимать на пленку уже готовый фильм, повторно кадрируя его через визир камеры так же, как она позволила Жан-Люку Годару сконструировать с помощью воспроизведения и монтажа его «Историю(ии) кино».

Этот проект оставался нереализованным до тех пор, пока в 2003 г. мне и Доминику Паини (тогдашнему

директору французской Синематеки) не поступило предложение вместе представить что-то вроде *дивертисмента* в подарок Юберу Дамишу (французский философ, специалист в области эстетики и теории искусства. – В.Ф.) в рамках посвященного ему коллоквиума «Получше увидеть, поближе рассмотреть» («У voir mieux, у regarder de plus près») на вилле Медичи в Риме. Итак, я предложил своему помощнику, уже проявившему себя в других авантюрах, организовать мне частный просмотр первой части фильма Альфреда Хичкока «Окно во двор». Моя идея заключалась в том, чтобы при помощи маленькой цифровой видеокамеры увидеть его как можно с более близкого расстояния, и это в том фильме, где, действительно, все именно на этом и строится... стать вуйаером фильма о вуайеризме, исследовать, инспектировать его детали сквозь лупу, в данном случае – через телеобъектив (наподобие того, которым пользовался персонаж-фотограф с загипсованной ногой в исполнении Джеймса Стюарта) (актер, сыгравший главную роль в фильме Хичкока. – В.Ф.). Заметим, что для самого этого персонажа все зрелище ограничивалось проемом окна, перед которым он был заточён в кресле подобно зрителю в кино и который он должен был рассматривать как целокупность воспринимаемого мира, фронтальную сцену, вертикальный декор театра на итальянский манер, или, скорее, киноэкрана, на котором непрерывно демонстрируется фильм повседневной жизни, на фасаде здания напротив и в маленьком дворике.

Так однажды утром я оказался единственным зрителем – каким был и сам Джеймс Стюарт – среди пустых кресел демонстрационного зала на двадцать первых минут шедевра Хичкока. Чтобы попытаться вспомнить мое состояние духа в этих обстоятельствах, я бы сказал, что чувствовал себя в ситуации охотника за изображениями, которому организовали сафари в Африке! Я запретил себе просматривать бобину сначала невооруженным глазом, то есть начинать с «засечек», делая предварительный просмотр того, что я решил снимать, следуя выбору и ориентирам, установленным заранее. Важно уточнить, что правило, которое я сам для себя установил (ставшее возможным

благодаря длине ленты в видеокамере), заключалось в том, чтобы переснять первые двадцать минут фильма без перерыва, не останавливаясь, не выключая мотор камеры, не теряя изображения, обязывая себя искать в нем то, что меня интересовало, и записать после этого полный объем звуковой ленты. Этот опыт можно сравнить с опытом стрельбы по тарелкам (дословно – стрельба по глиняным голубям. – В.Ф.), когда одновременно приходится оценивать всю совокупность пространства, куда может направиться выпущенная цель, и прицеливаться. Но, даже если тарелки быстро следуют одна за другой, стрелку всегда приходится делать серию выстрелов, что делает это занятие похожим на фотосъемку. В моей ситуации оператора фильма в небо во всех направлениях, причем беспрерывно в течение двадцати минут, взмывало огромное количество тарелок: развитие фильма предполагало прокручивание без передышки той физической реальности, которую следовало ухватить одним махом. Я хотел повторно открыть для себя фильм и в то же время переснять его, перекадрировать как непредсказуемую, необратимую реальность, которая не повторится.

Пошел показ, и, начиная с титров, я смотрел на экран – то единственное, что находилось в поле зрения, – только через визир видеокамеры, единственное окно, открытое на «Окно во двор», кадр в кадр, связанный обязательством просмотреть-переснять Хичкока. Я находился лицом к лицу с изображениями – декорами, персонажами, аксессуарами, событиями, сменявшимися в необратимой последовательности, которую нужно было охватить, принимая мгновенно все решения, характерные для съемки вживую – кадрирование, движения аппарата, сужение или расширение поля, и все это – связывая воедино смену разных планов у Хичкока с их монтажом и монтажными переходами, в уникальном плане-секвенции. Экран кинозала стал окном, открытым на прокручивание времени и истории, не знающих возврата.

Профессионалы знают, что такое переснимать изображение: это постоянно делается в прессе, в издательстве, в верстке публикации и в фотолаборатории, если речь идет о тиражировании отпечатков: приходится

ужимать, концентрировать взгляд на части изображения, чтобы изолировать одну деталь, чтобы исключить лишнее или переместить в центр сюжет. Но там речь идет о неподвижных, инертных, управляемых изображениях, которые не могут сбежать, вырваться каким-либо образом из своих тюрем, каковыми являются их переснимки, более суженные по сравнению с размером их снимка-оригинала. В кино титровые машины позволяют воспроизводить, переснимать, исследовать, просматривать любого рода неподвижные двумерные изображения: фотографии, репродукции живописи, рисунки, тексты, планы или графические композиции. Съемка титровой машиной, операция практически хирургическая, почти микроскопическое наблюдение, становится возможной, потому что подчиненное взгляду объектива изображение остается зафиксированным и находится во власти взгляда, жестко неподвижное в остановившемся времени, предоставленное в распоряжение до бесконечности. С этого момента оператор является полновластным хозяином своего взгляда, который, впрочем, всегда раздвоен, один глаз в глазке камеры, сконцентрировавший внимание на пересъемках, а второй схватывает снимаемое изображение в целом, чтобы никакое событие, никакое временное развертывание не смогло изменить установленные диспозиции изображения и порядок его захвата.

Все происходит иначе, если мы переснимаем и перегруппируем кинофильм «вживую», непрерывно, то есть во время его показа, а не прибегаем к помощи хитроумного устройства для комбинированных съемок. Потому что демонстрируемое и одновременно подвергаемое пересъемке изображение, подчиняясь своему изначальному монтажу – смене планов, более или менее коротких или длинных, непредсказуемой длительности, да и сама последовательность кадров, широких или узких, также непредсказуема, – это изображение все время ускользает, уходит украдкой, меняется, застаёт оператора врасплох: его композиция нестабильна, его кадр смещается (движения камеры), такие важные мотивы, как детали, не остаются неподвижными, все движется, все циркулирует, все

меняется, исчезает, убегает. Время уже не является относительно регулярным и предсказуемым континуумом, оно подтасовывается, монтируется, ритмизируется. Таким образом, та часть фильма, которую я переснимал, повторно кадрируя планы, снятые и смонтированные Хичкоком, постоянно ускользала от меня, возможно, потому, что она находилась в постоянном движении даже внутри кадра, часто подвижного, и мне приходилось следовать за составными, неполными движениями, которые совершались неожиданно. Но она ускользала также и потому, что в любой момент персонаж или переснимаемый объект могли внезапно выйти из кадра, покинуть изображение, исчезнуть в закадровом пространстве и заставить меня уткнуться в рамку, в место своего исчезновения, выхода из кадра. В процессе пересъемки фильма и его повторного кадрирования все ускользает, по частям и целиком, потому что весь план целиком, полотно снимаемого изображения, которому принадлежит повторно кадрируемая часть, может в любой момент, без предупреждения, не оставив следа, уступить место следующему плану, следующему полотну, совершенно иным, появляющимся безо всякого предупреждающего знака своей конфигурации. Что же тогда происходит? Часть, только что повторно кадрированная и отснятая, не только внезапно исчезает, пойманная в капкан времени и изображения, но моментально сменяется другой частью с другим планом, с другим полотном, и с этой другой частью необходимо торговаться, начиная с нее, приходится пускаться в другом направлении, сквозь пространство другого изображения и в другом временном отсчете. Видеокамера продолжает снимать: для нее самой съемка представляет собой визуальный и звуковой континуум без монтажа, эпизод, снятый одним планом, внутри которого предшествующий монтаж заставляет сменяться свои единицы и разрывы, сохраняя последовательность планов с той же продолжительностью, что и у планов фильма-оригинала, но с совершенно другой раскадровкой, а значит, и с такими монтажными переходами планов, которые могут примыкать друг к другу лишь произвольно, автоматически, поскольку переход – визуаль-

ный, повествовательный – лишен целостности сопряжения между планами, следующими друг за другом и продолжающимися по-любому состыковываться, даже если смысл перехода от одного плана к другому исчез в результате пересъемки. Время изображений, длительность планов остались теми же, изменилось их пространство, их поверхность, они теперь разрезаны и состыкованы друг с другом концами, которые до сих пор никогда не соприкасались. В это время разворачивается звуковая пленка – диалоги, мелодии, окружение, различные шумы – континуум, сохраненный целиком и перезаписанный. Часто утверждают, что точно так же, как звук создает перегруппировку изображения, привлекая внимание к персонажу или к объекту, от которого исходит слово или шум, в комбинированном восприятии зрителя повторно кадрированный образ может, в свою очередь, перекадрировать звук: в течение этих двадцати минут «Окна во двор *пересмотренного*» (перекадрированного) становятся слышны те звуки, шумы, слова, которые по отдельности не были различимы зрителем фильма Хичкока и которые пересъемка изображения будет искать в тайниках звуковой пленки, если можно так сказать. Эти звуки – слова или удаленные шумы – присутствовали, тем не менее, в изначальном микшировании, но внимание зрителя они не привлекали, потому что исходили от слишком маленьких частей изображений, слишком удаленных от основного действия, затерянных в слишком обширном кадре, но на существовании которых режиссер настоял, пусть и без пользы, просто чтобы создаваемый им мир был целостным. Тем самым диалог между дамой и садовником во дворе, мяуканье кота и в особенности слова, которыми обменивалась пара на пороге первой брачной ночи, с поразительным подбадриванием прошептанное мужем молодой женщине: «Давай же!» (невероятным образом услышанные так издали персонажем Джеймса Стюарта), приобретают рельефность и высвобождаются, как только часть изображения, с которой они были связаны, становится самостоятельным изображением.

Хотя никакой разрыв, никакая модификация не были привнесены непрерывной пересъемкой, все

меняется: уже не только кадровки становятся не такими, как те, которые задумывались Хичкоком, но и, в обманчивом уважении к длительности каждого плана, также преобразуется и весь монтаж, производя, несмотря на строго идентичное секционирование – жесткую структуру, – другие переходы и другое восприятие ритма, поскольку это поле изображений, планов с иными размерами, которые навязывают строгой синхронии разрезом искаженное восприятие и сигнификацию. Можно спросить себя: что тогда появляется вследствие столь насильственной переработки изображения, возможно, не столь далекой от переработки, которую ему навязывает глаз любого зрителя во время традиционного кинопросмотра? Есть ли это произвольный характер монтажа или же, напротив, его тайная логика, его непримиримая когерентность, спрятанная в изображении, распределенном по всей своей поверхности? Станным образом – случайность своего рода погрешности изображений или подтверждение и демонстрация того, что режиссер в совершенстве управляет взглядом зрителя, – часто оказывается, что импровизированная и спонтанная пересъемка «Окна во двор» только лишь затягивает все туже Ариаднову нить монтажа, узкий проход, в котором монтажные переходы позволяют перешагнуть через пропасти киновремени. Например, в сцене поцелуя между Грейс Келли и Джеймсом Стюартом строгая центровка, раскрываемая пересъемкой, производит наложение глаза героини на переснятый глаз героя, а затем еще их соединившиеся губы в одном крупном плане, который Хичкок не предусмотрел или, возможно, не углядел ... Иногда, напротив, пересъемка показывает отрыв, прореху, разрыв, прерывистость, которые целостные и полные изображения, показанные одно позади другого, стремятся усилить: решение континуальности. Действительно, кинопланы, те планы, которые не являются изображением, но образами (изображениями), привносимыми временем и всегда ускользающими от взгляда, вполне могут соединиться как при помощи детали второго плана, которую взгляд все же отследил, так и центральной деталью, где взгляд задерживается чаще, по привычке или под давлением. В иных случаях

переснятые планы не могут более стыковаться друг с другом, поскольку они лишены своих контуров, которые можно было бы соединить, притачать.

Смотреть фильм с близкого расстояния, переснимать его планы, не меняя их очередности, – смотреть, снимая и тем самым становясь оператором фильма, повторным режиссером, демонстратором-камероманом, – это упражнение-ловушка, из которой победителем можно выйти только случайно, только если повезет. Можно представить, что есть фильмы более-менее податливые, более-менее снисходительные к пересъемке, как, например, фильмы Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе с длинными неподвижными планами, которые представляют собой что-то вроде опоры, добровольного неподчинения мобильности кадра и быстроте ритма, кино без малейшей фривольности, как бы на службе идеи-фикс. Я смог опробовать, что укрупнение, сильное увеличение, полученные в результате пересъемки, были достигнуты ценой окончательной утраты, которая, помимо этой, очевидной, утраты чистоты, четкости контуров, «пикантности» изображения, заключается в следующем: движение и время необратимо увлекают за собой все остальное – то, что не было переснято, что, в демонстрируемом фильме, не задержалось в визире переснимающей видеокамеры, не обрывы пленки, а пространства изображений, разорванные и никуда не годные контуры, выброшенные безжалостно и безвозвратно и утраченные также для выбранной детали, окончательно отделенной от них и лишенной их контекста. Так переснимать фильм, переснимать его со зрительского места – это не смотреть фильм с самого близкого расстояния, это брать на себя риск ввязаться в совершенно иную историю и в конечном счете отправиться в путешествие в другой мир, особенный и полный сюрпризов, поскольку, изменяя масштаб, также изменяют и логику, режим правдоподобия, закон времени. Исходя из одного и того же фильма-оригинала, новые киноповествования берут свое начало от такой пересъемки, такого повторного кадрирования изображения при сохранении неизменности звуковой пленки, и несть им числа. Преследуемая, очерченная, переснятая, изъятая деталь может

стать как уликой, мощным разоблачителем, так и иллюзией, обманом зрения, который зовет вас следовать за ним, а затем в конце концов бросает вас, поскольку его судьба связана с неблагоприятной подвижностью изображения и с той необходимой прерывностью, которая желает, чтобы в кино, для того чтобы фильм продолжался, что-то останавливалось и каждый план был завершен. Реальное пространство, топография, физическая география изображения переносятся вымыслом: пересъемка фильма, его эпизодов возвращает к реконструкции времени, приставленному к непреложной темпоральности звуковой пленки. И всякий раз, начиная с изучаемой по-иному географии, эта пересъемка и эта реконструкция производят новую историю.

Перевод Вероники Фурс

БЕССТРАСТНО ПЕРЕСМАТРИВАЯ «СТРАСТЬ»

Выход в 1982 г. фильма «Страсть» Жана-Люка Годара блестяще продемонстрировал удивительную связь актуального искусства и кинематографа, которая до сих пор не была столь ярко выражена в кино. Она, конечно, имела место и раньше в картинах таких художников, как Энди Уорхол или Майкл Сноу, а во Франции – Саркис или Кристиан Болтански, крупнейших синефилов, которые гораздо активнее интересовались кино, чем кинематографисты современным искусством. Эта любовь к кино проявилась и в последующем за ними поколении – у Пьера Юига, Дугласа Гордона и Филиппа Паррено, несмотря на их эпатирование наивной публики, манипуляцию фильмами великих режиссеров (например, Альфреда Хичкока) и подражание некоторым методам киноискусства, о которых они не имели истинного представления. Этот интерес к седьмому искусству, по-разному выраженный художниками, исходит, видимо, из того, что главным видом современного творчества является именно кино – основной язык XX века, фантазия, супер-эго, вдохновитель и пример для других художественных дисциплин.

Кинематографисты не проявляли особого внимания к тем средствам выражения, где новаторство и изобретательность становились категориями все более редкими, хотя в то же время каждый фильм Росселини, Антониони, Феллини, Бергмана, Брессона, Рене... (если говорить только о самых великих европейцах) становился определяющим в актуальной культуре. Честно говоря, в «Страсти» Годар делает вид, что интересуется искусством, но он лукавит, как делает это довольно

часто и по другим поводам. Я не далек от мысли, что Жан-Люк Годар, считающий сегодня, что кино может объяснять мир (в молодости он думал, что это право принадлежит математике), практически ничего не понимает в современном искусстве. Шесть-семь лет спустя после написания первой версии настоящего текста, когда я пригласил мэтра в Национальную студию Ле Френуа на выставку молодых художников (в основном авторов инсталляций), в процессе их общения стало ясно, что его знания ограничены и он проявляет полное непонимание произведений, в которых использовано анимационное изображение, исходя из того, что последние не являются повествовательными фильмами в базеновском понимании этого слова.

Подобное игнорирование кинематографистами актуального искусства достаточно ярко продемонстрировано в «Очаровательной проказнице» Жака Риветта (сценарист Паскаль Боницер, претенциозно вдохновленный новеллой Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр»), картине, появившейся сразу после выхода «Страсти». В качестве героя в «Очаровательной проказнице» выступает живописец, представитель современного искусства, живущий на ферме в Провансе и экспонирующий свои работы в Сен-Поль де Вансе, хотя его творения подошли бы скорее для площади Тертр на Монмартре. Авторы очень наивно принимают за прототип этого персонажа нечто вроде клише довоенной парижской богемы, так иногда изображают Амедео Модильяни, эстетическим и теоретическим двигателем живописи которого является якобы психологическо-эротическое отношение художника к модели (юная Эммануэль Беар в этом фильме, и правда, очень красива и пластична). Такая трактовка, претендующая на современность, на самом деле оказывается салонной и старомодной. В этой связи стоило бы вспомнить и о полном равнодушии или крайне раздражительной реакции «Кайе дю синема» (очень влиятельного в то время журнала) на все, что касалось актуальной культуры и экспериментального кино. Ситуация парадоксальная: перед нами кино как вид искусства, породивший актуальные творческие практики, а кинематографисты их игнорируют, несмотря на то что

именно кинематографу актуальное искусство обязано своим рождением. В качестве контрпримера вспомним двух общепризнанных кинематографистов-продюсеров, истинных знатоков и крупнейших коллекционеров Клода Берри и Марена Кармица.

Когда в 1982 г. «Страсть» вышла на экраны, она вызвала шок у художников моего поколения. Я смотрел фильм в компании с некоторыми из них: Саркисом, Аннет Мессаже, Кристианом Болтански, Даниэлем Бюренем, Жаном-Пьером Бертраном и др. Потом мы его бурно обсуждали. Не припомню подобных дискуссий с кинематографистами, однокашниками и коллегами. Фильм показался всем выдающимся. С нами говорил каждый кадр, и мы бесконечно долго по этому поводу спорили. Все здесь представлялось каким-то просветленным, чему-то нас учило и помогало увидеть собственную работу в ином свете, т.е. понять в тот момент наше отношение к миру.

Когда сегодня меня пригласили, а мы в 2000 г., сделать презентацию этого фильма, я ощутил потребность пересмотреть его. Прежде всего, оказалось, что его видеовersion невозможно найти в продаже, поэтому я попросил Доминика Паини, директора французской Синематеки, одолжить мне кассету, записанную во время его показа по телевизору. При этом на кассете были теленовости и рекламные ролики, относящиеся ко времени, последовавшему после создания фильма. Думаю, что видеоманитофон был просто запрограммирован на определенный отрезок времени и автоматически включился на запись. Я вновь увидел «Страсть», но на этот раз абсолютно бесстрастно, и не узнал ни фильма, ни себя в нем, не узнал ничего и никого. Не увидел света, а обнаружил какой-то тягостный и непонятный мрак. Очень хотелось вновь обрести то, что в свое время меня так мощно озарило. Картина потеряла свою прозрачность и стала непроницаемой. Я должен был ее расшифровывать. Фильм словно куда-то переместился: мне пришлось догонять его. Вернее, мы ушли вперед, а он остался в своем времени, выступив пророком моего настоящего. Фильмы великих кинематографистов адресуют зрителям на долгие времена свои послания, практически не зави-

симые от контекста и эпохи создания: я имею в виду произведения Брессона, Бергмана, Антониони, Феллини, Пазолини, Фасбиндера и др. Несложно привести примеры и сегодня вновь испытать те же эмоции, что при первом просмотре таких фильмов, как «Мушкетт», «Дневник сельского священника», «Поездка в Италию», «Dolce Vita», «Ночь», «Восемь с половиной» и т.д. Яркие впечатления и восторг, полученные от «Страсти» в момент ее выхода на экраны, напротив, непосредственно связаны с состоянием идей и восприятием эпохи, отсюда – некоторая неполнота и неточность прочтения фильма пятнадцать – двадцать лет спустя. Такова, вероятно, отличительная черта большинства картин Жана-Люка Годара, каким бы ни был сюжет, их подтекст – это всегда критика окружающего мира. По ходу последнего просмотра фильма я вдруг стал узнавать некоторые моменты и ситуации, которые напоминали собственный пережитый опыт, личные воспоминания, связанные с конкретными местами, лицами, голосами. Мне удалось идентифицировать и вновь обрести аргументы и идеи, словно они были живыми, но устарели, хотя эти идеи и аргументы могли бы искусственно сохраниться, как сохраняют свежий вид костюмы, вышедшие из моды. И вновь, кадр за кадром, я и вспоминал, и узнавал не сами эпизоды, а разговоры, комментарии, обсуждения, для которых та или иная мысль, линия сценария, некоторые сцены, игра света и монтажные переходы послужили поводом. И меня вновь потрясли многочисленные заимствования Годара у других кинорежиссеров, когда он, например, вдохновленный творчеством Пьера Клоссовски и Рауля Руиса, ставил «Ночной дозор» Рембрандта, «Обнаженную Маху» Гойи, «Турецкие бани» Энгра в форме живых картинок, несмотря на то что этот весьма очевидный факт им полностью игнорируется. С чувством неловкости я обнаружил безусловные заимствования в методе речевого озвучания и использования музыки из моего фильма «Zoo Zéro», созданного за пять лет до выхода «Страсти». Отлично помню (хотя и испытывал в тот момент скорее удовольствие, нежели раздражение), что тогда подумал: Годар смотрит все и, вполне вероятно, картину мою видел, но,

несомненно, заявил бы обратное, как в случае с Клоссовски и Руисом. Возможно, это тщеславие. Впрочем, какая разница? Сегодня я вновь это пережил и понял, что мои первоначальные ощущения оказались справедливыми, они вернули меня к собственным мыслям. Например, предприниматели кашляют, пролетарии заикаются, а творцы поют. У Пикколи – постоянные приступы кашля, Изабель Юппер странно заикается, Ханна Шигулла поет под фонограмму (в «Zoo Zéro» Руфюс чрево вещает, Пьер Клементи заикается, Катрин Журдан – оперная певица, потерявшая голос, – поет в кабаре, Клаус Кински, лишенный речи, объясняется посредством пишущей машинки...). Даже сегодня Годар утверждает, что не смотрит фильмов, не ходит в кино и мало знает кинематографистов более молодых поколений. Однако его постоянно видят в кинотеатрах Женевы – удивительно стойкая, хотя и скрытая кино-мания, а вот актуальное искусство мэтр продолжает игнорировать и избегает встреч с ним.

Пересматривая фильм «Страсть», я вновь анализировал его кадры и освещение, редкие крупные планы, персонажи почти исчезают. Мишель Пикколи виден издалека, Ласло Шабо практически не заметен, узнаешь его только по голосу и венгерскому акценту. Ханну Шигуллу часто снимают на контражуре, даже на очень красивых крупных планах. Постоянно обнаруживаю его нежелание достойным образом обращаться с телами героев, которые кинематограф обычно боготворит: например, Изабель Юппер в его фильме неуклюжа и груба. Использование классической музыки для эмоциональной окраски и вольность, с которой Годар резко ее обрывает, режет по живому (*cut*), когда более в ней, этой музыке, не нуждается, и в результате из-за сильного контраста лишенное музыки изображение выглядит оголенным. Подобная бесцеремонность по отношению к шедеврам композиторов прошлого, злоупотребление правом окончательного вердикта ставят режиссера в позицию вершителя всего и вся, сопротивляющегося властвованию музыки в его фильмах после того, как он ею воспользовался. Так проявляются пронизательность, безусловно, виртуозность монтажера, беспринципность плагиатора, заимствующего

щего стихи у Арагона и афоризмы у Ницше, которого он, возможно, по-настоящему не читал. Известно, что Годар – фальсификатор, или, точнее, берущий в долг и отдающий то, что берет, только после того, как ставит свое клеймо и стирает оригинальную подпись.

Во время презентации фильма в передаче «Кино-клуб» канала «Антенна 2» Жан-Клод Филипп говорил о Годаре и «его борьбе с ангелом». Действительно, среди героев его «живых картинок» есть крылатый ангел. Это воображаемое сражение, задуманное для того, чтобы раскрыть секреты живописи, матери искусств, тайны ее композиции, света и выразительности, на самом деле больше напоминает допрос, своеобразное насилие немых и статичных живописных персонажей движущимися образами кино, продиктованными музыкой фильма. В «Страсти» мы видим, как Годар борется с дьяволом, точнее со своими собственными демонами. В конце концов, я узнаю этот фильм и узнаю мир, символом которого он стал. Это не привычная «мадленка» (печенье. – *И.С.*), которую ты макаешь в привычную чашку чая, ты запускаешь процесс работы своей памяти. А привычные вещи обнаруживают нечто новое – новый вкус и новый аромат. Все таинственным образом приходит-таки в движение, но по-другому, другими нитями ткуются новые связи, связи со временем, которое когда-то было твоим.

Перевод Ирины Стальной

КИНОМАШИНА

КИНЕМАТОГРАФ, КОРОТКОЕ ЗАМЫКАНИЕ И ОСТАНОВКА ВРЕМЕНИ

Дворец Сен-Клу, Мюрат, Руаяль Эксельманс, Отёй Бон Синема (зал «Маленьких сирот Отёйя»)... Если как следует пороюсь в своих воспоминаниях о кино, вплоть до детских, начала 1950-х гг., на память сначала придут названия кинозалов с афишами на фасадах, привлекающими внимание большими светящимися буквами, величественными заглавными или чувственным курсивом, в том квартале Парижа, что протянулся от Порта Сен-Клу до парка ла Мюетт, ограниченный Булонским лесом с деревушкой Отёй в центре. Совершая воскресный выход всей семьей, эту зону можно было расширить до Елисейских полей с их многочисленными и престижными кинозалами, которые называли залами первого экрана, потому что там проходили кинопремьеры. Это одно из тех мест Парижа, куда массовая публика приходила развлечься. Кино также демонстрировали на Больших Бульварах, где доминировал Рекс (работающий и до сих пор), и на площади Клиши с ее знаменитым Гомон Палас (разрушенным ради одной из самых заурядных сделок с недвижимостью). Затем, несколькими неделями позже, копии фильмов распространялись по кинозалам кварталов (это были залы второго экрана). Так что кино, прежде всего, ассоциировалось с кинотеатрами. Они очерчивали привычную, почти домашнюю географию. С течением лет, по мере взросления, эта география расширялась, сначала не выходя за границы 16-го округа: Ранлаг (улица Виноградников), Пасси (улица Пасси), Мэйфер (проспект Поля Думера), а затем, чаще всего, французская Синематека во Дворце Шайо, храме кино

Анри Ланглуа (которым теперь пожертвовали, перенеся Синематеку в Берси, поскольку, по мнению некоторых чиновников Министерства культуры, не было никакой причины «сакрализировать холм Шайо»). (Французская Синематека была основана Анри Ланглуа в 1936 году, которого в 1968 году министр культуры Андре Мальро попытался сместить с поста директора, однако отменил свое решение под влиянием массовых протестов. – В.Ф.) Позднее, в студенческие годы, моя топография кино разрослась до Латинского квартала и, наконец, до всех залов повторного фильма во всех округах Парижа, куда я отправлялся исключительно ради кино: 9, 10, 11, 12, 14, 17 и 18-й округа. Кинозалы были ориентирами, а также целью моих исследований города, и в течение немалого количества лет я знал некоторые парижские кварталы, удаленные от места моего проживания, только по кинотеатрам, единственному прибежищу на незнакомой территории. Например, когда я воспылал страстью к Грете Гарбо, я отслеживал программы ретроспектив и залы, где мог их найти: на Пигалль, на Бульваре Распай, на Республике или рю Шампольон... Долгое время кино было связано для меня с планом Парижа, со станциями метро, с улицами, на которых сияла вывеска кинозала. Мне никогда не приходило в голову отправиться в кино в другом городе, кроме Парижа: за границей или даже в провинции всякий раз это единичный опыт, насилие над моими привычками, визит из любопытства. Столь сильная связь кино с моим родным городом восходит, видимо, к той эпохе, когда Париж был поделен на квадраты невероятно огромной сетью репертуарных залов, у каждого из которых была своя специфика и своя собственная программа и которые в конце концов стали составной частью образа квартала: Урсулинки, Студия Распай, Пагода, Студия 28, Студия 43, Шампольон, Расин, Бонапарт, Бальзак, Мак-Магон, Аксьон Републик, Бастилия, Елисейские-Линкольн, Опера, Лафайетт, Гомон Палас, Данфер, Сент-Андре дез Ар, Аксьон-Кристин, Терн, Студия Галанд, Гран-Огюстен... Нет другого города в мире, где бы кинозалы были столь многочисленны, уютны, типичны, столь посещаемы знатоками, так же как и отели, большие

или маленькие, комфортабельные или только для ночлега. Маршрут до зала также был не случаен и составлял часть программы, начиная входом в пасть метро (первобытное чувство пещеры) и заканчивая выходом на улицу через пять, десять или двадцать станций и распознаванием цепочки людей сначала вне зала, а затем уже там. Как здорово с ними воссоединиться, вот я уже вновь в убежище, готовый ждать. Действительно, «кино» уже началось.

Долгое время кинотеатр был для меня, прежде всего, устройством городским и архитектурным: не просто затемненный зал с экраном лицом к зрителям и с проектором позади них, но сам по себе этот зал в знакомом городе, запертый в квартале, зал, в который можно было попасть прямо с тротуара, был местом свидания. Место «избирательного сродства» («Избирательное сродство» Гёте. – В.Ф.) между людьми, не знакомыми друг с другом, не соединившимися там, не смотрящими друг на друга и соприкасающимися, скорее, только для того, чтобы проникнуть в зал и раствориться в нем, стоит погаснуть свету, и каждый обретает свою уникальную идентичность, но среди маленького сообщества теней, собравшихся в контр-ажуре света, идущего извне. Проектор, управляемый богом из машины, где-то в поднебесье, то есть в вершинах зала, выше последних рядов балкона, был больше чем просто светящийся фонарь, освещающий изображения: его лучи были лучами суверенной звезды. В кино иллюзия, создаваемая для зрителя, – это не только иллюзия движения и непрерывности: начиная с последовательности сегментированных неподвижных изображений, она заключается также в смешении теней, нанесенных на пленку, с белым светом проектора, передающего их. Кино – это машина, спрессовывающая вместе изображения, свет и время, и магия, или алхимия, ее движения заключается в соединении этих трех металлов, отныне неотделимых друг от друга. Кинопроектор – это звезда, излучающая свет, уже наполненный изображениями: она освещает нас живыми существами, местами, историями, и во время сеанса мы существуем не иначе как в свете этой звезды, этих историй, этих мест, этих существ.

Когда я, будучи еще ребенком, посещал кинотеатры своего квартала, иногда пользуясь отсутствием профессора в лицее или же прогуливая занятия, воскресные прогулки на велосипеде или мотоциклете приводили меня в другие кинотеатры, разбросанные по ближним пригородам: прежде всего, в Булонь-Билланкур и Сен-Клу. Я не искал там съемочные студии или площадки, где можно увидеть режиссеров и актеров за работой: я не хотел знать этот человеческий, профессиональный, социальный аспект, этот «кинематограф» кинематографа. Я не хотел знать о том, что каждый фильм подчинен иным законам человеческих отношений, нежели законы истории, предложенной моему воображению в затемненном зале. Напротив, любопытство мое проявлялось в отношении тех мест, где фильм – пленка – обрабатывается, как любой другой продукт. Ведь это целая индустрия, занимающая свое место среди прочих (автомобильной, авиационной). В Булонь-Билланкуре и в Сен-Клу кинолаборатории соседствовали с заводами Рено и предприятиями Дассо и Бреге. Лаборатория, царство химии, место проявки изображений, была единственной тайной, отделявшей меня от создания моих собственных фильмов. Я не испытывал ни малейшей необходимости знать, как и с чьей помощью кино снимают другие: мне было достаточно камеры, я знал, где ее можно купить, и я быстро бы ее освоил. Зато мне необходимо было знать, где и как фильм переходит от камеры к проектору, от чистой пленки к ленте с изображениями и к бобине, которую можно прокручивать. Кинолаборатории, эти заводы среди других заводов, в тех же самых пригородах, на тех же холмах Сены или Марны, были теми таинственными, запретными местами, где над изображениями колдовали другие, чтобы представить их нам. Именно туда я отправлялся по воскресеньям прокатиться на велосипеде, чтобы рассмотреть сквозь зарешеченное окно штабели круглых металлических коробок или вдохнуть пары химических продуктов, просачивающиеся сквозь отдушины. В тот момент, когда я еще только готовился сам делать фильмы, кино казалось мне царством этой химии, этого переходного состояния, этого ожидания. В кино надо ждать, чтобы изображения вышли из своей ванны...

Мне следовало самому начать делать фильмы, чтобы избавиться от чувства абсолютной принадлежности кино к кинозалам, тем более что не предполагалось, что мои первые фильмы для своего существования должны быть непременно показаны в таких залах... Было очевидно, что фильмы надо где-то показывать, так же как музыку, которая, чтобы существовать, нуждается в исполнении, но мне часто оказывалось достаточно, чтобы фильм занял свою коробку, был оставлен в этом одиночестве, в этой суверенной независимости. Что касается моего личного опыта, то, если вернуться к географии детства, важным местом в моих отношениях с кино было небольшое ателье проката приборов для съемки и демонстрации: место называлось *Жильбер Локасьон*, улица Шардон Лагаш, между авеню Версаль и церковью Отёйя. Войдя в маленький дворик, в первом коридоре, на пыльных этажерках, можно было обнаружить выстроившиеся в ряд разнообразные модели старых проекторов. Там также была конторка и, на других полках, картонные чемоданчики, свернутые в рулоны экраны, треноги, объективы, бобины, увеличители, весь материал, давно вышедший из профессионального употребления, но все еще вполне подходящий для продвинутых любителей. Там был даже частный демонстрационный зальчик, размером и убранством напоминавший театр гиньолей, с тремя разрозненными позолоченными стульями, повернутыми к экрану, обрамленному красными шторами. Помещение было таким маленьким, что могло бы уместиться на носовом платке, но этот своеобразный демонстрационный будуар можно было арендовать для частного сеанса. Я был знаком с господином Жильбером, а затем и с его сыном. Сколько раз приходил я взять у них напрокат приборы, в основном 16-миллиметровые проекторы? Именно здесь я понял, что если можно снимать фильм в одиночку, то и показ делать тоже можно самому: в общем, я собирался изобрести независимое кино! И именно это привело меня в конечном итоге к показу в Шайо моего полнометражного экспериментального автопродукта. Анри Ланглуа представил меня публике в качестве молодого французского режиссера, более близкого

к нью-йоркцам Кеннету Энгеру, Майклу Сноу, Энди Уорхоллу, Йонасу Мекасу... Но также, беря напрокат проекторы у *Жильбер Локасьон*, умудряясь извлекать эти аппараты из их футляров и передавая их в опытные руки кинемеханика, я пришел к идее, что кино из его привычных залов можно перенести туда, где находится царство других изображений, других историй, например в художественные галереи или в музеи. После того как французская Синемаатека Анри Ланглуа и ее зал в Шайо стали представлять для меня святилище кинематографического культа, его Луврский музей и Сорбонну одновременно, я впервые, именно в том же самом огромном 16-м округе, продвинувшись чуть дальше, установил свои кинопроекторы в Музее современного искусства Парижа, во Дворце Токио – здании, выстроенном в ту же эпоху.

Стоит только кинозрителю или тому, кого называют киноманом, самому превратиться в режиссера, как места города меняют идентичность и становятся предназначенными для других встреч. География расшифровывается уже не через сеть затемненных залов, которые кто-то ищет в ночи, но, напротив, показывается в полном свете, как те места, где реальные тела переживают выдуманные приключения. Город уже состоит не из вертикальных экранов, но из горизонтальных сцен, где кино принуждает желание и воображение спуститься на тротуар: места съемки, натурные площадки. Чтобы город на самом деле стал натурной площадкой кино, необходимо также, чтобы кино было здесь чем-то естественным, своим среди прочих видов деятельности: я сначала снимал фильмы в Париже так, как раньше фотографировал здесь, один или с помощником-приятелем, с камерой в руках. Наличие камеры для меня было достаточно, чтобы делать фильмы и стать режиссером: мне не нужно было ничего другого. Инструмент для съемки, камера, дарит воображаемому власть над живыми существами, местами и предметами, и эта власть зовется «кино». Другим инструментом в дополнение к камере, посредником между ней и проектором, является монтажный стол. Я неизбежно возвращаюсь к своей привычной географии, вновь к 16-му округу Парижа, вновь к Дворцу Шайо, но уже в

другое крыло, в котором расположен музей Человека, туда, где Жан Руш – когда я писал этот текст, я не думал, что придется почтить его память (Жан Руш, французский режиссер и антрополог, один из основателей французского синема-верите («правдивого кино»), умер в 2004 году, приблизительно в то время, когда Флешер писал этот текст, впервые опубликованный в журнале «Трафик» летом 2004 года. – В.Ф.) – в течение нескольких месяцев предоставлял мне «Атлас» – зал со старым монтажным столом, чтобы я мог монтировать там в одиночку мою первую полнометражку, разоблачительное название которой, «Монтаж IV», означало одну из версий сборки изображений, выбранную среди прочих. Я работал совсем рядом с французской Синематекой, основатель которой, Анри Ланглуа, собирался представить первый публичный показ этого самого фильма и где так часто, желая посмотреть фильмы Эйзенштейна, Мурнау, Бергмана, Росселлини и многих других, я стоял в очереди за Франсуа Трюффо, оживленно беседующим с Жан-Пьером Лео, или за Жан-Люком Годаром... А однажды ночью 15 августа я получил вместе с немногими избранными конфиденциальное приглашение от директора заведения на просмотр фильма «Уродцы» Тода Броунинга, в то время еще подвергаемого цензуре. Днем в «Тотеме», баре Музея человека, куда я время от времени спускался выпить кофе, чтобы побороть усталость от сидения за старой швейной машиной, служившей мне монтажным столом, мне довелось пообщаться с Мишелем Лейрисом, одиноким и задумчивым.

Осознаю: мой ответ на вопрос «Что такое кино?» может быть только таким же, который я давал самому себе в различные моменты, прежде чем в конце концов прийти к тому, чтобы его, кино, делать. Ответ этот не простой, но и не противоречивый. И действительно, если я разложу по пунктам все то, о чем только что вспоминал, то сперва были кинозалы как места в городе, затем эти места за пределами города, в пригородах, далее следовали лаборатории – зрелища «за кадром» и, наконец, инструменты – камера, монтажный стол, проектор... и другие места в городе, другой взгляд, другое присутствие в этих местах. Теперь, по

прошествии времени, я могу свести кино к его машине, или к его аппарату – камере, поскольку ее одной достаточно, чтобы снимать фильм. Использование камеры необходимо и достаточно, чтобы делать кино. Именно так, с легкой камерой, начинали такие режиссеры, как Аллен Рене, не говоря о тех, кто вообще никогда не использовал никаких других камер, например Жан Руш или независимые режиссеры нью-йоркского андерграунда. Также вспоминается Жан-Люк Годар с 16-миллиметровой камерой Больё в руках на парижской мостовой в мае 1968-го. Действия и инструменты, следующие за съемкой и сменяющие камеру, конечно, полезны, но вовсе не являются такими уж необходимыми в кино: можно представить себе фильм без монтажа (съемка-показ или действие, состоящее из одного-единственного плана-эпизода, например) или монтаж при помощи простейших инструментов для рассматривания, разрезания и склеивания пленки: лупа, ножницы... Проектор – это аппарат конечного предназначения фильма после его обработки в ванночках и химических препаратах в лаборатории, но пропустить фильм через проектор означает отчасти вторично пропустить его через камеру, чтобы пересмотреть, проверить, как соотносится то, что видишь, с тем, что хотелось бы увидеть. Мне случалось видеть некоторые из моих фильмов всего лишь раз – в визир камеры. По возвращении бобин из лаборатории беглого взгляда на первые метры отснятой и проявленной пленки мне было достаточно, чтобы удостовериться, что химическая обработка прошла успешно. Я также отснял тысячи метров пленки, о которых знаю только, что изображения существуют, хотя сам я их никогда не демонстрировал никому, включая себя самого. Кино может быть сведено к съемке. Если демонстрация является естественным актом для созерцания фильма, то первобытным, сущностным актом кино является захват изображений при помощи камеры. Приклеенный к видеоискателю, глаз снимающего видит уже изображение, запечатленное в маленьком черном зале, в котором окно открывается именно там, где будет располагаться экран в настоящем кинозале. Снимать и демонстрировать – это два времени кино, из которых второе – не

более чем эхо первого, и аппараты одни и те же, с тем же самым механизмом прокручивания пленки, с той же самой оптической системой, в которой свет просто циркулирует в обратном направлении: свет, проникающий в камеру, чтобы добраться до пленки с лицевой стороны, свет, пропускаемый через проектор, после того как он прошел через пленку с обратной стороны.

Именно независимость режиссера-оператора, определяемого через использование камеры, позволяет представить все перверсии устройства проектирования и показа фильмов в тот момент, когда они сумели избежать экономики кино как индустрии. Потому что обязанность демонстрировать фильм в зале относится к области экономики, коль скоро речь идет о взимании со зрителей платы за вход. Независимые режиссеры, художники, чуждые экономике коммерческого кино, смогли осмыслить эту свободу, вывести из Кинотеатра снятые изображения и все то, что американцы называли *расширенным кино*, а затем и все произведения, обозначаемые, за неимением лучшего, термином «инсталляции», использующие киноизображения, освободили кино от экономики его эксплуатации и исторически сложившихся условий его просмотра. Я испытывал ощущение, что кино избавляется одновременно от географии и храмов, в которых я ему поклонялся, и от своего промышленного характера: фильм может существовать без затемненного зала и платного входа, его химическая обработка может производиться частным лицом в пределах небольшой лаборатории, открытой для любителей (я имею в виду *Vifer*, созданный господином Лезе в частном отеле на улице Шарля-Мари Видора, ведущей к улице Шардон-Лагаш, неподалеку от моего дома, или в Нейраке, улица Театра, в 15-м округе, по другую сторону Сены). Такое инакомыслие также позволило ввести механические движущиеся изображения в святилища неподвижного рукотворного изображения – галереи искусства, музеи. В моих инсталляциях конца 1970-х, когда я использовал 16-миллиметровый проектор, хотелось передать короткие замыкания света в восприятии, когда изображение, освобожденное от экрана, обращается к своим собственным референтам. Реальное выставля-

лось напоказ своим собственным репрезентациям – наслаивалось на них, передерживалось – и это рисовало некую космогонию, в которой мир был освещен изображениями. В действие вступали опрокидывание, ниспровержение: киноизображения больше не были предназначены для нейтрального белого экрана, исчезающего под ними в тот самый момент, когда свет делал их видимыми, потому что свет киноизображений стирает тот предмет, на который он направлен. Напротив, киноизображения были предназначены для обретения своего начала в цикле вечного возвращения, где живые существа и предметы настигались, а затем сменялись своими собственными изображениями. Так я спроецировал на тела или предметы их собственные изображения, кинематографическую память о другом времени. Тело или предмет, охваченные светом, уже нагруженным снимком того же самого тела или предмета, становились его собственным экраном, носителем репрезентации, которая присоединяла, словно обратный муляж, своего обретенного референта. Если киноизображения, спроецированные на традиционный экран, оставались плоскими, то есть двухмерными, то изображения, спроецированные на тела или объекты, становились объемным светом, трехмерным муляжом изображения того, кто в предшествующий момент его впервые запечатлел.

В своем традиционном устройстве кино присвоило себе *проецируемость* изображений, то есть свойство изображений фотографического типа покидать свой носитель (исключительное событие в их истории, если рассматривать их в ряду с изображениями живописи или графики, навсегда заключенными на холсте, листе бумаги, стене, и если мы согласимся с тем, что различного рода волшебные фонари вовсе не являются произведением искусства), чтобы появиться в любом месте. Но, разумеется, кинематограф ограничил эту эмансипацию и это перемещение изображений единственным конечным пунктом – плоским белым экраном. На долгое время кино вновь сделало пленниками изображения, едва освобожденные их носителем, светопроницаемым и проецируемым. На долгое время кино захватило монополию на проецируемость изо-

бражений, морализируя и ограничивая эту эмансипацию: изображения могли демонстрироваться только на белой ткани, плоской и прямоугольной, как картина с размерами приблизительно формата марины (удлиненного холста большого размера). Долгое время кино держалось этого закона, на котором строится его оптический обман (иллюзия), а также его коммерция, его эксплуатация. Потому что необходимо, чтобы киноизображения располагались на заранее завоеванном носителе, не оказывающем никакого сопротивления, не сохраняющем никаких воспоминаний: когда зал затемняется, освещение может регулироваться, и тогда уже правит проектор, экран стирается в свете изображений, тогда как сам зал исчезает в затемнении без изображения. Когда же выключен проектор и в зале вновь загорается свет, экран, всегда чистый, вновь готов исчезнуть во время следующего сеанса. Экран здесь, появляясь и исчезая, оказывается единственным конечным пунктом изображений, не имеющим никакой другой функции в качестве элемента декора, кроме исчезновения: либо за занавесом, либо под поверхностью изображений. Экран кино должен быть такого рода, чтобы исчезать вместе со всем остальным, когда гаснет свет в зале, и при этом быть единственно освещенным из всего, что есть в зале. Таков был на протяжении долгого времени закон, навязанный кинематографом проецируемым изображениям, такова была неукоснительная псевдосвобода, дарованная кинематографом изображениям, освещенным их собственным светом, изображениям-свету и изображениям-времени кино. Такова была ортодоксия, практикуемая в этих храмах, чьим приверженцем был я в годы моего детства и юности. Необходимо было, чтобы киноизображения освободились от кино, чтобы стать тем, чем должны были быть с самого начала: свободными изображениями, путешествующими, способными появляться повсюду и освещать мир светом, уже маркированным, уже кодированным системой контрастов, уже нагруженным знаками.

В моей инсталляции «Так же приходит ветер» (1979) лицо молодой женщины, снятое в потоке воздуха, создаваемом вентилятором за кадром (шевелиющиеся во-

лосы, моргание век) проецировалось на лопасти того же самого вентилятора. Лицо казалось живым по двум причинам: потому, что оно снималось в потоке воздуха, и потому, что проецировалось на подвижный сам по себе экран, не только заставлявший появляться изображения, но и сам появлявшийся в их свете. И этот экран, который демонстрировал воздействие ветра, вновь создавал ветер, напротив проектора, в свете изображений. Проектор отсылал изображения на вентилятор и освещал его; вентилятор заставлял появляться изображения и возвращал ветер обратно на проектор. В инсталляции «И все-таки он вертится» (1979) проигрыватель, диск которого был просто неподвижным экраном, сделанным из кружка белого картона, принимал изображение, снятое в то время, когда диск еще вращался, воспроизводя музыку. Объект находится здесь и сейчас, но он освещается другим временем своего существования. Кино освещает проигрыватель, но также возвращает ему то, чем он более не является: пластинка, которая крутится на диске, – это изображение, инкрустированное в предмет, а музыка считывается теперь оптическим звукоснимателем проектора и отсылается им на динамик проигрывателя. Наконец, в инсталляции «Фильм, демонстрируемый снимаемым проектором» (1979) 16-миллиметровый проектор демонстрирует фильм, который сам запечатлел, работая вхолостую, с включенной лампой, напротив камеры, в ожидании этого фильма, который в тот момент как раз снимался, а сейчас уже находится здесь, демонстрируемый им, перед ним: лицом к лицу с проектором и со своим собственным изображением или же, единственный раз, когда объект не освещается своим изображением, но освещает его, и та же самая лампа возвращает свой свет своему же снятому изображению. Подобные произведения, очевидно, не рассматриваются традиционной публикой любителей кино, равно как и миром кино или киношной средой, в качестве кинофильмов не столько потому, что они бессюжетны, сколько потому, что их изображения *совершили побег* с экрана, чтобы обрести, во тьме существ и предметов, тот свет, из которого они пришли.

Видео предложило режиссерам, равно как и художникам, новые технические модальности для создания

движущихся изображений, свободных от аппаратов и исторических носителей кино, а также для манипулирования ими. Но модель кино и его традиционное устройство привели видео и электронное изображение – естественным образом предназначенные для катодного экрана – к изобретению техники проекции изображений, имитирующей кинематографическую, вплоть до использования вновь затемненной комнаты, экрана и рядов кресел. Это не коснулось внутреннего устройства видеопроектора, который не копировал оптический механизм кино, преобразуя электронное изображение в изображение светопроницаемое, переносимое на стекло, чтобы затем его пересекал светящийся луч лампы, направляемой линзой. Одновременно многочисленные художники прибегли к прямому заимствованию у фильмов кинематографистов и вывели кино из его собственных мест обитания в места обитания искусства. Такие банальные для режиссеров технические операции, как дубляж, или монтаж музыки, или замедленное воспроизведение, очаровали художников и любителей искусства. Фильмы Альфреда Хичкока и он сам – без его спроса – подверглись различным манипуляциям, вся его жизнь и творчество были отправлены в музей, стали экспонатами выдающейся выставки, посвященной Хичкоку, благодаря Ги Кожевалю и Доминику Паини сначала в Художественном музее Монреаля, затем в Центре Помпиду в Париже. Эти два администратора сами стали авторами инсталляций, чтобы представить Хичкока в музее, снабдить и окружить кино его некинематографическими референциями. Среди произведений живописи, которые вдохновили и составили визуальное и повествовательное воображаемое Альфреда Хичкока, его собственное творчество было призвано создать образ, составленный из смешения отрывков фильмов сделанных – и тем самым разрушенных, разобранных, разрезанных – и предметов, использованных в фильмах в процессе их создания: восстановленных декораций, фетишистских коллекций аксессуаров и костюмов.

Несколько лет назад празднование столетия кино стало поводом к многочисленным рассуждениям от-

носителем *смерти кино*. Именно в связи с этим следует искать ответ на вопрос о сущности кино. Если кино должно умереть, то чем тогда оно было и что мы утратим? И если оно не умирает, то чем еще оно является, что именно продолжается, продлевается и что мы сохраним, пусть, возможно, в измененном виде, но без чувства какой-либо утраты, скорби? Бесспорно, традиционные инструменты и носители кино (камера и проекторы с мальтийским *крестом* (широко применяемый механизм продергивания пленки с четырехлопастным мальтийским крестом. – В.Ф.), перфорированная посеребренная пленка) уступили сегодня место новым инструментам и носителям. Точная механика и химическая обработка изображения исчезнут. И обычные лаборатории скоро будут работать только для синематек или музеев кино. Но мы продолжаем называть кинематографом то, что в том же самом устройстве затемненного зала для демонстрации светящихся изображений на белом экране не проходит больше ни через пленку, ни через традиционный проектор. Значит, кино – это слово, почти знак, слово столь сильное, знак столь мощный, столь нагруженный воспоминаниями, эмоциями, мифологией, что за столетие оно придавило своим непомерным сверх-я все визуальные искусства и все другие средства выражения: оно запугивает их, проникает в них, их заражает. Преуспев в своей технической мутации, готовое извлекать выгоду из прогресса и инноваций, ему предлагаемых, кино или то, что все еще им называют, можно сказать, продолжит навязывать себя в качестве света, в качестве соперника света и как остановку общего времени. Короткие замыкания, производимые изображениями, отказавшимися от экрана и вошедшими в контакт с миром, из которого пришли, останутся лишь в виде красочных воспоминаний об отклонении, инциденте, поломке: словно проектор, на мгновение сместившийся, осветил зал и погрузил изображение в темноту.

Перевод Вероники Фурс

КИНОМАШИНА МАЙКЛА СНОУ

Редкое произведение из тех, что принято называть арт-кино (*films d'artistes*) или экспериментальным кинематографом, оставляет у зрителя впечатление о замысле столь цельном, столь смелом, столь примечательном, как работы Майкла Сноу. Поэтому все, что связано с вымышленной (мифической) историей и истолкованием, т.е. с легендой, этих фильмов, отличается обстоятельностью и эффективностью. Воспоминание об этих фильмах настолько ярко и пленительно, что иногда кажется, будто достаточно только его: эти фильмы видят, не увидев их. Господствующая идея, концепт, устройство обладают такой силой воздействия, что преодолевают все, будь то недостаточная проницательность, забывчивость или же другие особенности индивидуального восприятия каждого зрителя. Я сам пребывал в полной уверенности, что сумею описать верно и подробно, как если бы я сам их снял (жест присвоения, к которому иногда подстрекают фильмы Майкла Сноу), такие фильмы, как «Длина волны», «Центральный регион» или «Две стороны любой истории», через 20 или 25 лет после одного-единственного просмотра, как вдруг меня охватило сомнение: в тот момент, когда я принял предложение написать этот текст, в качестве условия я поставил возможность, во-первых, пересмотреть все фильмы, которые я знал, во-вторых, просмотреть те, которые никогда не видел, причем моя неуверенность как раз касалась границ между этими двумя группами. Какие фильмы Майкла Сноу я действительно видел, а какие я видел в некотором роде, зная их только через *легенду*?

То, что можно было бы назвать опытом «второго раза», то есть опытом повторного видения, весьма

специфично в отношении фильмов Майкла Сноу. На самом деле, возможность сопоставить отпечаток, хранившийся на протяжении многих лет и ощущаемый как исключительно точный и интегрированный в индивидуальное культурное наследие, упрочившийся с течением времени и в конце концов реконструированный, с реальным объектом, оригиналом, ставшим мифом, становится своеобразным вызовом памяти по отношению к событию, эхом которого она является. То, что должно было стать всего лишь простой проверкой, оказалось опытом настоящего разоблачения. Например, все комментаторы, включая самых искушенных и высказывающихся по существу, единодушно описывают «Длину волны» (1967) как непрерывное укрупнение кадра, длящееся 45 минут: кадр с видом комнаты, снятой общим планом, постепенно сужается до крупного плана фотографии с изображением волн на море, приколотой кнопками к стене. Исследование фильма на монтажном столе открывает иную техническую реальность: он снимался маленькими кусочками (возможно, на бобины по 3,5 минуты каждая, и в любом случае не более 11 минут – максимальная длительность катушки с 16-миллиметровой пленкой, поставляемой изготовителями). Укрупнение кадра отнюдь не плавное: моменты покоя сменяются рывками; от одного плана к другому (поскольку обязательно имеется несколько планов) вектор меняется, перспектива слегка смещается; перепады света раскрывают резкие переходы от дневных съемок к ночным и наоборот; за окнами комнаты огни города вдруг меняются, тени появляются внезапно и так же внезапно исчезают в следующем плане – словом, бесчисленные разрывы разного рода не только разрушают совершенную непрерывность и даже попытку ее симулировать, но открыто афишируют свободу бриколажа и приблизительности, которая чужда всякому пуризму, всякой стилистической, эстетической или технической строгости. Тем самым фильм не стремится скрыть начала и концы бобин или некоторые случайные наложения кадров. Такие огрехи, как передержанные или недодержанные изображения либо попятные движения при повторе плана по отношению к приближению в

конце предшествующего плана, переносятся, привносятся при съемке, тщательно продумываются при планировании и смешиваются с желаемыми эффектами или событиями, как будто в подтверждение тому, что все, нами видимое (или все, что можно было бы увидеть, но что не всегда видно), менее важно, чем то, что фильм создается как результат совместных усилий, как движение не камеры, но самого кинематографа к новой цели, негласной, звуковая лента является совершенным континуумом, континуумом частоты, которая варьируется от самых низких до самых высоких нот (от 50 до 12 000 колебаний в секунду), звуковой фон, на который иногда накладываются несколько касаний синхронных звуков – слов, шумов, которые совпадают с редкими событиями изображения. Это вызывает у зрителя легкое ослепление или ощущение гипноза: что они увидели, чего не увидели? Наиболее внимательные узрели непрерывность, скольжение, строгую, неумолимую прогрессию там, где на самом деле были отснятые фрагменты, соединенные друг с другом приблизительно. Это означает, что изображение-проект, намного более сильное, чем проецируемое изображение, «соревнуется», скорее, с изображениями в других фильмах того времени, чем с изображениями, которые могли бы быть частью безупречно реализованного проекта, и это изображение было единственно видимым, переброшенным, словно мостик, над случайностями производства, натянутым над беспорядком, разрывами, прерывностями, отрывами и случайностями разного рода. Фильм протягивает нить, и зритель, сфокусировавшись на этой нити, словно сомнамбула, не видит ничего другого и пересекает тем самым чистое пространство идеи, безразличный к хаосу реального мира вокруг, который идея может организовать лишь несовершенным образом. Инстинктивно, словно чтобы избежать падения, зритель видит только эту нить, невидимую и нематериальную, неспособную изображением управлять и полностью его упорядочить, но всемогущую в том, чтобы заставить игнорировать, забыть, отрицать недостатки, попытки, несовершенства материальные и технические. Очень быстро, то есть с первых минут,

фильм убеждает зрителя – и зритель убеждает себя самого, – что он это уже видел, что он все это целиком предвидел, понял, как если бы придумал сам, как если бы эта идея пришла ему самому, как если бы он сам это снял. С этого момента уже ничто не имеет значения, нет ничего, что не подтверждало бы замысел, заранее одобренный, ассимилированный, не может случиться ничего такого, что нарушило бы его или заставило потерпеть неудачу. И для фильма, и для зрителя партия уже сыграна. Так я открыл, двадцатью пятью годами позже, что уникальная сила фильмов Майкла Сноу заключается не в беспрекословной технической реализации яркой идеи, но в манере исполнения замысла, которая с самого начала опровергает (дисквалифицирует) свой результат. Сила фильмов Майкла Сноу несколько не уменьшилась, но, напротив, странным образом возросла благодаря этой суверенной независимости замысла по отношению к объекту, который его реализует, а также суверенной жестокости замысла по отношению к объекту, который он подвергает экзекуции. Незаметный разрыв тайно подпитывает сомнение, опасение быть уличенным, которое, будучи вскоре пересилено, уступает почетное место иллюзии. Действительно, вполне можно себе представить безукоризненную техническую реализацию проектов фильмов Майкла Сноу (впрочем, с «Центральным регионом» все иначе), и проект «Длины волны» мог бы задействовать строгую механику съемки, специально придуманную для него: такая механика была бы, конечно, слишком заметна и проект мог бы быть сведен к простой виртуозности своего технического исполнения (стоит напомнить, что некоторые из наиболее захватывающих визуальных трюков кинематографа создавались почти бесхитростно при помощи наиболее архаических и наименее изощренных средств). Итак, я продолжу описывать «Длину волны» как медленное оптическое пересечение (камерой, которая не является глазом человека) комнаты, где иногда проходят люди и где даже кто-то умирает, как внутреннее движение линз объектива с варьируемой фокусировкой, безразличного к этим событиям, равно как к прочим знакам времени и пространства, и создающего изо-

бражение, находящееся в движении – изображение кинематографическое – по направлению к изображению неподвижному (фотографии), закрепленному на противоположной стене, наиболее удаленной от отправной точки, которая, впрочем, остается также и конечной точкой (точкой точки зрения, точкой положения камеры, из которой действует зум), неподвижное изображение, с которым стремится слиться движущееся изображение, неотвратно замороженное им, словно в смертоубийственном головокружении. В этом фильме, хотя и в манере андерграунда, есть что-то от «Головокружения» и «Окна во двор» Хичкока. И я бы даже предложил рядом с дословным переводом *Wavelength* – «длина волны (*onde*)» – подставить другой, абберантный, перевод – «длина волны (*vague*)», «дистанция, которую предстоит преодолеть, чтобы достичь волн (*vagues*)».

Для Майкла Сноу кинематограф – это машина, но не для съемки изображений или подготовленных для нее сюжетов. Это, скорее, землеройная машина, машина для открывания пути взгляду, то есть для придания взгляду силы опровергнуть видимое. То, что я назвал бы некогда «киномашинной» Майкла Сноу, – не столько автомобиль, отправленный по шоссе некоего роуд-муви (жанр, которому он, однако, отдал дань в фильме «Сидящие фигуры», 1988), сколько бульдозер, который, чтобы проложить дорогу взгляду, преобразует ландшафт. Такая киномашина показывает путь взгляда, и увидеть след этого пути можно, только повернувшись вперед. Это весьма специфическим образом находит подтверждение в «Завтраке» (1972–1976). Здесь камера действительно продвигается вперед непрерывным движением, толкая перед собой аксессуары и ингредиенты, расположенные на столике для завтрака. Снятые предметы, своего рода натюрморт, который, однако, составляет кажущийся сюжет фильма, выталкиваются, опрокидываются, отбрасываются в стороны, словно под воздействием снегоуборочной машины. Камера обладает властью изменять правила расстановки предметов в пространстве, сжимать, уменьшать расстояние между собой и окружающими предметами. Тем самым объекты съемки опрокиды-

ваются, чтобы в конце концов стать непригодными и отправиться на помойку. Этаким грузовик-мусоровоз, который собирается все раздробить, камера толкает, переворачивает, роняет на пол, заставляет отступать перед ней или быть выброшенными из кадра направо и налево, происходит выброс в закадровое поле, в то время как глубина поля драматически уменьшается. Киномашина готовится стать машиной-компрессором, как в работах скульптора Сезара. Холостая камера, невозмутимая, отказывающаяся соединиться с сюжетом, анорексичная машина, отказывающаяся от всего, что ей предлагают съесть. Киномашина осуществляет абсолютное господство, она ничего не производит, ничего не преобразует, она сметает все на своем пути и создает пустоту. Кинематограф – это она.

Именно в «Центральном регионе» (1971), возможно, самом известном его фильме и, с определенной точки зрения, наиболее завершенном, Майкл Сноу зашел дальше всего в создании чисто механистического кинематографа (*machinique*), в фетишизации холостой киномашины, своего рода ока-автомата, вылезшего далеко из орбиты, периферийного до крайности, органа, ожившего на конце пластичного протеза зрения. В пустынном регионе Канады камера, оснащенная компьютером, обозревает ландшафт, снимает его от восхода до заката, и ее движения подобно движениям ярмарочных каруселей, заставляющих своих пассажиров терять голову (вращения, подъемы, спуски), то проходят на бреющем полете совсем близко к кремнистой почве, то взмывают вверх, чтобы отдать ей на съедение все более широкие горизонты. Это могла быть камера наблюдения, оживляемая движениями столь сложными и столь всеобъемлющими, что ничто не сумело бы избежать ее взгляда ни вблизи, ни вдали. На самом деле, хотя взгляда ничто не может избежать, ему также и не за что зацепиться – взгляд напрасно обшаривает пространство, он как бы бесполезен, это обзор впустую, чистый процесс: нацеленная на ландшафт камера, похоже, желает слиться с ним. Но коль скоро пейзаж не представляет собой ничего особенного, что могло бы привлечь взгляд (никакого события, никакой живописной детали, лишь бесконечный каменистый

ландшафт), то в некотором роде камера сама становится зрелищем – именно она действует, движется: возможно, во время съемки она сама была необычным исполнителем, но для какого зрителя?.. Ведь не предполагается, что кто-то вообще должен появиться в кадре, хотя бы для того, чтобы ловко поиграть в прятки с машиной, никогда не будучи застигнутым ею врасплох, всегда позади нее, всегда в обратной точке, всегда в реверсе ее хореографии. Машина-семафор, посылающая сигналы, видимые лишь в их внутреннем следе, отпечатки-негативы на пленке, которую она пропускает через себя, киномашина, проецирующая свои движения на ландшафт, чтобы их заснять. Именно камера прочерчивает, описывает, именно она создает структуру виртуальной конструкции – прочтение – хаотического пространства, именно она конструирует его. Событие в пейзаже – это она сама. Именно благодаря ей, через нее пейзаж становится событием для самого себя, заставляя булыжник, снимаемый с близкого расстояния, контрастировать с беспредельным пространством, в котором располагаются до бесконечности другие похожие булыжники, каждый со своим микрокосмом. Одинокая, производящая незначительные движения киномашина противостоит здесь огромным объемам, огромным количествам, огромным пространствам. Но ее механика стремится достичь совершенного соединения кинематографа со временем, совершенного слияния изображений с потоком времени: мечта о бесконечном фильме, целостном континууме, без помех, разрывов, гладкой ленте, которую камера благодаря своим движениям превращала бы в завитки, узелки, арабески, располагая, развешивая гирлянду пленки в пространстве. Этот фильм, находясь в центре кинематографического проекта Майкла Сноу, став настоящим *центральным регионом* его кинематографа, образцом точности и технической изысканности киномашины, которых режиссер больше не стал добиваться в дальнейшем, все же сохранил некоторые «швы», некоторые черты бриколажа и неизбежные несовершенства, отличающие его от чисто научного инструмента: конечно, куски пленки искусно притачаны друг к другу, но места соединения остаются заметны; свет меняется

во время перезарядки камеры; ощущаются небольшие сбои в траектории движения; облака в небе не одни и те же... Иногда камера не наводится, не концентрируется на слишком близко расположенных предметах и изображение остается расплывчатым вплоть до того момента, когда объектив вновь поворачивается к наиболее удаленному сюжету (предмету). Иногда становится слишком темно, камера исчерпывает возможности своего объектива, и тогда ничего не видно, все черно. Иногда камера поворачивается головкой назад, что напоминает движение головки спутника. Кажется, что она потеряла Север, но это аберрантное движение, на самом деле желаемое и запланированное, присоединяется к неизбежным несовершенствам. Этот фильм представляет собой явную «инсталляцию», никогда не ощущаемую таковой, не подходящую для съемки в силу того, что она никогда нигде не выставлена, и существующую лишь как проекция самой себя в изображениях, фиксируемых медленно перемещающейся механикой, выдвинувшейся на длину своего коленчатого штатива. Инсталляция становится видимой лишь через свое отсутствие, вписывание в пустой промежуток в пространстве, из которого она практически полностью устранена, появляясь лишь в редкие моменты, когда ее тень падает на землю, снятая потому, что она попала в кадр, так как запрограммированная машина остается безразличной ко всему, включая факт быть разоблаченной в том самом изображении, которое она создает. Фильм-инсталляция, чьи механизмы, перенесенные в музейное пространство подобно механизмам космического корабля в музее космических завоеваний, были порой выставлены напоказ, как, например, в вестибюле Художественной галереи Онтарио в Торонто во время большой ретроспективы фильмов Майкла Сноу в 1994 году, становясь в этом случае классической инсталляцией (названной «Туда-Сюда» (De La)). Презентация машины стала подтверждением фантазии о сближении с техниками и науками навигации и наблюдения небесных тел: космический корабль, НЛО. Машины для исследования и машины для наблюдения, но также машины для управления видимым: роботы с суставчатыми конечностями,

предназначенными для манипулирования, для прикасания на расстоянии ко всему тому, от чего мы должны быть удалены, защищены. Киномашина центрального региона – наш рупор, наше око, устремленное на далекую планету, туда, куда нам не добраться самим. Она показывает нам то, от чего мы отделены, но что, тем не менее, там есть, очень близко к нам, на земле: экстремальная, бесчувственная природа.

Я упомянул три показательных фильма Майкла Сноу, выбранных среди дюжины других, просмотренных мной, чтобы иметь возможность говорить о них. Прочие подтверждают все то, что я видел в действии в этих трех фильмах. Так, «Туда-сюда» (1968–1969) подчиняет банальное пространство зала (возможно, учебной аудитории) механическим движениям безразличной к событиям камеры, осуществляемым справа налево и обратно и охватывающим всю панораму помещения: усаживающиеся люди, другие, выходящие из зала, различимые за окнами, сборище на довольно многолюдной вечеринке, беззаботные люди, пропускающие стаканчик (а два человека спорят и дерутся или делают вид), – прежде чем зал вновь опустеет. Сквозь эти обыденные события киномашина подобно челноку ткацкого станка протягивает свой произвольный уток. Запрограммированные заранее, движения камеры ничего не сопровождают, ни за кем не наблюдают. Они следуют своему собственному плану, демонстрируют и создают паучье полотно камеры наблюдения, которая прочесывает пространство, обозначает светосигналами, обшаривает горизонт подобно прожектору и ничего не освещает, а просто оповещает о своем присутствии. Камера игнорирует происходящее и то, что ей не интересно. Пространство предоставляется ей только для съемки, только чтобы быть камерой, только как жизненное пространство, в котором камера может снимать, сражаться, дышать. Камера, превращенная в метроном, отбивает, скорее, время, чем пространство, к которому она остается глуха. Она слушает свой собственный ритм – ритм кино – и в конце концов увлекается. Механика становится безумной. Движения туда-обратно ускоряются, как если бы киномашина дошла до пределов механики кино и сопротивления

изображений, сметаемых скоростью. Растянутые изображения, спрессованные изображения, становящиеся абстрактным, чистым изображением материи-движения. Киномашина достигает ритма ротора печатного станка: возвратные движения выпускают пленку как пространство-лист, слоеное тесто, сложенное вдвое, страница слева, страница справа. Изображения подобны видам, мелькающим за окном поезда, но являющимся пленниками адского и неистощимого перескакивания то влево, то вправо. Вдруг движение меняется, панорамные виды уже не горизонтальные, слева направо и справа налево, а вертикальные, сверху вниз и снизу вверх. А затем наступает ночь. Механика устает, движение замедляется, замысел разваливается, мы снова видим окно зала: за стеклом – полицейский, своего рода напоминание о порядке. Идут титры – знакомые имена: Аллан Капроу... После титров фильм все еще никак не может избавиться от своих остатков, своих отходов: передержанных изображений, обрезков, плохих снимков, он подбирает крошки, свой мусор, он делает уборку. Фильм резюмирует замысел и его реализацию в своих промах, провалах, словно он и не был просто выскабыванием с самого начала. Киномашина проходит, ничего не оставляя позади себя: машина для сортировки и прессования собственных отбросов.

С «Это так» (So It Is), немым фильмом 1982 г., киномашина Майкла Сноу, по сути, становится пишущей машинкой, печатной машинкой. Но в то же самое время считывающей машиной. Текст снимается слово за словом, и каждое слово, какой бы длины оно ни было, занимает весь кадр, так что размер букв выбирается в зависимости от их количества. Тем самым фильм весьма точно накладывается на свой сценарий, смешивается с ним, реализует его буквально. В изображениях фильм говорит только то, что предполагалось сказать в соответствии со сценарием. Поскольку изображение было написано, написанное становится изображением и каждое слово является отдельным планом. Раскадровка фильма – это раскадровка языка и лексики. Ритм монтажа – это тот ритм, который сценарист-режиссер пожелал придать

чтению своего фильма, добавляя к каждому плану, то есть к каждому слову, длительность, соответствующую степени его значимости. Об этом фильме можно было бы сказать, что он приближается к произведениям концептуального искусства, в том смысле, который в это понятие вкладывал Джозеф Кошут: искусство – это лишь формы и цвета. Конечно, искусство производит также и смысл, и произведение искусства без потери своей эстетической и художественной привлекательности может быть сведено к первичной форме своего смысла, к своей изначальной формулировке в языке – к словам и их графическому написанию. Но кино в данном случае является авторитарной машиной и, видимо, несколько извращенной – пыточным, садистским механизмом с точки зрения педагогики: после превращения зрителя в читателя она лишает его той привилегии, каковой является свобода ритма и продолжительности чтения. Итак, машина принуждения, машина, осуществляющая, через глаза, инъекцию смысла и машина для навязывания нескольких истин, пригодных для того, чтобы их видеть, читать. Поскольку текст, целиком механический, каким он предстает, в частности, в своих тавтологических играх и в использовании принципа матрешки (фр. *Mise en abyme* – рекурсивная художественная техника, известная как «сон во сне», «рассказ в рассказе», «спектакль в спектакле», «фильм в фильме» или «картина в картине». – В.Ф.) – «Это так», «Таково название этого фильма», «Остальной фильм будет именно таким», позволяет проскользнуть нескольким «предложениям» (англ. *sentences*), истинный смысл которых отражает французская лексема (*sentence* – изречение, сентенция. – В.Ф.), например: «Если вы не понимаете по-французски, знайте, что Канада – это страна двуязычия», написанных по-французски в середине английского текста. И киномашина также получает удовольствие от совершаемой тайком передачи нескольких подсознательных (*subliminales*) изображений, например, чтобы адресовать одной знаменитой Мэри, которая злобно руководила канадской цензурой того времени, брошенное вскользь издевательское «Привет, Мэри».

Другие фильмы на первый взгляд являются свободными от подчинения общему машинному закону. Например, «Rameau's Nephew by Diderot» (Thank to Dennis Young by Willma Schoen), 1972–1974 (Willma Schoen – анаграмма имени и фамилии режиссера Michael Snow. – В.Ф.) на протяжении четырех с половиной часов функционирует, скорее, как вольный кинематографический блокнот. Разглядывая его вблизи, можно констатировать, что каждая страница имеет свои сюжет, идею, устройство, которые экспериментируют и реализуют замысел в виде уже готового фильма. Начальный эпизод представлен в форме записи виртуозного исполнения Майклом Сноу музыкальной импровизации-свиста. В другой сцене снова именно слово составляет изображение: «фокус», что означает «наводка на резкость». Снятое слово словно колеблется между тем, быть ли совершенно отдельным изображением или же быть всего лишь тестовым изображением. Камера стремится навести резкость на слово, которое означает «наведение резкости». «Фокус на фокус», кажется, говорит режиссер своему оператору, которым, возможно, сам и является. Титры, появляющиеся позднее, уже после начала фильма, сами становятся своего рода таблицей со словами, призванными научить чтению взрослого зрителя (возможно, во время выполнения орфофонического упражнения кого-нибудь, страдающего дислексией), который с трудом произносит каждое слово, прежде чем оно исчезнет из изображения, неумолимо уносимое ниспадающим меню, прокручиваемое киномашиной. В другом эпизоде персонажи, снятые в офисе, отворачиваются от камеры и словно следят за событиями, невидимыми для зрителя, которому остается только фиксировать свой взгляд на их взглядах. На другой странице блокнота представление заключается в том, чтобы заставить целый ряд персонажей мучительно, иногда слог за слогом, читать текст. Киномашина руководит незначительной полифонией, в которой речь замедляется до крайности, словно текст выходит за пределы способности чтения каждого чтеца. Этому странному речитативу (*sprach gesang*) аккомпанирует виолончелист, и одновременно с этим разноцветный желатин

окрашивает изображение и производит абсурдный синхронизм между каждым произнесенным словом и изображением, если только речь не идет о визуальной поэме, кинематографической версии «Гласных» Артюра Рембо. Позднее те же персонажи, освобожденные от программированной дикции, свободно беседуют, вместе лежа на кровати, которая обеспечивает единство места в сцене. Киномашина становится станком для комбинированных съемок (*banc de trucage*), аппаратом для иллюзий, повторно использующим несколько примитивных технических ухищрений, когда старик говорит помощнику: «Смотри это» и тут же исчезает, в то время как молодой человек возникает в результате наложения изображения, подавая вскоре пример другим, которые в конце концов превращаются в призраков, наложенных на пустой декор, перенаправленных киномашинной в другое пространство, в другой фильм. В сайнете (испанская одноактная пьеса, скетч. – В.Ф.) кто-то заявляет: «Я не верю, что там есть стол». В ответ другой персонаж подтверждает существование стола, разбивая его ударами молотка. Но сразу после этого осуществляется обратный показ: на столе, хорошо видном, вновь целом, стоящем на ножках, кто-то расставляет по диагонали стаканы и тарелки, которые пересекают изображение и падают вниз. Иными словами, недостаточно, чтобы стол казался видимым, чтобы существовать и суметь перестать существовать. Это киномашина решает и придает столу свойства, которые делают его столом. Он может быть разбит на кусочки (и это событие было заснято), а это значит, что он существует. Но неспособность держать предметы, как это показывает изображение, означает, что он не существует... Изображение, которое, похоже, вырвано из порнографического фильма, показывает крупным планом половой акт между мужчиной и женщиной, сопровождаемый женским голосом, перечисляющим названия цветов (*couleurs*). Однако, когда крупно-плановое изображение показывает руки на клавиатуре пианино, слышатся издаваемые женщиной стоны удовольствия. Киномашина, по чистой случайности или для того, чтобы сказать, что реальное сделано из пластин, соскальзывающих друг

на друга, разделила изображение и звук, решив предложить иное распределение, смещение, разделение, беспорядок. Понятно, что «Племянник Рамо» аккумулирует идеи фильмов и идеи о кино, которые он выбрасывает на пленку или которые киномашина скорее проектирует, чем снимает на камеру, подобно стольким проектам, предназначенным для того, чтобы оставить там свой след, свои отпечатки. Как разновидность примитивного компьютера киномашина словно стремится собрать все, что может быть использовано, зарегистрировано, рассортировано, хотя бы с большего, предварительно...

В «Одной секунде в Монреале» (1969) изображения составлены из фотографий с видами заснеженного города. С точки зрения кинематографа, то есть с точки зрения возможного фильма, эти неподвижные изображения не обладают «естественной», предопределенной длительностью, каковой обладали бы изображения тех же мест, снятые точно так же, но на камеру. Чтобы сделать фильм из этих изображений, киномашина Майкла Сноу превращается в автоматический таймер, который придает каждой фотографии ее длительность, ее время появления в движущихся изображениях в соответствии с произвольным таймингом: от трех до четырех секунд в начале, продолжительность каждого плана с субтитром возрастает до двух или трех минут, чтобы затем вновь постепенно сократиться. Поскольку киномашина пережевывает только неподвижные изображения, уже схваченные и подготовленные, ее единственная кинематографическая способность свелась к тому, чтобы показать их в определенном порядке и с определенным ритмом: случайное распределение, механическая и арифметическая прогрессия.

В начале фильма «К Лавуазье, который умер во времена Террора» (1991) мы видим пылающую печь и огонь, который сначала представлен в беззвучном изображении, затем передается звуком, до тех пор пока из звуковой ленты не возвращается обратно, чтобы воспламенить изображение и разгореться вовсю. Вновь киномашина работает для того, чтобы распределить реальное по его категориям – визуальное, звуковое, которые она в силах реорганизовать иначе по срав-

нению с привычками восприятия. Киномашина отрывает, задерживает, смещает, ускоряет, она требует отрыва, различия между изображением и звуком, которые молния делает воспринимаемыми, когда свет вспышки предшествует раскату грома. В конце концов огонь охватывает весь фильм, сжигает его, превращает в пепел. Потрескивание и шипение пламени «заглушают» изображение вплоть до того момента, когда в неожиданно наступившей тишине появляется сам Майкл Сноу, чудом уцелевший, сидящий за пианино. Ускользящая мечта или короткая фантазия киномашины, поскольку, чтобы завершить фильм, она поджигает макет античного здания с колоннами, смутно напоминающего Пантеон, которое обрушивается и отдает себя на съедение пламени.

В фильме «Контроль глаза и уха в Нью-Йорке» (1964) силуэт Шагающей Женщины (*Walking Woman*), вырезанный из фанеры, последовательно помещается в различные природные декоры (прерия, берег моря, скалы, затем песок пляжа, омываемый волнами), словно для того, чтобы киномашина, превращенная в прибор землемера (геодезиста), производила замеры, оценивала расстояния, перепады уровней, устанавливала масштабы. Наступает момент, когда *Walking Woman* как изображение исчезает: из фанерного плоского силуэта, помещенного в декор, она становится контуром, открывшимся в стене, изображением становится именно это вторжение на передний план, прежде чем в этой дыре-силуэте не появляется реальная женщина, чтобы заполнить собой пустоту.

Киномашина в «Туда-сюда» была, похоже, испытана годом ранее в «Стандартном времени» (1967), где она вначале совершала безукоризненный обзор лофта, создавая круговую панораму, которая позволила ей овладеть пространством, но лишь для того, чтобы затем лучше подчинить его своему закону, своим произвольным манипуляциям. Поскольку сразу же после этого якобы мирного обзора домашнее пространство, снятое на пленку, демонстрируется слева направо и справа налево со все большей амплитудой колебаний, захватывающей и бытовые приборы, среди которых радио в магнитофоне кажется их рупором. Кинома-

шина становится бытовым электроприбором среди прочих – домашней камерой, постоянно включенной впустую, как телевизор, машиной для нарезания частного пространства на визуальные ломти, тогда как звук, разрезанный вкривь и вкось, доносится лишь урывками. Когда киномашина (словно кто-то повернул кнопку) переходит от горизонтальных движений к вертикальным, появляется кровать, затем черепаха, кот и, наконец, Джойс Уиланд, первая жена Майкла Сноу.

Та же Джойс Уиланд появляется вместе с Майклом Сноу в 1969 году в «реди-мейде» под названием «Капающая вода»: на белую тарелку на дне раковины в течение минут десяти течет вода из крана, и этого достаточно, чтобы сделать полноправный фильм с неподвижным планом.

Майкл Сноу в совершенстве прочувствовал и применил на практике способность кино к универсальному восстановлению в противовес тому, о чем с юмором говорит киномашина-бульдозер в «Завтраке», где она все сметает и отбрасывает. Конечно, в его фильмах появляются, отражаясь более или менее прямо, все другие аспекты, регистры и плоды его творчества: перформансы, музыкальное творчество, поэзия, фотография, скульптура, живопись... Так, в «Side Seat Paintings Slides Sound Film» (1970) проходит самая настоящая выставка-ретроспектива в форме демонстрации диапозитивов, неудачных репродукций картин, криво сфотографированных и плохо различимых. Киномашина используется здесь как предшественник CD-ROMа, виртуального музея. Изображения практически не распознаваемы, но они составляют исчерпывающий каталог и, с некоторой долей серьезности, снабжаются бесполезными указаниями дат, размеров, техник. Это не столь важно: все это находится там потому, что оно предоставлено записывающей киномашине. Именно она работает в безумии своего целибата, и, по правде говоря, фильм, который она создает, не говорит ничего стоящего, голосовой комментарий за кадром также быстро становится невнятным, слипаясь из-за крайнего замедления. Но киномашина продолжает снимать, она насмехается над живописью,

над картинами и над комментарием. Ей нужен лишь визуальный и звуковой материал для перемалывания. Киномашинка бесстрастно снимает и удерживает в обособлении друг от друга изображения и звуки: здесь она не для того, чтобы совокупить их, «поженить» в соответствии с традицией. Голос, вдруг слишком ускорившийся, по-прежнему остается невнятным, и теперь уже по противоположной причине. Иными словами, это всегда плохо: так или иначе, это должно быть плохо. Звуковая пленка скользит, словно по масляному потоку (возможно, она сама избегает киномашинки?). Она сбивается, буксует, несетя, вязнет. Фильм заканчивается изображением коробки, в которую он сам будет помещен и заперт, со своими изображениями, со всеми записанными картинками, представленными как доказательство творчества художника, но которые режиссер окончательно оставил своей киномашине...

Есть и другие фильмы Майкла Сноу, которые сами по себе предназначены для другого устройства, для другой машины, а не для устройства и машины кинематографа, как, например, два аспекта, кадр и за-кадром, снятые друг напротив друга, уже не последовательные, а одновременные, поскольку предназначены для двустороннего экрана инсталляции («Две стороны любой истории»). Эти работы (инсталляции) заимствуют у кинематографа, точно так же как и кинематографу отдаются на съедение работы, составляя вместе с фильмами новые типы картин, которые могут быть размещены в пространствах галерей и музеев. Так была создана, в параллелизме, порой диалектическом, с кинематографическими произведениями, совокупность произведений, принципиально фотографических, которые подвергают сомнению материю, свет, время с другой точки зрения. Недавнее произведение, названное «In Medias Res» (1998) (лат. In Medias Res – букв. в середину вещей, в гущу событий – литературный и художественный прием, в котором повествование начинается не сначала, а с середины. – В.Ф.) – это огромный фотоплакат, размером три на четыре метра, созданный в рамках визита Майкла Сноу в национальную Студию Френуа в качестве приглашенного профессора-художника. Размер фотоплаката, а также его

размещение на полу строго определялись размерами того объекта, который он воспроизводит, исходя из точно установленного пункта наблюдения, расположенного на консоли: прямоугольный персидский ковер. Полностью замкнутая в этом плоском пространстве, навязавшем фотографии свой формат и свой способ экспозиции, перед взглядом зрителя, смотрящего сверху, разворачивается сцена, происходящая в трехмерном пространстве и кажущаяся приземленной (придавленной), чтобы смешаться с рисунком ковра: попугай вылетает из клетки – только этот полет настаивает на третьем измерении, и персонажи, свидетели этого побега, тянут руки, словно хотят поймать птицу, и это заставляет их поднимать глаза к объективу, ради которого все это и было организовано. Эта огромная фотография, предназначенная для размещения на полу галереи или музея, является прямой наследницей обстановки и смыслов кинематографических произведений Майкла Сноу. Восстановление справедливости – в итоге.

Киномашина преуспела в том, чтобы перепрограммировать кинематограф посредством использования нескольких обязательных образов, в которых это искусство, их изобретшее, никогда не мечтало себя увидеть, а также в том, чтобы *инсталлировать* его (кинематограф) в тех пространствах появления и функционирования, которые он покинул еще в свою балаганную бытность. Но фильм также подарил Майклу Сноу машину для съемки и воспроизведения целостности его художественного проекта в срединной зоне его ментального пространства.

Перевод Вероники Фурс

ЛАБОРАТОРИИ ВРЕМЕНИ

(мультидисциплинарная программа, посвященная творчеству Алена Флешера в Центре Помпиду)

Эта программа напоминает произведения-события, которые в синтезе с кино, фотографией, перформансом, театром, литературой, музыкой, инсталляцией исследуют отношения между временем, распределенным пространством, и пространством, распределенным временем, как при показе фильма историческим кинопроектором. Речь в основном идет о том, чтобы представить публике невозпроизводимые события, даже если некоторые используемые носители иллюстрируют механическое воспроизводство произведений искусства. Случайность призвана здесь взаимодействовать с программой, а элемент *live* – вступать в диалог с изображением или его записью, зритель – перераспределять изображения, которые ему предлагаются игрой в архаическую интерактивность. Мы также увидим, как кино накладывается на фотографию, голос – на изображение, услышим музыку, написанную на инструменте, расстроенном этой записью. Наконец, два вечера традиционных показов соберут кинематографические произведения, старые или совсем новые, но пока никому не известные: еще один способ заставить работать время.

ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЕ ЭКРАНЫ

В отличие от экранов традиционного кино, белых и девственных после каждого показа, всегда готовых принять новые изображения, *Чувствительные экраны* становятся после химической обработки фотографической памятью всего продемонстрированного фильма: тысячи анимационных изображений, со-

бранных и спрессованных в одно фиксированное. В течение двух вечеров публика сможет экспериментировать, превращаясь из зрителя фильма в посетителя галереи. Кинозал трансформируется в лабораторию и, как только зажжется свет, становится выставочным залом. Оба сеанса показывают диптих «Фильм в двух картинах».

УНИВЕРСИТЕТСКАЯ СТОЛОВАЯ

Актер читает три новеллы сборника «Женщина, у которой было два рта»¹, как старинную поваренную книгу, в то время как музыкант-ударник бросает в определенном ритме овощи в суп, создавая из этой операции звуковую партитуру. В результате рецепты становятся одновременно литературой, звуками и музыкой, а так долго готовившийся суп предлагается публике.

«КОРОЛЬ РОДЕН»

Первый показ документального полнометражного фильма, посвященного Огюсту Родену, состоялся в Париже в связи с реставрацией памятника «Гражданин Кале» (собственности города-заказчика), проходившей в садах Виллы Медичи в Риме. Творчество скульптора исследуется как идентификация его принадлежности к зарождению искусства модернизма, а субъективная близость с кинорежиссером проявляется в основном в сценах отношений художника с моделями, в танцах, пантомиме, связанных с женским телом как мерой вселенской красоты.

«ПОЛУБРАТЯ, ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ»

(полнометражный художественный фильм)

Это долгое блуждание по Нью-Йорку, испытавшему состояние определенного упадка в начале 1980-х (хотя тогда еще город не подвергался трагическому насилию), задумывалось в духе размышления о пространстве, автобиографии и вымысле, которые вдохновили автора на создание «Общей авантюры» (трехчасового фильма, где приключения превращают судьбы пер-

¹ Alain Fleischer *La femme qui avait deux bouches et autres récits*, Paris, Le Seuil, «Fiction & Cie», 1999.

сонажей в дрейфующие знаки и следы). Этот еще не законченный фильм через двадцать лет после съемок будет показан в своей временной версии: на стройке или в руинах, на выбор.

«ТРУБЫ» И «ЧЕЛОВЕК ПИНЧО»

Эти «фильмы художника» входят в разряд незаконченных, в том числе и для самого режиссера, который, как часто говорят, их видел только один раз: в глазок камеры во время съемок.

«ОБЕЗЬЯНЫ И ПОПУГАИ»

Этот показ-перформанс станет реконструкцией того, что имело место в 1984 г. в Театре Бастилии, затем в зале Жана-Луи Бори во время Каннского фестиваля. Два фильма о животных одновременно проецируются на публику аппаратами, находящимися напротив ее по обе стороны экрана. Сами зрители, вооруженные индивидуальными зеркалами, ловят изображения под светом проекторов и отправляют их на экран или в другое место (боковые стены, потолок). Выкраиваемые и охраняемые ими куски зеркального рассказа превращаются в виде многочисленных отражений в руины. Именно зрителям предстоит руководить этими запутанными действиями, чтобы имитировать человека, обезьян и попугаев.

«ПАНОРАМА»

Три актера читают театральную пьесу, действующими персонажами которой являются три человека. Это старик в поисках воспоминаний и идей, слабость памяти которого освобождает его мысль от какой-либо системности, приличия, соответствия; рядом с ним – супруга, вечная сообщница и критик его переживаний постфактум; наконец, молодой гость – пассивный наблюдатель, реплики которого ограничены всевозможными вариациями «Ааа?», обычный свидетель, при этом провокатор всей ситуации.

Перевод Ирины Стальной

НЕСКОЛЬКО ВСТРЕЧ

НЕСКОЛЬКО ВСТРЕЧ С «СУПЕР-ЭГО»

Сегодня кино, как *супер-эго*, парит над всеми видами искусства. Яркое зрелище, предмет огромных финансовых затрат, творчество, опирающееся на коллективные технические знания и полномочия, оно кормит целую индустрию (лаборатории, студии, залы для прослушивания и записи, производство по изготовлению различных материалов и многочисленной продукции и т.д.), своеобразная машина, поставляющая кинозвезд и создающая собственную мифологию. Кроме всего прочего, кино имеет еще одно качество: оно завораживает. Ему завидуют, стараются подражать внешним знакам его богатства и популярности: художник тоже хочет стать звездой, ему нужен собственный знаменитый продюсер (крупные коллекционеры, международные галереи и музеи), высокие цены на произведения, желательно в долларовом выражении, в сотнях тысяч долларов (монументальные объекты, тяжелые материалы, новейшие технические средства), толпы людей на выставках. Фильмы об искусстве и художниках помогают кинематографу сблизиться с теми, кто стремится быть на него похожим. Он как язык более тонко проникает в произведения, которые присваивают себе его отдельные черты.

Мы часто игнорируем тот факт, что многие известные художники в свое время собирались стать кинематографистами. Так, например, Даниэль Бюрен после школы мечтал поступить в *IDHEC* (Высшая школа кинематографии), но из-за сложных вступительных экзаменов отказался от этой идеи: сегодня он может в этом признаться, не рискуя прослыть неудачником... Можно

только себе представить, каким кинематографистом мог бы стать Даниэль Бюрен... Жаном-Люком Годаром? Жаном-Мари Стробом? Аленом Рене? Напрасные домыслы... Однако есть и достоверные факты: в начале 1970-х, когда его творчество приобрело радикальную форму, художник начал более активно увлекаться так называемым *маргинальным* или *авангардным* французским кинематографом и нью-йоркским *андерграундом*, нежели тем, что происходило в галереях левого берега Сены (*lolas*, *Sonnabend* и т.д.) или в Национальном музее современного искусства Дворца Токио. Теперь, когда к Бюрену, одному из наиболее снимаемых в кино художников (и к его наиболее снимаемым работам), пришла известность, уже сам кинематограф стал проявлять немалый интерес к произведениям мастера, представляющим собой яркий пример синтеза *изобразительного искусства и кино*. Надеемся, он сумеет воспользоваться этим обстоятельством и обратится к какому-либо другому воображаемому виду искусства, чтобы вместо пассивного использования своих художественных работ перейти к иной кинематографической деятельности: за внушительной стратегией творческой карьеры Бюрена всегда скрывалась его почти детская страсть к кино.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. Кристиан Болтански создает скульптурные объекты, фигуративную живопись и короткие фильмы-картинки. В холле и галерее кинотеатра «Le Ranelagh» он делает свою первую выставку, пытаясь убедить директора зала Анри Жене (друга *сюрреалистов*) в необходимости показа в антракте своих фильмов вместе с рекламными роликами. В дальнейшем он откажется от кино, требующего, по его мнению, слишком сложной технической подготовки и значительных финансовых затрат. Сегодня Болтански, как и Бюрен, может признаться, что когда-то отрекся от кинематографа, и далее преуспевать в своем столь обожаемом всеми искусстве. Кино, в свою очередь, позволяет ему активно сотрудничать с создателями картин о его творчестве и писать инсценировку собственной жизни, более или менее воображаемой, более или менее трюковой и костюмированной, даже выступая в качестве героя одного

художественного фильма: его образ – нечто среднее между Чарли Чаплином и Фортунато Деперо. Болтански, бурлескный актер, играет в кино роль некоего Кристиана Болтански, предположительно художника-живописца. Вместе с тем в своих дружеских беседах он постоянно рассказывает истории, представляя их как сценарии, скрытую драматургию для инсталляций и масштабных фотографических композиций.

Саркис всегда был серьезным и требовательным синефилом. До своего приезда в Париж он неплохо разбирался во французском кино, в частности фильмах «новой волны», так как активно посещал кинопоказы Института Франции в Стамбуле. В конце 1960-х гг. Саркис переезжает в Париж, рассматривая его, прежде всего, как столицу мирового кинематографа (это были лучшие годы французской Синематеки, кинотеатров, искусства и эссе). Увы, сегодня Париж давно не столица искусств... Творческое вдохновение Саркиса во многом объясняется его страстной любовью к кинематографу и некоторым режиссерам. Многие работы художника кажутся фильмами, из которых он извлекает киноизображение, оставляя декорации, аксессуары, а фонограмма выступает в качестве неудобочитаемой основы, беспорядочно переносимой далеко за пределы аппаратуры, что позволяет ее расшифровывать.

Зигмар Польке снимает на 16-миллиметровую камеру свои живописные выставки и вернисажи так, словно развешанные на стенах работы служат исключительно декором и поводом для съемок соответствующих мероприятий. Затем фильм появляется в его живописи в виде отпечатков, следов, наложения изображений (*наплывов*), фотограмм с их перфорированием по краям, причем все выполняется автором *вручную*. Ручное изображение со своими неровностями и несовершенством стремится заменить и имитировать старинные механические картинки. Кино становится предтечей живописи, призраком, пришедшим ее навестить.

Все творчество Жана Ле Гака – непрекращающийся роман, и прежде всего роман семейный, ритм которому задают ежегодные летние каникулы, единственный период, когда этот отец семейства, пре-

подаватель рисунка в лице, посвящает себя работе художника, период, который дарит его искусству декорации, сюжеты и персонажей: детские игры, прогулки на природе, фотографии на память, любительская станковая живопись, послеобеденный отдых, чтение на шезлонге. На прочтение этого романа накладываются комиксы старинных иллюстрированных книг начала века, как, например, «Приключения Гарри Диксона». Фантазии, которые включаются в момент сонливой дремоты, когда из рук падает старый журнал. Далее Ле Гак логично переходит от фиксированных изображений и комиксов к изображениям более мобильным, снятым на пленку, к первым знаменитым киносериалам типа «Фантомас». Из того же сундука, найденного где-то на чердаке, где пылились ветхие иллюстрированные книги и допотопный «Кодак» с растяжным мехом на телескопической треноге, внезапно появляется архаический проектор «Pathé Baby». Мы не знаем, являются ли эти столь боготворимые аппаратом изображения призраками старых фильмов или эскизами новых сцен, своеобразными *story-board*, для которых проектор, превращенный в кинокамеру, мог бы служить в качестве записывающего устройства. В фильмах, снятых Мишелем Памаром с Ле Гаком, оба сериала, народный и семейный, зарождаются и взаимно переплетаются в новых кинематографических рассказах. Конечно, именно в этих фильмах творчество Жана Ле Гака приближается к его главному проекту. То же самое можно сказать о «Жильбере & Жорже», которые в фильме Филиппа Хааса выставляются как *живые скульптуры*, застигнутые в момент своей близости.

Том Драхос дебютировал как кинематографист после окончания *IDHEC* еще до того, как прославился сериями своих постановочных фотографий, которые надолго вовлекли его в область фиксированного изображения. Но эти изображения, столь *непристойные и вульгарные*, иногда с юмором, но всегда активно выявляют противоестественное скрещивание двух средств выразительности, имеющих одну и ту же *генетическую* основу: фотоэмульсию. Это скрещивание, на которое некоторые попытались польститься (как Дуэйн

Михалс, например, с его фотоизображениями), но не добились каких-либо результатов, у Тома Драхоса рождает очень странную серию нежизнеспособных эмбрионов, словно застывших в колбах с формалином. В его последних работах наблюдается нечто вроде фантазийных композиций на руинах киноизображений: фантазии, из которой они рождаются, или фантазии, которой они предназначены.

Художников Анжа Лечча и Ришара Бакье увлекают различного рода киномеханические устройства, создание оригинальных композиций с использованием других материалов и объектов, как мобильных, так и инертных (Бакье), или инсталляций с нелепым *расположением* аппаратов, в том числе и нового проектора в упаковке, работающего вхолостую и не реализующего своего основного предназначения (Лечча).

Что касается меня (простите за подобное откровение), я делаю инсталляции, где кинопроекция выполняет иную роль, отличающуюся от своей традиционной функции, – роль белого экрана. Изображение объекта, повернутое к самому объекту, ставшему основой собственного изображения, создает *иллюзию иллюзии* (например, проекция, приводящая в движение диск проигрывателя, в то время как последний находится в состоянии инерции) и организует короткое замыкание. В других произведениях фотопроекции, вынужденные работать с мобильными материалами (как вода) или пространствами, заполненными мобильными элементами (красные рыбки, живые птицы), становятся в результате движущимися фиксированными изображениями. Это тот случай, когда фотография проецируется на экран, представляющий собой неоднородные предметы белого цвета, – муку, соль, рис, сахар, вату, гипс, белых мышей, – благодаря которым экран приходит в движение по отношению к фиксированному изображению. В моих режиссерских работах нет и следа от подобных игр с киноаппаратурой, поскольку в настоящем *кино* нужно забыть о таких устройствах, т.е. относиться к ним с почтением и уважать место съемки, которое определяет и идентифицирует работу, не позволяя мне думать о другом...

У Пьера Клоссовски литературная фантастика постоянно перемещается в сторону театра, живых картин, рисунка, кинофильма, сценических псевдофотографий, затем снова к рисунку как памяти о съемках и т.д. в фанатичной круговерти возврата к собственным следам. Та же сюжетная линия, тот же раз и навсегда приобретенный тип персонажей и ситуаций становятся предметом постоянного переосмысления, перехода от одного способа выражения к другому, достаточного для того, чтобы создать новое произведение при постоянно продолжающемся глубоком изучении основных фантазмов. Фантастика Клоссовски, таким образом, подчиняется некоей центробежной машине, раскрученной до предела. Это вращающееся движение есть кинематографическая постановка, которая представляет собой высшую точку, оптимальную позицию, предшествующую попаданию в иллюзию, не столь совершенную, как рисунок или сеансы позирования. Кинопостановка с ее реальными персонажами, играющими самих себя (в частности, Дениз Клоссовски), является для Клоссовски идеальным способом воссоздания и оживления некоей *первосцены* в двойственном положении зрителя и суфлера. Смотреть, как воссоздается сцена, и ревниво следить за тем, чтобы она идеально соответствовала *оригиналу*, – две основные задачи художника в создании фильма. Он снова овладевает тем, что потеряло форму. Графическое произведение занимает промежуточную позицию между текстом и живыми интерпретаторами экранизации, между словом и телом. Оно также подпитывает ускоренную съемку, чтобы психический механизм продолжал свою работу.

Наиболее интересная работа Фишли и Вейса «Ход вещей» представляет собой серию взаимосвязанных последовательных физико-химических событий, предназначенных для наблюдения камерой слежения. Кинематографическое путешествие сопровождается пространственным движением цепных реакций, которые являют собой и своеобразный спектакль, и саму работу. Больше нечего смотреть, кроме фильма, который постепенно подводит нас к финальному результату, столь замедленному, сколь безобидному и смехотвор-

ному, простому рычагу сцепления мысленной сюиты, которую зритель может вообразить в зависимости от своей фантазии. Эта цепь причинно-следственных связей создает сценарий из физических и химических формул «Забавной науки» – неумолимый, бесцельный и безысходный саспенс.

Кто же может сопротивляться кино, его притяжению? Идеальное предназначение художественного проекта или устройство, заимствованное и отвлеченное, вселенная отношений или возможный взгляд на произведение искусства, партнер или способ реферирования и документального архивирования, показатель признания и поддержки, кинематограф угрожает тому, что называют живописью и скульптурой, хоть и остается для последних весьма и весьма желанным. Кино – это всегда то, о чем можно мечтать: видимое извне, оно до некоторой степени *видимо снизу*. Знаменитый художник может стать кинорежиссером, ему засчитают это отступление как путь к посвященным. Великий Антониони, например, провалился на своей первой выставке. У Питера Гринуэя переход от художника к кинематографисту увенчался успехом: «*a good move*», говорят англичане. Однако, взвалив на себя идентичность режиссера, художник отныне может демонстрировать свое пластическое прошлое лишь как скромное кокетство богемного свойства. По мнению Гринуэя, выставки по фильмам не оцениваются положительно, этот пассив – не столько оценочное суждение о представленных работах, сколько последствие отступления к менее значимым и менее выгодным задачам. Только Энди Уорхол сумел пренебречь иерархией, установленной коллективным воображением в пользу кинематографа: прежде всего потому, что он первым повысил статус современного художника до *pop star*, а также потому, что его фильмы (чаще всего как памятные события) не рассматривались, за исключением Парижа, как настоящие режиссерские работы.

Видео – это кино без кино («запах кино, вкус кино, но ни капли кино...»), к которому кинематографисты относятся с пренебрежением, а сегодня оно, вслед за Николя Шеффером и Намом Джун Пайком, обласкано художниками. При сходстве языка (те же лексика и

синтаксис) видео имеет другой акцент (примерно как у американца из Техаса и англичанина из Оксфорда), оно более экономично и менее профессионально (не столь регламентированное, более открытое для любителей). Предполагаемый авторитет технического персонала в кино (профессиональные киноинженеры из Национального центра кинематографии), как, например, главный оператор, связан с риском и ответственностью: в кино нужно ждать и платить за просмотр. Между съемками и показом фильма существует лаборатория: если обнаруживается брак, большая часть денег теряется. Все нужно переделывать. Видео – это кино в кредит: если то, что снимаешь, не удовлетворяет, всегда виден результат, достаточно стереть и начать сначала. Система показывает ошибки и принимает коррекции. Видео смотрит на себя и одновременно себя создает: пробы и исправления допускаются. Видео расплачивается за это техническое удобство отсутствием престижа. Только видеоклипам с их гипертрофированным бюджетом и популярностью, унаследованных от эстрадной музыки, удастся достичь уровня начала мифологии. Видео художников чаще всего минималистское и несложное (в силу отсутствия средств), то есть наивное. Известные инсталляции Пайка – скорее скульптуры (электронно-лучевой экран и электронное изображение), нежели «производство видео». А «производство видео» Мишеля Жаффрену – сценографии, где мониторы и записанные изображения выступают как аксессуары и партнеры актеров *life*. Даже Боб Уилсон своими 49 клипами (созданными в 1980 г. Национальным музеем современного искусства Центра Помпиду) не смог оторвать статус *видео художника* от уровня второстепенного вида искусства, от любопытства и неясного будущего.

Тем не менее именно электронное изображение и его развитие (синтез, интерактивность, видеодиск и т.д.) наиболее всего способствуют дальнейшему расцвету всех художественных дисциплин. Растущее техническое совершенствование симулякров, с одной стороны, практически безграничные возможности многообразия и разветвления повествования, с другой, создают перспективную территорию, сила притя-

жения которой вскоре станет непреодолимой, можно предсказать, что ничто не минует это. Совершенствование синтеза изображений может через несколько десятилетий привести к созданию новых фильмов с участием Чарли Чаплина и Греты Гарбо. Уже начинается процесс моделизации Мэрилин Монро, даже сейчас ее шевелюра находится в «разработке», и, по-видимому, без особых угрызений совести, причем продюсер подобного аватара (перевоплощения) готовится стать импресарио последнего. Это означает, что любая старинная живопись может быть матрицей для анимационных историй. Однажды, наверное, наступит день, когда оригинальные изображения будут забыты, погребенные в многочисленных мобильных, звуковых и трехмерных пространствах, образующим ядром которых они когда-то были.

Счастливы будут или несчастны те цивилизации, где живопись, скульптура и фотография появятся только как архаические источники первичной информации, сохраненные вдали от человеческих глаз в соответствующей памяти в качестве *masters*, этого странного *плотного остатка*, интересного только в перспективе реактивации соответствующим программным обеспечением. В распространяющемся движении симуляций и симулякров, ставших, в свою очередь, легитимными оригиналами, фиксированными и уникальными произведениями на собственных первичных основах, которые превращаются в ценные реликвии, останки того мира, где *быть* и *казаться* считались когда-то разными понятиями.

Перевод Ирины Стальной

МАТИСС С СЕРЕБРЯНЫМИ РУКАМИ

*(размышления по поводу фильма Фредерика
Россифа о визите к Анри Матиссу)*

Для меня кадры этого короткого любительского фильма без названия, снятого Фредериком Россифом по просьбе Анри Ланглуа (странный заказ!) и хранящегося во французской Синематеке, порой воспринимаются как мои собственные: может, потому что они практически анонимны (нет титров), спокойны, сдержанны, гибки, не закончены, словно один из заброшенных фрагментов, открытый для дальнейшего присвоения. Ведь я тоже снимал и, кажется, забрасывал на какое-то время подобные фильмы о современных художниках: Пьере Клоссовски, Даниеле Бюрене, Кристиане Болтански, Джозефе Кошуте... Я не мог не написать настоящий текст, такое впечатление, что он должен был встретиться с этими немymi изображениями, чтобы присоединиться к ним, сопровождать их и стать их комментатором.

Кино в этой картине робеет перед живописью, а кадры фильма робеют перед изображениями на холсте. Кинематографист робеет перед живописцем. Последний настолько широко представлен, настолько равнодушен к камере, настолько озабочен холстом, а не объективом, что ни о каком кокетстве не может быть и речи: художник так озарен рождаемой им живописью, что кино даже не пытается ничего прояснить и утверждать, его только допускают как взгляд изображения далекого, замедленного, маловероятного на изображение настоящее, непосредственное, неоспоримое.

Здесь кино выступает, казалось бы, дистанционно, а в такой позиции оно ограничено до примитивной неловкости, *латеральной* неловкости примитивного кино, на которую ему указывает гениальная и фронтальная неловкость живописца, навязывающего свое измерение, дистанцию и точку зрения. Матисс – единственный, кто может фронтально созерцать свое произведение, он один занимает положение взгляда в анфас. Как Клоссовски или Болтански, Матисс неловок той неловкостью, которая связана с хитростью в искусстве, освобожденном от законов познания. Поэтому кино больше ничего не остается, как занять место, указанное латеральной неловкостью, так как любое другое будет для него *неподходящим*. В этой неловкости, в этой неуверенной незавершенности (еще больше, чем в незавершенности уверенной) так и не смонтированный кусочек фильма Фредерика Россифа очень правдоподобен. Потому что монтаж здесь делает Матисс, своими большими ножницами он режет и компонует. Ножницы, затерявшиеся в бумажных лабиринтах, одновременно рисуют эти самые лабиринты. Матисс разрезает линию растительных форм для одного из знаменитых «Коллажей» конца своей жизни, и только он один знает, что отпадет и что останется, что будет отрезано и что сохранится, только он один владеет планом, отделяющим позитив от негатива. Со своими большими ножницами, листами мягкой бумаги, падающими на его колени, как листья утомленной растительности, художник кажется неповоротливым, неуклюжим, затейливым полумедведем, полурослой обезьяной в ученичестве, все внимание которой сосредоточено на этом дошкольном упражнении в попытке нащупать форму. Такое впечатление, что Матисс не справится, что процесс вырезания потерпит неудачу, несмотря на все усилия и сосредоточенность. На самом деле его внимание направлено в основном на эту линию бездны, края которой определяются ножницами: не упустить легкую плавность при суровой четкости линии разреза, не упустить неудачу, не погрязнуть в слишком *оформленной* форме¹: в форме должен всегда

¹ См. об этом in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

присутствовать трепет. Матисс использует инструменты, не являющиеся инструментами живописца и его профессии: он обменивает кисти и краски на ножницы и плоскость монохромно окрашенной бумаги. Искусство вырезания цветной бумаги – нечто среднее между живописью и рисунком? Цвет бумаги ложится и приклеивается на основу картины, ее живописную поверхность. Слегка робеющая камера – свидетель процесса создания коллажа. Режиссер ничего не режет и не клеит. Сам художник, сам Матисс держит в руках ножницы и клей, а фильм остается вне действия вырезания, склеивания, монтажа: несколько неуверенных планов, нерешительных движений, камера, отказывающаяся от треноги, – в руках оператора, потому что сам художник отказывается от мольберта, освещая свою работу карманным фонариком, сам художник отказывается от оттенков смешанных на палитре красок и от белого рассеянного света.

Мы находимся не в традиционной мастерской художника, а в его буржуазной квартире с небольшой стеной, зажатой между дверьми. Живописец устроился в том, что должно быть плетеным креслом, вооруженный большими ножницами и длинной школьной указкой, которой он, не покидая своего места, отмечает точки и форму очертания композиции на поверхности стены между двумя дверьми. Именно в этот момент последовательно одна за другой вступают в процесс две очень красивые женщины – брюнетка с загадочным трагическим лицом и солнечная блондинка в элегантном летнем платье, сияющая обнаженными плечами и спиной, на которые ниспадают пряди золотистых волос. Обе женщины пришли не ради камеры, не ради фильма, режиссер не имеет над ними никакой власти, они его абсолютно игнорируют. Дамы здесь ради художника, ради живописца, полностью принадлежат ему, их красота роскошна, поскольку бесполезна: они – не модели, они – очаровательные грациозные ручки, которые почти хореографически подносят к стене композиционные формы. Эти женщины движутся безмолвно, запрограммированные желанием художника: они принадлежат только ему, его стремлению творить через их сердца, благодаря им, может

быть, даже для них. Женщины получают формы, изображения, которые художник таким образом проецирует, и физически переносят их на стену-экран. Картина становится проекцией, а они – ее векторами и светящимися лучами. Вращаясь вокруг этой мощной звезды, коей является живописец, женщины предстают как ее сияние и разрушают статус кинообразов: представьте себе грациозно выплывающими Аву Гарднер и Риту Хейворт, доставляющими удовольствие Конраду Лоренцу в документальном фильме о серых гусах. Наконец, мы видим, как средствами магического порядка создается картина. С высоты своего пластического, эстетического, экспрессивного изобилия она оставляет у своих ног фильм, свидетеля перемещения форм, путешествия красок, проекции света. Фильм остается незаконченным, как прерванное дыхание. «Отрезано!» – словно говорит Матисс, откладывая свои большие ножницы. Его серебряные руки теперь отдыхают, считая, что бумажная композиция завершена. «Стоп!» – интуитивно слышит камера и тут же останавливается.

Перевод Ирины Стальной

ПРОЕЦИРУЕМАЯ ЖИВОПИСЬ (итоговые заметки)

Я привык посещать безлюдные музеи ночью или в выходные дни, когда можно проверить, все ли на месте, даже если нет публики, понять, что искусство ждет, что оно существует даже вдали от чьих-то взглядов, что при погашенном свете заключенные в рамки и развешенные на стенах живописные изображения по-прежнему приклеены на холсты или дерево, что здесь речь не идет о сценических или экранных видах искусства, выступлениях или сеансах, в перерывах между которыми все рассеивается и исчезает до такой степени, что смотреть абсолютно нечего, словно ничего никогда и не было. Эти прогулки в музей-книгу в отличие от музея-спектакля (хотя и тот и другой для зрителей являются практически идентичными) стали возможными благодаря съемкам документальных фильмов в музеях (в Шантйи, Лувре, Метрополитен-музее в Нью-Йорке, Национальной галерее в Лондоне, в Центре Помпиду и т.д.), а также подготовке выставок, которые посредством различных фото- или кинопроекторов призваны помочь установлению новых отношений произведения с музейным пространством и формированию воображаемого образа музея (в Безансоне, Орлеане). Несмотря на различие обеих ситуаций (заказ в случае с документальными фильмами и *carte blanche* для выставок), речь идет о двойственном прочтении: структуры живописного произведения и структуры пространства, в котором оно появляется. То, как это снимать, порой богато указаниями о том, какой это приобретает смысл. То, как это проецировать (фотографируемые или снимаемые работы, про-

ецируемые в пространстве), может информировать о том, куда переносится изображение (зритель).

На выставку в Орлеанском художественном музее я пригласил *guest stars* (язык шоу-бизнеса), т.е. позволил себе предложить музею несколько престижных заимствованных (язык музеологии) произведений: «Венеру с зеркалом» Веласкеса, «Сюзанну и старцев» Тинторетто, «Распятие» Эль Греко, «Венеру Урбинскую» Тициана, «Святого Себастьяна» Беноццо Гоццолли, а также две работы из коллекции музея: религиозный триптих неизвестного фламандского художника XVI в. и холст на восточные мотивы крупного формата кисти орлеанского художника XIX в. Александра Антигны. Выбор этих работ из музейного собрания не случаен.

Что касается триптиха, меня интересует, прежде всего, структура этого типа произведений: наличие повествовательной и пространственной связи, скрытое внутреннее движение игры с боковыми панно. Эти работы имеют в качестве основы предмет мебели, напоминающий трюмо, со своей внешней и внутренней конфигурацией, открытой и закрытой – своеобразный зеркальный триптих, где можно одновременно созерцать себя в фас, в профиль справа и слева, а также со спины, множиться, разрушаться (я часто использовал этот тип мебели как *camera obscura*). В триптихе Орлеанского музея центральное панно оказывается между двумя другими частями, расположенными одна под другой (а само оно находится между двумя другими изображениями – теми, что обрамляют его слева и справа). Путем наплыва или наложения на изображение появляется дерево, листва которого напоминает волосной покров в форме креста на теле Христа. Я проецирую фоторепродукцию этого триптиха таким образом, что центральная часть прерывается панно-экраном стены-колонны, а боковые изображения постепенно ускользают, погружаясь в глубину зала, и приземляются на стене, где обрамляют совсем другую фигуру – «Венеру перед зеркалом» Веласкеса. Обе створки религиозной медитации резко открываются на мирской задумчивости, на которую побуждает промежуточное состояние центральной части. Что касается возлежащей на спине «Венеры», далекая от мысли

самосозерцания, она только и делает, что следит за художником в зеркале, единственном пространстве картины, где она видна в фас: ее отраженное лицо, изгнанное из живописи, направлено на место зрителя настоящим зеркалом, размещенным на стене-экране. Зритель, физически перемещаясь в пространстве музея и следуя линии связанных между собой кинопроекторов, мысленно движется только внутри произведений, от одного к другому, ведомый ярким лучом света.

Картина Антигны представляет «Купальщиц» в атмосфере гарема, и мы знаем, что великолепная нагота одной из них шокировала в свое время монсеньора Дюпанлу, сумевшего заставить художника приписать на ее теле трусики, след от резинки которых сохранился до сих пор. Эти грациозные и гладкие тела привлекли меня в работах Энгра и Бугро, поскольку подарили возможность заимствовать у художника восхитительные модели прошлого и присвоить их, как я уже неоднократно делал со многими женщинами из истории живописи, экспериментируя в области фотографии и инсталляции. Столь нескромно приглашая в собственные произведения натурщиц самых великих мастеров прошлого (Тициана, Веронезе, Кранаха, Тинторетто, Веласкеса, Гойю, Рубенса, Ренуара и т.д.), я сделал вывод, что фигуры, написанные менее значительными авторами (например, академическими живописцами конца XIX в.), могут предоставить отличные сюжеты, словно эти молодые женщины, существовавшие только в живописи, были свободны от какой-либо длительной привязанности и, возможно, скомпрометировали себя произведениями и художниками, признанными второстепенными. Две разные инсталляции на основе репродукции одной и той же картины позволили мне предложить два способа их прочтения путем проецирования по двум различным осям и точкам зрения в одной части выставочного зала (входная лестница и первая стена), единственного, где можно представить неровные объемы. Внутренняя архитектура музея, таким образом, заключила в себе две экспозиции и две сценографии картины: сначала путем разделения на три сцены, затем противопо-

ставлением утрированно вытянутой фигуры ню на всей поверхности и Венеры Каллипиги («Прекраснозадой», название античной статуи: женская фигура, в изящном повороте обнажающая нижнюю часть тела; образец красоты женских ягодиц и бедер), замкнутой между панно на переднем плане, где она в таком обрамлении напоминает гораздо более современную живопись, а также демонстрирует решимость автора, ускользнувшую от близорукости Дюпанлу.

Живопись уже давно фотографируют с целью репродуцирования в книгах, сначала в черно-белом, затем в цветном варианте, но всегда в малом масштабе. Например, картины, представляющие мифологические сцены, исторических героев и исторические эпизоды (аристократические, античные греческие и римские портреты, эпопею Жанны д'Арк, Великую французскую революцию, наполеоновские войны и т.д.), предоставляли свои иллюстрации для учебников лицеистов, где речь шла о событиях, предшествовавших изобретению фотографии. Если школьные книги иллюстрировали живопись в интерпретации гравюров, то современные исторические труды используют фоторепродукции великолепного качества и отличной передачи цвета. Мы привыкли видеть в книгах фотографируемую живопись, механически репродуцируемую, уменьшенную и размноженную в бесчисленном количестве экземпляров на новой основе и в малом формате, мягком и искусном: бумажный лист, страница. Художники модернизма и актуального искусства тоже обращались к фотографии и печатной репродукции для сопровождения своих выставок и сохранения их в памяти путем издания каталогов. Есть в этом некая невинность, воображаемая беспристрастность, в любом случае, естественная в деле фотографирования живописи и ее репродуцирования в книгах привычка переносить ее с оригинальной основы на бумагу, уменьшать формат, забывать ее материю, рельеф, способ световосприятия и навязывать тому, кто на нее смотрит, точное расстояние и положение: изда-лека – взгляд немного приподнят для больших форматов исторической живописи; вблизи – чуть наклонившись к работам более камерного характера, например

натюрмортам, и т.д. В книге все живописные произведения смотрятся на одном расстоянии, так же как читается печатный текст, а все страницы освещаются одинаково. Подобная привычка связана с просмотром кинофильмов по телевизору, словно речь идет о нормальном способе этого просмотра, хотя телезритель видит перед собой только репродукции фильмов. Фотографирование живописи – дело не простое и не невинное, даже если речь идет о перспективе точного репродуцирования для книги, каталога, афиши или приглашения на билет.

Те из моих инсталляций, которые используют изображения фотографируемой и проецируемой старой живописи, сбрасывают маску любого невинного предположения и нагло представляются как заблуждение: нет никакого сомнения в том, что оригинальное изображение обрабатывается, подвергается искажению, деформации, фрагментации, инверсии, размножению, разрыву – прочтению, сценографии, экспозиции. И особенно – игре. Никакой иллюзии точности или беспристрастности, а наоборот, ясное признание действия, которое как сознательный генератор нового смысла и создатель нового произведения оставляет нетронутым оригинал. Так же как нетронутыми остаются источники и ориентиры любого художника, не прекращающего питать свои работы произведениями прошлого, искусство – искусством. Зритель моих инсталляций, может быть, более заинтересован отыскать оригинал, нежели читатель книги, отличные репродукции которой пытаются убедить, что больше здесь смотреть нечего. Инсталляции используют и систематически исследуют это свойство фотографического изображения, позволяющее ему оставить свою первоначальную основу, чтобы перенестись на любую другую, способную принять его и так путешествовать, без последствий и окончательного ущерба приспособившись к любым операциям, играющим на природе поверхности-экрана, уровне угла проекции, частичном отражении в одном или нескольких зеркалах, искаженности изображения, четкости и расплывчатости, светимости, изменении масштаба (в данном случае в сторону увеличения). С этой точки зрения фотогра-

фируемая живопись становится фотографией: достаточно поместить картины, ставшие диапозитивами, в проектор, эту удивительную интеллектуальную машину, чтобы сделать из них снаряды, которые держат все пространство под своим огнем, то есть в их свете, собственном проецируемом фотоизображениям. На презентации этих инсталляций пространство галереи или музея погружается в темноту, источники естественного света закрыты, а искусственный свет, который обычно снабжает помещение, отключается. Сфотографированная живопись, фотографии-картины сами несут свой свет. Честно говоря, они и есть свет. Изображения освещают пространство. Достаточно выключить аппаратуру и включить свет в зале, чтобы все исчезло, как в кинотеатре, ничего не остается, смотреть нечего. Нет больше ни выставки, ни изображений. Сеанс окончен. Здесь музей и его произведения могут в любой момент исчезнуть. Изображения объединяют представляемое ими пространство с двойным пространством, которое они освещают, т.е. стену-экран и то, откуда на эту стену-экран можно смотреть. Данный диалог троих и есть сценография проецирования, выступающая сначала как идея, желание, которые зритель должен открыть и испытать, проецируя самого себя в тени через непривычно темные пространства и непривычно освещенные изображения.

Перевод Ирины Стальной

**ДРАМАТУРГИЯ
ПРЕДМЕТОВ**

ЛИФТ НА ЭШАФОТ: ДРАМАТУРГИЯ ПРЕДМЕТОВ

Начиная с первого просмотра, у меня сохранилось особое воспоминание о фильме Луи Маля «Лифт на эшафот». Лица главных персонажей, точнее, актеров, их исполняющих, возникают у меня перед глазами, словно фотографии, дающие представление о личностях, характерах, возрасте. Все это неподвижно, будто в программке или буклете. И я вспоминаю о многочисленных предметах, существенных аксессуарах действия, которые перемещаются, пересекаются, переходят из рук в руки: именно они являются основными катализаторами повествования, драматургии, подобно тому как это происходит с желанными волшебными средствами или предметами в народных сказках, объекте изучения Владимира Проппа. История написана этими предметами и словно вписана в них неотвратимостью судьбы. Их свойства определяют судьбы их обладателей. И все это происходит через их использование или неиспользование, их обращение, утрату, законное или незаконное владение ими, из воспоминания, превращающего их в то, что называют *вещественным доказательством*. «Лифт на эшафот» предлагает образцовую организацию драматургического обращения (циркуляции) предметов, как символического, так и функционального, как в реальности фактов, так и в воображении персонажей (или зрителей). И я долго ждал подходящего случая, чтобы проверить это впечатление, уделив ему более пристальное внимание.

Несколько кратких сведений, важных для «технической документации» (*fiche technique*), прежде всего, чтобы определить место фильма. Если не считать уча-

стия Луи Маля в создании полнометражной документальной ленты «В мире безмолвия» – грандиозного исследования подводного мира Капитана Кусто, – получившей Золотую Пальмовую ветвь на Каннском фестивале годом ранее, «Лифт на эшафот», снятый в 1957 г., является его первым самостоятельным фильмом. Чуть раньше Луи Маль был ассистентом Робера Брессона на съемках фильма «Приговоренный к смерти бежал» и позднее сам признавался в том, что находился под двойным влиянием – французского режиссера и Альфреда Хичкока. Совершенно очевидно, что в центральной, повторяющейся несколько раз сцене, когда Люсьен Тавернье (персонаж Мориса Роне) пытается выбраться из лифта, в котором оказывается запертым и который, конечно, приговаривает его к смерти, Луи Маль находился под воздействием фильма, в создании которого он только что принял участие. И если влияние Брессона в творчестве Луи Маля в целом выявить трудно, то в этом фильме оно распознается бесспорно. Сценарий фильма создавался Роже Нимье и Луи Малем на основе одноименного романа Ноеля Калефа. Диалоги написаны Роже Нимье. Оператор – Анри Декаэ. Главные роли, Флоранс Карала и Жюльена Тавернье, исполняли Жанна Моро и Морис Роне, что явилось началом их актерской карьеры. Получившая классическое актерское образование Жанна Моро сначала снималась в комедиях вместе с Фернанделем и Жаном Габеном. «Лифт на эшафот» предложил ей первую большую драматическую роль. Здесь же снялся и Лино Вентура, сыгравший роль инспектора полиции, флегматичного и уверенного в себе, а также Шарль Деннер в роли его помощника (с таким уникальным тембром голоса, которым он проводил допрос, с кафкианскими интонациями), Жан-Клод Бриали в маленькой роли свидетеля (его даже не было в титрах) и певец Феликс Мартен в роли подвыпившего кутилы в духе *Dolce vita* на парижский манер. Роль Луи, молодого преступника, сыграл Жорж Пужули, несколькими годами ранее снявшийся с Бриджит Фоссе в фильме «Запрещенные игры» Рене Клемана. Фильм также известен музыкой, написанной Майлзом Дэвисом, приехавшим в Париж несколькими месяцами ранее по

приглашению Жан-Поля Сартра, Жюльетты Греко и Жанны Моро. Ее запоминающиеся мелодии, результат сеансов записи импровизаций – лицом к демонстрируемому изображению, – стали легендарными. Отметим, наконец, что ассистентом Луи Маля был Ален Кавалье. Если вдуматься, не так уж и странно его присутствие здесь. Он выполнял те же функции, что и Луи Маль на съемках фильма Робера Брессона, так что Ален Кавалье находился как бы между ними двумя... Фильм вышел в Париже 29 января 1958 г. Вскоре после этого Луи Маль снял «Любовников», вновь с Жанной Моро. Что касается Мориса Роне, чуть позже он снялся у режиссера в «Блуждающем огоньке». Первый фильм 24-летнего режиссера снят немногим ранее начала «новой волны». Хотя сам режиссер не участвовал в этом движении, но принадлежал к тому же поколению, что Годар и Трюффо, и пригласил для съемок некоторых комедийных актеров, таких как Жанна Моро или Жан-Клод Бриали, которые стали значимыми фигурами этого направления в кино. Съемки проводились в городе, который предоставил ему свои первые антуражи, – Париже. Действие разворачивается на протяжении долгой зимней ночи, начиная с послеполуденного времени субботы и заканчивая утром воскресенья.

Само название, «Лифт на эшафот», нагружено символизмом и ассоциациями. В лифте поднимаются на верхние этажи, где располагаются офисы и роскошные апартаменты, кажущиеся неприступными, – все то, благодаря чему можно подняться на вершину социальной иерархии. И тут же, в резком ракурсе, – стремительное падение, подобное падению сорвавшегося лифта, – эшафот: место, где завершаются жестоким образом судьбы, принявшие дурной оборот. С одной стороны – все то, что поддерживается обществом, что оно поощряет и приветствует, предлагает в качестве модели и образца, чего оно заставляет желать, с другой – все то, чего общество боится, к чему применяет санкции, что наказывает, в том числе (в ту эпоху) смертной казнью, приводимой в исполнение с помощью гильотины – карающего механизма Французской революции. Итак, два предмета, объединен-

ные и противопоставленные в одном названии не без некоторой иронии, словно предупреждающей о том, что большие амбиции могут привести к наихудшему, и насмехающейся над средством, которое позволяет сэкономить силы для того, чтобы подняться на четыре или пять ступеней и добраться именно туда, где силы будут утрачены навсегда.

Ассоциации, связанные с двумя предметами, абсурдным образом пересекаются с их физическими характеристиками: лифт позволяет подняться, избегая длинных рядов ступеней, но если приходится подняться на несколько ступенек образцового театра правосудия, каковым является эшафот, лифт, видимо, не годен для того, чтобы подняться на эти пол-этажа.

Определенные аналогии между двумя механизмами напрашиваются уже при чтении названия. Лифт главным образом поднимается: в любом случае, именно так его себе представляют, чаще всего забывая, что он должен также и опускаться. Нож гильотины главным образом опускается: в любом случае, его себе представляют именно так, чаще всего забывая, что он должен также и подниматься. На этаж ниже можно вновь спуститься пешком, по лестнице, спокойно, не торопясь и не уставая, тогда как для того, чтобы подняться, лучше подходит лифт, удобный, быстрый и берегающий физические силы. Аналогично нож гильотины можно поднять руками, спокойно и незаметно установить и приладить, подобно театральному оборудованию перед показом, перед экзекуцией: никто никогда не видит занавес поднимающимся, в театр приходят для того, чтобы увидеть, как он падает. И именно для того, чтобы подняться, а затем упасть, нож должен быть быстрым, точным, удобным для тела, если можно так сказать.

Лифт и гильотина: два механизма, вертикально скользящие по рельсам или же по направляющим, таким же, как иногда используют – только в горизонтальном направлении – съемочные аппараты в кинематографе. Лифт и гильотина: две машины, два предмета, которые скользят в пространстве лишь для того, чтобы сократить время: время подъема, время падения. Заставить тела подняться как можно быстрее и

надежнее, механически; заставить головы упасть как можно быстрее и как можно надежнее, механически. Один переносит своих пассажиров плавно, другой наносит им резкий, но гарантированно безболезненный удар. Один сопутствует им в их планах и амбициях, другой от них навсегда отделяет. Один переносит их с уровня на уровень, второй, как утверждают некоторые, из одного мира в другой.

Вот как расположены в названии два катализатора повествования, аксессуары драматургии. Вот как развернут также план темпоральности, в которой лифт играет роль механизма маятника, тогда как эшафот, то есть гильотина, в нем играет роль звонка, который грозит включиться для последнего пробуждения, врываясь в последний сон. Лифт поднимается, и это нож, который вот-вот упадет: что-то связывает эти два предмета, кажущиеся весами и противовесами по отношению к друг другу. (Мне приходит на ум короткометражка Александра Астрыка «Колодец и маятник» по одноименному рассказу Эдгара По¹: там нож, неотвратно опускающийся к заключенному, приводимый в движение маятником, появляется подобно гибриднему механизму, связывающему лифт (или его противовес) и гильотину: медленную и жестокую гильотину, которая одновременно отсчитывает оставшееся время (метроном) и сулит жуткое затягивание финального момента.)

В течение всего времени заблокированный между двумя этажами лифт превращается в тюрьму, расположенную на том же уровне, на уровне в пол-этажа, что и эшафот. Кадр красноречиво показывает: Жюльен Тавернье (Морис Роне), пытаюсь открыть дверь лифта, в образовавшийся проем может протиснуть только голову. На самом деле, только голова и видна – своеобразное «фото» преступника – голова, уже отделенная от тела, уже единственная часть, способная пройти сквозь узкое отверстие машины. В этот самый момент лифт превращается в гильотину. Нельзя не подумать и о самом фильме, я хочу сказать, о черно-белой пленке, с перфорированной кремальерой, к которой невоз-

¹ Edgar Allan Poe, «Le puits et le pendule», 1843, in *Les Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, 1857.

можно прицепить никакой предмет, чтобы поднимать или опускать его, но с помощью которой сама пленка цепляется и приводится в движение, чтобы камера гильотинировала ее до тех пор, пока благодаря все той же опоре проектор не склеит заново кусочки, хотя бы для того, чтобы создать иллюзию для зрителя. И если проектор заклинит и фильм заблокируется между двумя кадрами, которые начнут плавиться, машина кинематографа вновь станет эшафотом: гильотиной, отрезающей головы, костром, сжигающим иконы. Технические работники кино, которым знаком монтаж по старинке – на столе, где пленка перематывается с одной бобины на другую, – не преминут подумать также и о прессе для склейки пленки (вот именно: о прессе), который, прежде чем склеить фрагменты фильма друг с другом, функционирует как падающий гильотинный нож. Его следует направить точно, именно в то место, где изображениям не будет причинен вред, в промежутке между кадрами – перерезать шею кадру в нужном месте, в нужный момент. Голова Мориса Роне, появляющаяся в узком пространстве открытой двери, между двумя этажами, напоминает плохо отрезанный кадр, у которого недостает одного или двух отверстий в перфорации...

Напряжение создается, начиная с названия. Движение, векторизация, ток намечаются от одного предмета к другому. Отправной предмет, лифт, который обещан названием и запланирован им, будет присутствовать в фильме, вовлекая героя в историю, затем заточая его и демонстрируя ему, что его конечным пунктом, его судьбой был именно этот предмет (вертикальный гроб), ставший местом, прямо связанным с другим предметом, заявленным в названии, в программе. Как можно будет удостовериться, предметы непогрешимы, безупречны, и если лифт приведет на эшафот, то потому, что функционировать нормально ему помешает короткое замыкание: нарушение работы предмета из-за человеческих... или божественных действий. Если второй обещанный и запланированный названием предмет, эшафот, не появляется здесь, то потому, что он заявлен в качестве угрозы, как конечный горизонт, как машина последнего отреза,

когда уже нет пленки, когда нет больше изображения, которое можно приклеить к другим изображениям, когда закончен монтаж: его мы никогда не увидим. Последний предмет фильма, который останется незримым, за кадром, в суверенной потусторонности фильма, – гильотина – является прессом для склейки, который срезает только тогда, когда уже больше нечего соединять, там, где все должно закончиться. Но название увеличивает масштабы этого предмета финала, этой последней машины, для того чтобы ее зловещий силуэт, разновидность китайской тени, демонстрируемой издали, видимой издали, присутствовал в воображении персонажей, а через него – в воображении публики. Так название создает напряжение между одним предметом, очень быстро обнаруживающимся в фильме и поддающимся идентификации с тем, что предлагается названием, с тем, на который оно указывает пальцем, и другим предметом, заявленным, но убереженным от взгляда зрителей: фильм заканчивается раньше, он позволяет своим персонажам сделать последний шаг в одиночестве, незаметно, в безопасности от взглядов (придется дождаться американского телевидения, чтобы снимать и показывать широкой публике в прямом эфире последние моменты перед смертной казнью и саму казнь с помощью машины – электрического стула, например, – оказывающей свое поддающееся проверке воздействие на тело).

Траектория персонажей заранее спланирована названием, и само название функционирует как машина – своего рода двухтактный двигатель или маятник, раскачивающийся туда-сюда – название-машина, но также название-монтаж, название-склейка между двумя предметами, связь между которыми безупречно держит свое обещание репрезентации. Зрителю не приходится долго ждать, чтобы оказаться в лифте, и все указывает на то, к какому пункту назначения, к какому полуэтажу доставит его этот лифт.

В большинстве канонических литературных или кинематографических повествований, начиная с народных сказок, морфология которых была изучена в том числе русским формалистом Проппом, сюжетная линия организуется таким образом, чтобы поиск

привел героя к объекту его желания. Чтобы не ходить далеко за примером, возьмем «Остров сокровищ» Стивенсона. В названии этого романа, предназначенного для подросткового возраста, программа задана ясно: остров располагается посреди того океана, которым является воображение читателя, и остается лишь его найти. На этом острове спрятано сокровище. Основное развитие повествования запрограммировано заранее, наперекор перипетиям, которые стремятся ему помешать, но на которые, разумеется, оно опирается. Упомянем «Мальтийского сокола», фильм, снятый по роману Дэшила Хэммета Джоном Хьюстоном, отвечающий той же форме, той же морфологии, но с уловками и поворотами повествования бесконечно более изощренными и тонкими. И снова название, которое, на свой манер, предлагает остров, у которого даже есть имя, Мальта, и животное, а на самом деле – предмет, изображающий птицу. Здесь напряжение, движение, обещанная названием программа остаются более загадочными, поскольку само отношение между животным (или изображающим его предметом) и его географической принадлежностью совершенно неочевидно. Первый вопрос, который возникает: что скрывается за тем фактом, что некий сокол может быть мальтийским? Схожим образом в «Острове сокровищ» и в «Мальтийском соколе» речь идет о том, чтобы овладеть объектом желания: в первом случае объект (сокровище) спрятан в некоем месте, что побуждает, в воображении, предпринять путешествие, присущее всем приключенческим романам; во втором желанный объект скрыт и практически утерян в самой тайне своей собственной идентичности, то есть в маловероятной меновой стоимости, все более затмеваемой ценностью символической, потому что этот предмет не столько спрятан в каком-то определенном месте, сколько извращенно затерян в повествовании и в пучке отношений между персонажами, пространствами и временем. Можно до бесконечности множить примеры повествований, сказок, легенд, интриг, романов или приключенческих фильмов, описывающих поиск и завоевание предмета. Включая и те случаи, когда предмет является живым существом, объектом высшего желания, с самого на-

чала удерживаемым на расстоянии, разлученным с героем. Механизм вымысла состоит всегда в том, чтобы пересечь время и расстояние и привести героя к финальному воссоединению с его объектом желания. Изначальная ситуация удаления, разлучения или утраты ставится в качестве задачи, которую необходимо решить как несовершенство или несправедливость судьбы. То, что сперва исчезло, должно появиться. То, с чем герой изначально разлучен, должно будет ему принадлежать или должно быть ему возвращено. Таков закон этих повествований, регулирующий их режим. Такова также легитимность героя, которую повествование подвергнет испытанию и подтвердит, что он заслужил и получил свое справедливое вознаграждение. Известно, что бесчисленные вариации этой схемы разлучения перед воссоединением породили столь же бесчисленные повествовательные конструкции со всевозможными уловками и изысками, чтобы сделать путешествие как можно более захватывающим. Точно такая же процедура проводится в случае повествований с отрицательным героем (антигероем, плохим персонажем), только с обратным знаком: коль скоро поиск незаконен, коль скоро желание бесчестно, коль скоро предприятие преступно, коль скоро завоевание и воссоединение несправедливы и возмутительны, то, стало быть, необходимо, чтобы все это потерпело неудачу, чтобы все, что двигало поступками протагониста, подверглось санкциям, наказанию и чтобы этот злодей в любом случае был лишен желанной выгоды, материальной или символической. Приведем здесь только один пример – «Ночь охотника» Чарльза Лоутона с Робертом Митчемом в роли макиавеллиевского героя. И еще добавим, что в «Карабинерах» Жан-Люк Годар спутывает карты, если так можно сказать, и искажает ориентиры и идентификации. Герои там не хорошие и не плохие, а нечто среднее, наивные грабители (не спроецировал ли Годар самого себя?) – двое молодых людей, отправившихся на войну и привезших своим маленьким подружкам, оставшимся в лачуге посреди бескрайних просторов, добычу, объекты желания, не являющиеся ни законными, ни захваченными, ни ценными объектами, ни чем-то, не представляющим ни-

какой ценности: в чемоданчике – почтовые открытки с изображениями семи чудес света. Только изображения, но тем не менее изображения, несмотря ни на что.

Если я наспех напоминаю обо всем этом, то потому, что в случае, который нас занимает, все функционирует иначе. Совершенно иные роли отведены аксессуарам, предметам, вспомогательным средствам повествования. Действительно, в этой попытке чтения-расшифровки «Лифта на эшафот» в свете драматургии аксессуаров я постараюсь показать, что последняя эксплуатирует воображаемое, с которым эти предметы связаны или которое они порождают – довольно часто, вплоть до клише, – тогда как ни один из персонажей не достигает постоянства в отношениях с этими самыми предметами и не укрепляется в желании прочно обладать ими. Поскольку это действие, повествование, в котором все предметы в наличии, присутствуют, доступны, безотказно функционируют, но при этом находятся в непостоянных отношениях со своими владельцами, с теми, кто ими пользуется. Возможно, это происходит оттого, что персонажи становятся жертвами предметов, желаемых недостаточно сильно. Со стороны персонажей по отношению к предметам имеется своего рода непостоянство, непоследовательность и лишь ошибочно проявленное невнимание, простая забывчивость, которые могут оказаться фатальными. Предметы в наличии, присутствуют, доступны, безотказно функционируют, но словно оставлены в стороне от желания законного владельца или того, кто незаконно ими пользуется. Обладание ими временно и служит удовлетворению мимолетного желания, чуждого самому объекту. Симон Карала, персонаж, являющий собой крупного босса – торговца оружием (жертва Жюльена Тавернье / Мориса Роне), не уделял должного внимания своему револьверу, коль скоро он был у него украден, чтобы позднее стать орудием его убийства, замаскированного под самоубийство. Убийца, Жюльен Тавернье, виноват в том, что забыл веревку и крюк, столь полезные в осуществлении его плана и сработавшие так точно. Тот же самый Тавернье показывает безразличие и невнимательность по отношению к своему американ-

скому автомобилю-кабриолету, который становится добычей молодого начинающего вора. И этот самый молодой начинающий воришка (Луи / Жорж Пужули) также не испытывает особой привязанности к украденным им предметам: угнанный неделей раньше скутер брошен им без сожаления в пользу американского кабриолета, мгновенно ставшего более желанным, но оставленного, в свою очередь, со всем содержимым в пользу сверкающего «Мерседеса-купе 300SL», который, стоило ему появиться, сразу же обесценил любую другую машину. И если предают столь замечательные предметы, безусловно работающие, то происходит это потому, что они не являются настоящими объектами желания. Основная драматургическая движущая сила повествования – это непредвиденный сбой в функционировании предметов, которые обычно функционируют образцово. Предметы предают, поскольку являются жертвами непостоянной любви и неправильного обращения со стороны тех, кто злоупотребляет ими или манипулирует в мошеннических целях. Они предают, потому что, еще до их измены, их самих предали, с ними обращались плохо, их уворовывали. Они предают потому, что изначально тот, кто незаконно завладел ими, обязал их лгать. Предметы словно наделены моралью и профессиональной этикой: они не любят, когда их заставляют играть плохие роли, они обороняются, они мстят, оборачиваясь против того, кто ими манипулирует, ставят его в затруднение, указывают на него пальцем, изобличают его. Но основание этой морали эмоциональное, связанное с любовью: предметы не переносят непостоянства тех, кто их обласкивает, лицемерности их желания. Они восстают против желания, которое незамедлительно освобождается от них, чтобы перенестись на что-то другое. В «Лифте на эшафот» совершенно явно читается влюбленность режиссера в предметы, которые он доверяет своим персонажам, – достаточно посмотреть, как он снимает автомобили, – но его герои обладают достоинством сохранять любовь и любовное желание исключительно по отношению к живым существам. Флоранс Карала / Жанна Моро желает только Жюльена. Жюльен желает только ее. Маленький проходимец желает только ма-

ленькую цветочницу. Маленькая цветочница желает только маленького проходимца.

Предметы появляются на сцене очень быстро, не заставляя себя долго ждать. И очень быстро персонажи оказываются игрушками своих предметов. Они пленники своих аксессуаров, и можно было бы сказать, что их судьба отражается в них. Можно было бы вообразить себе фильм, из которого персонажи были бы изъяты, став невидимками. Тогда можно было бы увидеть предметы, разыгрывающие в одиночку эпизоды сценария, но делая это ощутимым образом, подобно тому как клавиши механического пианино опускаются и следуют партитуре, хотя никакой пианист не касается их. Предметы являются вспомогательными средствами, осуществляющими всю символическую, повествовательную работу. Их функционирование и манипуляция ими определяют идентичность и очерчивают действия тех, кто ими пользуется или ими управляет. Более важным, чем распределение ролей, чем список персонажей с характеристикой каждого из них, был бы список предметов, аксессуаров, описание их движений, их переходов из руки в руки, чтобы можно было проследить перипетии сценария. Я воображаю план съемок и ведущую роль реквизитора, декоратора-оформителя и, наконец, ассистента: на свой собственный лад они являются интерпретаторами, или, по меньшей мере, импресарио труппы живых предметов, аксессуаров-машин, чьи роли не сводят их до уровня безмолвных статистов. Вообразим себе, упрощая, чтобы не показаться скучными, этот список предметов, необходимых для развития действия, то есть для съемки, ответственность за составление которого лежит на первом ассистенте. Эта скрупулезная опись, составленная в хронологическом порядке, в которой малейший пропуск, малейшая ошибка могут парализовать процесс съемки, на жаргоне кинематографистов носит название «сортировка» (*un dérouillement* – изучение всех сцен фильма с целью извлечения и классификации всех технических и художественных элементов – актеров, ролей, костюмов, аксессуаров, средств передвижения, животных, спецэффектов и т.п.; эта задача обычно возлагается

на ассистента режиссера. – В.Ф.). Часто все это похоже на знаменитую поэму Превера. Итак, произведем беглый осмотр сортировки, которую, возможно, осуществил Ален Кавалье, чтобы разработать план съемок, и оценим список аксессуаров: телефон, настольные часы, электрическая точилка для карандашей, перчатки, револьвер (принадлежащий Симону Карала), веревка и крюк, папка, светящийся звонок (*sonnette lumineuse*), складной нож, задвижка, шкура, электро-счетчик, карманный фонарик, кожаная куртка, американский автомобиль-кабриолет, непромокаемый плащ (в стиле Burbury), второй револьвер (принадлежащий Жюльену Тавернье), фотоаппарат Minox, «Мерседес 300SL», сигары, бутылки с шампанским, ящик для хранения фотопленок в мотеле, карманный фонарик ночного сторожа, ключи, третий револьвер (принадлежащий немецкому туристу), полицейский фургон, газеты с фотографией Тавернье, проигрыватель Терраз, тубик с лекарством, машина хозяина, «Дофин» (маленький «Рено» для модниц), ключи, задвижка в комнате прислуги, скутер (марки Manurhin, о котором тремя годами позже упоминает Бельмондо в фильме «На последнем дыхании»), ванночки из фотолаборатории, проявляющиеся фотографии (на них Флоранс Карала и Жюльен Тавернье вместе), фотоаппараты со вспышкой, принадлежащие журналистам, и т.д.

Все эти предметы не только размечают действие, они его конструируют, составляют, являются его опорой, подтверждением. Все разыгрывается в использовании этих предметов их владельцами или теми, кто их незаконно присвоил, через их функционирование или поломку в зависимости от обстоятельств (обесточенный лифт) или же оплошности, неопытности того, кто ими воспользовался (кабриолет, столкнувшийся с «Мерседесом», или «Мерседес», в котором коробка передач издает сигнал тревоги, словно противоугонное устройство). Предметы плохо выполняют свои функции, если они используются их незаконными владельцами с дурными намерениями. Иногда они остаются бесполезными в ситуации, для которой они не были предусмотрены: складной ножик и зажигалка не являются средствами, идеально приспособлен-

ными для того, чтобы выбраться из заблокированной в темноте между двумя этажами кабины лифта. Иногда предметы обманывают, потому что они сами не осведомлены: американский кабриолет, проезжающий с юной цветочницей в окне мимо Флоранс Карала, но управляемый не Тавернье; газета с размещенным в ней снимком Тавернье, которому по ошибке приписывают убийство немецких туристов... А иногда они отказываются превышать свои функции, потому что кто-то не умеет заставить их это сделать: передозировка снотворного, по наивности принятая с целью самоубийства, не приводит к смертельному исходу. Повествование до такой степени опирается на предметы, что сегодня подобная история была бы просто невозможна: если похожие персонажи и мотивации не исчезли и продолжают существовать, способные вдохновить сценариста, то предметы изменились, некоторых уже не существует, другие возникли. Например, больше нет гильотины, но есть мобильные телефоны: существование этого средства коммуникации, получившее сегодня столь широкое распространение, обязывало бы, с целью правдоподобия, к внесению изменений в сценарий и к неизбежному использованию этого дополнительного предмета.

Чтобы продемонстрировать роль предметов в сюжете, обратимся к его краткому содержанию. Жюльен Тавернье, мужчина лет тридцати, бывший парашютист, ветеран войны в Индокитае, становится сотрудником фирмы Симона Карала, миллиардера, торговца оружием, убивает его, замаскировав убийство под самоубийство, и все это с целью зажить свободной жизнью со своей любовницей Флоранс, женой жертвы. Пока он разбирается с деталью маскировки своего только что совершенного действия, молодая парочка угоняет его автомобиль. Парень, Луи, – имя, «предрасположенное» к гильотине, хотя, впрочем, так же зовут и самого режиссера, – мелкий преступник, уже виновный в угоне скутера. В придорожном мотеле на западном шоссе молодой человек выдает себя за того, у кого он украл автомобиль. Там же молодая парочка знакомится с немецким туристом, владельцем великолепного «Мерседеса 300SL», и его подружкой. Все четверо проводят вме-

сте вечер, распивая шампанское. Ранним утром юный «блузон нуар» (blouson noir – дословно «чернокурточник» – молодежная субкультура во Франции 1950-х гг., представители которой одевались в черные кожаные куртки-косухи; считается, что это название битников во Франции; в тексте дается транслитерация французского названия, так как понятие «чернокурточник» на постсоветском пространстве получило другие коннотации. – В.Ф.) хочет тайком покинуть мотель, угнав при этом «Мерседес»... Спугнутый в гараже немецким туристом, молодой преступник убивает его и его подругу из револьвера Тавернье, обнаруженного им в первой угнанной машине. В одну и ту же ночь совершены два убийства, по ошибке возлагаемые на других: одно – замаскированное под самоубийство, другое – приписанное тому, кто совершил убийство, замаскировав его под самоубийство. Чтобы вернуться теперь к вопросу о предметах, напомним, что каждый из убийц совершил преступление, используя не принадлежащее ему оружие. Один рассчитывал на этот план, чтобы заставить поверить в самоубийство, второй обнаружил, что может спастись, приписав совершенное им убийство владельцу оружия, которое он у него украл.

Предметы, которые делают действия возможными, являются и тем, что делает невозможным безупречное исполнение плана. Невинные предметы выступают также как обвинители. Пучки действий и их аксессуаров пересекаются, замыслы и функции меняют порядок. Предметы являются одновременно агентами действия и уликами. В эпизоде убийства торговца оружием Симона Карала его служащим, бывшим парашютистом Жюльеном Тавернье, все основывается на четком хронометраже, связанном с правильным использованием аксессуаров, вспомогательных средств действия. Веревка с крюком на конце позволяет убийце взобраться на тот этаж, где находится его жертва, чтобы не подниматься по лестнице, рискуя попасться кому-либо на глаза. Первое использование веревки и крюка протекает гладко, без ошибок и упущений. Крюк цепляется за ограждение, и веревка позволяет убийце взобраться на балкон. Тавернье попросил секретаршу, все еще находившуюся на рабочем месте, не

беспокоить его ни под каким предлогом. Она полагает, что Тавернье по-прежнему находится в своем кабинете, тогда как он поднялся этажом выше, воспользовавшись для этого окном. Секретарша занята заточкой карандашей при помощи электрической точилки, производящей много шума, и становится соучастницей убийства, поскольку шум перекрывает звук выстрела. Этот предмет, точилка, связанный в воображении с чем-то по-детски невинным, столь переполнен этой невинностью, что уничтожает улику преступления: в том же самом школьном наборе точилка становится своего рода ластиком. Когда Тавернье нацеливает оружие на жертву, его босс сперва не принимает угрозу всерьез: он начинает прозревать лишь тогда, когда узнает свой собственный револьвер, с удивлением обнаружив его в чужих руках, и внезапно осознать, что план заключается в том, чтобы замаскировать убийство под самоубийство. Первый предмет, находящийся в руках того, кто не является его законным владельцем, первая передача, совершенная обманным путем, первая кража, первое незаконное присвоение. Поглощенная работой со своей шумной электрической точилкой – род деятельности, позволяющий занять время, отсчитываемое часами, – секретарша не замечает момента, не слышит выстрела. Она ничего не слышит, и поскольку зритель в этот момент находится с ней, он также ничего не слышит и не видит. О том, что произошло убийство, зритель понимает лишь по метонимическим фрагментам: неподвижная рука, в которую вкладывают револьвер, голова, уроненная на стол и придавившая папку, которую необходимо из-под нее вытащить, и у этой головы нет другого эквивалента, противовеса, кроме другой головы, выставленной на эшафот. Итак, мы видим нулевую точку истории, в которой сами люди становятся предметами: покоящаяся голова, отрезанная голова. Убийца покидает кабинет, в котором он оставил свою жертву, обставив все как самоубийство. Он пользуется лезвием ножа, чтобы застопорить задвижку, которая, когда за убийцей закроется дверь и лезвие будет вытаскивается, защелкнется, как будто ее закрыл сам патрон-самоубийца. Здесь перочинный ножик и задвижка идеально согласованы друг с другом в своих функциях,

чтобы трюк – своего рода волшебный пасс – удался. Представление о задвижке, связанное с закрыванием и секретом, скрещивает мечи, если можно так сказать, с представлением о складном ноже, связанным с открыванием, обнажением: лезвие обнажено, оно вышло из своего углубления, и, чтобы задвижка вновь закрылась, оно возвращается в свое жилище. Когда секретарша, под давлением сторожа (который, как выяснится, и был причиной остановки лифта, настоящий бог из машины, и своеобразная рука Господа, страж закона), поскольку ее рабочий день закончился, решается, несмотря на запрет, позвонить Тавернье, тот, спустившись на свой балкон, как раз вовремя возвращается в кабинет, чтобы ответить на звонок. План и реализация псевдоубийства сработали превосходно. Предметы, аксессуары были одновременно агентами действия (револьвер), пособиями (электрическая точилка, веревка с крюком, перочинный ножик и защелка) и свидетелями защиты (телефон). Но незначительная проблема, как сегодня говорят, *тайминга* вставила палку в колеса. Телефон в кабинете Тавернье зазвонил слишком рано: торопясь ответить, убийца забыл на фасаде веревку с крюком, которые позволили ему подняться и спуститься с одного этажа на другой. Но эта маленькая деталь обнаружилась не сразу. Вот Тавернье, на какое-то время свободный от своего поступка и одновременно от мужа любовницы. Вот он выходит из здания, попрощавшись с секретаршей и сторожем, потенциальными свидетелями защиты. Вот он уже на улице. Затем – за рулем своей американской машины приводит в движение откидной верх: механизм, выставляющий на обозрение голову, но также открывающий обзор водителю. Эта открытость позволяет Тавернье, повернувшись к фасаду здания, из которого он вышел, совершив идеальное преступление, различить между двумя этажами забытую им веревку на конце крюка. Он тотчас же выбегает из машины, вновь торопясь в здание, чтобы сорвать компрометирующий предмет. Никто не видит, как он вернулся, он уже в лифте, на котором спустился сторож вместе с секретаршей, оба довольные окончанием рабочего дня накануне воскресенья. Пока персонажи

спускались на первый этаж и направлялись к выходу с чувством удовлетворения, если можно так сказать, от хорошо выполненной работы, кабина лифта успела примелькаться и стать знакомой: этакий безобидный аксессуар, если бы не зловещий оттенок, скрытый в названии фильма. Теперь лифт поднимается, и в кабине – только Тавернье. Но страж здания (и Закона), прежде чем задвинуть в вестибюле решетку и уйти, подходит к электросчетчику и отключает ток. Лифт отключается, заблокированный между двумя этажами. Он остановлен до понедельника. Заявленный в названии смысл становится ощутимее. Причиной изменившегося хода событий вновь становится не сам предмет: работа лифта не вызывает нарекания, речь не идет о поломке. В тупик загоняет именно отношение людей к предметам, это смятие гладкой поверхности времени, легкое нарушение синхронности, проскользнувшее между персонажами и предметами, которые являются вспомогательными средствами их желания. Тавернье, приди он на несколько секунд раньше, смог бы добраться до этажа и без труда выйти из лифта. Не вызывает сомнений, что он сумел бы выбраться из здания, несмотря на закрытую решетку. Конец первого акта – в этой двойной катастрофе отношений людей с предметами: жертва убийства лишена жизни при помощи собственного револьвера; убийца – впрочем, куда симпатичнее по сравнению с убитым, вызывающим, скорее, антипатию, – жертва собственной небрежности по отношению к одному аксессуару (веревке и крюку) и несовпадения по времени с другим: лифт теперь остановился между этажами и погрузился в темноту до утра понедельника. Начиная с первой задержки – то есть с первого отставания темпоральности героя от темпоральности других, которые заставили Жюльена Тавернье поспешить вернуться в свой кабинет, чтобы ответить на телефонный звонок секретарши, спровоцировав, тем самым, забывание о веревке с крюком, оставшихся на фасаде, – временная разбалансированность нарастает. И эта разбалансированность усугубляется вплоть до того, что время раздваивается и делится на две параллельные линии развития, имея в качестве отправной точки один предмет – американ-

скую машину с откидным верхом, оставленную своим владельцем, чтобы ею завладел другой. Тавернье, узник лифта, сообщает, что оставил свою машину на тротуаре с ключами в замке зажигания: «У меня мотор работает...» – странное высказывание, которое хорошо раскрывает органичную близость людей с их предметами, контаминацию тел механизмами.

Для Луи, маленького проходимца, желающего поразить свою подружку Веронику и помериться силами с элегантным авантюристом Тавернье, соблазн слишком велик. «Блузон нуар» – еще один персонаж, определяемый по предмету отнюдь не высшего качества (его подружка говорит ему: «Твоя куртка выглядит смешно!») – завладевает американской машиной, а вместе с ней и еще несколькими предметами: плащом, миниатюрной фотокамерой и револьвером. Все эти важные аксессуары переходят в другие руки, а в это время Тавернье сражается с предметом, его заточившим, с помощью оставшихся в его распоряжении средств: складного ножа, лезвие которого послужило для заклинивания задвижки, и зажигалки, огонек которой может дать хоть немного света. Тавернье – герой, в начале фильма располагающий целым арсеналом, большим набором средств. Часть их осталась в его машине, другая находится при нем. В этом фрагменте он может определить себя как потенциального владельца американской машины с откидным верхом, плаща, достойного Хэмфри Богарта, миниатюрной фотокамеры – аксессуара шпионского фильма, револьвера из триллера, зажигалки, складного ножа, веревки с крюком и пары перчаток... Продолжая идентификацию через отношение к вещам, сюда можно добавить револьвер, украденный у его будущей жертвы.

Итак, пока Тавернье томится в лифте, бегство легко удастся тем, кто завладел его машиной. Они приводят в движение электрический механизм откидывания верха, и выставленные на обозрение головы прячутся. Хорошо узнаваемый автомобиль проезжает мимо любовницы Тавернье Флоранс Карала, супруги жертвы и подстрекательницы к убийству. Она узнает машину, но видит через стекло только цветочницу, так как водитель скрыт за опустившимся верхом машины. Та, что

ждет своего любовника, своего героя, полагает себя обманутой, преданной, считая, что Жюльен, слишком трусливый, чтобы отправиться на дело, довольствовался малым («Жалкий тип...» – бормочет она) и собирается провести конец недели с цветочницей. Предмет – американская машина с откидным верхом – только что сообщил ложную информацию. По западной автодороге удаляется кабриолет с двумя юнцами, однако движется не слишком быстро, позволяя заметить догоняющий их «Мерседес 300SL». В гонке, своего рода дуэли, которая завязывается между двумя машинами, один предмет провоцирует другой и водители становятся лишь игрушками своих собственных игрушек.

Если в этом прочтении невозможно избежать хронологической, синтагматической последовательности повествования, то попытаемся извлечь из сценария категории вертикальных, парадигматических предметов. Принося свои извинения за эти немного педантские термины, скажем, что мы попытаемся, насколько это возможно, привести в столкновение парадигму и синтагму, категории объектов и обстоятельства их появления в повествовании. Сперва все предметы относятся к полному арсеналу средств одного персонажа – Жюльена Тавернье, и неспроста этот персонаж представлен в качестве бывшего парашютиста, в котором можно увидеть повзрослевшего бойскаута. Для бойскаутов и парашютистов характерно иметь определенный арсенал средств, экипировку, средства для выживания и защиты. Основные предметы из этого арсенала – ценностные объекты, то есть те, которые, в семиологической терминологии, больше всего наделяют властью (автомобили, пистолеты и фотоаппарат), переходят в руки того, у кого ничего нет, никакого арсенала, в руки такого бедного ребенка, мечтающего о тех же самых предметах и о том же самом наборе, что и большие люди, богатые, настоящие авантюристы: маленький проходимец, «блузон нуар», образ которого также ассоциируется с предметом одежды, похож на парашютиста, но на манер городского драчуна. Бывший парашютист Тавернье владеет всеми ценностными объектами, кроме одного, которым обладает

лишь наполовину. Женщина, очень красивая, очень элегантная, очень желанная, – супруга патрона. Только патрон располагает полным арсеналом, это бизнесмен международного уровня, торговец оружием. У него есть все: личный револьвер, автомобиль, еще более красивый, чем у его сотрудника, с шофером, и еще один, без шофера, поменьше, его жены, такой красотки за рулем своего «Дофина», настоящей парижанки. Бывший парашютист желает заполучить в полную собственность то, чем владеет лишь тайно и отчасти и что официально принадлежит его шефу. Безраздельное обладание Флоранс Карала – вот то, чего недостает Жюльену Тавернье, чтобы его счастье было полным.

Молодой «блузон нуар» не имеет практически ничего; если быть совсем точным, у него нет ничего, кроме того, чем он сам является: черная куртка, блузон нуар. Но делать приобретения, необходимые для красивой жизни, он начал с самого важного: маленькой подружки, красивой девчонки, которая честно трудится у флориста. Вероника принадлежит ему целиком, он не делит ее ни с кем, но, чтобы жить с ней счастливо, ему не хватает остального арсенала. Оставим Жюльена Тавернье в лифте: коротать время там с ним нам было бы скучно (здесь преуспел бы только Брессон). Пусть, как истинный бойскаут и опытный парашютист, продолжает попытки найти лучший инструмент из всего того, что у него осталось. В этом обряде инициации ему предстоит выбираться из остановившегося между этажами лифта, не имея при себе ничего, кроме складного ножа и зажигалки. Впрочем, выберется он только для того, чтобы вскоре попасть из одного позорного плена в другой. Но не будем опережать события.

Последуем за маленьким «черным блузоном». Он только что завладел частью арсенала, о котором мечтал, и жизнь начинает казаться настоящей. По западной автодороге американский кабриолет мчит его с хошенькой подружкой навстречу авантюре, еще более амбициозной, чем та, которая началась несколькими днями ранее кражей скутера. Есть что-то от Бонни и Клайда в этой парочке уличных сорванцов. На шоссе по направлению к Версалию наш начинающий герой фильма нуар пытается соревноваться в скорости с

«Мерседесом 300SL». Он испытывает на прочность этот парадигматический класс предметов, каковым являются автомобили, – класс, обладать единицами которого он может только по отдельности, одной за другой: невозможно вести одновременно два автомобиля, так же как два слова одного класса не могут занимать одно и то же место в одной и той же фразе. В соревновании с «Мерседесом 300SL» юный угонщик американского кабриолета уже сетует по поводу этого совсем свежего приобретения в своем арсенале: угнанная им машина не является ни самой красивой, ни самой мощной, что, заметим, заставляет спуститься героя-модель Тавернье со своего пьедестала, который, впрочем, еще не является эшафотом, на ступеньку ниже: на 145 км/ч, педаль газа в пол, его американка – просто колымага (veau – жарг., маломощная машина. – В.Ф.). Тест убедителен: в этой категории предметов арсенала, ценностных объектов, объектов желания, предметов мечтаний, которыми являются автомобили, «Мерседес 300SL» более желанен, чем американский кабриолет. Теперь следует желать именно его, чтобы заменить им другой в синтагме, в горизонтальном развертывании дороги и повествования. Чтобы добиться своих целей, молодой «блузон нуар» располагает предметами, позволяющими получить доступ к реальной жизни и поверить в нее. Он и его маленькая цветочница могут притвориться парашютистом и его спутницей: предметы и документы, обнаруженные в плаще, удостоверяют, что они – чета Тавернье. Гонки, устроенные с «Мерседесом 300SL», определили более желанный предмет и обозначили цели нового поиска. Две машины прибывают в мотель, и – легкий знак соучастия после попытки соперничества – американский кабриолет слегка задевает, поскольку тормозит не так хорошо, заднюю часть «Мерседеса». Но владелец, полный немец зрелого возраста, признает себя неправым. Сам он путешествует в компании хорошенькой женщины и приглашает юную парочку загладить незначительный инцидент шампанским. Стоит отметить, что, будучи непостоянным в своем желании обладать тем или иным предметом, «блузон нуар» остается тверд и верен в желании обладать им ради своей юной под-

ружки, и предпринимает рискованные попытки пробраться в настоящую жизнь с помощью предметов, доставляющих еще большее удовольствие. От пятидесятилетнего немца Луи желает только его «Мерседес»: ему не нужна сопровождающая немца хорошенькая женщина (что отличает его от Тавернье), он не пытается даже флиртовать с ней, так как, будучи по сути своей ограниченным, не способен оценить красоту и стать другой женщины, превосходящей его собственную. «Блузон нуар» относится к той категории людей, которые чувствуют себя хорошо только в компании тех, кто одного с ними происхождения. Их очаровывают только предметы и знаки могущества, но они предпочитают оставаться на той социальной позиции, которую занимают. «Блузон нуар» не претендует на то, чтобы стать таким, как немецкий турист, – богатым промышленником, владельцем классного авто, избравшим для себя красивую, элегантную девушку с хорошими манерами. Его привлекает только «Мерседес», и он не отказывается ни от своей черной куртки, ни от маленькой цветочницы. Лучшее в жизни для него определяется ограниченным перечнем предметов, которые он не может приобрести и которыми не может обладать.

Нелогичность поведения молодого человека настораживает немца и упрощает разоблачение. Не стоило изображать из себя ветерана войны в Индокитае (немец традиционно демонстрирует компетенцию в военной области). Различные улики уже выдали псевдовояку щуплого телосложения, но именно предмет-тест привел его в окончательное замешательство: хорошая гаванская сигара, предложенная немцем, заставила его зайтись от кашля. И снова сомнение вызывает не сам предмет или его качества, а отсталость того, кто пользуется им. Это у Луи не хватает опыта, ему не доводилось курить толстые кубинские «черчилли». Итак, здесь предмет из арсенала – гаванская сигара – превращается в агента, в средство испытания. Впрочем, шампанское, хоть и не столь очевидным образом, играет ту же роль. И вновь десинхронизация проявляется в переходе к большой жизни и в использовании ее предметов. Юный «блузон нуар» на сигару отстает

от той жизни, о которой мечтает. Наступает момент, когда предметов арсенала уже недостаточно при встрече с новыми предметами, которые привлекает арсенал: американский кабриолет не помогает выдержать столько шампанского, не помогает курить сигары из Гаваны. Вечеринка заканчивается как раз перед техническим «нокаутом» Луи. На рассвете он и Вероника вынуждены покинуть мотель тайком, не заплатив. Но, чтобы отъезд не выглядел как поражение, необходимо извлечь какую-нибудь пользу, превратив шаг назад в шаг вперед (действительно, здесь мы имеем дело с тем, что называют бегством вперед). Молодой «блузон нуар» хочет взять своего рода «отступные», украв «Мерседес»: тайком, но дерзко, заставив гудеть великолепную машину. Ее собственники-немцы спят. Объект желания находится там, превосходный, независимый и при этом доступный – ключ висит на стойке портье, – готовый отправиться в путь, с мотором без карбюратора, с системой впрыска топлива, как объяснил его владелец своему молодому невежественному собеседнику. В очередной раз предмет безупречен, противозаконным является желание, вору не хватает опыта: «блузон нуар» механически заставил скрежежтать коробку передач, и машина словно подала знак, забила тревогу, позвала на помощь своего владельца. Появляется немец с револьвером в руке, он понимает, с кем имеет дело. Он иронизирует, уверенный в своем превосходстве, в своей правоте. Он приближается с оружием в руке к этому недомерку, который хочет лишить его машины, в халате, напоминающем тогу римского императора. Но у недомерка еще остается часть похищенного им арсенала. В кармане плаща Тавернье – его револьвер. На этот раз – вторая задача, хоть и с обратным знаком: предмет не противится, не выказывает неповиновения своему незаконному владельцу, он стреляет, раздаётся выстрел, он убивает. С самого начала, как мы говорили, герои являются игрушками своих игрушек. Благодаря этим игрушкам их с полным правом можно назвать также жертвами их жертв. Все игрушки превосходно выполняют свои функции, и если они принимают участие в судьбах, то оттого, что те, кто их использует, заставляет их функ-

ционировать более или менее правильно, удачно или неудачно. Иногда не срабатывает именно невезение (когда коробка передач в «Мерседесе» заедает и сопротивляется), иногда невезение срабатывает (когда нажатый курок револьвера не оказывает сопротивления и тот стреляет). А ведь достаточно было бы правильного обращения с коробкой передач, чтобы не произошло трагедии. Или же револьвер должен был дать осечку. Чтобы погибла немецкая пара, застреленная юным «блузон нуар», коробка передач должна была сопротивляться, а револьвер – не оказывать сопротивления. Было необходимо, чтобы при встрече с этими двумя предметами с безупречным механизмом неудача проявила настойчивость, превратив недостаточно опытного пользователя одним предметом в достаточно опытного пользователя другим предметом.

Мы подошли к тому моменту, когда основные предметы уже сыграли свои роли, арсенал поделен, расколов время повествования на две параллельные линии в чередующемся монтаже. Честно говоря, есть и третье время, чистое ожидание вслепую, в котором пребывает супруга, а теперь уже вдова Симона Карала (Жанна Моро), любовница Жюльена Тавернье, прекрасная в своих ночных поисках, в своем безмолвном и безнадежном призыве к Жюльену. Если я уделил ей недостаточно внимания в своем рассказе, то лишь потому, что она лишена всякой власти над действием и какого бы то ни было объекта желания, объекта власти. Единственное, чем она воспользовалась, это телефон в баре, где у нее назначена встреча с Жюльеном, – предмет, ей не принадлежащий и оказавшийся для нее бесполезным, поскольку она напрасно названивала, звонок раздавался в пустоте – автоответчиков и голосовой почты тогда еще не существовало. Флоранс, похоже, чужд любой арсенал – она демонстрирует только элегантный наряд, хотя и так понятно, что у нее есть все. Однако не трудно понять, чего ей не хватает: единственным объектом ее желания является Жюльен.

Вернемся к тому пространству и времени, в котором зло уже свершилось с помощью (пассивной или активной) предметов. Наступил момент, когда те из предметов, которые проявили покорность желаниям

виновников драмы, оборачиваются против них самих и находят способ, чтобы свидетельствовать в пользу обвинения. Следствие иногда идет по ложному следу, но предметы разворачивают его в нужном направлении: более чем беспристрастные, предметы были бы справедливы и их свидетельские показания были бы на вес золота. Все предметы обладают памятью, и среди них есть такие, чьей функцией как раз является производство памяти: например, фотоаппараты. Прекрасная симметричная конструкция помещает, в машине Тавернье, револьвер с одной стороны, и миниатюрную камеру «Минокс» – с другой. С одной стороны предмет, несущий смерть, с другой – предмет, обеспечивающий продолжение жизни в изображениях. С одной стороны предмет, выпускающий пули (*projette ses projectiles*), заставляющий их бить в реальное, с другой – предмет, улавливающий и получающий от реального его знаки. Здесь необходимо вернуться назад. Во время вечеринки с шампанским в мотеле обе женщины забавляются, щелкая фотоаппаратом, чтобы использовать до конца пленку в «Миноксе» Тавернье: маленький аппарат немецкого производства, в металлическом корпусе, напоминает оружие и ассоциируется со шпионским арсеналом. Немка говорит француженке, что у нее такой же фотоаппарат, она оставила его дома, и что в мотеле можно опустить пленку в специальный ящик, чтобы ее проявили. «Блузон нуар», уже слегка подвыпивший и раздраженный, возмутился, когда немка сфотографировала его аппаратом Тавернье. Слишком поздно... Снова маленькое опоздание, новая десинхронизация по отношению к функционированию предмета. Женщины таки досняли пленку до конца и опустили ее в ящик. В ходе вечеринки этот эпизод мог показаться незначительным, однако опыт уже подсказывает нам, что в этом фильме нет ни одной детали, связанной с предметами, которая не затрагивала бы судьбу людей.

И вот перед нами уменьшенная модель *Bonnie & Clyde*, брошенная в авантюру в реальном масштабе, наихудшую из всех, ту, чьим критерием законности является смерть, преступление. Благодаря револьверу Тавернье, уцелевшей вещи из арсенала, молодой

«блузон нуар», воришка, неделей раньше укравший скутер, день ото дня становится настоящим героем рубрики происшествий, так сказать, тем, чью голову (в оригинале употреблено именно слово «голова», и при переводе мы предпочли его оставить, поскольку здесь имеется важная для рассуждений Флешера игра слов. – В.Ф.) видят на фотографии в газете: головы, подлежащие гильотинированию, всегда оказываются первоначально отрезанными на фотографиях в прессе, чтобы быть предъявленными публике. Я только что снова подошел к двум предметам: фотографии и газете. Две вещи, являющиеся совершенно безвредными, пока существуют отдельно друг от друга. Действительно, кто угодно может читать в своей газете о том, что происходит в мире, там, где его ответственность сводится к нулю или совершенно незначительна. И кто угодно является обладателем фотографий на память и своего собственного снимка на документе, удостоверяющем личность. Это все совершенно безобидно. Пока они не встречаются друг с другом, эти два предмета – фотография и газета – находятся в спокойствии: один, газета, затрагивает в основном мир других или же тот мир, в котором живет сам читатель, чья роль в сообществе незначительна; другой, голова на фотографии, не касается никого, кроме самого человека, его жизни, его личных воспоминаний, защищенного пространства, в котором нечего делать миру и другим. Все принимает серьезный драматический оборот в тот момент, когда эти предметы встречаются: когда человек обнаруживает свою голову на фото в газете. Можно увидеть свое фото на первой странице по разным причинам, но все они могут быть сведены к двум категориям: хорошие и плохие, счастливые или несчастливые, воодушевляющие или разочаровывающие. Можно увидеть свое фото в газете после победы в теннисном турнире или потому, что являешься кинозвездой. Но можно также увидеть свою голову в газете, потому что за эту голову назначили цену и словно заранее отрезали, поместив ее в кадр.

Игры кончились, предметы сыграли свою роль, люди получили свои игрушки. Их энергия и сила истощились, да и арсенал теперь рассеян: американский ка-

бриолет, револьвер и камера «Минокс» Жюльена Тавернье оставлены в мотеле рядом с трупами двух немецких туристов, ставших неодушевленными предметами с помощью одного предмета и жуткой противоположностью арсенала. Эти два мертвых тела, два неподвижных предмета, теперь приклеились, чтобы никогда не разлучаться, к жизни и личности убийцы. «Мерседес 300SL» был брошен юной парочкой в панике, с распахнутыми дверцами, между 15-м и 16-м округами Парижа на виадуке Бир-Акейм. Можно позлословить по поводу автомобильных механизмов в этом фильме, особенно по поводу их крыши: электрический откидной верх, открывающийся и закрывающийся автоматически над головами пассажиров в американском кабриолете, знаменитые дверцы-бабочки – то есть открывающиеся как надкрылья – у «Мерседеса», оставшиеся поднятыми, словно для взлета (еще одно название этой модели «Мерседеса» – крыло чайки, именно благодаря системе открывания дверей вверх. – В.Ф.). Даже в самом сильном волнении редко когда кто-либо оставляет дверцы машины нараспашку, хотя бы потому, что они захлопываются сами. Дверцы «Мерседеса» остаются поднятыми, потребовалось бы время и усилие, чтобы их опустить. Они ждут чего-то или кого-то, они являются знаком ожидания. И необходимо, чтобы этот поднятый металл опустился.

Все еще узник своего лифта, Тавернье приговорен к смерти, которой никак не избежать. Он напрасно испытывает в ряде эпизодов, предлагаемых нам параллельным монтажом, возможности своего складного ножа и зажигалки. В воскресенье к рассвету он зарос щетиной и нуждается в бритве: даже удивительно, что у него нет с собой этого аксессуара современного авантюриста, хотя бы среди лезвий складного ножика. Но дело, видимо, в том, что наметившаяся бородака является знаком, отличающим авантюриста, воюющего с собственной авантюрой. Что же до молодой парочки, то она возвращается в свой отправной пункт, ставший их пунктом назначения и пунктом падения, – скромную комнатку прислуги на бульваре Гренелль в 15-м округе Парижа. Интересно заметить, что в Париже того времени 15-й округ был кварталом мелкой бур-

жуазии, хотя и более скромным и неприметным, чем 16-й округ, роскошный, зажиточный, немного показной (*parvenu*). Между ними раскинулся знаменитый мост Мирабо. И еще один мост, Гренелль, тот самый, что является также путепроводом для самого популярного парижского вида общественного транспорта – метро (здесь на ум неизбежно приходят несколько эпизодов из снятого значительно позже в этих самых местах «Последнего танго в Париже» Бернардо Бертолуччи). Возвращаясь после своей безрассудной вылазки в большую жизнь, молодая парочка, прибыв с западной автодороги, пересекла мост Гренелль, проехав 16-й округ, чтобы оказаться в 15-м. Они бросили красавец «Мерседес» под надземной линией метро: нелепость, унылость этого слишком красивого образа. И вот беглецы уже в своей мансарде, с оставленными позади мечтами, обернувшись столь плачевно, а впереди – кошмар разлуки, причем не той, что разлучает друг с другом тела, а той, что делит тело надвое: гильотина, предмет, который отсекает. Тот, что по одну сторону оставляет виновную во всем голову, а по другую – тело, просто соучастника, слишком покорный аксессуар. Предмет, делящий живого на два предмета. Предмет, отделяющий голову от тела и лишаящий живого его минимального арсенала: нет живого без тела, нет живого без головы. Нет головы без тела, нет тела без головы.

В то время как Тавернье потерял всякую надежду выбраться из лифта, делающего его виновным и уже заточая его – играя одновременно роль полицейского и судьи, – маленькая парочка, напротив, стремится оказаться взаперти после своего пьянящего выхода в большую жизнь. Они прячутся в тесноте своей берлоги (эта тюрьма является их убежищем от предстоящей тюрьмы), успокоенные обретением своего скудного арсенала: кровати, туалетного шкафчика, проигрывателя Терраз, который, впрочем, запускают, чтобы устроить танцевальную вечеринку. В логике траектории их мечты последним приключением, которое им предлагается, последним эпизодом романа, еще доступным для них, является самоубийство: закончить жизнь как пара трагических любовников, которые

умерли вместе, друг напротив друга. А возможно, это другая, более красивая, более благородная причина, чтобы их головы были на фото в газете. Два предмета призваны стать последними средствами для создания этой картины, чтобы проводить их в последнее путешествие: тубик со снотворным и проигрыватель, но не с музыкой для танцевальной вечеринки, а с Моцартом, учитывая обстоятельства...

В это время в ход запускается третья машина, открывающая новую линию, новую бифуркацию параллельного монтажа: линия расследования убийства немецких туристов. Здесь десинхронизация продолжается и даже усугубляется: все идет слишком быстро. Опережая саму себя, истина ошибается, она запутывается во лжи. Очевидное является обманом зрения. Слишком легкое, слишком поверхностное прочтение послания предметов приводит к ошибке истолкования, то есть к тому, что может стать судебной ошибкой. Все слишком очевидно, и удовлетворение заместителя прокурора республики, выступающего перед журналистами в мотеле наутро после преступления, кажется несколько наивным. Зритель, которому все известно, может улыбнуться, поскольку есть что-то комичное в уверенности живых объяснить смерть. Документы Жюльена Тавернье, предъявленные молодой парочкой в регистратуре отеля, а также его автомобиль, револьвер, плащ и фотоаппарат, брошенные на месте, уж слишком доказательны, так что эта чрезмерность не может не вызывать подозрения: истина не всегда находится в абсолюте или в избытке, она в равновесии и разделении. Иногда чего-то должно недоставать. Иногда необходимо сомнение. Истина, отсутствующая в целом, может скрываться в части, в детали. А значит, должно быть немного легкого самодовольства у заместителя прокурора республики и немного снисходительности у зрителя в отношении персонажа, рассматриваемого таким образом, чтобы на секунду поверить в то, о чем кричат столь красноречивые улики, и удовлетвориться обнаружением виновного, которого они единодушно назначили.

Наутро Тавернье выбрался из лифта только потому, что электричество было включено с прибытием

инспекторов, расследующих убийство немецкой пары и собирающихся произвести обыск в его кабинете. И он покинул место своего преступления, никем не узнанный и не замеченный, только для того, чтобы обнаружить свою голову на фотографии в газете. Два предмета сблизилась по ошибке: фото Тавернье и газета. Ошибка заключалась в том, что голова Тавернье фигурировала в газете как голова убийцы пары немецких туристов. Разрыв, десинхронизация. Когда он был задержан, препровожден в участок и подвергнут допросу, предмет, который мог бы его спасти от обвинения в убийстве немецкой пары, – лифт, в котором он провел ночь, – является также тем, что объявит его автором другого убийства: предмет остается ловушкой даже тогда, когда пойманный уже на свободе.

С самого начала мы оставили в стороне так потрясающе сыгранный Жанной Моро персонаж – любовницу Тавернье, Флоранс Карала, супругу торговца оружием. В ожидании блуждающая по парижским ночным улицам, разочарованная женщина не хочет осуществления плана. Она хочет лишь найти Жюльена. Она единственная, у кого есть только желание, причем желание без объекта в смысле желания, свободного от объектов: на протяжении всего ее ожидания мы видим ее без аксессуаров, без арсенала. С этой точки зрения она жена миллиардера: ее желание обладать лишено всякого объекта, желание и обладание больше не в связке. И, вероятно, в этом причина, что мое особое прочтение фильма оставило ее в стороне. Единственное желание Флоранс Карала – больше не обладать, а принадлежать, являться полной собственностью того, кого она любит. Она хочет принадлежать только Жюльену, она хочет быть его эксклюзивной вещью. Вероятно, она не знает, что тем самым завершила бы арсенал, но и нам тоже ничего не известно ни о личной жизни, ни о нравах Жюльена Тавернье, чтобы, в конце концов, хотя бы приблизительно говорить о возможном охотничьем списке (*tableau de chasse*) его «женских трофеев» (несколько свидетелей пытались предположить, что женщины не слишком интересуют этого неразговорчивого авантюриста). Именно желание принадлежать делает персонаж Флоранс Карала

столь трогательным – в противоположность всем желаниям других обладать, – хотя именно она является вдохновительницей преступления: на убийство мужа она толкает своего любовника только для того, чтобы отдать ему себя целиком. Ничего сверх этого она не ждет от своего любовника. У нее нет соперницы, чьей шкуры она желает, чтобы перестать делить с ней Жюльена; она хочет получить шкуру того, кто вынудил ее делить себя, отдавая себя лишь наполовину тому, кого она любит. К счастью, люди не предметы. Но в патетическом, метафорическом смысле они также являются предметами, насильно втянутыми в драматургию предметов. Потому что желания, фантазмы, воображение людей также находят пристанище и отражение в предметах. Флоранс Карала, супруга торговца оружием, бродила по Парижу всю ночь, ожидая возвращения своего любовника, готовая принять провал их преступного замысла, тот факт, что Жюльен пошел на попятный, проявил слабость, когда пришло время перейти к действию, лишь бы только его найти, лишь бы они снова сошлись в неизменной незаконной связи, наполовину. Но утром в газете она обнаруживает Жюльена, обвиненного в убийстве. И она не верит. Инстинкт подсказывает ей, что газета ошибается, обманывает, это неправильная фотография, это неправильная голова убийцы немецких туристов: ошибка кастинга. Так она догадывается, что маленькая цветочница, замеченная в американском кабриолете, была не с Жюльеном. Водителем, спрятым за откидным верхом, был кто-то другой. Пропустим несколько эпизодов, чтобы перейти к тому моменту, когда, ведя свое собственное расследование, Флоранс Карала обнаруживает двух юных виновников в их комнате прислуги в 15-м округе. Стряхнув с себя томительное состояние ожидания и бессилия, став активным персонажем, Флоранс Карала впервые обращается к предмету из своего арсенала: она приказывает шоферу подготовить ей «Дофин», который она поведет сама. Этот предмет позволит ей присоединиться к другому временному слою, соединить пространства и свести в одну линию параллельный монтаж. Обнаружив юную парочку, она выходит из своего бездейственного и бес-

предметного безместья (non-lieu – отсутствие состава преступления, прекращение дела. – В.Ф.). Она находит юных виновников в романтической мансарде, оборвав их попытку романтического самоубийства. И снова предмет был использован неумело: доза снотворного, чересчур большая, оказалась слишком сильной, чтобы быть смертельной. Проигрыватель продолжает механически воспроизводить Моцарта. Флоранс Карала возвращается в мир предметов, в воображаемое предметов, в ярости показывая виновникам лживый предмет, – газету с головой Жюльена, обвиняемого в убийстве немецкой пары. И в первый момент «блузон нуар», теперь без своей куртки, еще немного вялый, кажется разочарованным: его фото нет в газете, он не получил роль первого плана в титрах. Впрочем, в его понимании газета не может обманывать, не может ошибаться: то, что напечатано в газете, обязательно верно и правдиво. Газета и ее снимки являются доказательствами действительного. Истина одновременно создается и гарантируется тем, что написано в газете. Фотография на первой странице, предваренная заголовком, набранным жирным шрифтом, может показывать только настоящего героя, она может указывать только на настоящего виновника. Если газета показывает голову Жюльена Тавернье как убийцы немецкой пары, это значит, газета нашла истинного виновника, установила, объявила истину. Ощутимой компенсацией за разочарование в том, что его голова не помещена в газете, оказывается невиновность юного проходимца: его голова не будет выставлена и на эшафот. Замещен, избавлен, освобожден от повинности: негоден к службе. Как бы то ни было, от головы Луи мало что осталось. Он все забывает, как только его желание переходит от одного предмета к другому. Он не знает, чего желать, у него нет для этого образования. Он не знает, что теряет. Он не знает, что беречь. Фотографии, сделанные в мотеле и помещенные в ящик лаборатории, являются естественными доказательствами, чтобы его скомпрометировать: это осознает не он, а его маленькая подружка, честная наемная работница из цветочного магазина, втянутая плохим мальчишкой в этот кошмар. Флоранс Карала покидает юнцов,

заперев их в комнате, и уносит с собой ключ, предмет, благодаря которому она полагает одержать триумф, но который дает ей лишь незначительную власть: Вероника немедленно находит дубликат в выдвижном ящике, комната еще не является тюрьмой.

Фотографии являются предметами, но это, хоть и не созвучно мнению Жан-Поля Сартра, не противоречит факту, что они также являются действиями. Фотографии являются предметами, результатами одного из действий среди прочих и способны участвовать в новых действиях. Фотографии – это многочисленные предметы, вышедшие из одного предмета: фотоаппарата. Мы все еще живем в том времени, когда слабо сомневаются в непредвзятости, нейтральности, объективности фотоизображений. Фотография является доказательством, ее посеребренные (черно-белые) изображения уподобляются наличным деньгам, фотография не может быть фальшивкой. «Минокс», фотоаппарат Тавернье, – аксессуар из арсенала шпиона – перешел в другие руки, но его память, пленка, одинаковым образом сохранила изображения, отсылающие к двум пользователям: законному и вору. Как скрупулезный бухгалтер, аппарат рассчитывается с одним и с другим в изображениях, наличными: проявления-разоблачения. Конец фильма – то, что называют развязкой, но что здесь похоже на момент, когда все параллельные нити спутываются, чтобы вновь связаться и перепутаться друг с другом в этих безупречных непрерывности и текучести монтажа, которые называют истиной, – полностью запрограммирован этим распределением реального по изображениям, обязанным своим происхождением маленькому предмету, помещающемуся в кармане. Итак, арсенал будет использован, и все предметы послужат, все они полностью отыграют свои роли, так же как и персонажи. Объекты желаний, частичные объекты, частичные желания заманят в свою ловушку судьбы людей, претендующих на то, чтобы превратить их в инструменты. Люди будут управляться предметами в той мере, в какой люди, в свою очередь, будут испытывать желание ими обладать, управлять ими. Предметы всегда переживут тех, кто их использует: срок их годности исказит время. Все

аксессуары фильма были бы интересны полиции, если бы это не было фильмом: револьвер торговца оружием Карала, веревка с крюком, складной ножик и зажигалка, американский кабриолет, револьвер и «Минокс» Тавернье, «Мерседес» немцев, «Дофин» Флоранс Карала, тубик снотворного, фотографии, наконец-то появившиеся в ванночке с проявителем, там, где проявилась сама истина. Можно представить все предметы этой описи, собранные в полицейских участках, с этикетками, вещественные доказательства, как их называют, предметы с приклеенной, словно печать, к их поверхностям смертью, предметы, которыми манипулировали люди, невинные и виновные или, скорее, невинные и тем не менее виновные, и виновные, хотя и невинные.

Но мы погружены в фильм, и все эти предметы являются аксессуарами. Реквизитор нашел их, приобрел, собрал. Ассистент спланировал их использование в соответствии с планом съемки. Актеры научились ими правильно пользоваться, управлять ими точными или, иногда, неловкими, несовершенными движениями, в волнении, с забывчивостью, с неопытностью, в десинхронизации между жизнью людей и функционированием предметов. Ассистент режиссера проверил их расположение, их перемещение из одного плана в другой в пределах одной сцены. Сценарий вовлек их в повествование, где у каждого своя точная роль, то есть в горизонтальную нарративную конструкцию, каждая позиция в которой отсылает к категории, к парадигме, к вертикали воображения: то, что поднимается в воздух или приходит свыше. Предметы принадлежат к реальному миру, но они функционируют сперва у нас в головах, в наших замыслах, желаниях, мечтах. В воображении револьвер дает, прежде чем дать ее на самом деле, власть над жизнью и смертью соперника, врага, жертвы. Автомобиль позволяет сбежать гораздо дальше – к образам идеальной жизни, которую он конструирует, заранее освещает перед собой в свете своих прожекторов, своих фар. Фотоаппарат обеспечивает доказательство, что жизнь может оставить хорошие воспоминания и иногда она похожа на то, что мы себе воображаем, на что надеемся. Фотографии заставляют

мечтать, иногда трепетать. Они заставляют желать то, что на них изображено, или заставляют сожалеть о нем. Складной ножик и зажигалка – это предметы, о которых мечтал Робинзон Крузо на своем острове или потерпевшие кораблекрушение в «Таинственном острове». Они переносят в далекие, запредельные земли, в которых сделали возможной жизнь, они ведут нас в те воображаемые пространства, где они были бы единственными предметами.

Перевод Вероники Фурс

АРХИТЕМА

АРХИНЕМА

(об отеле, декорированном Жаном Нувелем)

Хорошо известна любовь Жана Нувеля к кинематографу, о чем свидетельствуют различного рода устройства, представленные в его зданиях, а также старинная дружба с Вимом Вендерсом или недавнее сотрудничество с Ларсом фон Триером в рамках сценографии одной из выставок. Жану Нувелю нравится утверждать, что архитектура, как и кино, относится к тяжелой промышленности и коллективному труду, собирающему вокруг создателя многочисленных сотрудников. Общим для архитектуры и кино является наличие публики – зрителей-потребителей, но именно из кинематографа вышли общие модели поведения современного человека, как в природной, так и городской среде, или же отношение к одежде и предметам сегодняшнего быта: мебели, машинам, инструментам, автомобилям... Кино изобрело и заставляет двигаться те самые тела, которые архитектура впускает в себя, которым обеспечивает антураж и которые, в свою очередь, обеспечивают ее иерархию. Хотя история архитектуры и восходит к самым древним цивилизациям, но эстетические и технологические преобразования последних десятилетий сближают ее с кинематографом, главным средством выражения XX в. Создавая свои истории, кино непременно использует архитектуру, которая, в свою очередь, строит здания и организует пространства, необходимые для устройства кино, – затемненные залы. Именно архитекторы создают на киностудиях здания и декорации городов прошлого или же городов, позволяющих камере заглянуть в миры будущего (Жан Нувель увлечен городом, футуристическим и неоготическим одновременно, еще не-

достроенным, но уже пришедшим в упадок, из фильма Ридли Скотта «Бегущий по лезвию»).

Конечно, можно до бесконечности приводить примеры пересечения архитектуры и кинематографа, но современная эпоха такова, что именно кино, в противовес созданию реальных конструкций и пространств, навязывает первенство визуальной иллюзии и вымысла (т.е. научной фантастики). Кинематограф создает мифологию, для которой единственно возведенным святилищем являются сами фильмы. Общеизвестно эстетическое и теоретическое влияние кинематографа на таких архитекторов, как Рем Колхас и Бернар Чуми. Напомним, что первый начал свою карьеру помощником режиссера в Голливуде, потом писал сценарий для Жана-Люка Годара (проект не был реализован). Что касается второго архитектора, он последнее время преподает теорию кино и психоанализ, а не историю своего предмета на возглавляемом им же факультете архитектуры Колумбийского университета. Для здания Национальной студии современных искусств Ле Френуа, которое стало его первым крупным проектом (после *Folies* в парке Ла-Виллет, нефункциональных объектов эстетического манифеста), Чуми предложил архитектурное решение, основанное на идее движения и события. Обратившись к теории промежуточного пространства между черепичной крышей старого дома и накрывающей ее огромной металлической конструкцией, он согласился с моей концепцией *jump cut* – методом киномонтажа, состоящим в том, что внутри одного плана вырезается центральная часть, а две оставшиеся неуловимым образом соединяются во вневременном пространстве.

Отель для путешествия – то же, что неподвижное изображение для фильма: остановка изображения, пауза, момент неподвижности, пункт прибытия перед новым отъездом (перевалочный пункт). В путешествии, в перемещении отель – это место остановившегося изображения, хотя с ним иногда связаны вымышленные перемещения (перемещения воображения). Гостиничный номер – также своего рода конструкция, которая может ассоциироваться с кинозалом; ночью в кровати тела тоже находятся в ограниченном затемненном

пространстве: отдых, восстановление сил, сон, занятие любовью. Частное пространство в публичном месте – месте постоянного движения, воспринимаемом как остановка. Безликий, безмятный декор, предназначенный для наиболее интимных моментов. Гостиничный номер, в котором гости сменяют друг друга, является пространством, где многочисленные индивидуумы постоянно делят между собой уже перераспределенный и поделенный мир, всегда готовый приютить вновь прибывшего. Во многих своих выдуманных историях кино неизбежно заставляет многих персонажей останавливаться в отеле. И если существует жанр *road movies*, почему бы не создать другой, пересекающийся с ним, – *motel movies*. Подобно тому как кино предлагает свои затемненные залы, чтобы зрители предавались грёзам, отель предоставляет людям свои номера для сна или же для встреч с другими людьми. И если кинозал обязывает зрителя расположиться в кресле лицом к экрану, то гостиничный номер приглашает постояльца вытянуться на кровати, уставившись в потолок. Заметим также, что сегодня гостиничный номер – это место, где по телевизору смотрят фильмы, которые гости ни у себя дома, ни в кинотеатре смотреть бы не стали: новое тайное соглашение киноизображений и гостиничных номеров. Кроме того, любой постоялец гостиничного номера – потенциальный герой истории, чуждой его привычному существованию: эта комната, столь далекая от его родного или семейного гнезда, позволяет вести двойную жизнь, дает любому индивиду возможность стать вымышленным персонажем в его собственном существовании. Таким образом, гостиничный номер есть нечто большее, нежели законное пристанище путешественника, место, где люди участвуют в незаконном побеге. Если бы гостиничные номера могли говорить... Но они остаются немymi, как кино в начале своего пути.

Я привожу здесь эти наблюдения, чтобы подчеркнуть обоснованность проекта Жана Нувеля, реализованного в одном из швейцарских отелей, проекта встречи мифологий гостиницы и кино.

На потолке каждого номера, выполнявшем роль горизонтального экрана над спящим, мечтателем или

любовниками, Жан Нувель показывал откровенно волнующие отрывки из известных эротических фильмов: «Этот смутный объект желания» Луиса Бунюэля, «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, «Шоссе в никуда» Дэвида Линча, «Империя чувств» Нагиса Осима и т.д. Гостиничный номер становится частным кинозалом застывшего и изъятого из фильма кадра, а ночь путешественника в отеле – остановившимся мгновением, изъятым из путешествия. Безусловно, в комнате, где главная мебель – кровать, экран перевернут, а горизонтальное изображение – на потолке, зритель находится под властью этого изображения, которое созерцает его, наблюдает и следит за ним. Когда ночью смотришь на фасад гостиницы (при открытых шторах и включенном свете), на потолке каждого номера можно увидеть воплощение мечты путешественника, если только это не воспоминание, сохранившееся как след от каждого номера, или возвращение киноизображения туда, где оно чувствовало себя, как дома: возвращение к первоначальной сцене, на место преступления или на съемочную площадку.

Отель и его архитектура превращаются в установку для просмотра фотограмм, кунсткамерой, простирающейся на все здание, каждый номер, каждую *camera obscura*, сохраняющих изображение, память о фильме и путешествии. Отель Жана Нувеля представляется как *фантазмотека* для кинолюбителя или заезжего путешественника, а клиент, выбирая номер, выбирает историю, навязчивый кинокадр (киноэкран становится шатром, как небо над кроватью), под которым он найдет приют и на несколько часов остановит бег собственной судьбы.

Перевод Ирины Стальной

АРХИТЕКТУРА. ОТРАЖЕНИЯ И ПРОЕКТЫ

Во все времена архитектура создавала изображения и репродуцировалась в изображениях. Эти изображения реализовывались художниками-живописцами, рисовальщиками, фотографами, кинематографистами. Архитектура даже мыслилась как изображение: и если ее объемы и формы выражаются в трехмерном измерении, после разработки соответствующей концепции она всегда может быть перенесена на определенное количество плоских изображений в зависимости от различных отражений, точек зрения, фотогеничности. Архитектура, как в зеркало, смотрит на свои изображения, которые веками дарили ей визуальные искусства. Вписываясь в пейзаж, а иногда и создавая его (пейзаж урбанистический, индустриальный, пригородный), архитектура порой приобретает гораздо больше зрителей собственных изображений, нежели пользователей. Например, жилое здание ежедневно созерцается более значительным количеством зрителей-горожан, чем ее пользователями. Тем не менее поклонники архитектуры как объекта чаще всего не являются ее потребителями. В рамках визуальных языков архитектура сумела навязать «коллегам по цеху» те специальности, стили и специфические техники, особые условности, которые позволили ей достойно представлять собственный образ: рисунки, фотографии, фильмы об архитектуре, правила, связанные с фронтальностью, ортогональностью, перспективой, всегда очень точны, а зачастую отличны от себе подобных в той же среде, но по отношению к другим объектам и проектам. План, макет, а сегодня и репрезентация в синтетических изо-

бражениях, фиксированных или анимационных (компьютерная графика, 2D или 3D), являются исходными архитектурными изображениями или ее предвосхищающими, т.е. носителями абсолютной законности, последними арбитрами всех прочих изображений, своеобразных партитур, к которым всегда можно обратиться для контроля толкования. Рисунки, живопись, фотографии, фильмы об архитектуре, цифровое моделирование являются многочисленными интерпретациями архитектурной партитуры уже построенного или планируемого объекта, и эти интерпретации бесконечно множатся. Тем не менее архитектура в силу своей сложности, включающей параметры времени и движения, не может ограничиваться одним изображением, и ни одно изображение, или комплекс изображений, фиксированных или анимационных, не может претендовать на исчерпывающее представление, даже если некоторые фильмы, например, к этому стремятся: съемки, кадр за кадром (чтобы показать движение естественного света и теней), многочисленные углы зрения, движение операторского крана (который становится инструментом съемок после возведения здания...), панорама с воздуха и т.д. На самом деле изображения ищут ответа у архитектуры, сталкивают ее с собственным представлением о себе самой, замыслом, функцией, а также с другими объектами, будь они архитектурными или нет. Способы фото- и киносъемки здания, естественный свет, которым оно себя обеспечивает, или искусственный для более благоприятного освещения являются показателем того, что есть архитектурный объект, и того, что он позволяет увидеть. Можно было бы многое сказать о фотогеничности здания. Что обеспечивает архитектурному объекту фотогеничность, а его изображениям – зрелищность и привлекательность? Можно ли сравнить фотогеничность здания с фотогеничностью человека? Каждый фотограф-портретист знает, что фотогеничность зависит от формы лица и структуры кожи, от того, каким образом эти два основных элемента реагируют на свет, вписываются в него и моделируются им. Стоило бы также прокомментировать критику или полемику по поводу архитектуры, которая могла бы довольствоваться своим отражением

в зеркалах, а также по поводу тех архитекторов, для которых успех построенного здания определяется количеством обложек иллюстрированных журналов с его изображением. Однако те же архитекторы, считающие, что архитектура должна создавать сначала пластические объекты, а затем уже функциональные, мыслящие ее в терминах фотогеничности (фотографических и кинематографических), забывают, что архитектурные объекты, не покидая поле искусства и эстетической продукции, превосходят фото- и киноизображения: не является ли сама архитектура сценографией, декорацией, постановкой, сценарием, интригой спектакля, безграничным количеством перформансов *live*, световых и звуковых инсталляций и т.д.? Выставка, организованная в Центре Помпиду по инициативе Алена Гинё и посвященная Жану Нувелю¹, доверившему мне часть анимационных изображений, сможет, я думаю, положить начало новым отношениям между архитектурой и ее изображением. Жан Нувель располагает богатой документацией о собственных реализованных проектах: они везде, разбросаны по всему миру, достаточно поехать и увидеть их, сфотографировать, снять (на выставке все эти документы широко представлены). Но я понял, что архитектор заинтересован не столько в том, чтобы чествовать осуществленные замыслы, сколько в экспонировании нереализованных проектов, не выигравших в конкурсах, как это было в случае со «Стад де Франс», футбольным стадионом в пригороде Парижа Сен-Дени, когда автор не стал лауреатом. Я предложил идею, заключающуюся в том, чтобы кино стало местом реванша над историей архитектуры. Для осуществления этой идеи я решил смоделировать в 3D три или четыре проекта зданий, которые он не построил: Министерство финансов в Берси, «Башня без границ»² («La Tour sans fin», 1989, – нереализованный архитектурный проект Нувеля для комплекса Дефанс), «Стад де Франс» в Сен-Дени и, возможно, урбанистический проект «Сена – левый берег» между станциями метро Тольбиак и Аустерлицкий вокзал. Необходимо было

¹ Выставка проходила в Центре Помпиду с 6 декабря 2001 г. по 4 марта 2002 г.

² См.: «Город глазами изображений», с. 296.

наиболее реалистическим способом вписать эти виртуальные здания в живой пейзаж парижской агломерации, снятой на кинокамеру. Чтобы добиться полного реванша над реальностью, мы должны были придумать конкретные истории: для каждого фильма, посвященного каждому зданию, задумывалась функциональная интрига короткометражного художественного фильма. Были запланированы съемки с актерами, сценарий, диалоги, перемещение в другие пространства, которые вписывали свою историю в каждое сооружение (не учитывая реальную Историю архитектуры). Например, для фильма о «Башне без границ» предполагалась любовная история в форме современного жеманства, а персонажи данного повествования должны были случайно встретиться в результате череды недоразумений в лифтах Башни, при подъеме и спуске (может быть, символических, как вознесение и падение)³ по всей ее высоте, с визуализацией ее дематериализации на вершине и видами на весь Париж, которые она открывает. Было бы идеально (прошу извинения за амбиции, которые могут показаться претенциозными), если бы истории и персонажи обрели достаточную известность, чтобы окончательно вписать здание в коллективное воображаемое, т.е. в пейзаж, в котором его нет, и сказать: «Здесь был снят такой-то фильм, с такими-то актерами». Тогда архитектура не увидела бы себя в собственных отражениях и изображениях, но мечтала бы стать местом, где снимаются фильмы. Это был бы идеальный вариант, где сила народной любви к кинематографу подарила бы архитектуре не отражения, но их призраки, а при пересечении архитектуры и кино – фантазмы. Каждый фильм стал бы местом существования здания там, где изображения пришли бы на помощь тому, что отсутствовало для создания изображения.

Архитектура (как, например, проект Национальной студии современных искусств Ле Френуа Бернара Чуми) ссылается порой на теорию изображений, в частности теорию кино: разбивку на планы, раскадровку, движение аппаратуры, глубину кадра, различные виды

³ См. на эту тему: «Лифт на эшафот: драматургия предметов», с. 212.

монтажа. В данном случае архитектура заимствует некоторые понятия у других дисциплин, неминуемо их искажая. Для здания Ле Френуа замысел Бернара Чуми предполагал архитектуру движения, события, а также использование монтажа и коллажа. Однако простая техника коллажа (обрывки бумаги, фотографии, ножницы и клей), собирающая фрагменты случайных изображений и придающая им новую форму, привела его к идеям, которые он хотел бы реализовать еще до зарисовки первого эскиза: огромное деревянное панно в его нью-йоркском агентстве представляло все наброски проекта, если они хоть сколько-нибудь напоминали основную идею последнего, каким бы ни было их происхождение и авторство. Когда здание Бернара Чуми было построено, я сравнил старые дома центра развлечений первой половины XX в. со студией современных искусств, этим храмом новых технологий, помещенным Бернаром Чуми в такой последовательности: одно рядом с другим и одно над другим, можно сказать, черным или белым, то, что архитектор назвал остаточным или промежуточным пространством, – в кинематографе это соответствует термину *jump cut*. Речь идет о том, чтобы из континуума слишком длинного плана изъять внутреннюю часть (совершить своеобразную ампутацию), наложить швы, подогнать под совершенно невидимый стык две предварительно разделенные части. Во Френуа сегмент, который должен был обеспечить реальную непрерывность между старым и новым, был предварительно удален и уничтожен как исключенный из проекта самим Бернаром Чуми, который делал ставку на подобное решение непрерывности. Чудесным образом начало и конец плана, начало и конец архитектуры, зданий, временная разница между которыми примерно девяносто лет, эстетически, повествовательно, без внезапной визуальной перемены соединяются методом *jump cut*, этим совершенным способом монтажа.

В других обстоятельствах, снимая два состояния внутренней архитектуры Национального музея современного искусства в Центре Помпиду, оригинальную архитектуру Роджерса и Пиано, затем архитектуру Гае Ауленти, я сумел столкнуть, начиная

со съемок, архитектуру с логикой на нее смотрящих изображений, т.е. с их организующей и предопределяющей теорией. Речь шла о том, чтобы показать, как одна и та же коллекция произведений искусства, та же последовательность живописных и скульптурных работ были представлены, распределены, освещены двумя различными внутренними архитектурами (поразному связанными с общей архитектурой здания). Речь шла о том, чтобы проанализировать, как расположение картин на стенах, отношения, складывающиеся между ними, с одной стороны, и окружающим их декором, с другой, как свет, который распределяет архитектура, обеспечивают эти произведения (коллекция становится длинной синтагмой) эффектами разнообразных смыслов. Каким образом метод съемки зависит от самого пространства, как последнее информирует его о себе самом, своих свойствах и значениях? В первоначальной внутренней архитектуре и музеографии, разработанной Понтюсом Хюльтемом по образцу традиционных африканских деревень и хижин, постоянные коллекции Национального музея современного искусства прочитывались в соответствии с глубиной пространства, в отношении переднего и заднего планов и персонажей (произведений) с фоновым окружением, тем, что в кино называют задником, т.е. далекими изображениями, которые в Центре Помпиду появлялись за широкими стеклянными проемами: всплывающая на горизонте реальная Эйфелева башня, расположенная на одной оси с живописной башней Делоне. Камера, следуя по диагоналям, двигалась от одной работы к другой, способствуя прочтению последних путем ассоциаций идей и в соответствии с трансверсальными перспективами. Произведения казались подвешенными в пространстве, без опоры. Легкость тонких, практически невидимых перегородок создавала ощущение невесомости и казалась чудовищной, как только эта слабая опора выявляла свою хрупкость из-за неустойчивости, вибрации, реакции на сквозняки, скудной материальности (ложной материальности), на которой развешивались произведения искусства XX в. Авторы экспозиции не задумывались ни об опасности развески работ на

солнечном свете (согласно привычным правилам хранения), ни об отражениях, причинявших неудобства посетителям. Камера, этот идеальный глаз в качестве неподкупного судьи, имела, однако, полную свободу в определении самого благоприятного угла зрения при осмотре коллекции. А внутренняя архитектура Гае Ауленти и музеография Доминика Бозо, напротив, напрягала съемку, которая следовала четкой ортогональности в поисках последовательной фронтальности: в большой распределительной аллее – боковой тревелинг, затем прямой угол съемки, выдвигание в первый зал святая святых Матисса. Далее новый боковой тревелинг для перехода во второй зал французского мастера, а оттуда – прямой угол съемки, задний ход, наезд, панорамная съемка в 90°, чтобы вернуться на большую аллею, к следующему святая святых, новому виражу под прямым углом и попаданию в залы Пикассо, Брака, Миро... Таким образом, те же произведения, та же коллекция, те же залы художников снимались на камеру совершенно различными методами в пространствах, созданных Гае Ауленти, с его массивными стенами, ложно толстыми, имитирующими старый музей – Дворец Токио, залы, замкнутые на самих себе, без выхода наружу, с весьма торжественными подходами. Свет здесь имеет иную природу, другую температуру цвета, в различном распределении дневного и искусственного света. У Роджерса, Пиано и Понтюса Хюльтена дневное и искусственное освещение постоянно пересекалось, нейтрализовалось, смешивалось, что затрудняло порой выбор киноплёнки и фильтров, необходимо было избегать доминирующего холодного или дневного синего света или теплого и оранжевого вольфрамовой лампы. У Гае Ауленти и Доминика Бозо оба вида освещения разделены. В большой галерее господствует дневной свет, поступающий через огромные витражи фасада. А «кабинет», предназначенный для каждого художника, освещается исключительно искусственным образом, регулируется для каждого произведения. Но съемки фильма, т.е. глазок камеры, взгляд изображений на изображения, выявил все недостатки экспозиции и заявленного совершенным освещения, как, например,

нерегулярное распределение света между верхними и нижними частями стен...

Таким образом, архитектура, предпочитающая видеть себя в изображениях, может созерцаться последними, комментироваться и критиковаться ими. Архитектура не способна отказаться от изображений – и от тех, что будут петь ей дифирамбы, и от тех, что ее игнорируют: не только наименее почтительных, как те, что снимал Годар в Лувре в течение 4 минут 26 секунд (трио *Bande à Part*), но и еще более заурядных, чаще всего хаотических телевизионных репортажей.

Национальная студия современных искусств, художественную и педагогическую концепцию которой я разработал, а затем сопровождал реализацию архитектурного проекта, ставшего в результате основой конкурса, выигранного Бернаром Чуми, представляет собой здание, расположенное по многим причинам в центре и на границе между тем, что является еще сегодня и что станет изображениями архитектуры и архитектурными изображениями завтра. Это здание очень много фотографировали: его фотогеничность не ускользнула от фотографов и архитектурных критиков. Я сам убедился в его исключительном потенциале в художественном фильме, который посвятил Ле Френу⁴, где порой соединяются вымысел и документальный рассказ. Ле Френу обладает потрясающей фотогеничностью: ему подходят все виды освещения и практически любой угол съемки. Ночью его фотогеничность бывает особенно магической благодаря разным видам освещения: с помощью прожекторов, охватывающих его структуры, систем с маленькими синими лампами для подсветки промежуточного пространства между старыми черепичными крышами и огромным тентом-зонтиком Чуми, – что усиливается еще больше мощными кинопрожекторами. Архитектура здания действительно призывает к движению, привлекает свет, дарит площадки для акций, съемки – для персонажей. Как художественный, педагогический и архитектурно-исследовательский проект Ле Френу является также

⁴ Речь идет о полнометражном фильме «Великие художники под наблюдением ночного сторожа» (1992–1993) с участием Катрин Журдан и Пьерала.

зданием, основная функция которого – вмещать в себя разнообразный инструментарий, предложить различного рода пространства для производства изображений и звука в профессиональных условиях. Отсюда и название – *студия*, как говорят о студии фотографа или о киностудиях, а в свое время студиями называли места, где учились и медитировали аристократы итальянского Возрождения. Фотогеничность такой архитектуры – это фотогеничность здания, посвященного гению изображения. Ле Френуа находит свое предназначение между собственными изображениями и теми, что он производит и показывает (там есть огромные пространства для выставок, два кинотеатра). Среди создаваемых изображений – классические, на традиционных кино- и фотоносителях, цифровые и видео. Цифровые изображения, представленные на наиболее выдающихся выставках («Баухаус, новые технологии» или «Вилла Медичи *high tech*»), уже не отталкиваются от визуальной реальности – природы или построенных человеком сооружений, – которые потеряли статус отпечатка фотографии и кино. Речь идет о чисто синтетических изображениях, созданных новейшими компьютерными программами, требующими серьезных вычислений, об интерактивных рассказах, виртуальной реальности (урбанистических или архитектурных пространствах, где возможны любые передвижения, репрезентация и восприятие которых рассчитываются в реальном времени), имитации пространств или моделировании объектов, призванных быть реально изготовленными. Репутация Ле Френуа как выдающегося сооружения и как произведения крупнейшего архитектора, активно привлекает в качестве объекта изучения дипломированных специалистов в области градостроения или изучающих эту профессию. Это, по-моему, является свидетельством значимости Национальной студии не только как педагогического и производственного проекта, но и как здания, а также эстетического объекта, являющегося рабочей территорией в данном поле изображений.

Сегодня архитектура – не только объект для исследования изображений, которые он может предоставить в форме фотографии, кино и видео, не только де-

корация в ожидании роли, которую ей могут доверить в какой-то истории, сценарии, постановке, не только объект огромного размера, зачастую уменьшаемого до уровня дизайна (операция осуществляется в форме движения, восхождения, спуска, деятельности и т.д.), она сама становится, начиная с инициальной идеи, собственным сценарием, принципом пластического и повествовательного воспроизводства, его освещенной, сыгранной, интерпретированной постановкой, снятой на камеру и смонтированной. Сегодня архитектура уже не ждет изображений, которые она могла бы создавать сама. Архитектура заранее ищет себя в изображениях, основывает себя, мыслит изображениями. Ее проект разрабатывается в цифровых технологиях, развивая сценарий согласно вдохновению и указаниям оригинального синопсиса: изображения органических или минеральных форм, цветов, ракушек, животных и т.д. Таким образом, архитектура минует процесс последующего появления собственных изображений и законы обнаружения фотогеничности. Фотогеничность в определенном смысле – неотъемлемая часть архитектуры, она – в сердце архитектурного проекта и во многом определяет его программный продукт. Точка съемки архитектуры как проекта (например, на макете) больше не является физическим местом, где фронтальным или латеральным образом появится здание. Точка съемки – место расчета, она бесконечно вычисляется, распространяется, рассеивается, а также регламентирует будущий архитектурный организм. Мы живем в эпоху этих расчетных форм, порожденных электронно-вычислительными машинами, способными беспристрастно оформлять здание, автомобиль, лампу, холодильник. Не только тот же класс форм, исходящих из тех же операций производства и той же пластической генеалогии, может представить изображение предметов, функции и размеры которых совершенно различны, но этот *эстетический муляж* способен определять предмет в целостности, т.е. его функция выступает одновременно как изображение, а изображение – как функция, как изображение его изображения. Это, возможно, даст промышленным и прочим архитектурным объектам,

созданным в наше время с применением технологического инструментария концепции, перераспределения и производства форм, определенный общий стиль, который бы его идентифицировал, авторизовал, делая видимым его пластическую и эстетическую схожесть с бутылкой минеральной воды, небоскребом, автомобилем, кроватью, мотоциклом, пылесосом и т.д. Но разве сундук и карета эпохи Людовика XV не являются предметами одного и того же эстетического порядка, разве не трудно было бы путем гибридизации представить себе перенос функции одного на другую и наоборот, реализуя нечто вроде функциональной коммуникации созданных в тот же момент, в той же культуре, в том же регионе форм? В XVIII в. виды форм зависели от уровня техники, вкуса и в основном от навыков ручного труда ремесленников. Именно последний создавал форму и пространство. От ручного труда зависело также время: время производства, окончательной обработки, работы над формой, таким образом, рука дарила время мысли о форме. Традиционный монтаж в кино (с физически присутствующей пленкой, которую обрабатывают, смотрят на просвет, обрезают, склеивают) дает это время для монтажной концепции творческого почерка. В виртуальном монтаже, где рука практически отсутствует, без пространства, без материального носителя, время руки, время, подаренное рукой мысли, исчезает. Создается другое время, которое необходимо навязать нейтральному нетерпению машин, по-прежнему более совершенных, по-прежнему презираемых временем, по-прежнему имеющих максимальную производительность, не развивающихся во времени, не являющихся итогом какой-либо истории, предельно синхронных со своей генеративной формулой. Сложность фигур, которые архитектура заказывает машинам рассчитать, дает последним некоторое время как реванш за эстетические фантазии, теоретические спекуляции, механическое производство форм, какими бы сложными и новейшими они ни были. Время этих расчетов постоянно сокращается, а рука продолжает отсутствовать в создаваемых человеком проектах. На вопрос: «*Anymore technology?*» – можно ответить вопросом: насколько

больше или меньше времени остается на мысль в ментальном пространстве машин?

Как я уже говорил, мои отношения с архитектурой – это, прежде всего, отношения кинематографиста, призванного снимать, чтобы изучать ее и иллюстрировать в документальных (о Национальном музее современного искусства в Центре Помпиду, о Лувре, о реновации и расширении Дворца искусств в Лилле и т.д.), художественных (официальные здания в картине «Снаружи-внутри», Венсенский зоопарк в «Зоопарке Зеро», остров Сегуин в «Главной авантюре», Нью-Йорк в руинах в «Полубратьях, двойном портрете» или вечный Рим в «Риме Ромео» и т.д.) фильмах, затем как руководителя проекта, приглашенного перевести на язык архитекторов потребности в пространстве художественной программы изобретения и создания изображений. В студии Ле Френуа мы обучаем молодых кинематографистов размышлять о том, как снимать современное искусство, как снимать театр, танец или оперу, как снимать архитектуру. Мы также обучаем молодых архитекторов профессиям сценаристов, продюсеров, режиссеров, учим их снимать архитектурные объекты, представленные в изображениях и зачастую остающиеся изображениями. Сегодня это, безусловно, наиболее увлекательное предназначение архитектуры – быть на границе между отражением в старых изображениях и своей проекцией в качестве сценария собственных изображений, которые она заранее сама исчерпывающе и идеально снимает.

Перевод Ирины Стальной

ЛЕ ФРЕНУА В НАЧАЛЕ И КОНЦЕ ВЕКА: *JUMP CUT*

Чем объяснить смерть или бессмертие здания, которое, на первый взгляд, не занимает никакого места ни в истории вообще, ни в истории архитектуры в частности, а живет сегодня лишь в связи с выполняемой им функцией, чей смысл поддается расшифровке только в условиях своего анонимного существования, знававшего несколько мгновений счастья и забвения? Этот вопрос может быть рассмотрен в отношении Ле Френуа, топонима, обозначающего в течение семи десятилетий (с 1905 по 1970 г.) помещение бывшего развлекательного центра на берегу канала города Туркуэна, название которого сохранилось и относится теперь к художественному и педагогическому проекту, который, признав в этом здании воображаемое пространство, перекликающееся со своим, сумел не только осуществить операцию по реабилитации и произвести настоящую метаморфозу в виде новой архитектуры, имеющей право на существование тем, что сможет перекрыть, защитить и окончательно спасти старое сооружение. Речь идет о новом концептуальном проекте архитектора Бернара Чуми, в котором он адаптирует старое здание к новой функции и ведет диалог с конструкцией неизвестных предпринимателей.

Честно говоря, я думаю, что это обусловлено мелочами: череда случайностей – от подростковых прогулок на велосипеде в пригородах Парижа в поисках того, что связано с киноиндустрией (лаборатории, студии звукозаписи), пребывания на Вилле Медичи в Риме, где совместно проживают и трудятся художники различных видов искусства, до появления здесь в один

прекрасный день зимой 1987–1988 гг. ответственного чиновника отдела изобразительных искусств Министерства культуры, затем нескольких малоубедительных посещений других зданий, жертв индустриальной эпопеи, – привела нас к этому нефу Френуа, еще теплому и дрожащему от собственной магической силы, но совершенно пустому с гуляющим по его пространству ледяным ветром. Достаточно было одной искры идентификации – и, казалось, утопический проект, связанный с конкретным местом, стал реальностью, дорогой от одного человека до истории, которая не была его историей. Я узнал этот Френуа, неизвестный и невообразимый, ведь когда-то проводил здесь лучшие выходные своей молодости. Он принадлежал другим, но что-то все-таки привело меня сюда, и если я тут появился слишком поздно, значит, что-то подсказало, что время еще есть. Эта связь истории проекта, значительно превосходящего любую личность, с индивидуальным и субъективным объяснением может показаться претенциозной или неуместной, но я знаю, однако, что это объяснение стало решающим, и теперь понимаю: он мог бы реализоваться с еще большим размахом.

Если кто-то и слышал название «Ле Френуа», то тут же вспоминает «Ле Френуа начала века» – кино-театр, танцевальный зал, площадку для катания на роликах, игровой зал, ринг для американской борьбы, бары, киоск, торгующий картофелем фри, место для прогулок, веселый шум по ночам, а также его версию «конца века» (открытие в 1997 г., за три года до конца века) – теоретический и технологический храм синтеза различных художественных и аудиовизуальных дисциплин, лабораторию и обсерваторию нового века, пробуждение и восхищение публики. Благодаря многозначности этой истории проект, лауреат архитектурного конкурса, окончательно вписался в новое пространство. Бернар Чуми предложил сохранить главное в старых зданиях (в одних – только объем, в других – их первоначальный вид) и перекрыть их огромным тентом (крышей-зонтиком), опираясь на новые конструкции. Таким образом, старый Френуа будет защищен и спасен новым, опекаемый им и окруженный его

заботой. Это новорожденное здание в определенном смысле станет подпиткой для оригинального дома... В чем смысл нового архитектурного жеста? Без старого Френуа проект принял бы совершенно иной аспект, находился бы в другом месте, а может, его не было бы вовсе, а утопия осталась бы таковой, т.е. проект не получил бы своей прописки.

Необходимо понять, каким образом архитектурный план Бернара Чуми трактует программу пространства и оборудования для Национальной студии современных искусств. Данный сюжет стал предметом диалога его команды с нашей, ответственной за разработку проекта и его руководство. Я лично вижу в этом проекте исключительный пример, возможно, уникальный в своем роде, когда новая архитектура приходит на помощь погибающей, предлагая последней защитное и спасающее ее перекрытие. С другой точки зрения, совершенно новый Френуа может появиться для того, чтобы вывести на сцену старый. Но отношения между обоими, как и их роли, – гораздо богаче и сложнее: старый Френуа не ограничится функцией простого декора из папье-маше, а новый не будет довольствоваться своей ролью футляра. Но тот и другой характеризуются особым содержанием, их функции взаимозаменяются, распространяются и коммуницируют. Если появляются пустоты, как в случае межкровельного перекрытия, которое Бернар Чуми называет *промежуточными*, они являются генераторами промежуточных пространств, где каждое из двух зданий выступает как видимость другого. Если обратиться к фигурам кинематографического языка, который Бернар Чуми любит сравнивать с архитектурным, в отношениях двух зданий речь не идет ни о непрерывности, ни о наплыве, ни о повторной съемке, ни о микшировании. Более уместно говорить об аналогии с параллельным и одновременным прогоном кино- и аудиопленки: одна подчеркивает другую или противоречит ей, а смысл рождается от последовательности совпадений и контрастов. Если бы здание Бернара Чуми было космическим кораблем из фильма «2001 год: космическая одиссея», старый Френуа стал бы музыкой для «Голубого Дуная». В фильме Стэнли Кубрика, как и в

архитектурном сценарии будущего Френуа, красота и смысл одного читаются только в зеркале, подаренном другим.

Представим себе, что старое и новое здания Ле Френуа являются крайностями той же эволюции и того же архитектурного континуума, эллипсом, который мог бы себе позволить экономику многочисленных промежуточных состояний. Кинематографический монтаж соответствует ситуации, когда из смонтированной части изымается центральная часть того же плана, чтобы соединить начало и конец, под предлогом резкого сокращения: это называется *jump cut* Ле Френуа.

Перевод Ирины Стальной

**ПРОСТРАНСТВО,
ОЗАРЕННОЕ ОБРАЗАМИ**

ПОРТРЕТ ОДНОГО МУЗЕЯ, ИЛИ ФОТОГЕНИЧНОСТЬ МЕСТ

Каждому произведению, представленному на стене, музей предлагает идеальное обрамление: все выставленные работы. Каждое произведение есть рамка, которая вместе с другими становится рамкой и получает от других рамку для себя. Таким образом, в пространстве музея рамки соединяются в последовательности обратной близости и кажущейся кооптации находящихся между ними работ: соседство, тенденции, группы, школы, периоды. Музей регулирует эту сложную сценографию связанных между собой и заключенных друг в друге обрамлений, начиная с каждой инвентарной единицы до продуманного раскрытия коллекции, ее экспозиции и освещения, стена за стеной, зал за залом, этаж за этажом, согласно геометрическим законам в пространстве и времени. В контексте происхождения работ (мастерская художника, квартира коллекционера, место мероприятия, участия, перформанса) музей замещает окружение, порождаемое самими произведениями: слабый мерцающий свет от работ Дюбюффе или скульптура Ники де Сен-Фалль, не та, что в отеле или кинотеатре, а та, что в неонах Рейс, радиопомехи и насос Раушенберга создают звуковой фон для таинственной жизни звездного синего у Кляйна, а Матисс предлагает Боннару и Пикассо звуки скрипки, отрешенные от городского шума 1915–1920 гг. Искусство обрамляет искусство, оно имеет собственное окружение, декор, атмосферу. Музей – закрытый, автаркический, тоталитарный мир. Как и зоопарк, он – порочное место, показывающее па-

тологию как норму, часть как целое и, в лучшем случае, бесспорное как истинное. Ведь музей для себя самого есть все: все об эпохах, о которых он ведет речь, и все об искусстве. Таким образом, музей – это фикция.

Размещение произведений и их репрезентация – дело повествователя, *рассказчика истории искусств*, сталкивающегося порой с сопротивлением слов (произведений) синтаксису (архитектуре, расположению пространств как литейной форме будущей фразы) или с привлекательностью стихосложения, рифмы в ущерб смыслу: формат произведения/пропорции стены, игра симметрии форм, связанных с цветом. Иногда сталкиваются повествовательные и декоративные стратегии, а рассказ об истории искусств может меняться из-за непреодолимого соблазна игры визуальных знаков. Хранитель-рассказчик иной раз становится декоратором, архитектором, режиссером, тогда и вырисовывается его предельная идентичность как метахудожника, который создает свою палитру произведений коллекции и белый холст белых стен музея.

Музей – пространственная ловушка для кинематографиста, которому поручили сделать его кинопортрет. Для него это своеобразный альбом в трех измерениях, заполненный изображениями, смысл которых меняется в зависимости от положения читателя и направления взгляда. Альбом надо листать, не искажая верстку, согласно предписанию виртуального и скрытого текста. Когда музей пуст и его не оккупирует никакая публика, а взгляды последней могла бы отслеживать камера, сопровождать ее маршрут, записывать в пространстве-лабиринте *перформанс*, как поведение мыши в лабораторных тестах, место соглашается на съемку только под углом чистой фотогеничности. Остается ли фотогеничность места неизменной в условиях чистой и незаполненной экспозицией отдельных произведений или всей коллекции архитектуры, выступающей носителем кодированного текста развески работ? Установка и движение субъективной камеры, индуцированной фотогеничностью, – совпадают ли они с продуманной экспозицией коллекции? Возможно, камера и есть тот идеальный глаз, взгляд которого мог бы примирить собственную систему вос-

приятия, видение непосвященного посетителя и намерение куратора? Может быть, в этих различиях и кроется смысл: разница между музеографическим планом и монтажом фильма, между архитектурными осями и осями съемки, светом, присущим музею, и освещением, необходимым для фильма. Как в том, «*каким образом это снимать?*» (музей искусства модернизма и актуального искусства), найти элементы ответа на вопросы «*что это?*», «*о чем это повествует?*», «*как это функционирует?*»?

Как это снимать? Что мы хотим увидеть? Как преобразуется идентичность каждого произведения, попадающего в структуру связанного с ним рассказа, предназначенного для коллективного прочтения? Вопросы в данном случае тоже взаимозависимы. Для своей публики музей предоставляет *серию* произведений, экспозицию и освещение *коллекции* предметов. Непосвященный посетитель приходит на выставку смотреть не на отдельную картину, а на серию работ, расположенных в определенном месте, их суммирование, аккумуляцию, сосуществование. Ведь не идете же вы в зоопарк, чтобы смотреть на одного льва, а хотите увидеть сообщество африканских львов, полярных белых медведей, бенгальских тигров и австралийских кенгуру.

Если приобретенные для коллекции произведения тщательно хранятся, по необходимости реставрируются, чтобы стать максимально приближенными к своему первоначальному состоянию, то *вокруг них* все тоже меняется: конфигурация пространства, освещение, порядок, расположение и механизм развески, подбор представленных работ (в запасниках всегда есть второстепенные произведения, временно или основательно изолированные от глаз посетителей, собранные в полумраке второго подвала согласно функциональным условиям музейного хранения). Снять все, что касается репрезентации экспозиции, оценивая воздействие смысла средствами кино, используемого в качестве инструмента сравнительной музеографии, – такова была просьба Национального музея современного искусства по инициативе Катрин Лоулесс в связи с недавней трансформацией пространств Центра

Помпиду¹. Таким образом, фильм должен был стать своеобразной калькой для фиксации и сравнения двух планов, совмещения двух рассказов, столкновения двух вариантов одной и той же истории сквозь призму двух радикально противоположных *концепций*: уже исчезнувшей первоначальной репрезентации коллекций Бобура и той, что недавно представлена Домиником Бозо. Следовало провести параллель между этой контрастивной методикой и американской социологией общественных групп, исследуемых в интервале 10–12 лет.

Фотогеничность и музеография... Как музей предлагает себя увидеть через глазок камеры, какие изображения, какие следы он оставляет на пленке? Как снимать портрет музея? Если портрет будет более или менее лестным, фотогеничность более или менее привлекательной, станет ли он показателем реальности места, достоверности его функционирования?

Безусловно, музей в принципе не создан для съемок. Он, прежде всего, предназначен для посетителя, глаз которого анализирует пространство, отбирает планы, сортирует информацию, уравнивает отклонение света, пересматривает композицию, торгуется, ограничивает, но при этом остается свободным в своем движении: сомнения, поиски, длительные остановки, ускорения, замедления, возвращение назад, сокращения, избегание (любое пространственное и культурное поведение, которое наука о нравах могла бы использовать в качестве любопытного наблюдательного сюжета). Посетитель музея – не пассажир одного из ярмарочных поездов-призраков, маршрут которого обязательно отмечен зрелищами и сюрпризами, ожидаемыми в конкретном пункте. Тележки, рельсы, отрегулированное движение, организованные ракурсы – это все относится к фильму и к камере. Музей создан для съемок не более, чем архитектура – для прекрасных руин. Фотогеничность места как способность сооружения производить интересные руины – качество не первой величины, а второстепенной. Они

¹ Речь идет о внутренней перепланировке Центра Помпиду под руководством итальянского дизайнера Гаэ Ауленти в 1982–1985 гг.

оба не относятся ни к самому предмету, ни к его функции, но к природе и облику ее следа. Фотогеничность места², как фотогеничность лиц³ и пластическая привлекательность руин, связана с его несущей конструкцией, чертами, способными оторваться от разрушения или забвения деталей, чтобы создать линию или знак. Нужно, таким образом, найти угол, позволяющий обнаружить эти черты, выступы и рельефы, а также выбрать свет для выявления их как признаков.

Фотогеничность старой экспозиции коллекций Национального музея современного искусства представлена на три четверти: ни фас, ни профиль, а скорее диагональная перспектива, потерянный профиль, наклонная трансверсальность, смещенная наискось перспектива. Глубина пространства композиции часто раскрывается наружу: к городу у подножия искусства – Парижу. Малоконтролируемый свет, скорее точечный, нежели общий и неподвижный, образует пятна, не покрывая всю поверхность. Значительные контрасты и нарушение равновесия между дневным и искусственным светом создают драматизирующий эффект, а к концу дня тени от наружных металлических конструкций проецируют на пол и стены экспрессионистские и конструктивистские изображения... Для съемок мы использовали кинопрожекторы, чтобы уменьшить разрыв между двумя зонами, приподнять удаленные от застекленной стороны интерьеры, смягчить контражур, уравновесить температуры цвета, слишком холодные в залах, открытых для естественного света, слишком теплые – в других пространствах. Освещение произведений было очень неустойчивым и неравномерным. Что касается реального движения камеры, предпочли делать меньше фронтальных подходов и больше боковых скольжений, чтобы закончить на органном пункте созерцание прекрасных диптихов, объединявших произведения (зачастую крупных форматов) и вид наружу: «Удни» Пикабиа и церковь Сен-Мерри, «Эйфелеву башню» Делоне и панораму реальной башни на горизонте. Открытые простран-

² См.: «Архитектура. Отражения и проекты», с. 253.

³ См.: «La nuit des corps» et «La nuit des visages» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

ства, островки, архипелаги, «маленькие африканские деревни», представленные Понтюсом Хюльтенем, иногда связанные неожиданной линией или ассоциацией идей, производили впечатление свободы и непринужденности, но часто вызывали у камеры (а может, и у посетителя) чувство неуверенности по отношению к *смыслу визита*. Неустойчивость кадра, подчеркнутая неустойчивостью самих произведений, развешанных на тончайших перегородках, заставляет оператора снимать таким образом, чтобы не было ощущения, что картины поддерживают своих носителей. Таким образом, фотогеничность хрупкости, летучести (ми-молетности), касания, мобильности, *естественности* (настоящей или притворной), легкого, ажурного, временного декора дает слишком много места для световых контрастов и недостаточно для съемки.

Фотогеничность, противоположная новой репрезентации: классические фас и профиль, мало диагоналей (ни одной, например, на четвертом этаже, с южной стороны, где находятся работы Матисса, фовистов, кубистов, Пикассо, Брака и Леже). Последовательная фронтальность, безупречная ортогональность.

Новая экспозиция характеризуется хорошо читаемым планом и стремлением контролировать освещение, более однородное, более регулярно распределенное (от одного произведения к другому и на поверхность самих произведений крупного формата), с лучшим разделением дневного (в большой галерее) и искусственного (в залах) света. Доступ к последним обычно происходит фронтальным образом, начиная или с большой галереи и правого с ней угла, или параллельно ей, из одного зала в другой. Камера может двигаться по передней фронтальной линии, по оси залов с поворотом по прямому углу влево или вправо, потом снова вперед, новым поворотом по прямому углу, новое движение по оси, вперед или назад, затем, достигая тупика, возвращается по тому же маршруту. Движение аппаратуры, инспирированное свободным и чистым пространством до момента развески работ, совпадает с тем, которое совершает камера в рамках готовой экспозиции. Это означает, что исторический и эстетический путь коллекции и маршрут, предла-

гаемый архитектурой, концептуально разработаны друг для друга. Пространства материализуются толстыми стенами, которые обеспечивают произведениям прочную основу и представляются как внешняя архитектура (но не проект Роджерса и Пиано, а скорее архитектура старого музея во Дворце Токио). Преодоление последовательных прямоугольных пролетов с центральными зигзагообразными панно или рядом колонок (в зале кубистов) диктует точное оптическое равновесие и следование осям, а также подчеркивает эффект архитектурной среды, содержащей другие рамки (картин), объединенные в группы, которые разделяют новые обрамления (архитектурные), и т.д. Например, серия точек съемки в этой части музея позволяет увидеть, как кубисты обрамляют Пикассо, Пикассо – кубистов, Пикассо обрамляет Брака, Брак – Пикассо, Пикассо обрамляет Пикассо...

Двигаясь вдоль монументальной большой галереи, где открываются многочисленные *святая святых* музея, между кинетической машиной Тингели в южной части и стабильными Кальдера в северной, напротив Монмартра, проходя мимо «Большого коня» Дюшана-Вийона, «Цветка» Леже, фетровых объектов Бойса, барабанов Ольденберга, киноаппаратура (камера, операторская платформа, рельсы, прожекторы) превращается, в свою очередь, в скульптуру в рамках принимающего ее пространства, где она не чувствует себя посторонней. Камера проходит собственный путь в этом контексте искусства для искусства, всех произведений для одного, не прерывая произвольно того, что происходит в кадре и за кадром: простая промежуточная рамка скользит между обрамлением декора. Если по необходимости снимаемое изображение требует отсечь часть пространства, чаще всего это делается пунктиром, а движение аппаратуры ставит одних перед другими, словно проверяет их наложением идентичных размеров, последовательностью архитектурных обрамлений и самих произведений. Пространства, на первый взгляд благоприятные для работ очень крупного формата и для видимых издали знаков абстрактного искусства, способны, однако, менять масштаб, чтобы выставлять произведения, требующие

более камерного взгляда, где рассказ, фигуративность, символ диктуют более близкое прочтение: балочные галереи, маленькие залы Руо. Таким образом, снимать живопись в среде, которая представляет эти аспекты, долговременные, если не сказать окончательные, значит связывать все обрамления, подверженные трансформации. А режиссеру придется вновь и вновь перемонтировать каждый кадр, вплоть до самой живописи, ее композиции, архитектуры, материи, проекта: то есть взяться за кисти.

Перевод Ирины Стальной

ПРОСТРАНСТВО, ОЗАРЕННОЕ ОБРАЗАМИ

Главной функцией музейной архитектуры, ее широких монохромных стен с естественным или искусственным освещением является предоставление пространства для эксплуатации, освоения и экспонирования произведений искусства. В XX в. музей и его внутренняя архитектура (начиная с Марселя Дюшана) постепенно оказываются в ситуации не только демонстрации и презентации живописи и скульптуры, но и определяют в качестве произведений искусства предметы, не принадлежащие ни к какой традиционной эстетической категории, а также убеждают зрителей в том, что «это – искусство». Утверждается архитектурный код, основанный главным образом на эстетике торжественности, совершенства и строгости: белые стены без украшательства, зачастую прямоугольной формы, становятся декорацией, сценографией для внушения уважения к экспонируемым предметам, представляемым взору зрителя. Раньше архитектуру музея, прямую наследницу княжеских замков и дворцов прошлого, адаптировали для парадного декора частной, затем государственной коллекции, своеобразного ларца и места для идеального созерцания и способа ее искусного осмотра. Огромные залы классического музея-дворца определили в качестве стратегии представление, выявление коллекций, стимулируя прочтение, эффект визуальности и осмысления, используя прием экспонирования работ. Музей становится обрамлением сцены и сценой, где появляются произведения искусства, он помещает зрителя в систему, которая восхваляет коллекцию, создавая ее иерархи-

ческую репрезентацию, классификацию и инвентарные описи, выделяя основных фигурантов и их роль в истории, великие шедевры и второстепенные работы малоизвестных мастеров. Например, концепция экспозиции в Большой галерее живописи Музея Конде в Шантийи была по-военному тщательно продумана герцогом д'Омалем (который после победоносных алжирских походов вернулся из Англии, где находился в изгнании) как план сражения: на двух противоположных стенах с одной стороны – французская живопись, с другой – итальянская. Подобное столкновение подразумевает равенство сил противников. Расположение работ предполагает, однако, классическое распределение форматов и жанров снизу вверх на каждой стене: малые формы, жанровые сцены, натюрморты попадают в низший ранг, пейзажи и марины среднего размера – в центральную часть, а в верхний ряд над посетителями – большие форматы исторической живописи и парадных портретов. Вся экспозиция находится под ровным верхним освещением стеклянного купола, а ротонда в конце зала – под нейтральным, там, где соединяются две стены, – обе армии, участницы баталии. С одной стороны Жанна д'Арк в мраморе, еще невинная пастушка, а с другой – религиозные картины, среди которых Мадонна Рафаэля. Большая Галерея Лувра длиной более 300 м знавала многие экспозиции, наиболее яркой из них была историческая и хронологическая репрезентация итальянской живописи от эпохи раннего христианства до XVII–XVIII вв. с общей системой освещения через огромное стеклянное перекрытие, которое Гюбер Робер так любил представлять в своих живописных фантазиях (разрушенный плафон под открытым небом) даже тогда, когда галерея уже выполняла функции музея, открытого для любителей искусства. Сегодня зал освещен искусственным дневным светом многочисленных неоновых ламп. Архитектура музея, таким образом, является дополнительной окантовкой, обрамляющей все произведения, предварительно собранные, изолированные друг от друга персональной золоченой рамой или рамой из ценных пород деревьев, которая их обозначает как изображение, как живописное произведение, отде-

ля от внешнего пространства. Такая оправа является одновременно способом достойной репрезентации, мебелью, отгораживающей ценный арт-объект, и окном, открытым для восприятия прекрасного. Музей есть пространство, показывающее и возносящее одну за другой единицы общего дискурса коллекции.

Насколько мне известно, Национальный музей французских памятников в парижском Дворце Шайо является редким исключением среди классических музеев. Здесь нет аутентичных экспонатов – одни копии, дубликаты, слепки, отсылающие к далеким оригиналам, расположенным в разных концах Франции. Этот музей – своеобразная книга крупномасштабных репродукций, дающих волю фантазиям: вместо того чтобы сказать: «Это произведение искусства», она говорит: «Это только копия», отмечая направление местности, где можно увидеть подлинник. Данный музей не столько сосредотачивает внимание на самой коллекции, сколько перераспределяет его благодаря последней. Он не сокровищница, а обсерватория, в чем и состоит его близость к научным музеям, предлагающим искусственные модели. Случается, однако, что копии и слепки, хранящиеся в Национальном музее французских памятников, находятся в лучшем состоянии, чем оригиналы, изношенные эрозией или загрязнением атмосферы, разрушенные войнами, то есть полностью превращенные в руины, таким образом, копия – единственный их след, клон. Здесь наблюдается довольно странная несоразмерность, определенный диссонанс между архитектурой Дворца Шайо, величественного, торжественного здания, построенного из тесаного камня, и фальшивыми произведениями, то есть фрагментами, отлитыми в гипсе, которые эта архитектура экспонирует.

Музеи искусства модернизма и актуального искусства вынуждены варьировать и изменять порядок, механизмы, стратегии своей экспозиции и системы освещения, чтобы добиться тех же результатов, что и классические музеи, расположенные в старинных дворцах и замках. Современные художники научились использовать индексированные свойства пространства и архитектуры музеев. При этом некоторые

произведения, созданные для музея, не могут существовать вне последнего и рискуют потерять свой статус, если их извлекают из собственной *естественной среды*, как рыбу, умирающую без воды. Другие работы, такие как *land art* или инсталляции *in situ*, напротив, избегают архитектуры и музейного пространства, чтобы сознательно вписаться в других местах, способных стать их необходимым носителем: для этих произведений (кроме фото- и кинодокументов) нет возврата в музейные интерьеры.

Для музея, будь он классический или современный, пространство и свет представляются как идеальное окружение произведения искусства. Тем не менее музеографические концепции трансформируются от десятилетия к десятилетию, а сценографии следуют одна за другой, сменяя друг друга, подвергаются взаимной критике. В Музее Конде в Шантйи в нарушение недвусмысленных указаний герцога-донатора (который потребовал в своем завещании, чтобы концепция его экспозиции впредь никогда не менялась) последующие хранители позволили себе некоторые преобразования в развеске работ... В Национальном музее современного искусства Центра Помпиду изначальная репрезентация коллекций, разработанная Понтюсом Хюльтеном и основанная на идеях прозрачности и трансверсальности (напоминание об «африканской деревне», предлагавшей виды Парижа в качестве фона для произведений), была пересмотрена в середине 1980-х гг. и заменена классической, прямоугольной концепцией размещения работ и маршрута их осмотра, которую Доминик Бозо доверил Гаэ Ауленти. Таким образом, внутренняя архитектура бывшего Музея современного искусства во Дворце Токио оказалась инсталлированной во внешнюю оболочку, придуманную Роджерсом и Пиано.

Музеи Лувра и Шантйи, где в свое время я по заказу Министерства культуры снимал документальные фильмы, позволили моей камере расшифровать и прочесть специфику экспонирования их коллекций. Впоследствии мне посчастливилось выступить в качестве кинематографиста-свидетеля архитектурной и музеографической метаморфозы Центра Помпиду,

по просьбе которого я проводил там съемки. Фильм должен был показать, каким образом одна и та же коллекция могла производить столь разные прочтения и траектории в зависимости от природы пространства и освещения. Я имел возможность проводить многочисленные эксперименты, чтобы понять, в какой степени *фотогеничность конкретного места* сказывается на его функции, и проверить, как ответ на вопрос «Как это снимать?»¹ влияет на вопросы «Как это сделано и о чем это рассказывает?». Новая экспозиция в Национальном музее современного искусства стремилась вернуться к идеальному порядку, претендуя на право исправлять ошибки предыдущей сценографии: лучшая классификация, лучшее прочтение произведений, лучшие визуальные основы, имитирующие настоящие стены, лучшее использование и новейшая концепция естественного и искусственного освещения: температура цвета, ровное распределение света на нижней и верхней части стен и т.д. Декорации, как в театре или кино, сооруженные из фанеры, создавали иллюзию прочной архитектуры, где отделенные друг от друга залы дарили каждому художнику (Матиссу, Пикассо, Браку, Миро и т.д.) собственный храм. Фильм, технические и художественные требования к съемкам выявили, однако, несмотря на все указанные усилия, значительные недостатки экспозиции, не ускользнувшие от беспощадного глаза камеры. Знаменитый коллаж Матисса «Печаль короля» практически потерялся из-за отражения света в защитном стекле, где как днем, так и ночью появлялась большая часть здания и даже окружающий его квартал. Чтобы профессионально снять эту работу, необходимо было развернуть напротив ее огромный фон черного цвета и таким образом создать условия для ее осмотра с помощью соответствующих приспособлений, о чем музей, его хранители и архитекторы не подумали, но к чему постоянно прибегают кинематографисты, если речь идет об освещении произведения или неуместных отражениях. Другие работы невозможно рассматривать вблизи без того, чтобы на них не попадала тень зрителя. Третьи неровно освещаются по всей поверх-

¹ См.: «Проецируемая живопись», с. 205.

ности. Какими бы ни были амбиции организаторов, даже при разработке специальной сценографии, как в Центре Помпиду, пространство и свет музея не являются, таким образом, единственными условиями для идеального экспонирования произведений искусства, с одной стороны, и музейной коллекции в целом, с другой. Некоторые залы обновленного Музея Лувра и их освещение, а также расположение произведений на стенах, покрашенных в сомнительные цвета, показывают, что даже сегодня встречаются архитектурные концепции и музейные экспозиции, не способствующие ни восприятию самих работ, ни созерцательному удовольствию зрителя. Музею, который наделяет себя правом определять в качестве произведения искусства любой выбранный им предмет, представляя его в идеальных, по его мнению, условиях освещения и пространства, противопоставляется объективный факт существования музея несовершенного, критикуемого, в том числе и самими произведениями (например, кинематографическими), которые, следуя за культовыми, начинают на него иначе смотреть, опровергать, отказывать ему в эксклюзивной роли арбитра художественных ценностей.

Начиная с 1970-х гг. произведения таких художников, как Майкл Сноу², требуют иного подхода и новых способов репрезентации. С этого момента работам, стратегически играющим на неизбежном признании, как и их коллеге – музейному пространству, противопоставляются произведения, оспаривающие пространственные и световые свойства музея или вовсе их отрицающие и в то же время при случае выступающие в качестве критиков институции. Конечно, существует направление *in situ*, изначально рассчитанное на иные, нежели музейные, пространства, предполагающие выход искусства из запасников на природные или урбанистические площадки. Некоторые произведения, играя на правилах музейной репрезентации, фактически критикуют последние, стремясь найти их недостатки или парадоксы. Примером может служить парная работа Даниэля Бюрена в Национальном музее современного искусства Центра Помпиду: одна часть

² См.: «Киномашина Майкла Сноу», с. 170.

его коллекции была выставлена в интерьере музея за картинами мэтров модернизма таким образом, что ее не видела публика, а информация сообщалась дополнительной этикеткой, расположенной под основной. Вторая часть, напротив, была экспонирована на внешней территории музея, но видна была исключительно из последнего: серию характерных полосатых флагов, выставленных на крышах различных парижских зданий, можно было целиком воспринимать только с террас пятого этажа Центра Помпиду с помощью подзорных труб, предусмотренных для этой цели. Наконец, есть произведения, способы экспонирования которых радикально меняют традиционное отношение к пространству и освещению. Эти способы должны были, наконец, появиться, чтобы максимально раскрыть достоинства работ.

Таким образом, я подхожу к разговору о серии собственных произведений, над которыми работаю вот уже двадцать лет, используя способность фото- и киноизображений к «проецированию». В отличие от живописи и рисунка, приклеенных к своей деревянной, бумажной или холщовой основам, фотографии и кинофильмы могут путешествовать, перевозиться с помощью света на любой носитель, любую чувствительную поверхность, чтобы стать эфемерным экраном.

Впрочем, всю историю искусства можно было бы исследовать в свете различных проекционных устройств, как это сделал Доминик Паини в качестве куратора выставки «Проецирование и перенос изображения» в Национальной студии современных искусств Ле Френуа, концепцию которой подробно описал в каталоге. Подобные произведения, названные, за неимением лучшего, *инсталляциями*, на самом деле одновременно осуществляют перенос не только изображений, но и зрителя в зону света этих изображений. Я делал свои первые инсталляции с показом фильмов в конце 1970-х гг., а их самая значительная презентация состоялась в рамках Венецианской биеннале в 1980 г. в АРКе. Сценографом и архитектором экспозиции в Музее современного искусства Парижа был молодой дебютант Жан Нувель. Когда он спросил меня, какое пространство, тип стен, высота, освещение, раз-

меры необходимы для моей выставки, я ответил, что мне нужны изолированное затемненное пространство, стены, отсутствие электрического и естественного света. Он предоставил мне все, как требовалось, а я выставил три произведения, которые появлялись со своим собственным светом в искусственной темноте, в центре освещенной экспозиции, расположенной на белом фоне. Это были инсталляции, куда 16-миллиметровые кинопроекторы направляли каждое из изображений: вентилятор в движении («Унесенные ветром»), инертный проигрыватель, покрашенный в белый цвет («И все-таки он вертится»), зеркало («Фильм, показанный снимаемым кинопроектором»). Я часто описывал указанные работы³, поэтому здесь этого делать не буду. Скажем так, каждое произведение действует по-своему. Короткое замыкание света создает порой таинственную иллюзию, когда предметы освещаются изображениями. Подобные инсталляции утверждают свою независимость по отношению к классическому пространству и традиционному экспозиционному освещению, в данном случае в музее. Таким образом, те же работы могли бы быть представлены где угодно – в подвале, в темном ангаре, даже на открытом воздухе в ночное время, их действие не подвергается никакому изменению, а восприятие остается тем же. Они отвергают или игнорируют индексированные и установленные свойства музейного пространства: самодостаточно освещаются собственным светом, а окружающее пространство им абсолютно безразлично, только бы оно было затемненным, как в кинотеатре. Для их визуализации необходимо, чтобы окружающее пространство отошло на второй план и стало невидимым⁴.

Я продолжал эту работу далее, развивая темы путешествий, транспорта, трансферта, распределения изображений в пространстве. Эксперименты с многочисленными устройствами и поиск последних привели меня к использованию зеркал. Зеркало – единственный предмет, который отторгает проеци-

³ См.: «Фотография: цикл вечного возвращения», с. 89.

⁴ См.: «La nuit des corps» et «La nuit des visages» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

рованные изображения и отказывается быть принимающей изображения поверхностью. В то время как даже облака или уголь могут играть роль киноэкранов, зеркала, напротив, предоставляют экстракцию, отражение, дробление, перегруппировку, бесчисленные скачки и трансформацию деформированных изображений. В одном из произведений под названием «Путешествие ледокола в страну зеркал» я использовал осколки плавающих в воде зеркал неправильной формы, приводимые в движение ледоколом, и отсылающие вдаль проецируемые на этих осколках фотографии, которые превращались в «фиксированное мобильное изображение» незавершенной и постоянно меняющейся конфигурации. Другая работа, «Китайское море», осуществляла передвижение воздушного фотографического изображения моря благодаря наполненному водой резервуару с зеркальным дном, где плавали красные рыбки. Фиксированное фотоизображение, направленное на стену, представляло собой вид моря, поверхность которого оживлялась странным движением волн другого масштаба: масштабом маленького резервуара. Вместе с тем красные рыбки, авторы волнения поверхности, циркулируя в световом пучке, рисовали китайские тени: проецируемые и движимые лучом света, они фотографически погружались в море и передвигались в неподвижном изображении с угрожающими пропорциями огромных акул. Выставляя подобные произведения в музеях, которые меня приглашали, я, прежде всего, задавал себе первый вопрос: «Можно ли предоставить темное пространство без освещения?»⁵. Такой вопрос равноценен утверждению относительного равнодушия к традиционным свойствам, ожидаемым художником от пространства современного музея: прекрасные залы с ярко освещенными белыми стенами, которые подчеркивают ценность работ, но предварительно выбирают и неминуемо устанавливают определенный тип искусства. Первое время руководство музея разочаровано или шокировано отсутствием интереса художника к традиционным качествам предложенного

⁵ См.: «Faire le noir» in Alain Fleischer *L'Empreinte et le tremblement*, op.cit.

зала. Чаще всего это заканчивается приятным сюрпризом: пространство может служить новому устройству, более привычному для кинотеатра или кабинета редкостей, нежели для музея. Необходимо дождаться полного завершения установки инсталляций, чтобы, вставляя вилку в розетку, можно было наблюдать, как *появляются* произведения, вызывающие магическую реакцию, зачарованную и утешительную: уфф!!! Оказывается, существует еще что-то, кроме объектов, проекторов и электрических проводов! На самом деле, на описываемой выставке инсталляций восприятие устройства вызвало определенное раздражение: при общем освещении то, что мы видим, не представляет никакого интереса до того момента, пока к системе не подключено электричество. До появления света это угнетающее зрелище, которое не изменится в случае повреждения проектора. Выставки инсталляций, основанные на механических и проецированных изображениях, ежедневно подвергаются элементарному риску в отличие от картин и скульптур, которые, не смотря ни на что, остаются на месте, даже если перегорит лампа. Если сгорает лампочка проектора инсталляции, исчезает все произведение – сначала в темноте, затем, что еще хуже, при чужом, враждебном, но привычном освещении пространства. Две указанные работы не довольствуются больше простым появлением в собственном освещении и неиспользованном пространстве, они идут дальше подобной банальной автономии и становятся светоносными источниками, которые освещают пространство выставки, показывая стены, пол, потолки и перегруппировывая структуру. Таким образом, само произведение рассматривает используемую архитектуру как экран, как поверхность для визуализации.

На выставке «Эффект зеркала» (организованной Центром современного искусства Иль-де-Франс, затем показанной в других музеях, в Фонде Миро в Барселоне, например; куратор Мишель Нюридсани) я использовал фоторепродукцию знаменитого распятия Эль Греко для инсталляции «За закрытыми глазами». На всей поверхности первой стены появлялось изображение реального размера картины, а зеркало отражало

на другую стену тело Христа от головы до бедер. Эта основная часть живописи становилась проецированной фотографией и появлялась далее там, где зеркало отражало еще один фрагмент, лицо и бюст, чтобы отослать ее еще дальше. Так продолжалось вплоть до крупного плана полузакрытых глаз, очень сжатой трансформации картины, практически не читаемой, значительно увеличенным расстоянием, которое прошло изображение, и ставшей ярким световым пятном или светоносной живописью, заимствованной у далекого оригинала. В этой инсталляции именно устройство отражения, как рикошетом, освещало пространство и, обозначая его световым сигналом, перестраивало архитектуру, как картину, определяя движение зрителя в поисках этого удивительного представления, все убывающий фрагмент которого от него постоянно ускользал, словно от божества, ведь какая-то часть его всегда оставалась невидимой, непостижимой.

Выставочное пространство Форте Борегар в Безансоне привлекло мое внимание мотивом своей бойницы – отверстием для наблюдения за неприятелем в оборонительных сооружениях военной архитектуры, организующим этот визуальный обмен, странным образом находящийся по обе стороны крепостной стены. Это предельно узкая вертикальная щель, через которую смотрящий, не столь уязвимый, как тот, на кого смотрят, тоже, однако, рискует стать жертвой. При отсутствии искусственного освещения в данной естественно затемненной местности на каменном экране появляются проецируемые на скошенных стенах изображения, а центральная тонкая полоска ускользает к внешней стороне, как огненный снаряд, и теряется в свете. В музее того же города, бетонная архитектура которого является произведением ученика Ле Корбюзье, я нашел подобный мотив: щели, изломы, трещины, узкие пролеты в стенах. Превращая, таким образом, картины в переносимые и проецируемые фотоизображения, я подчинил оборотную сторону музеографии, музейной архитектуры свету изображений: темные стены и бетон были освещены изображениями и, как в Форте Борегар, часть репродуцированных произведений терялась на прерывистых плоскостях, про-

низанных щелями и пробелами. Фотографии, нанося себе раны, показывали архитектуру. Потеря одних восполнялась раскрытием структурных мотивов других. Подобным образом я снимал некоторые работы коллекции Орлеанского художественного музея (добавив их к довольно известным произведениям из других музеев) и проецировал последние так, чтобы они освещали пространство, которое, в свою очередь, способствовало их появлению. Но скошенные углы проекции, значительно отклоняясь от фронтальности, выявляли архитектуру благодаря деформации изображений: угол стены, преграды в виде колонн и изгибов, растягивание изображения косой проекцией на чрезвычайно длинной поверхности.

Инсталляцию «В поисках Стеллы Венезьянер» я впервые выставил в замечательном пространстве Капеллы Межан в Арле, затем показывал ее в Барселоне, Марселе, Мюнхене, на Гаваях, Клермон-Ферране, Брюсселе... в совершенно разных по форме и размерам залах, которые она освещала. Речь идет о 6–8 диапроекторах, направленных в сторону входа посетителей, стены или холста, где едва освещенные проецируемые изображения наслаивались друг на друга и создавали лишь расплывчатые, разношерстные и неразборчивые пятна. Пустое пространство пересекалось лучами света, там нечего было смотреть. В отсутствие посетителей, таким образом, изображения не появлялись – только лучи и пучки света проекторов: произведение находилось в ожидании. В конце концов зритель получал маленькое зеркальце, с помощью которого, поворачивая фрагменты светового луча на боковые стены, пол и потолок, он открывал изображение, перемещаясь в пространстве проекции. Примерно 400 женских лиц готовы были появиться в ожидании приглашения. В этих условиях архаической интерактивности именно зритель вызывал к жизни произведение, рождал изображения и освещал пространство, пробегая мимо стен и создавая их конфигурацию, плоскости, мотивы, цвета, детали и т.д. Они напоминали живописные образы на стенах пещеры, освещенные карманным фонариком. Здесь же, в этой исчезающей проекции луч, направленный в никуда, перехватывался посетителем.

В устройствах подобного рода произведение требует от архитектуры и пространства только плоскости экрана на полу, стене и потолке. Подобные инсталляции можно устанавливать и на открытом воздухе ночью, направляя лучи проектора в сторону горизонта. Посетители с зеркалами ловят изображение, а затем обнаруживают их на листве деревьев, на склонах скал, на пляжном песке... Воздействие этих инсталляций оказывалось более эмоциональным, если пространство, озаренное изображением (лицами женщин), представляло собой не белые стены музея, а архитектуру, заряженную памятью предшествующей идентичности, как в случае со старинными часовнями в Арле, Клермон-Ферране или Брюсселе.

Добавлю также, что такая индифферентность инсталляций к подобным музейным пространствам и архитектуре связана с их адаптацией к репрезентации произведений на традиционных носителях, с их сопротивлением фотографическому репродуцированию и каталогизации. Эти фотоинсталляции совершенно не поддаются фотографированию, а попытки их репродуцировать всегда вводят в заблуждение. Даже кино- и видеокамеры из-за слабого освещения и широкого поля затемнения не способны качественно записывать действие инсталляций. Такая нерепродуцируемость собственной работы может рассматриваться художником как мучительный недостаток, наносящий серьезный ущерб. Так было и со мной до тех пор, пока я не понял, что игнорирование классической репрезентации, критический взгляд на последнее и противодействие способам репродуцирования являются специфическим свойством инсталляции, которое необходимо отстаивать, даже если оно тормозит коммуникацию вокруг таких произведений и позволяет использовать с минимальной выгодой ценностную и индексирующую функцию музейного пространства. Инсталляции порождают изменение ролей: работа освещается собственным светом, именно она принимает решение о визуализации пространства своего появления или отсутствии таковой.

Перевод Ирины Стальной

ТЕРРИТОРИЯ И ГРАНИЦА

Здесь я поведу речь о некоторых аспектах фотографии, практически не видимых в моей профессиональной работе, достаточно далекой от того, что по-английски называется *straight photography* (прямая фотография). Мои фотоработы представляются скорее как конструкции, постановки, эксперименты со светом, отражение, проецирование, движение, время. Однако аспекты, о которых я собираюсь говорить, мне очень дороги и остаются, по-моему, основными, будучи частью ежедневного общения с фотографией. Даже в собственном дневнике я, наверное, никогда не увижу этих снимков, тем более их не увидит никто другой. Друзья отлично знают, что я никуда не езжу без фотоаппарата и постоянно вожу его с собой, словно съемки для меня – своеобразный способ созерцания, что я становлюсь невыносимым при отсутствии пленки, а посещение какого-либо памятника или осмотр пейзажа тут же теряют для меня интерес...

Мы знаем, что фотограф – путешественник, предпочитающий пешие прогулки. Предполагают, что оздоровительная ходьба лежит в основе легендарного долголетия таких фотографов, как Лартиг, Кертеш, Дуано или Картье-Брессон. Многие фотографы сохраняют особые отношения с территорией, будь то город или природа. Им, погруженным в визуальный мир, необходимо пройти по земле в ритме своих шагов, в прямом с ней контакте, в поисках точной дистанции с фотографируемыми предметами и существами.

Эта точная дистанция меняется в зависимости от сюжета, она будет различной при съемке одинокого персонажа, или группы, или толпы, чтобы акцентировать своеобразие дерева или воссоздать безгра-

ничность пустыни. Поиск этого отношения к сюжету фотограф зачастую осуществляет, прогуливаясь пешком, подходя ближе к предмету или отдаляясь от него. Точка съемки – это всегда точное физическое место, которое необходимо отыскать в пределах видимости, чтобы рассмотреть данное видимое. Следовательно, точка съемки становится также слепым пятном: тем, которое никогда не видно на изображении.

Фотограф, таким образом, является землемером, геодезистом, топографом, а его деятельность заключается в инвентаризации территории и ее съемке. Он не только регистрирует, но и коллекционирует ее очертания (все аспекты, характер), он ее метит и в то же время берет ее пробу. Вероятно, только военные и стратеги столь же внимательны, как фотографы, к конфигурации, рельефу местности, границе, к тому, что ее окружает за пределами этих границ, естественно, с иными мотивациями. Военный стремится к завоеванию и контролю над территорией, а фотограф хочет ее разгадать и воссоздать согласно разнообразным кодам: географическому (физическому), эстетическому (цвет, рельеф, свет), социологическому, политическому, экономическому, историческому, психологическому, эмоциональному, анекдотическому...

Фотограф – это художник, значит, лучше, чем кто-либо, может прочувствовать, понять многочисленные аспекты и различные составляющие понятия территории и границы. Для этого ему необходимо соединить объективное здоровое суждение и субъективную восприимчивость.

Фотограф – это коллекционер, но результат собирательства – не эксклюзивная его ценность. После съемки он не будет никому запрещать формировать фотографируемую коллекцию на подобную тему. Любой другой фотограф, идущий следом, может отстать от коллеги, стремясь почерпнуть нечто иное из той же территории, почерпнуть, но не исчерпать. Фотограф – самый экологичный из всех потребителей территорий.

Фотограф – свидетель и счетовод, отчитывающийся о проделанном, и даже если взгляд его субъективен, а он неизбежно таковым и является, то есть если автор пристрастен и предубежден, поскольку

любая реальность многогранна, а выбор – всегда предпочтение одной из граней, – ни одна фотография не в силах изменить реальность или влиять на нее.

Фотограф – это охотник (разве речь не идет об «охотниках за изображениями?»), разделяющий с теми, кто предпочитает винтовку с оптическим прицелом телеобъективу фотоаппарата, знание и особую любовь к территории своей охоты, ко всем знакам, которые информируют его обо всем: следах, состоянии неба и растительности, временах года, природы света, температуры воздуха, времени, скорости ветра и т.д. Но в отличие от охотника фотограф всегда оставляет свою добычу живой и невредимой. Он не дает ей исчезнуть, не стирает с лица земли, а спасает, представляя ее в особом состоянии, всегда эфемерном, даже в иллюзии постоянного.

Понятия территории и границы особенно актуальны при наблюдении за животным миром: у различных видов мироздания – земных, водяных или воздушных – каждый индивид или каждая пара (как у некоторых птиц), каждая группа или каждое общество метит свою территорию по-своему, не только визуальным, но и обонятельным и звуковым образом. Собака, поднимающая лапку через каждые десять метров вдоль тротуара, безусловно, наиболее типичный пример. Известно, что если речь идет о защите территории, животное всегда побеждает даже того, кто физически сильнее, если тот покушается на его владения. Закон «первого оккупанта» заставляет признать себя, даже если соотношение сил неблагоприятно. Вопреки всеобщему мнению, сбежавший из клетки в зоопарке тигр относительно не опасен, поскольку действует на территории, которую не считает своей, и постарается, скорее всего, избежать нападения. В то же время любой зверь, плененный на этой жалкой территории, коей является клетка или загон, воспримет в качестве смертельного врага всякого чужака, который посмеет туда проникнуть. Редкий посетитель зоопарка сможет спастись, упав в яму со львами или медведями... Территория, или «земля» людей, принимает с историческим развитием и в силу географического положения довольно сложные формы: юридические, дипломати-

ческие, экономические, культурные, лингвистические, религиозные, символические... Защита, завоевание или отвоевание территории – земли, родины – лежат в основе конфликтов и самых жестоких, смертельных и нескончаемых столкновений, будь то индивиды, нации, этнические или религиозные группы. Существуют также внутренние бытовые и мирные отношения, отмеченные хитроумно и невинно: сколько личных обрядов – вплоть до безумия и мании – имеют отношение к пространству, его границам, деталям, символическому или заклинательному использованию личной и интимной территории, полной любви, субъективности и суеверий.

Фотография как коллекционная, регистрационная и маркировочная функция – исключительный способ восприятия, понимания, оценки, интерпретации, расшифровки территории как в природе, так и в городском пространстве, а также в промежуточных и неопределенных зонах. Но поведение фотографа может быть зачастую творческим – созданием территории, маркировки и разметки ее границ: некоторые территории видны только потому, что они были созданы, открыты фотографией и фотографом.

Перевод Ирины Стальной

**ГОРОД
И ЕГО ДВОЙНИК**

ГОРОД ГЛАЗАМИ ИЗОБРАЖЕНИЙ

*(по поводу проекта башни Жана Нувеля
для квартала Дефанс)*

Башня, светящаяся вершина которой крутится в ночи, сканирует горизонт: этот сигнал, начиная с античности и знаменитого Александрийского маяка, мощного источника света, сообщает мореплавателям о наличии земли.

Башня-маяк (Сигнальная башня) Жана Нувеля должна доминировать над своеобразным островом, каким является квартал Дефанс, выделяющийся на фоне урбанистического однообразия парижской агломерации, и излучать нечто большее, чем сигнал, – свет, наполненный изображениями. В своем медленном вращении, ритмизирующем время, как башенные часы, этот гигантский двойной экран на восьмиэтажной высоте будет виден издали, и днем и ночью созерцая город, прогуливая по нему свои образы.

Одна из сторон, заполненных информацией (вероятно, рекламой), связанной с активной деятельностью Парижа и региона Иль-де-Франс, станет ее необычным зеркалом: крупнейшие культурные, художественные, научные, административные и спортивные институции смогут анонсировать здесь свои программы, мероприятия в анимационной форме, текстовых посланиях, световых знаках. Музей Лувра, Парижская опера, Центр Помпиду, Театр де ла Вилль, Дворец Токио, Гран Палэ, Музей науки и техники Ла-Виллет, Музей Орсэ, Сите де ла мюзик, Музей примитивного искусства, а также Стад де Франс, ипподромы Отёй, Лоншан, Венсен, Ролан Гаррос, знаменитые ярмарки и салоны, университеты, министерства будут иметь возможность

делать свои объявления или передавать краткую информацию в прямом эфире. Этот вращающийся экран сможет сам по себе рассматриваться как основа и медиа. Когда вершина башни, как голова гиганта, повернется к городу и его окрестностям, жители, в свою очередь, повернут к ней свои взоры как к точке отсчета, ориентира, информации.

Другую сторону, другой гигантский экран, напротив, будут программировать по-иному, во всяком случае, с другой темпоральностью и длительностью изображений. Крупнейшее событие – шествие 14 июля (взятие Бастилии), спортивные соревнования (футбол, теннис, автомобильные гонки и др.) смогут передаваться в прямом эфире. Кроме этих синхронных моментов, связанных с исключительными мероприятиями, башня-маяк будет также в состоянии созерцать город, делать его панорамные снимки и направлять мегаполису его же собственное изображение как доверие к жителям городского сообщества, их участию в повседневной жизни и его коллективному характеру. Парные камеры на экране, осуществляющие съемки в реальном времени, смогут использовать различные фокусы объективов, предлагая то общие виды, то увеличенное изображение того или иного квартала, улицы, знаменитого здания или какого-то парижского пейзажа. Можно будет варьировать способности экрана дарить городу зеркало с изображениями, на которые смотрит башня, или, наоборот, показывать кадр, снятый с противоположной точки, «за зеркалом»: изображения окрестностей, повернутых к Парижу, изображения Парижа, повернутые к окрестностям (что станет возможным благодаря географическому положению Дефанс). Будут созданы программы показов фильмов, заказанных различным авторам, французским и иностранным, которые предложат свое видение, свою точку зрения на город: тогда образы Рио-де-Жанейро, Бамако, Бомбея, Венеции, Вальпараисо, Шанхая, Чикаго, Каира, Джакарты, Сиднея и т.д. появятся в небе Парижа и смогут рассматривать жителей парижской агломерации, быть увиденными ими, заставить мечтать, показать сходство и различие жизни в крупнейших городах мира. Вместе с тем это общение

Парижа с другими урбанистическими агломерациями могло бы также проходить в прямом эфире, для чего необходимо снабдить идентичными камерами самые высокие здания этих городов и сканировать их пейзажи. Подобные изображения станут видимыми изда- лека и будут общаться в полной тишине.

Башня-маяк в зависимости от соответствующего анонса будет выступать в качестве самых высоких в мире башенных часов: например, можно будет узнать время по появлению изображения лица под разными углами – в фас, профиль правый, профиль левый (открытые днем или закрытые ночью глаза), более точ- ную информацию о времени планируется представ- лять в цифрах.

Башня может служить утешительным и успокаи- вающим элементом урбанистического пейзажа, а регу- лярность ее движения призвана создать непринужден- ность отношений между жителями и изображениями. Башня будет не надзирать, а следить за городом, тихо наблюдать за ним и, в сущности, говорить, что земля по-прежнему вертится.

Перевод Ирины Стальной

ГОРОД И ЕГО ДВОЙНИК

Город подает горожанину знаки так же, как лес – дровосеку, море и небо – моряку, пустыня – бедуину, чтобы тот находил в нем свои ориентиры, расшифровывал определенную информацию, искал ответы на вопросы о мире и собственной судьбе. Город для него – уже не искусственно возведенное культурное пространство наподобие общества и цивилизации, а нечто вроде природы, большая часть которой остается неизвестной, чужой, враждебной, даже если выглядит знакомой и многие знаки понятны, а события восходят к обычаям и обрядам и таким образом оказываются предсказуемыми. Горожанин может потеряться в собственном или чужом городе, похожем на его родной, любые сложности или угрозы могут его дезориентировать, дестабилизировать, дезорганизовать. Город, целиком построенный руками человека, тем не менее ему не подчиняется полностью, им не расшифровывается, его не защищает. Город способен хранить тайну и бунтовать. Будучи естественной средой обитания человека, он является также текстом, из которого горожанин знает только отдельные страницы и пассажи. В городе – огромное количество знаков, доброжелательных и утешительных или, наоборот, таинственных, двусмысленных, тревожных, отчаянных... Город как завоеванное у природы пространство, отмеченное искусственным строительством, – это только знак, имеющий слишком много знаков, чтобы каждый мог узнать свои, адресованные и необходимые только ему одному для свободной ориентации, выбора, решения проблем. Каким образом город, являющийся только знаком, может подавать знак?

Каждое кафе отличается своей вывеской, витриной или террасой. Таких кафе в городе может быть сотни,

тысячи, и все они выделяются своими вывесками, витринами или террасами. Красный свет регулирует эксплуатацию шоссе и движение потоков автомобилей, водителей и пешеходов, он – дорожный знак особого пересечения, но в городе существуют также тысячи вариаций красного света. Светящаяся «морковка» или неоновый зеленый крест сообщает, что это табачная лавка или аптека, но таких табачных лавок и аптек – множество на одном тротуаре. Семиотика сигналов – чрезвычайно необходимая дисциплина в урбанистической или дорожной среде, но все же пока несовершенная и неэффективная, порой даже ошибочная, часто воспринимаемая как выражение регламентации или предписания, а не действенная или спасительная помощь. Наличие опыта у городов не всегда достаточно для решения подобных проблем. Даже если эти проблемы и пытаются решать, то не всегда результативно, как говорят, через пень колоду. В этом смысле было бы уместно выдвинуть что-то вроде софизма о том, что для ориентирования в Берлине, если не знаешь этот город, лучше иметь хотя бы план Лондона, чем вообще никакого... Само собой разумеется, сходство между двумя городами берет верх над различиями: достаточно сравнить два города, изначально признанных непохожими, с лесом, пустыней или океаном и констатировать, что их несхожесть ничтожна. Итак, горожанин знает город, как моряк знает море: старый парижский бездельник чувствует себя не столь потеряннным в Пекине, нежели туарег или эскимос, который никогда не покидал свою огненную или ледяную пустыню. Тем не менее относительное знакомство с любым городом, которое дарит горожанину собственный городской опыт, остается недостаточным. Даже для закоренелого городского жителя каждый новый город – это новое приключение, как и любой незнакомый квартал его собственного города, где он никогда не был. Еще сложнее дело обстоит в современных мегаполисах, простирающихся далеко за пределы старинных городов и их исторических центров, с которыми они в конце концов соединяются и создают урбанистический континуум. Горожанин, удаляясь от квартала своего рождения и местожительства, причем

ни разу не покидая родной город, никуда из него не уезжая, может в один прекрасный день почувствовать себя бездомным иностранцем, потерявшим ориентиры. С какого момента урбанистическая целостность, к которой мы принадлежим, становится для нас чужим пространством? На каком расстоянии от родного квартала? После исчезновения каких знаков и ориентиров? Когда и как мы могли здесь заблудиться, ведь все оставалось тем же и внешне ничего существенного не происходило? Каким образом такие похожие знаки и ориентиры стали ложными? Что отличает витрину одного кафе от другого, вывеску одной табачной лавки или аптеки от других аналогичных знаков, один перекресток от другого, одну автобусную остановку от другой, вход одной станции метро от другой, перспективы одной пешеходной улицы от другой? Когда прервалась эта коммуникация единомышленников, когда знаки потеряли свой истинный и целесообразный смысл, чтобы выявить только смысл общий, парадигматический, обезличенный и бесполезный? Зачем мне идентифицировать кафе на углу улицы, которое указывало мне путь, стало ориентиром, этапом, приложением моего личного пространства?

Если город – понятие исключительно знаковое, то есть искусственное сооружение, созданное человеком, он может перепутать ориентиры, материалы, конфигурации, фрагменты декора, еще принадлежащие природе и географии, такие как река, по берегам которой можно передвигаться, или холмы, определяющие видимые издали точки ориентации на местности, или море, волны которого бьются о прибрежные скалы, словно о невидимое стекло, через которое можно рассматривать его план в разрезе как последовательность знаков, как линейность текста. Иногда человек имитирует города и настроение природы, он их присваивает себе, приручает, копирует в форме гибридных пространств: парк может напоминать прерию, сад – лес или рощу, фонтан и пруд воскрешают в памяти родник или озеро. В качестве примера назовем бетонную скалу в парижском зоопарке Венсен, своеобразную кинодекорацию, вершину горы, засушливый силуэт которой виден издали: ложный ориентир природы и

в то же время жилище настоящих муфлонов, возвышающееся над городом, как шпиль собора.

Город также заполнен информацией, ненужными знаками и сигналами, не способствующими ориентации на местности, вызывающими скорее путаницу, неразбериху, дезинформацию; лживыми указателями, обманчивыми сигналами, отсылающими слишком далеко, за пределы города или в интимную крайность: речь идет о рекламе авиакомпаний, турагентств, марок автомобилей (за пределы города, передвижение, даль, по ту сторону урбанистики) или рекламе духов, стиральных порошков, марок женского белья (крайняя степень внутреннего мира, интимность, не достигающие урбанистики). Все эти изображения, слова, знаки, сигналы, свет обозначают город и указывают на плотность его населения, поскольку никто не будет устанавливать рекламные панно в малонаселенной зоне или в полях, но это говорит только о плотности и ни о чем больше, причем они одинаковы во всех городах и районах: данные образы, слова, знаки, сигналы, свет скорее обманчивы, так как, будучи похожими, создают подобие в различии. Реклама, имеющая уникальный характер исключительного масштаба (как, например, шум гигантских неоновых огней Таймс-Сквера в Нью-Йорке), – своеобразная обманка, производящая антизнаки путем наложения псевдотекста, который адресуют публике присутствующие повсюду псевдодрузья, чтобы поведать вам о себе, злоупотребить вашей собственной территорией в вашем городе и в вашей стране. Нужно научиться находить малейшую разницу, тончайший нюанс, особенность ситуации и конфигурации, чтобы использовать эти знаки как ориентиры, которые постепенно меняются, исчезают, а на том же панно пачка кофе появляется на месте женщины в купальнике: плохой сюрприз, разочарование, сплошная утрата, очередной урок.

Таким образом, родной город осаждает своих жителей знакомыми им знаками, накопление и наслаивание которых заканчивается наложением посланий, метатекстом, таким же запутанным, как лес, созданный из массы деревьев, каждое из которых так легко узнаваемо. В городе, чужом или родном, любой горожанин в один

прекрасный день оказывается, как Мальчик-с-пальчик в своем лесу. Каждый житель готов ответить своему городу, подающему световые сигналы, исходящие от каждого предмета, каждого текста, каждого образа, только путем подачи своих знаков, то есть проецировать на знаки города свои собственные, ему одному принадлежащие, смысл которых понятен только ему одному, поскольку это – созданные им самим жесты.

Я говорю здесь о городе, житель которого пользуется им в повседневности, тесно с ним связан, вписывается в него благодаря целому ряду знаков, соучастий, отношений понятных и ожидаемых, привычек: пить кофе у прилавка такого-то быстро, купить газету в таком-то киоске, останавливаться перед витриной такого-то книжного магазина, такого-то часовщика, такого-то булочника. Кроме того, есть и более оригинальные ритуалы, более интимные, более секретные и менее социальные: систематически двигаться по тому же маршруту, тому же тротуару; ставить ногу на тот же водосточный желоб и перешагивать через него левой ногой; остановиться перед таким-то домом и ожидать призрака, когда город становится угрозой, отождествляясь с судьбой, предотвратить которую можно только секретными и закодированными с самим городом союзами там, где никто не обращает на него внимания, не мешает этим отношениям, где знаки подаются городом и сдержанно, и тщето. Ученик по дороге в школу и подросток на пути в колледж или лицей, служащий или рабочий, отправляющиеся на работу, почтальон, идущий по домам, спортсмен, для которого еженедельный поход в спортзал, клуб, стадион или бассейн – уже часть тренировки... Одним словом, все те, кто неминуемо возобновляют то же самое движение, перемещение, жесты, связанные с теми же местами, площадями города, – вписываются в ритуал повторяемости, одновременно монотонной и внушающей доверие, утомительной и анестезирующей, ведь вкус к привычкам обычно заставляет нас предпочесть повторяемость перспективе ее прерывания. Если бы в конце концов город исчерпал способность давать о себе знать / подавать знаки, то некоторые, досадуя на рутину и в то же время опасаясь перемен, стали бы стремиться к тому, чтобы

подкреплять, усиливать уже устоявшиеся знаки, полученные ими от города, знаками произвольными, адресованными, в свою очередь, городу, подающему знаки: усложнить использование знаков введением в обиход повторных знаков, чтобы то, что повторяется сообща и без гарантии, стало одновременно уникальным (сингулярным) и незыблемым. Таким образом, пешеход (в Париже или в другом городе) может проецировать бесконечное на конечное, безграничное – на сами границы в противоположность тому, кто пересекает леса, пустыни или океаны, воспринимая океан, пустыню или лес, то есть нечто бесконечное и вневременное в пределах и в завершенности одного-единственного тела, одного-единственного пространства вписывания каких-либо знаков, практик, заклинательных ритуалов.

В фильме «Регламент» (1969), где в качестве модели использовалось этнографическое или экологическое кино, я с камерой следовал по пятам за одиночным персонажем, обыкновенным средним человеком с незаметной походкой, движущимся по Парижу в направлении общественного сада, одного из типичных скверов столицы. Эта прогулка по улицам, мостикам, лестницам, тротуарам постепенно вырисовывалась в своеобразный *ритуал*, сдержанный, практически невидимый, в любом случае невинный, некую программу безобидных обязанностей и свиданий с воспоминаниями: способы хождения по знакам, расположенным на тротуарах, – гранитным бордюрам, трещинам в асфальте, чугунным плитам; остановка на скамейке; изучение папки с документами; притворное инспектирование мест и некоторых урбанистических объектов: подножия уличного фонаря, клумбы, туалетов, каменной двери, решетки... Персонаж напоминал землемера-контролера, инспектора санитарной службы города, интервьюера или детектива – но был только землеустроителем собственного существования, контролером собственных маршрутов, инспектором собственных правил. Подойдя к городскому саду, как приходят на место работы (как садовник, электрик, геодезист), он должен был невидимыми нитями соединить различные точки сада со скамейкой, прежде чем подвергнуть себя экзамену по «Регламенту садов и

прогулок по городу Парижу». Одновременно безобидная и «анормальная», эта деятельность не противостояла коллективному закону как деятельность противоправная, преступная, неправомерная, а накладывала на него особую ответственность, воспринимаемую как странность или, еще хуже, как двусмысленное поведение, благодаря которому общее пространство получало знаки, направляемые им одним и предназначенные ему одному.

В этот же период, а затем двадцать лет спустя я наблюдал за реальными людьми, похожими на придуманного мной персонажа, и снимал их в Париже («Человек 5 ч 30 мин», 1970) и Риме («Человек Пинчо», 1993–1995), где на знаки города накладывались жесты, знаки, маркировка, особое поведение – современные танец и театр заставляли нас воспринимать этих персонажей как артистов, выражающих свой внутренний мир, а в коллективном пространстве (с его регламентированным существованием) закодированное пространство тела развивалось как уникальный знак.

В 1988 г. я был приглашен Идой Биар (создательницей *Galerie des Locataires*, автора концепций нескольких незабываемых художественных событий) для участия в акции «Такси художников», где примерно двадцать парижских такси были переданы на всю ночь в распоряжение художников. Акция начиналась с Гран-Пале. Я придумал для проекта сценарий, предусматривающий особые отношения такси с городом, а мои пассажиры под руководством предупрежденного водителя совершали путешествия, сопровождающиеся комментариями, записанными на аудиопленку. Все перемещения, все ориентиры соответствовали комментариям своеобразного гида, например: переехать мост, повернуть направо по набережной, затем повернуть на первой улице налево, направиться к купольному зданию и т.д. Совпадение движения такси и магнитофонной записи было идеальным, но описаниям гида соответствовал не Париж, а Рим с названиями его улиц, мостов, зданий: набережные Сены, по которым в реальности следовало такси, становились ул. Лунготевере, а площадь Инвалидов определялась как Ватикан. Оба города накладывали друг на друга свои планы, а действитель-

ное движение в одном разворачивало свою проекцию в другом. Повторяемость выявляла разницу, то, что не совпадало, исчезало и стиралось сходством.

Я вспоминаю о своих старых работах только для того, чтобы ввести их в проект, который с ними пересекается, их соединяет и по-новому интерпретирует, – проект, разработанный и реализованный для «Города, подающего знаки». Действительно, первоначально в основу выставки (в момент первых дискуссий и предложений для программы «Лилль – европейская культурная столица 2004 г.») была положена идея плана лилльской метрополии, но последней не хватало ориентиров, которые городам обычно дают история и география: земляные валы Каркассона или Авиньона, ортогональная ориентация улиц Нью-Йорка или набережные Сены и холмы Рима. Подоплека состояла в том, что отсутствию указанных ориентиров можно было противопоставить другую сеть знаков и другие ориентиры (художественные – в самом широком смысле): решетка для чтения с целью наложения на неподдающийся расшифровке план, установка знаков на местности, нечто вроде белых камешков в лесу у Мальчика-с-пальчика. Для дальнейшей концептуализации проекта мы обратились к Алену Гинё, который, увлекшись темой, вписал ее в амбициозную проблематику истории и теории урбанистики, представив лилльскую метрополию как пример развития современных мегаполисов. «Самый большой город Европы, – говорил он, – это Рур». Чтобы ответить на его предложение участвовать в одном из выставочных проектов, связанных с моим личным интуитивным восприятием, я вновь обратился к своим старым страстям и логике работ, о которых только что писал.

В инсталляции, созданной для «Города, подающего знаки», речь идет о том, как индивидуум находит свои метки в незнакомом городе (в данном случае – район Рубе-Туркуэн), накладывая на новый план старые ориентиры, а также привычки и ритуалы своих знакомых маршрутов в родном городе и где-то в Центральной Европе. Проекция шагов, жестов, поведения запрограммированного тела, начиная с города, который его программировал, и заканчивая тем, куда приводит его

судьба, начиная пространством происхождения и заканчивая пространством эмиграции с востока на запад. Проектор направляет изображения одной и той же истории не на первый экран (первого аппарата), а на второй, дальний. Горожанин получает от города матрицу, которую ему же возвращает в форме видеоизмененного позитива, предназначенного тому, что город получит в свою очередь, – отпечаток его необычного воображаемого.

Снимать в двух разных городах, расположенных далеко друг от друга, затем проецировать на два расположенных рядом экрана два пешеходных маршрута, абсолютно одинаковых, параллельных и синхронных, два изображения, два эпизода, запечатленных субъективной камерой и раздваивающих след, знаки того же тела-знака в двух зафиксированных пространствах, разделенных, но совпадающих: на расстоянии двух километров тело повторяется, воспроизводит старую повторяемость тех же шагов, тех же жестов, того же движения, оно повторяет и воспроизводит изначальное пространство в последующем. Обратное действие – это, в сущности, действие английского короля, который, будучи не в состоянии присоединиться к другим сеньорам, отправлявшимся в крестовый поход, считает себя обязанным осуществить эквивалент долгого пути между Англией и Иерусалимом, ежедневно объезжая свой сад верхом на лошади.

При наложении двух разделенных подобий и их соединения вокруг тела как уникального знака признаки их различия какое-то мгновение мигают по контрасту из-за взаимного трения, затем стираются, унесенные полновластным движением тела-знака. Так иностранец обретает собственные следы там, где он никогда не был, но где его ждет город людей, ненужные знаки которого не сопротивляются городу-знаку, отягощенному старым смыслом, и делают из них знакомые отпечатки, дружественные знаки, по-прежнему столь не нужные, сколь необходимые.

Перевод Ирины Стальной

ТУРКУЭН, ОТКРЫТЫЙ ГОРОД

Я не знаю ни границ города Туркуэн, ни его плана, ни главного въезда, каким, например, бывают монументальные ворота. Мне трудно его отделить, отличить от других городов: Рубе, Вилльнёв д'Аск, Круа, Мон Ан Бароля и даже Лилля. Но мне хорошо знакомы его некоторые ориентиры, связанные с моей жизнью и личным опытом. Ратуша, музей, художественная школа, зона Союза, квартал Меркурия, канал в районе Блан-Со, бывшая прядильная фабрика Ванутрив и, наконец, Ле Френуа, который с некоторого времени стал центром и моей судьбы.

Любой город, где я не родился, где не проводил своего детства и юности, вызывает во мне особое желание фантазировать: я представляю себе совершенно иную собственную судьбу, которая привела бы меня гораздо раньше, например, в Туркуэн: после смерти отца я якобы узнал, что он в молодости пробыл здесь пять лет, работал в качестве инженера, специалиста по производству текстиля, а выходные проводил во Френуа, где мог бы встретить мою мать и жениться на ней или мать другого человека, скажем, моего родного или сводного брата, который бы занял мое место. И этот другой «я», в свою очередь, отправился бы во Френуа, где в 1950-х гг. катался бы на роликах и смотрел фильмы Саши Гитри, Клода Отан-Лара, Анри-Жоржа Клузо или Робера Брессона, вместо того чтобы в Париже ходить на каток «Молитор» и посещать кинотеатры «Мюрат», или «Экзельман», или «Отёй-Бон Синема», что находится между воротами Сен-Клу и районом Виллаж д'Отёй... Надо было, наверное, при-

думать гораздо более сложную историю, не столь прямолинейную, согласно которой я бы прибыл в Туркуэн намного позже, а эти кварталы, улицы присутствовали бы в моей жизни еще до меня среди многочисленных пересечений судеб. Находясь в Туркуэне, я, естественно, думаю о других местах, районах и городах, ни планов, ни въездов, ни границ которых не знаю: например, Уйпешт, старинное рабочее предместье Будапешта, где мог бы жить мой отец, если бы судьба не забросила его куда-нибудь, в частности во Френуа.

Я, безусловно, держу в голове планы и очертания городов, которые хочу посетить и методично исследовать как турист. Туркуэн – не туристический город ни для меня, ни для других, он активно избегает подобной участи. Чувства, которые он пробуждает, привязанность, которую к нему испытываешь, обязательно сопряжены с чем-то менее поверхностным, более долговременным и существенным. А отсутствие плана и границ сближает его со всеми другими городами мира, разделяющими, вопреки расстояниям и различиям, общую историю и общую миссию: быть урбанистическими центрами со сложившейся социальной структурой, где наиболее заметные здания (административные или общественные) определяют опыт, образование, гражданский долг, коммуникабельность жителей, выстраивают гуманитарную систему знаков, где каждая улица, дом, адрес на земле отданы на откуп человеку.

Перевод Ирины Стальной

ЛИЛЬ, ОСТРОВ СОКРОВИЩ

Всякий город – остров. В каждом городе – свои очертания, свои границы, за рамками которых начинается другая территория. Всякий город – центр. Всякий город – центр определенного мира. Всякий город был в свое время построен. Всякий город может быть разрушен. Всякому городу, созданному исторически и географически, грозит история и география. Всякий город – знак, всякий город имеет свой план. У всякого города есть свои старинные роды, династии. Во всяком городе есть приезжие, инородцы, путешественники. Чем же города отличаются друг от друга, если не считать общих признаков и сходных черт? В чем состоит их особенность, различие, несходство с другими? Приезжая в незнакомый город, каждый горожанин везет с собой план родного города или того, где он сейчас проживает: чем этот план может ему помочь или чем разочаровать?

Я приехал в Лилль семнадцать лет назад со следами Парижа на подошвах, которые к этому времени уже знавали и Лондон, и Рим, а также хранили память о других городах, память отца и матери: Будапешт, Барселона. Наслоения, геологические пласты, города – в глубине души, в памяти, в воображении. Может, именно так мне и явился Лилль: один из многих островов в центре архипелага, где-то между Европой и югом, северной и центральной Европой. Город на перекрестке всех Европ. Европейский город во Франции.

Если каждый город – остров, то у каждого острова есть сокровища: сокровища города, которые мы в себе открываем, о существовании которых не знаем, они где-то сокрыты, затеряны. Когда я приезжаю в незнакомый город, для меня важно почувствовать себя

посторонним. Здесь необходимо учитывать два дополняющих друг друга аспекта: чувство неполноценности от незнания и снисхождение к тому, кто не знает. Лилль полностью и довольно мягко дарит вам эти два аспекта. Если Лилль и ускользает от незнакомца, то из-за некоторой сдержанности своих ориентиров, своего плана, своеобразного стирания контуров: здесь не увидишь яркой природы (как Сахарная голова в Рио-де-Жанейро или Везувий на фоне Неаполитанского залива), ни показной архитектуры. Лилль, однако, имеет исторический центр, современные, буржуазные и рабочие кварталы, а также зоны, примыкающие к другим городам – Вильнев-д'Аск, Туркуэн, Рубе... но в условиях смягчения контрастов, диалектики: всегда между тем и другим. Сегодняшний Лилль – город двух вокзалов, двух направлений, двух судеб: Франция с ее центром в Париже и Европа, в сердце которой огромный мегаполис, где Лилль – один из кварталов последнего. Не показателен ли тот факт, что вокзал Лилль-Фландрия является прямой реконструкцией старого Северного вокзала в Париже вплоть до каждого кирпичика и каждой балки? Однажды сам вокзал отправился на поезде в северном направлении. Париж ехал в Лилль, Лилль притягивал Париж. С другой стороны, новый вокзал Лилль-Европа и его район Евролиль полностью соответствуют своим названиям: Париж более не является единственным горизонтом. Лилль расположен между Барселоней и Лондоном. История изменила географию. Состояние неба отныне опаздывает вместе с часами: уезжаешь из Парижа на скоростном поезде TGV в дождь и направляешься в Лилль, а там ожидаешь появление тучи еще в течение одного-двух часов. Когда в Лилле голубое небо, а ты едешь на TGV в Брюссель, нужно набраться терпения, дожидаясь прояснения погоды в столице Бельгии. Над Лиллем небо Европы теперь движется медленнее, чем поезда по земле.

Своеобразный обман с погодой и связанным с ней временем. Если в Лилле чувство потерянности в новой, непривычной для иностранца обстановке относительно, то снисходительность его жителей довольно сдержанна, без эмоций. Когда вам отвечают на вопрос

о том, как пройти куда-либо, в ответ никогда не услышите подтекста: «Откуда Вы?» Лилль – это город, куда можно приезжать отовсюду, остаться навсегда или оказаться проездом, а затем отправиться куда угодно.

Лилль словно говорит: «Я такой же город, как все другие. У меня есть Grand-Place, Музей изобразительных искусств, колокольня, Опера, вокзалы, пешеходные улицы, исторический квартал и квартал современного искусства, коммерческий центр, кинотеатры, универмаги, стадионы...» Да, здесь есть все – и яркое, и великолепное, но всегда сдержанное и скромное. Башмаки, что прошли по Лондону, Парижу, Барселоне, Риму, Вене, Праге, Будапешту, познают на тротуарах и мостовых Лилля его неразрывность с европейскими городами. Тихое гостеприимство острова в самом сердце архипелага, острова сокровищ, сокровищ, заранее подаренных и разделенных.

Перевод Ирины Стальной

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ВИТЕБСКУ

Поезд несется по сельской местности. Может, это поезд-призрак или воспоминание о других поездах, что приходили с наступлением сумерек, но в иные времена? А может, этот поезд – только тень? Я в поезде, или он мне снится, или будоражит мою память? Куда увозит меня, где остановится? Может, я уже ездил на нем, из города в город? Но о каких городах пойдет речь? О каких временах? Странах? А может, это моя самая первая поездка? И я никогда не видел ни этого поезда, ни пейзажа, ни этих полей? Порой, кажется, я узнаю то, что вижу: то ли это сон, то ли плод моего воображения, то ли кто-то очень живописно мне об этом уже рассказывал? Где я мог видеть эти образы? Может, читал о них? Или эти поля напоминают другие и ничем особым не отличаются?

Маленькие деревянные домики, расписанные яркими красками. Я их узнаю, они мне знакомы по школьным учебникам. Так выглядят домики в детских рисунках. А может, я – в поезде, что несется среди пейзажей, навеянных детством? А может, этих пейзажей больше нет и поезда тоже нет?

Есть пейзажи, которых не существует, но их можно увидеть из окна поезда. Есть поезда, что движутся по страницам старых книг, по их оборотной стороне, видимые только под определенным углом зрения, потому что на самом деле это совершенно другие пейзажи. Деревянные дома, расписанные яркими красками, смотрятся отсюда совсем иначе, в реальности они – другие.

Если этот поезд – не призрак, если он реален, может, он везет призраков? Поезд не был бы поездом без таинственного безбилетного пассажира, что прячется среди тех, кто честно приобрел билет с указанием вокзала прибытия.

Если он и существует реально, этот поезд, и я его пассажир, то где тогда мое место? У окна, в купе, например. А пейзаж, он на самом деле тот, что я вижу? Или мое место здесь, в коридоре, на сквозняке, что развеивает красивые, как расписные избы, занавески.

А эта светловолосая девушка с детским лицом, стоящая в коридоре? Она тоже единственная, кроме меня, чужая пассажирка? Пытаюсь угадать ее имя, фамилию, но не могу, она, скорее всего, иностранка. Или я чужой в этом таинственном поезде?

Подъезжаем к какой-то станции, ощущается активное движение, на перроне – рабочие, на рельсах – другие поезда, тоже голубые, отправляются и прибывают. Я не узнаю эти вагоны, красивые, словно игрушечные. Подъезжаем к какому-то вокзалу, дома похожи на дома других вокзалов, понятия не имею, где мы. На платформе появляются люди, ожидающие поезд, вижу новые лица. Так начинается путешествие, я не знаю языка, на котором они говорят. На том же языке из громкоговорителей доносятся слова, звучат песни. Я никогда не бывал здесь. Ни лица, ни летняя одежда не отличаются от тех, что видишь в других городах и там, где живу я. Появляются, однако, новые лица, молодые и старые, пытаюсь определить их характеры, восхищаюсь красотой и обаянием.

У этих пассажиров нет чемоданов: они, вероятно, едут не очень далеко и не издалека, как я. Много женщин разного возраста, элегантных, в крестьянской одежде, девочки-подростки с бабушками.

Среди них – много красивых и стройных женщин: для меня это чрезвычайно важно. Приезжая в новую страну, я каждый раз представляю себе, что мог бы однажды здесь остаться и начать новую, тихую жизнь, приятную, далекую от жизни в родных местах, – своеобразное наследие эмиграции или изгнания? – все зависит от женских лиц и силуэтов. Мне не знакома ни эта страна, ни город, где остановился поезд. Сколько времени он будет стоять на этой станции?

Когда отправление? Я мог бы выйти на перрон, пойти навстречу одной из этих женщин, отстать от поезда, надолго, а может, навсегда поселиться где-нибудь рядом с ней, если смерть вдруг застанет меня в этой, в другой жизни. Не бывает путешествий без подобного риска.

Есть страны, куда не хочется ездить из-за равнодушия их жителей, лучше скорее вернуться домой и сидеть там, не выезжая. Есть страны, где лица дают вам понять, что вы – другой, чужестранец, человек иного рода, иной судьбы.

Люди на перроне движутся в разные стороны, ждут прибытия другого поезда и уезжают в противоположном направлении. Как и везде, они коротают время, покупая сладости, напитки, мороженое. Сейчас лето. Эти женщины и девочка-подросток бойко ведут торговлю на перроне, они – центр вселенной, своеобразный комитет по организации встреч и проводов.

Они – лица города, что остаются в памяти после отправления поезда. Я не знал, что стоянка будет столь долгой, иначе вышел бы на перрон. Жаль... Мы только успели обменяться взглядами и поприветствовали друг друга.

Для этой девочки поезд – домик на колесах, она ждет его отправления, чтобы заснуть, и на сквозняке, что приносит запах полей и лесов, спасается от жары.

Другой, встречный поезд, с теми же голубыми вагонами, напоминает тот, в котором еду я, он тоже прибывает в этот город, останавливается и отправляется вновь. Как похожи эти встречные поезда, словно обменивающиеся динамикой своего движения. Через несколько дней он повезет меня обратно.

Мой поезд отправляется, медленно набирая скорость, скользит по рельсам навстречу новым пейзажам.

На бесконечных перронах, где, казалось бы, должны толпиться массы людей, на самом деле чуть различимы только несколько силуэтов, вполне достаточных, чтобы понять: речь идет о человеческих судьбах, с которыми мы едва пересекаемся, судьбах со своими проблемами, заботами, своими мгновениями счастья, как и у тех, кого встречают в других городах и

странах. Все люди на земле похожи, они совершают те же поступки, движутся по тем же маршрутам, живут в том же времени. Нет ничего более волнующего, чем наблюдать человека в его повседневной жизни, когда он так близок в момент встречи и так далек в момент расставания.

Чем дальше движется поезд, тем реже встречаются силуэты. Кажется, что они опаздывают, спешат, но это лишь впечатление от скорости, которая все больше их отдаляет от нас, лишает возможности увидеть и узнать.

Нужно, наверное, чтобы тепловоз, что везет нас, сломался, остановился и я смог бы наконец зафиксировать камеру в момент, когда он не набирает скорость, а обретает свое истинное движение на статичном экране. Такое бывает в случае поломки: поезд долго и неподвижно стоит на перроне или на путях в лесу. Но такое, действительно, случается лишь с ультра-современными поездами, мгновенно выходящими из строя при малейшем техническом сбое. Вот почему их магия так недолговечна.

Старые поезда, напротив, не столь уязвимы и капризны: дизельные локомотивы – неутомимые машины, с завидно регулярной скоростью проецирующие на экраны своих направлений наши судьбы.

Пейзаж вновь приходит в движение, разматывая свою ленту, бесконечную ленту образов, зданий, ярких заборов, разноцветных деревянных домиков, лесов, полей и рек.

Поезд, эта старая машина-проектор, увозит нас, а другая машина проецирует его тень. Может, мы и есть эта тень, мы – пассажиры-призраки в поезде-призраке. Когда солнце садится и день близится к концу, он хочет напомнить живым о тенях ночных.

Есть поезда голубые и есть наш поезд в китайской тени, стрелки летящих рельсов, пересекающихся и уходящих в другом направлении туда, куда нам не надо, куда мы никогда не поедem, навсегда отказываясь от возможности двигаться в этом другом направлении.

Бесконечная сеть железных дорог предлагает свои услуги, но тот невидимый путь, по которому едем мы, удерживает нас и везет в одном-единственном направлении, где мы имеем возможность сопровождать

самих себя, следовать за своей тенью, играть в электропоезд, созерцать его вагоны, изображение которых бежит по склонам, а эта легкая игрушка уносит нас в сладостные грезы миниатюрного пейзажа.

Проецирующая машина отнимает у нас машину везущую, мы – в длинном голубом поезде и в то же время мы – черные тени на зеленом просторе. Все происходит одновременно, синхронно, но как трудно смотреть на нее, эту тень, понимая, что она – наша. Нас сопровождает собственное изображение. Мы движемся параллельно, но в разном временном состоянии, оно одновременно далеко позади и далеко впереди нас, но не с нами в одном и том же временном пространстве.

Среди мелькающих деревьев я узнаю березы по их бледной коре. Поезд очень длинный, словно такая длина необходима для длительного путешествия. Как он медленно ползет, как медленно тянется этот бесконечный поезд! Не знаю, в какой его части еду я, в головной или хвостовой, скорее всего, где-то посередине.

Поезд длинный, бесконечный, но, соизмеряя его с реальностью, понимаешь, что он – совсем маленький, с бесчисленными сцепленными друг с другом вагонами, которые тянет за собой мотор. Этот миниатюрный поезд увозит меня, и в то же время я вижу его движение и мог бы еще долго смотреть на него.

Такой длинный поезд мог бы увезти огромное количество пассажиров, но я ощущаю лишь их неуловимое присутствие, расплывчатое и неясное.

Красивая блондинка отвлекается от поездки чтением книги, что держит на своих коленях. Чтение в поезде соизмеримо с появлением слова в немом кино. Но сама поездка – рассказ, история, а истории в книжках – тоже изображение. Все сливается.

Иногда девушка обмахивается веером. Не знаю, читает ли она и обмахивается веером одновременно или обмахивается веером, когда не читает. Я не знаю, что она читает. В настойчивом движении ее руки мне видится нечто вызывающее, что смущает, но невинность девушки тут же отмечает это ощущение.

Ручей как изображение ручья, самый простой рисунок ручья. Снова яркие деревянные домики, дом в деревне, дом в лесу, дома в книжках с картинками.

Поезд похож на тот, что рисуют дети. Он, как во сне, отрывается от земли и, проецируемый на деревьях, призрачно движется среди высоких ветвей, заставляя волноваться листву. Поезд еще летит в солнечном свете, потому что он – дневной поезд. Приближение сумерек – небесный знак прибытия на земную станцию. Конечный пункт – остановка прямо перед наступлением ночи.

Тесные ряды домиков, светофоры, следы, указатели вокзалов, суши, бегущая за тенью земля. Причал порта на суше. Убежище в городе. Конец дня, конец путешествия. Поезд прибывает туда, куда мне нужно, или возвращается, поскольку напоминает мне другие поездки. Не знаю точно, откуда я, где живу, но знаю, что приехал в Витебск после долгой дороги по белорусским полям.

Во время последней войны этот город был стерт с лица земли, а его население практически полностью уничтожено.

Когда-то Витебск был центром хасидской культуры, а население города было преимущественно еврейским. В начале века здесь процветало искусство, с успехом работали два театра. Братья Адельгейм играли Гамлета. Кинотеатр, цирк, концертный зал и симфонический оркестр, гостиница «Брози», 11 библиотек, три читальни, типография и графическая мастерская, благодаря которым выходили 15 ежедневных и периодических витебских газет и журналов, семь фотоателье, синагога на ул. Суворова, церкви, торговые ряды, музей, созданный коллекционером Федоровичем, юристом и любителем древностей, вокзал. Появление железной дороги связало Витебск с крупнейшими культурными центрами страны.

Здесь рождались и творили великие художники, ставшие со временем всемирно известными, сыгравшими решающую роль в развитии искусства XX в.

Но однажды все это исчезло. А сегодня мы можем вновь вернуться в Витебск, на поезде, увидеть город, встретиться с его жителями. Разрушенный Витебск восстановлен, продолжает строиться, стремясь обрести себя, восстанавливает памятники архитектуры и культовые сооружения. Может, в этом и проявляется суть возрождения? А я ищу свой Витебск. Он не в цен-

тре, а на окраинах города, где не было высоких зданий, что легко поддаются разрушениям, где, словно спрятавшись в нишах времени, сохранились и выжили эти столь дорогие моему сердцу деревянные избы. Здесь, вдоль тихих улочек, в тени деревьев, я могу бродить бесконечно: каждый из этих домиков – символ детства, мне они гораздо милее, чем венецианские дворцы, шотландские замки или виллы на Лазурном берегу.

Эти дома – одновременно дома стариков и детей, одним из которых мог быть и я, когда прятался зимой от холода и согревался у печи.

Среди деревянных изб, так ярко окрашенных, – дома из красного кирпича, тоже довольно старые, целый квартал сохранился с былых времен. Каждое лето сюда возвращается солнце. Проходят мимо люди, здесь они не от мира сего, словно оторвались от земли. Мы не знаем, откуда они, куда идут, их жизнь полна удивительных образов. Деревянные избы, заборы, яркие краски, сады, но в тени садов, в тени домов мы ищем живые тени, что до сих пор населяют их. Вот идет девушка из сказки, скромная и красивая, как Золушка.

В какой стране, в какие времена я мог видеть этих собак на крыше? Больше такого не увидишь нигде. Нигде, только в книгах и снах.

А эти козы, сопровождаемые старенькой пастушкой, что идут по узенькой улочке, разделяющей город и деревню? Из каких времен пришли они, таинственно перевоплотившись в очаровательных животных? Может, стоит пойти за ними, чтобы вернуться назад, в другие времена, и попытаться отыскать их? Есть времена, непосредственно связанные с пространством, как слова на губах героев звукового кино. А пространство хранит тайники времени. У животных – инстинкт и память на эти тайники.

Вот дом, где рос ребенок, который знал предков этих коз, живших в его фантазиях на крышах домов и в его картинах, – художник Марк Шагал. Здесь его матушка держала лавку, а отец, возвращаясь каждый вечер с работы, ужасно уставший, приносил скудное жалованье, которое ему платил торговец сельдью. По пятницам отец отмывался. Мама грела на печке кувшин воды, терпеливо поливала ему, а в субботний

ужин подавала специально для него приготовленное жаркое. В саду сосед, ломовой извозчик, напившись, шел к своей лошади и ржал перед ней, а та, уж верно, смеялась в ответ.

Полностью восстановленный и предназначенный для посещений дом является частью [Музея Шагала](#) в Витебске и кажется уж очень декоративным и чистеньким, заставляя забыть о том, что многодетная семья с восемью детьми ютилась здесь, в двух крохотных комнатках, с минимальными удобствами. Дом находился на территории штетла, еврейского местечка, поэтому для оформления экспозиции были найдены традиционные предметы быта: часы, подсвечники, коврики. Со временем мать Марка Шагала отдала сына в ретушеры к фотографу – современная профессия с перспективным будущим, сродни сегодняшней информатике. Но еще в детстве, в один прекрасный день, когда мама сажала в печку хлеб, маленький Марк тронул ее за перепачканный мукой локоть и прошептал: «Мама, я хочу быть художником». Шагал к тому времени уже начал рисовать. Впоследствии, обращаясь к иллюстрированию книги о своем детстве и юности, он понял, что именно рисунок стал его истинным предназначением.

В этом витебском местечке, куда евреи пришли пять столетий назад, где влияние хасидов было чрезвычайно сильным, остался только один истинно еврейский поэт. Он – как последний человек на земле, может, и не совсем последний, но почти, потому что говорит один от имени евреев. Его зовут Давид Симанович. Он пишет стихи на русском и переводит на идиш или наоборот, что не имеет значения.

Он посвящает их тем, кто приезжает сюда издалека, как эта группа израильских детей, или своим соотечественникам, современникам, кто видит в нем и близкого человека, и далекого, пришедшего из того же города, но города из других времен:

«Хоть нет у меня ключика года остановить,
Хочу на белом свете я еще чуть-чуть пожить,
Пить белое и красное и с внуками играть,
И как все станут счастливы, однажды увядать».

Переведенное на иврит, это стихотворение Симановича, последнего еврейского поэта, читает израильская девочка-подросток, низкий голос которой воскрешает в памяти (о чем она и не подозревает) долгую историю забытых звуков языка, потерянного и вновь обретенного.

В девушку, столь же красивую, как она, Беллу¹, был влюблен Шагал. Он женился на ней вскоре после своего возвращения из первой поездки в Париж.

Виктор Кибисов, начальник управления культуры Витебского горисполкома, цитирует слова песни, написанные Марком Фрадкиным: «Город тихий, город славный... здесь на улице на главной будет вечером гулянье».

Он рассказывает о деятельности витебских художников 1920-х гг., о симпатии, которую сегодня испытывает город к потомкам тех, кто когда-то вынужден был покинуть его и эмигрировать в дальние страны. Вот уже более 20 лет, после отмены известных запретов, Витебск живет ощущением праздника: был реставрирован дом, где жила семья Шагала, открыт музей. Художник сегодня – культовая фигура города, гордость витеблян, своеобразная Мекка для зарубежных поклонников его таланта.

Шагал стал для Витебска тем, чем был Кафка для Праги, а Джойс – для Дублина.

Витебск расположен на величественных холмах. Шагал часто видел себя в мечтах летящим над городом навстречу любимой невесте и вместе с ней возносился к небу.

Оживление особенно заметно в центре города, чувствуется влияние современного ритма жизни: транспорт порой загромождает улицы и вызывает проблемы урбанистического характера. Толпы людей садятся в автобусы, выходят из них, создавая шум восточного города, не обремененного тяжестью запретов. Любовь к жизни и чувственность присутствуют здесь в полной мере, иногда провоцируют, но всегда достойно. Старые стены – своеобразное напоминание о прошлом: за этим кирпичным фасадом когда-то на-

¹ Белла Розенфельд – писательница, жена, муза Марка Шагала.

ходило городское училище с ремесленным уклоном, в котором учился Шагал.

А вот козочка, потомков которой мы только что видели. Она прячется в композиции одной из картин Юрия Пэна, художника провинциального, скромного, по мнению многих, академического, которому город подарил в свое время галерею. Пэн родился в бедной многодетной семье в небольшом местечке Ковенской губернии – Ново-Александровске (ныне Зарасай в Литве) в 1854 г. Воспитывался в традиционной иудейской среде.

Учился расписывать вывески. В Санкт-Петербурге жил за счет мелких заработков, давал уроки рисования, после нескольких неудачных попыток поступил в Академию художеств. Со временем открыл свою школу рисования и живописи в Витебске, одном из крупнейших городов Северо-Западного края России, и решил, таким образом, проблему материального положения.

В маленькой двухкомнатной квартире поместились мастерская, жилище и школа. Пэн стремился передать своим ученикам эстетику так называемого еврейского жанра и посвятил себя творчеству по созданию широкой картины жизни еврейского гетто, выполняя миссию художника, историка и этнографа. У него учились основам живописного мастерства Цадкин, Лисицкий, Юдовин и Шагал, который по случаю 25-летнего юбилея педагогической деятельности мастера в Витебске писал: «И я знаю, скольких еще в Витебске и всей губернии юношей Вы судьбы решили. Ваша именно мастерская первая в городе манила десятки лет. Вы первый в Витебске. Город не сумеет Вас забыть. Вы воспитали большое поколение еврейских художников». Среди его многочисленных работ особое место занимает «Автопортрет с палитрой».

На кладбищах, где художники обретают вечный покой, искусство живых – в руках скульпторов: перед нами могила Пэна, над ней – бюст и палитра мастера.

Во многих городах и селах Восточной Европы, да и в других странах, еврейские кладбища находятся обычно в самых непригодных для этого местах: заброшенных, нелепых, тесных, неуместных...

Здесь же, у кладбища, достаточно места, оно расположено на окраине города, на равнине. Тут практически уже никого не хоронят, много свободного пространства. В свое время смерть безжалостно воспользовалась услугами кладбища, особенно в годы войны и массовых репрессий. Ничего не оставив после себя, война вынуждена была отправиться в края иные. Само кладбище умерло.

Странное чувство меланхолии, ведь нет причин для грусти... Странное чувство... Не надо думать и скорбеть по мертвым. Прошлое постепенно уходит под землю, обильно зарастая травой. Остается только настоящее под лучезарным летним солнцем.

В отделе природы краеведческого музея мы вновь возвращаемся к девственной природе, дикой, напоминающей картинку из детских книг. Возвращаемся к памяти более древней, нежели история, – к географии: леса, луга, болота, пруды, реки, где нет ни кладбищ, ни руин.

Детские мечты столь же чисты, сколь девственна природа, что они наблюдают на музейных картинках, в которых застывшее время не есть предмет недавнего разочарования, а фиксация взгляда, воображения по отношению к тому, что в своем вечном движении было, есть и будет. Свежесть детских лиц – из других времен. Чистота и невинность той эпохи, на смену которой пришла другая, когда эти качества были потеряны навсегда.

Мальчишки балуются, толкают друг друга или предаются мечтаниям, глядя на диких животных и на экспонаты – обманки и чучела животных и птиц.

Кокетство девочек – своеобразная форма их детского простодушия.

Я был весьма горд, что моя персона заинтересовала, привлекла внимание и улыбки этих юных барышень гораздо больше, нежели огромные медведи и очаровательные лисы. Кажется, что дети вышли из народных сказок и все мы – герои книжек и мультфильмов.

Купание в реке, которая протекает по территории города. Мы об этом давно забыли и не предполагали, что такое еще возможно. В Витебске на берегах Двины когда-то купались в теплую погоду. Марк Шагал вспоминает, что довольно часто приходил сюда ребенком и

купался голышом, стараясь спрятаться от безжалостных насмешек приятеля.

Родной город Шагала не имеет сегодня ни одного живописного шедевра, вдохновленного им, что часто случается с великими художниками, слава к которым приходит вдали от Родины. Но Витебск посвятил гению Шагала музей: благодаря наследникам его искусство возвращается домой. Справедливость восстанавливается.

Рисунки, офорты, гравюры... это может показаться скромным, но возвращение мастера состоялось, ниша заполнилась. Жизнь вновь преподносит урок, если считать, что пройденный путь художника – от скромности происхождения до скромности того, на что происхождение может претендовать, если судьба живописца состоялась. На этой фотографии – одно из самых известных произведений Шагала, которое находится в Третьяковской галерее. Многие думают, что художник обычно представлял Витебск фантастическим городом, а не реальным.

Молодая посетительница задерживается в одиночестве... О, это постоянное присутствие женщин. Интересно, откуда она и что ее привело сюда?

Людмила Хмельницкая, директор музея, напоминает, что до последнего момента своей жизни Шагала, а умер он в 98 лет, воспевал родной город. Никакой другой художник так не любил и не прославлял свою родину. После отъезда в Москву в 1920 г., затем за границу в 1922 г., он так сюда больше и не вернулся. Его имя исчезло из истории русского и белорусского искусства, из истории Витебска, вычеркивалось из советских энциклопедий и учебников, тогда как на Западе все считали Шагала французским художником. Надо было дождаться 1987 г. и столетия со дня рождения мастера, чтобы в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве состоялась его юбилейная выставка как знак покаяния и признания творчества художника на родине. Тем не менее в Беларуси продолжалась антишагаловская кампания, которая резко осуждала так называемую шагаломанию. В 1991 г., когда мэрия приняла решение создать музей, который сегодня включает в себя Арт-центр и Дом-музей художника, ситуация изменилась. Внучки Шагала,

Мерет и Белла Мейер, каждые два года дарят Беларуси выставки произведений своего знаменитого деда.

Музей получает в дар произведения от коллекционеров, которые предпочитают видеть их не у себя дома, а в Музее Шагала, в городе, который он так любил. Сегодня Музей насчитывает около 300 литографий и офортов, огромное количество книг, каталогов, архивных документов... Задача Музея состоит не только в том, чтобы представлять произведения Шагала, но и в том, чтобы проводить исследовательскую работу, в частности в сотрудничестве с иностранными специалистами. «Лично я, – говорит Людмила, – занимаюсь изучением биографии Беллы Розенфельд, удивительной женщины, которая была Шагалу и женой, и музой».

Александр Малей – лидер художественного объединения «Квадрат» (по аналогии с «Квадратом» Малевича). В 1992 г. художники объединения расписали стену, перед которой он сегодня дает интервью. Александр признается, что данную роспись следует рассматривать скорее как акцию, нежели произведение. Он говорит о событиях, связывающих Малевича с Витебском. В 1919 г. Казимир Малевич сделал в Витебске эскиз для стенной росписи, вдохновивший членов группы «Квадрат» на создание своей композиции на стене, мимо которой великий художник-супрематист ежедневно проходил, направляясь в школу, куда Шаггал пригласил его в качестве педагога. Эскиз Малевича был напечатан в 1919 г. в «Альманахе» (№ 1) УНОВИСа. «Это посвящение Малевичу, – подчеркивает Александр Малей, – диктовалось желанием противостоять официальному искусству в эпоху перестройки. Напомним, что принципы русского авангарда в начале XX в. были отчасти сформулированы и Витебской школой, как художник я считаю себя ее наследником».

Лет двенадцать прошло с момента живописных акций Александра Малей и группы «Квадрат», посвященных супрематизму, конструктивизму и русскому авангарду первых десятилетий XX в., от влияния которых белорусские художники постепенно освобождаются.

Дискуссии об искусстве проходят и в иной атмосфере, ее можно квалифицировать как калифорний-

скую. Этот праздник собрал живописцев, скульпторов, дизайнеров, фотографов, кинематографистов, музыкантов и очень красивых девушек из Минского модельного агентства. Напрашивается вопрос: почему здесь, в лесу, вдали от города – и праздник художников? Или искусство и художники не нашли себе места в реконструкции современного города? Или это стремление доказать, что надо все начинать сначала, чтобы отказаться от авторитетов еще активно присутствующего в нашей жизни прошлого?

А может, здесь, в этой многолюдной и многоликой тусовке с ее творческими ритуалами, речь идет об утверждении независимости, своей идентичности и свободе по отношению к официальному обществу?

Праздничный обед, который так щедро и незатейливо готовится на поляне, будет длиться еще очень долго, есть и пить предстоит до темноты.

Владимир Цеслер, день рождения которого отмечается, и его друг Сергей Войченко, ушедший от нас через год (в декабре 2004 г.), – известные не только в Беларуси скульпторы, дизайнеры, живописцы и плакатисты, они неоднократно выставлялись за границей, участвовали в самых престижных выставках...

Почему и по каким признакам меня принимают за иностранца? Я ничем не отличаюсь от других, ни одеждой, ни внешним видом, не я один снимаю на камеру и фотографирую, но по каким-то удивительно доброжелательным знакам ощущаю, как велико стремление людей к общению, обмену дружеским рукопожатием, творческой беседе. Чувствуем взаимный интерес. Ожидание. Мы остаемся. Остаемся, потому что тоже ждем общения.

Витебск, полностью разрушенный во время Второй мировой войны, сильно пострадавший от страшной катастрофы XX в., хранит в памяти не только эту, но и более глубокую историю, историю своих побед эпохи Средневековья. На берегах Двины и Витьбы организуются представления, навеянные светомузыкальными шоу, своеобразные славянские сказки, повествующие о далеких временах, где смешиваются средневековые костюмы и романтические наряды эстрадных певиц.

Содержание спектакля зрители знают наизусть, речь идет об эпизоде, где злые захватчики города – они, конечно, в черном – пытаются сломить сопротивление его защитников в белом. Противники сражаются на берегах реки, которая постепенно становится красной от пролитой воинами крови. Цвет крови и цвет пожара в небе сливаются воедино. Неважно, что постановка спектакля далека от потрясающей режиссуры Эйзенштейна и сразу после победы горожан над врагом, после отступления поверженных захватчиков приходят музыканты, начинаются песни и танцы. Не уверен, что их репертуар относится к той эпохе, но музыка всегда тепло встречается публикой. Главное, что мы присутствуем на спектакле триумфа любви и союза очаровательного принца и прекрасной принцессы, а может, пастушки и королевского сына или юной королевы и ее пажа.

Остается только, чтобы девушки были красивы и обольстительны... Но они все равно красивы, без этой постановки и без костюмов, которые не могут скрыть грациозности лиц и тел, движений и жестов их сегодняшней жизни. Милиционер, озабоченный энтузиазмом одной зрительницы, кажется скорее обеспокоенным, нежели грозным.

Тот, кто празднует сегодня победу добра над злом в далекие века, никогда не жил в этих старых кварталах, когда-то процветающих, а сегодня пустынных после многочисленных разрушений, депортаций, истреблений. С тех пор Витебск изменил свой облик, возможно, чтобы отдалить те страшные времена. Теперь это другой город.

А здесь мы еще в Витебске 1910-х, 1920-х, 1930-х гг. Какая тишина!.. А там праздник, вообразим ли он здесь? Какой спектакль в духе светомузыки можно было бы поставить, чтобы вернуться к призракам прошлого?

Этот мальчик, кажется, продолжает игру, начатую тут очень давно другим, похожим на него мальчиком. Он один, что говорит о возрождении семейной жизни здесь, в этих домах, чудом сохранившихся во время бомбардировок и пустовавших во время войны.

Жизнь дает о себе знать едва уловимыми признаками, ее присутствие чуть заметно. Странная гармо-

ния между тем, что осталось от разрушенного мира, и тем, что может возродиться, только это прошлое нельзя ни предавать, ни узурпировать, ни уничтожать.

В конце XIX в. здесь застраивался новый район. С тех пор прошли многие десятилетия. То, что не удалось построить, погрузилось в забвение и меланхолию. Пространство проектов завоевано тенью. Разрушенные войной города и строительные площадки... Время сыграло с Витебском злую шутку, и здесь, казалось бы, все застыло навеки. Тем не менее наперекор судьбе жизнь продолжается.

Дома № 10 по Бухаринской улице еще не было, но банкир Вишняк уже хорошо знал, куда нужно вкладывать деньги: он построил здесь роскошный особняк, создал в городе первую страховую компанию и первую в Витебске трамвайную линию.

В 1918 г. после четырехлетнего пребывания во Франции и службы в армии в Петрограде Марк Шагал, молодой, но уже известный художник, предложил Витебску проект создания художественной школы и выбрал именно это здание, которое владелец к этому времени уже покинул.

В подвале дома расположен ломбард, куда приходят люди, чтобы обменять память на деньги, заложить свое прошлое: такова символическая деятельность, которой со всей ответственностью руководит эта одинокая женщина. Она, безусловно, и не подозревает о символическом значении вверенного ей пространства.

Этажом ниже – старые туалеты в запущенном состоянии, а когда-то, в свое время, они были высшим достижением того, что мы сегодня называем удобствами. Именно сюда в случае необходимости приходили и великие люди...

Шагал руководил художественной школой с момента ее открытия в 1919 г. Здесь преподавались такие предметы, как живопись, скульптура, декоративное искусство и графика. Станный реванш для гениального художника, которому не очень-то везло с учебой. Он обычно недолго беспокоил своих первых учителей, прежде чем обрести истинное вдохновение вдали от

родного города – у парижских художников 1910-х гг. и в произведениях старых мастеров, с которыми знакомился в Лувре.

А сегодня на лестнице бывшей школы Валентина мечтает...

Валентина Кириллова была назначена директором Центра современного искусства, открытого в здании, которое в течение 80 лет занимали различные государственные организации и профсоюзы.

Александр Лисов, искусствовед, преподаватель Витебского университета, беседует с нами, расположившись на кресле в стиле 1950-х, на балконе, столь дорогим когда-то банкиру Израилю Вульфовичу Вишняку, построившему этот особняк в 1913 г. с самыми современными в то время достижениями быта, такими как водопровод и электричество.

После революции дом был национализирован, как все каменные здания в городе, и Вишняк вынужден был его покинуть. Здесь находились не только учебные аудитории и мастерские, но и жилые помещения, где разместился Шагал с семьей, а также многие педагоги, в том числе Казимир Малевич. Они по достоинству ценили предоставленные им удобства, каждая комната – носитель памяти, своей собственной истории. Здесь устраивались концерты известных музыкантов, ставились спектакли, такие как «Победа над солнцем», «Супрематический балет». К сожалению, многие имена сегодня забыты, необходимо продолжать исследования, чтобы оценить по достоинству собственную историю, тогда будет понятен весь колоссальный размах феномена Витебской художественной школы.

Архивы хранят бесценные документы планов помещений дома, классных комнат, мастерских, а также приказов и писем, подписанных Шагалом:

1. «Письма о задержке выплаты жалования и предоставлении кредитов».

2. Циркуляр отдела ИЗО художественной секции Наркомпроса РСФСР Витебскому губисполкому о назначении Марка Шагала уполномоченным по делам искусств Витебской губернии с правом организации художественных школ, музеев, выставок, лекций и докладов по искусству.

3. Протокол заседания жюри конкурса эскизов художественных вывесок с подписью Шагала.

4. Телеграмма, подтверждающая назначение Шагала руководителем мастерской.

5. Приказ заведующего Витебским художественным училищем М. Шагала по личному составу.

6. Препроводительное письмо Витебского художественного училища к отчету ЦТРК Витебского губотдела ВСЕРАБИСА к отчету о деятельности училища.

7. Сам отчет, рукопись.

8. Письмо Шагала МТРК месткома Витебских свободных мастерских и ЦТРК Витебского губотдела ВСЕРАБИСА о пересмотре оклада: «Губотдел просвещения систематически выписывает мне оклад 4800 рублей, в то время когда инструктора и др., в свое время мной приглашенные на службу, получают 8400. Такое положение вещей не дало б, конечно, мне жить и работать в Витебске. Я не только материально теряю, но и морально уязвим».

На этой фотографии Шагал в 1919 г. с преподавателями училища.

Ермолаева, Пэн, Ромм и др.

Эль Лисицкий и художник-конструктивист Иван Пуни (более известный под французским псевдонимом как Жан Пуни) приехали в Витебск по приглашению Шагала. Таким образом, в программу преподавания были введены такие предметы, как архитектура, графика, печатное дело. Мастерскими руководили Юрий Пэн, Якерсон (скульптура), Козлинская (декоративное искусство), Вера Ермолаева, активный приверженец авангардистского движения в Петрограде, которая создала свою мастерскую, где преподавала основы кубо-футуризма.

Год спустя после основания училища, в ноябре 1919 г., по приглашению Шагала в Витебск приехал Казимир Малевич, вынужденный покинуть Москву из-за сложного материального положения. Лисов продолжает: «О так называемом конфликте Шагал – Малевич говорят очень много, но Малевич был приглашен в Витебск Лисицким с согласия Шагала... Принятые по конкурсу в мастерскую Шагала учащиеся активно посещали лекции Малевича, которые он проводил не только для студентов, но и для широкой публики».

Измученный материальными трудностями, конфликтом с Малевичем, которого все более активно поддерживали ученики, Шагал уехал из Витебска в 1920 г., затем через два года после московской выставки окончательно покинул Россию.

В феврале 1920 г. Малевич создал группу УНОВИС, члены которой изучали наследие Сезанна, теории футуризма, кубизма и супрематизма. Они посвятили себя коллективному творчеству, занимались декоративно-прикладным искусством, создавая проекты посуды, тканей, украшений, одежды, плакатов, афиш.

В этих залах проводились уроки по архитектуре, живописи, печатному делу, прикладному искусству, в школе работали вышивальщица и столяр. Малевич тогда страстно увлекался «архитектонами», утопической архитектурой космического измерения.

Эль Лисицкий развивал собственный трехмерный супрематизм, создавая парящие в воздухе пространственные структуры. Критик Николай Пунин отлично прочувствовал малевичскую харизму: «Малевич <...> любил демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы... Вокруг него всегда шумели и суетились, он имел многих последователей и учеников-фанатиков. Он умел внушать неограниченную веру в себя, ученики его боготворили, как Наполеона армия...».

9. Мандат № 350 Малевича К.С. – делегата собрания Витебского губотдела ВСЕРАБИСа.

10. Письмо объединения УНОВИС подотделу искусств Витебского губоно о фактах порчи живописных трибун (с печатью УНОВИСа).

11. Счет профессора Малевича Витебским свободным мастерским за прочитанные лекции.

12. Схема мастерских Витебского художественно-практического института.

На фотографии – члены УНОВИСа со своим мэтром. Узнаем произведения Малевича. Многие из них воспринимаются сегодня как шедевры – образцы искусства XX в. Частные коллекционеры и крупнейшие музеи мира вдали от Витебска и часто вдали от России приобретают их за баснословные цены.

Знаменитый «Белый квадрат на белом фоне». Тема квадрата, столь дорогая для Малевича, вдохновила его соратников на создание памятника в Немчиновке.

Валентина Кириллова вспоминает, что в 1922 г. школа была преобразована в Художественно-практический институт, через несколько месяцев туда переехала консерватория, где преподавали музыкант Николай Милько и философ Михаил Бахтин. В 1924 г. Институт разместился в бывшей синагоге и тем самым закончил свое существование в доме на Бухаринской.

До 1939 г. здесь находился местный совет профсоюзов сельского хозяйства, через 10 лет сюда переехал строительный трест, а в 1976 г. – вычислительный центр, где была установлена первая в Витебске электронно-вычислительная машина, такая огромная, что для установки понадобилось реконструировать целый этаж. ЭВМ была демонтирована 20 лет спустя, в 1995 г. В 1944 г. это здание, единственное в квартале, чудом сохранилось.

Вот уже 10 лет, как представители витебской интеллигенции стремятся вернуть этому дому его истинное предназначение. Изучается архитектурный проект его реконструкции.

На сегодняшний день здание находится в том состоянии, в какое привела его череда исторических событий. Конечно, можно еще долго давать волю воображению и представлять себе, как по этим залам ходят Шагал, Малевич, Лисицкий, проводят занятия, развешивают работы на стенах, держась за перила, поднимаются и спускаются по лестнице, общаются с учащимися.

Служебная лестница ведет на чердак, в доме всегда было свое закулирье, которое в разное время его истории принимало разные формы и разный смысл. Сегодня дверь на чердак прикрыта, но для порядка на ней висит открытый замок. В течение долгого времени это помещение было всеми забыто и оставлено на откуп голубям, которые десятилетиями покрывали его пометом.

Понадобилось 80 лет, чтобы на этом таинственном острове воскресла память. Что нужно сделать, чтобы сюда, в Витебск, на Бухаринскую, 10, в эти стены, с

которыми так жестоко обошлась история, вернулись лучшие времена истории искусства?

Достаточно ли только реставрации здания или красивой вывески с известными именами, призраки которых до сих пор его навещают?

Можно ли представить себе подобное символическое возвращение, чтобы история началась с начала, с зародыша? Или для возрождения необходимо широкое политическое и культурное движение? Откуда придет, от кого зажжется первая искра? Некоторые думают – от самих художников.

Вот поэтому я здесь, меня пригласили приехать, посмотреть, снять на камеру этот дом, словно поговорить с ним и удостовериться в том, какую память хранит он и какой проект может ее возродить. Думаю, что-то все-таки произошло. Надеюсь, это предвестие того, что еще способно нас волновать.

Перевод Ирины Стальной

В КАЧЕСТВЕ ЭПИЛОГА

ЛАЗУРЬ НЕБА, СИНЕВА МОРЯ, ИНДИГО НОЧИ¹

Там, где начинается небо, небо уже началось.
Там, где кончается небо, небо продолжается.
Всегда и везде небо остается в небе.
Небо – это цвет.
Небо лазурное.
Лазурь – это небо.
Лазурь неба – это небо.
Небо всегда прячется за небом.
Небо не существует, но при этом существует
состояние неба.
Небо не только не существует, но его существование
еще и преходяще.
Небо – это состояние цвета.
Небо – цвет того, что не имеет бытия.
Небо – состояние того, чего не должно быть.
Если небу не хватает лазури, оно находит ее в другом
цвете.

¹ Цикл работ, связанных с этим текстом, был представлен в виде светящихся ящиков, поставленных на землю, и получил название «Небесный квадрат». На каждой стороне квадратного изображения появлялась линия горизонта большого города (на первой фотографии: Нью-Йорк, Монреаль, Рим, Прага; на второй: Париж, Неаполь, Рио-де-Жанейро, Гонконг) со срезанными очертаниями зданий на фоне ночного неба. В центральном пространстве изображения небеса четырех городов смешивались, а при съемке на длинной выдержке траектории звезд пересекались, оставляя особый цвет, вписывающийся в эмульсию: белый, голубой, желтый, светло-зеленый, оранжевый, красный.

Если в небе нет лазури, значит, лазурь где-то в другом
месте,

Небо где-то в другом месте:

лазурь неба, синева моря, индиго ночи.

Небо не имеет места, так как оно занято небом.

У неба нет начала, потому что никакие начала не
хотят неба.

У неба нет конца, потому что оно с самого начала по-
теряло конец.

Размеры неба: 60х40 см в анфас.

А в профиль небо слишком тоненькое.

Небу не удастся начаться, потому что оно всегда при-
ходит слишком рано.

Небу не удастся закончиться, потому что оно всегда
приходит слишком поздно.

Небо начинается с буквы «н», но не во всех странах.

Небо начинается сквозь зубы, но не во всех языках.

Иногда небо начинается под покровом неба, под
землей:

роспись на плафоне могилы фараона.

Небо начинается над деревьями, но если нет деревьев,
небо не начинается вовсе.

Небо начинается над морем, но если нет моря, небо
остаётся на своем месте.

Небо начинается на дне колодца, но если нет колодца,
небо само – бездонный колодец.

Небо начинается с вопроса: «Где начинается небо?»

Небо кончается ответом на тот же вопрос.

Если нет ответа – небо продолжается.

Если нет вопроса – то, что продолжается, не имеет
названия.

То, что не имеет названия, не имеет конца.

Перевод Ирины Стальной

Послесловие редактора серии

ЛАБОРАТОРИИ МЫСЛИ: АЛЕН ФЛЕШЕР КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Мир утратил время из-за неспособности сохранить вкус к исследованию утраченного времени. Мир утратил даже желание времени. Он одержим лишь желанием мгновения, желанием немедленного.

Ален Флешер

ЛАБОРАТОРИЯ: ПРОСТРАНСТВО ОТКРЫТИЙ

«С чего начать?» – так называется известное эссе Ролана Барта¹ (1970 г.), посвященное, как и многие другие работы французского теоретика, осмыслению выбора стратегии чтения текста. Расшифровывая смыслы, выявляя культурные и литературные коды романа², Барт подчеркивает, что задача аналитика состоит в обнаружении не «истины текста», а его неустранимой множественности. Чтобы открытие (*decouverte*) того, что непосредственно не наблюдаемо (то есть невидимой структуры литературного текста) стало возможным, каждому начинающему предстоит ответить на вопрос – «какой первый жест мы делаем при встрече с текстом»? Этот первый жест важен не только для анализируемого произведения: по сути от него зависит повествовательная структура нового текста, создаваемого в процессе интерпретации, ведь читая другой текст (или текст Другого), мы с необходимостью выстраиваем и свой собственный. Более того, выбор правильного жеста определяет и нужную

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 401–412.

² Имеется в виду «Таинственный остров» Жюль Верна.

тональность. Как это ни парадоксально, но осторожный вопрос «С чего начать?» сродни прямолинейному «Что делать?» в том смысле, что он тоже нацелен на главное – на обнаружение ключа, необходимого для разгадки. Это вопрос, на который по-разному отвечают писатели и теоретики (например, найти «ключ» и разоблачить структуру анализируемого текста важно для исследователя, писатель – постарается его утаить в плотных слоях собственного письма, закладывая тем самым долговременную основу для будущих отношений с критиками и интерпретаторами), но в обоих случаях без этого «жеста» не обойтись.

Итак, начать хотелось бы с главного – с *лаборатории*. При ближайшем рассмотрении оказывается, что у слова «лаборатория» практически отсутствуют синонимы. Зато множество производных. И большое количество отбрасываемых им «теней», которые сегодня можно обнаружить практически повсюду. У этого слова, несмотря на его почтенный возраст, странная жизнь – протекающая почти в полном одиночестве, за исключением нескольких старших или младших по возрасту «родственников», среди которых – художественная мастерская, кино- или фотостудия, кабинет ученого и даже производственный цех. Но само слово заменить нечем. Вряд ли обиходное понятие «кухня»³ может составить приемлемую альтернативу этому эгоистичному слову, не допускающему на свою территорию другие слова. Какое объяснение достойно этого удивительного случая? Давайте предположим, что это «правильное имя» (если вспомнить диалог Сократа с Гермогеном из платоновского «Кратила») – то самое, которое соответствует его «природе»: его уникальность и неконвертируемость как нельзя лучше передают предназначение пространства, в котором происходят открытия (ведь «открытие» – это то, что дважды не случается). Иногда они могут в самом деле

³ Хотя «кухня» – это тоже примечательное во всех смыслах слово, рождающее множество коннотаций, а его «неблагородное» происхождение не только не отменяет, но скорее предоставляет возможность «помыслить» кухню как пространство не только кулинарных, но и социальных экспериментов в их исторической перспективе.

быть «взрывоопасными»: коль скоро первоначальное (пред)назначение «лаборатории» – быть местом изготовления и хранения бомб. Этимологический след, отсылающий к исторической судьбе слова, и сегодня незримым образом определяет наше представление о «лаборатории»: это по-прежнему пространство, в котором «работают» и «страдают». «Страдают» те существа или вещества, над которыми ставят эксперименты, но терзаются и те, кто находится в поиске. Кроме того, слово, появившееся в XVII веке, в самом начале *Нового времени*, как нельзя лучше воплощает в себе дерзкий дух эпохи открытий и технического прогресса: с этим словом утверждается «новая вера». Сегодня, в условиях, определяемых в первую очередь логикой научных открытий и технологических прорывов, мы вправе считать «лабораторию» главным святилищем модернистской цивилизации – даже если «нового времени не было». И, предваряя разговор о фотографии и кино – главных персонажах книги Алена Флешера, – нам придется вспомнить о том, что эти и некоторые другие технические по своему происхождению искусства были «зачаты» в пробирках, то есть своим появлением на свет они обязаны именно *Лаборатории*.

«ВРЕМЯ СЕЙЧАС» В ТЕНИ БОЛЬШОЙ ИСТОРИИ

Как связаны *лаборатория* и *время*? Первый ответ – самый очевидный: зарождение и эволюция лаборатории как (материального) пространства, предназначенного для научных открытий и творческих экспериментов, неразрывно связаны с временем большой Истории. Но, учитывая, что время микроистории и макроистории – протекает (и нарративизируется) по-разному, а условием существования «лаборатории» является разделение на «внутреннее» и «внешнее»⁴,

⁴ Не имея возможности в рамках этого текста даже вкратце затронуть вопросы и проблемы, исследуемые французским социологом Бруно Латуром (в том числе и в его книге «Нового времени не было», 1993 г.), я, тем не менее, хотела бы обратить внимание на то, что произошедшее в XIX в. сближение науки и медиа имело решающее значение для раз-

соответственно, далее речь пойдет о времени «внутреннего» пространства: следует признать, что индивидуальное время – «работы и страдания» – за этими стенами протекает в своем ритме, незаметно и неслышно для посторонних. Многократность повторения (опытов), микроскопичность шагов, приближающих к развязке, цикличность и непредсказуемость возвращения к исходной точке, неопределенность финала, бесконечность попыток – все эти «протоколы лабораторной жизни» окончательно запутывают отношения между лабораторией и временем. Разумеется, можно обозначить временные пределы «работе» (например, определить длительность рабочего дня или подчиниться техническим циклам), попытаться структурировать это время (например, количество опытов и текстов в наше время жестко привязано к деньгам и срокам сдачи). Но способны ли мы установить начало и конец работы мысли (с обязательным перерывом на обед или отпуск), зафиксировать ее границы и задать ей жесткую траекторию, скалькулировать количество времени, необходимого для решения той или иной творческой или интеллектуальной задачи? Думаю, эти вопросы носят риторический характер. Особенно в тех случаях, когда, говоря о лаборатории, мы вовсе не имеем в виду физические пространства и материальное оборудование, – содействующие вызреванию мысли, но никак не являющиеся ее источником.

Актуальность книги Алена Флешера, на мой взгляд, обусловлена, прежде всего, особой *актуальностью самой темы времени*. Размышляя вслед за автором об эгегических или мрачных руинах, напоминающих нам о событиях прошлого, я воспринимаю тему руин – как образ навсегда ушедшего времени, но в повседневном потоке нам даже некогда осмыслить эту утрату, ибо мы

герметизации границ между «внутренним» и «внешним», между происходящим в самой лаборатории и тем, как полученное в ней «знание» или проводимый эксперимент становятся «видимыми» для общества и получают дальнейшее распространение. Разрушение границ привело также и к фетишизации «лабораторного знания». (см.: Латур Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир // Логос № 5/6 2002 (35). С. 211–242).

живем в мире, «утратившем даже желание времени»⁵. Нам все труднее представить себе длительности, сроки, темпы и ритмы жизни, как она протекала раньше, ибо XX век стал веком «дромократической революции» (Поль Вирильо) во всех смыслах. Мы все больше ускоряемся, торопясь нагнать самолеты, машины, поезда, пытаясь привыкнуть ко все более стремительно ускоряющемуся кино (что вполне соответствует его кинетической «природе»), равно как и справиться с массивом информации, которая обрушивается на нас с экранов телевизоров или компьютерных мониторов. Масс-медиа можно считать и причиной и продуктом распада большого исторического времени, чистым воплощением идеи скорости и идеально совпадающей со своим временем культурной формой. К увеличению темпов и сокращению тактов сжатия приспособилось и искусство, распавшись на множественные мини-тексты (в которых эхом отзывается культура комиксов, рекламных роликов, видеоклипов, «мемов» и других малых жанров), которые также требуют и иного рецептивного режима: «рассматривание предмета искусства [...] сменилось кратким восприятием заложенного в него послания»⁶. *Со*-временная литература все больше похожа на серийное убийство самой литературы как искусства переживания нарративного времени, поэтому «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста воспринимается сегодня как реквием по ушедшей эпохе. Но есть ли у нас время на его прочтение сообразно заданному романом ритму? И даже в академической жизни «дедлайны», кажется, окончательно победили мысль, разрушив ее интенсивным режимом переключения скоростей при движении от одной темы к другой. Тишина библиотек нарушена и разрушена безостановочным кликаньем «мышки» и стуком компьютерных клавиш.

Впрочем, столь странное – скачкообразное, неровное и нервное восприятие времени, – которое нам представляется сегодня как исключительно модер-

⁵ См.: «В тени времени», с. 52.

⁶ Александр Алексеев. Влечение к важнейшему из искусств, *Художественный журнал*, № 23 <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2314.htm>.

нистский феномен, как следствие установившегося господства Машины, – имеет также и свои исторические «предпосылки», касающиеся социального восприятия времени и способов его репрезентации. Анализируя ранние средневековые хроники – «протоколы» времени, историк Хейден Уайт обратил внимание на их нарративный характер, на странную темпоральность, на их эллиптический характер: между двумя событиями, которые могли в хронике следовать одно за другим, всегда обнаруживается временная дистанция в несколько лет (от года до трех, от пяти до десяти и более) – в зависимости от того, какой значимостью обладали те или иные события для скриптора (и его патронов⁷. Развивая другие идеи Уайта, в связи с «историографией» и «историофотией»⁸, можно сказать, что фотография и история связаны очень прочными, хотя на первый взгляд и не столь очевидными, отношениями: история в целом, в какой бы версии нам ее ни преподносили, состоит из таких лакун и множества «моментальных снимков» (snapshots), выстроенных и упорядоченных определенным образом (так, чтобы лакуны не были заметны), и в этом смысле история всегда была фотографична, а видение историков всегда было монтажным. Еще в большей степени это относится к памяти, являющейся хранилищем неисчислимого количества «снимков», как собственных (увиденных или вообразенных), так и сделанных другими (и запомнившихся нам), исчезающих и возвращающихся внезапно, следуя своей прихотливой логике. Изобретение Дагера изменило наши отношения с историческим временем в том смысле, что фотографии удалось, по мере своего технологического совершенствования, научиться «увечковечивать» поэтику момента, проделывать ту секунду Истории, которую прежде ни летописец, ни художник не могли ни прочувствовать, ни запечатлеть: история двигалась большими шагами

⁷ См.: White Hayden. The Value of Narrativity in the Representation of Reality, in *Critical Inquiry*, Vol. 7, N 1, On Narrative (Autumn, 1980). P. 5–27.

⁸ См.: White Hayden. Historiography and Historiophoty, in *American Historical Review* 93, no. 5 (December 1988): 1193–1199.

(от коронации до войны), а художник мог делать лишь дорогостоящие постановочные «снимки» специально созданного События. Словом, вместе с изобретением фотографии тяжеловесно размахивающая крыльями и являющаяся вечно не вовремя сова Минервы уступила место маленькой и ловкой птичке, и хотя судьба самой птички тоже оказалась незавидной в связи с постепенным сокращением экспоненциального времени, – камера окончательно узурпировала право главного летописца.

Но если абстрагироваться от тех отношений, которые литературный или кинематографический нарратив выстраивает со временем, все же не стоит забывать, что в Средние века и вплоть до конца XIX в. жизнь протекала значительно более медленно – люди были не так мобильны, транспортные средства неповоротливы, и до изобретения телеграфа новости о победе под Ватерлоо добирались до места назначения примерно две недели. В наше время две недели – это целая вечность: кто вспомнит через две недели, что произошло сегодня? О том, что показали по телевидению неделю, год или десять лет назад, напомнить может только телевизионная программа, изучение которой будет интересно лишь исследователям медиа-архивов. Какую новость вы оставили три дня назад в своей фейсбучной ленте? Что вы ответили своему коллеге по работе? И вообще – когда это было? Если помнится только время, затраченное на саму переписку... E-mail history – это по сути, не что иное как субститут человеческой памяти, причем памяти для совместного пользования, ибо никто из корреспондентов может и не помнить, что и когда он написал другому, коль скоро в череде других важных «событий» вчерашнее сообщение подлежит забвению. Иначе говоря, что произошло со временем? И как мы оказались *в плену у «времени сейчас»?*

Мы живем в условиях, когда время является и самым ценным товаром, подлежащим капитализации, и главной (исчезающей *на глазах*) ценностью человеческих отношений. Мы все более остро ощущаем нашу неспособность совпасть или хотя бы совладать с ним, подхватывая на лету чужие рецепты управления

своим временем: каким же не случайным в этой связи мне представляется само понятие «time management». «Оно» (Время) берет над нами верх, а нам хотелось бы верить, что оно все еще «управляемо», вместе со всеми современными коммуникативными технологиями, в развитии которых главные «персонажи» этой книги – фотография и кинематограф, сыграли ключевую роль. Фотография всегда была искусством «одномоментным», а кино, соединив движение и время, наделило эти «моменты» скоростью и придало им другой порядок, полностью разрушив хронологические и причинно-следственные связи.

В своем эссе под названием «В тени времени» Ален Флешер очень ясно и своевременно формулирует проблему, которая беспокоит многих из нас (ответ на него пока ожидает своего разрешения): «Рабочее время любого исследователя никогда в будущем не позволит ему просмотреть все то, что будет произведено одним телевизионным каналом, где отснятых часов больше, чем минут жизни одного человека, не говоря уже о миллионах часов, фиксируемых на пленку ежедневно миллионами туристов и любителями»⁹. Это проблема все более интенсивной пролиферации образов и все более ясно осознаваемого бессилия исследователей – в отношении количества производимых изображений и неспособности предложить подходящую методологию анализа. Время, затрачиваемое на создание образов, и время, которое мы можем потратить на их рассмотрение, – все больше расходятся: это разные времена. Вернее, следует сказать так: независимо от того, сколько времени было затрачено на создание образа, времени на его созерцание не осталось. И второе: независимо от того, сколько образов было произведено, современные и будущие исследователи не смогут справиться с этим неисчерпаемым визуальным архивом. И даже те, кто сумеет овладеть искусством «децимации» в отношении глобального архива образов и текстов (о чем говорил Умберто Эко еще в 1995 году) и смогут сделать ситуативно определяемый выбор, все равно столкнутся с тем, что это будет «выбор» принудительный – слишком многое останется за кадром и

⁹ См.: «Бесстрастно пересматривая “Страсть”», с. 150.

за рамками истории. Но здесь возникает и другая, не менее важная мысль, – об ответственности фотографа, режиссера, оператора и монтажера – перед снятым материалом, перед человеческим трудом: к сожалению, дигитальная культура практически уничтожила это понятие ответственности, сопряженной с ручным трудом и реальным временем, потраченным на создание фотографии или кинофильма.

Таким образом, необходимо признать, что время моделируется и определяется технологическими режимами, если следовать мысли Жака Деррида об «артифактуальности»¹⁰. И поэтому даже само рассуждение о времени кажется нам сегодня почти неприличной роскошью: как можно или насколько позволительно в этих условиях найти время о размышлении о Времени? В этом контексте судьба философии потому и кажется предрешенной, хотя именно философия всегда была готова предложить ответ как в отношении Времени вообще, так и в отношении «времени сейчас» (*Jetztzeit* в формулировке Вальтера Беньямина).

Предлагаемая вниманию читателя книга Алена Флешера может быть воспринята как «несвоевременные размышления», как проявление аристократической неспешности, заключающиеся в самой возможности и способности посвятить себя поискам утраченного времени. Автор словно останавливает время реальной жизни (делая стоп-кадр в пересматриваемой им истории фотографии или кино), наделяя значимостью каждую его секунду: будь то последние минуты жизни приговоренных к смерти людей, которые запечатлела фотография, или один-единственный «решающий момент» для камеры-убийцы, или же время, проведенное в кинозале или за монтажным столом. Обращаясь к разным фильмам, историям, людям, книгам или городам, он сплетает разные времена в сложную мыслительную конструкцию и придает им отточенную литературную форму. Эта во многом экспериментальная книга включает в себя тексты, написанные в разное время, по разным поводам и в разной манере, но все вместе они образуют особое смысловое

¹⁰ См.: Derrida J., Stiegler Bernard *Echographies de la television* (Paris: Galilee – INA, 1996).

множество (multitude). Хочется верить, что заинтересованный читатель будет вознагражден, получив прибавочное удовольствие от самого процесса распутывания этого «хитросплетения» времен, событий и мест действия.

НЕВИДИМЫЕ СОБЕСЕДНИКИ: ПОЛИЛОГ КАК УСЛОВИЕ МЫСЛИ

Здесь самое время сказать, что можно было бы *начать* этот текст о тексте совсем по-другому – не с внутреннего пространства Лаборатории, а с внешнего (впрочем, оно очень условно «внешнее»)– с исторического контекста и интеллектуальной среды. Можно было начать с того, что одним из Учителей Алена Флешера был Ролан Барт. Но было бы совершенно неверно говорить о Флешере как о чьем-то ученике. И никто из этого поколения французских интеллектуалов не был чьим-то учеником. Ален Флешер – сам по себе. Такая же «беззаконная комета», как сам Барт¹¹. Или Мишель Фуко. Или Жан-Люк Годар. Или Жак Лакан. Но все они также и часть целого: той интеллектуальной, кинематографической, художественной культуры, которую они вместе создавали. В своей общей лаборатории мысли. Продвигаясь по сложно разветвляющимся, ризоматически устроенным лабиринтам книги, важно представлять себе: с кем именно разговаривает ее автор в данный момент времени? Полемизирует с Бартом? Продолжает неоконченный спор с Годаром? Отвечает Диди-Юберману? Развивает интуиции Метца или Делеза?

Например, несмотря на то что имя Жака Лакана упоминается в книге вскользь, а Кристиан Метц и вовсе здесь не присутствует и мы не найдем прямых отсылок к каким-либо конкретным текстам по психоаналитической теории кино, тем не менее в процессе чтения становится понятно, каким образом психоанализ пригодился Флешеру и вдохновил его на кинематографические эксперименты. Так, кинематографическая «восьмерка» (утвердившийся в 1930-е гг. способ

¹¹ Ролана Барта современники нередко называли «литературной звездой», считая его в то же время «беззаконной кометой» на академическом небосклоне.

съемки диалогов в звуковом кино) превращается в игру с катушкой *fort/da*. Тем более интересен и поучителен опыт Алена Флешера, описывающего план создания «первосцены» в собственном кино, или ощущения режиссера, который хотел бы переснять «Окно во двор» Хичкока именно в качестве «вуайера, делающего фильм о вуайеризме». Далее, анализируя связь фотографии с порнографией, он обращается к картине Гюстава Курбе «Происхождение мира» (1866), которая была предъявлена публике только в 1988 году. Ее внезапное появление поразило не только обычных зрителей, но и теоретиков, которых и сама картина, и факт ее появления в публичном пространстве привели к переосмыслению феноменов «порнографии», «интимности», «непристойности», «соблазна» (чтобы убедиться в этом, можно перечитать «Информационную бомбу» Поля Вирильо). Но при этом уместно вспомнить о том, что из исторического небытия эту картину нам вернул не кто иной, как Жак Лакан, который приобрел ее в 1955 г. у неизвестного продавца и после смерти которого картина перешла от наследников к государству и затем была передана Музею д'Орсе. Вот почему, рассматривая эту картину сегодня, мы все являемся в некотором роде «коллективными наследниками» Лакана и в переносном, и в буквальном значениях.

Однако психоаналитические интуиции наиболее отчетливо проступают в отношениях Флешера (и как режиссера, и как теоретика) с кинематографом – как «техникой Воображаемого», легитимирующей и закрепляющей запретные желания на институциональном уровне (К. Метц¹²). В книге мы найдем немало интересных замечаний, касающихся реконструкции и осмысления рецептивного опыта кинозрителя – как переживается время, насколько мимолетным является образ, удерживаемый ретиной человеческого глаза, с какой скоростью мы считываем и забываем значение увиденного? Что происходит в «послепамяти» кинозрителя, которая сплетена из осколков образов и

¹² Некоторые тексты Алена Флешера следовало бы читать в «компании» с текстами Кристиана Метца и Жана-Луи Бодри (см., например: Метц Кристиан *Воображаемое означающее* (издательство ЕУСПб., 2010)).

фрагментов представлений? Эти размышления наводят меня на мысль, что начатая импрессионистами и продолженная сюрреалистами дискуссия о «ретиальном ужасе» современной культуры не только далека от своего завершения, но, пожалуй, приобретает новые значения в контексте дигитального кинематографа.

Реконструкция собственного опыта восприятия для кинотеории является профессиональным условием самой способности концептуального осмысления увиденного. Кристиан Метц, Раймон Беллур и другие кинотеоретики в своих текстах неоднократно ссылаются на свой опыт просмотра фильма в кинотеатре. И безо всякого преувеличения можно сказать, что наиболее известные теории и яркие концепты родились именно там – в темноте кинозала, из блокнотных заметок на скорую руку. Во всяком случае, так появились «Недостигаемый текст» Раймона Беллура, «Третий смысл» Ролана Барта и «Воображаемое означающее» Кристиана Метца. Не случайно один из первых сборников Алена Флешера так и назывался «В полумраке кинозала. Заметки и этюды о кино» (1996).

Психоаналитическая теория кино глубинным образом обязана именно этой феноменологической рефлексивности обездвиженного субъекта: аналогии между зеркалом и экраном, сравнение «работы кино» с «работой сновидения», расщепление процесса идентификации на первичную и вторичную, анализ самого типа удовольствия, получаемого в кино, в связи с понятиями «скопофилии» и «вуайеризма», – все это развернутые интуиции удивленного зрителя, замороженного зрителем и все же пытающегося дистанцироваться от экрана, перевести вуайеристское наслаждение в другой режим удовольствия. И можно представить себе, сколько еще концептуальных находок (не только замечательных текстов и даже совсем не из области кино) родилось вот так, спонтанно, от мимолетной искры, проскочившей в момент встречи зрителя с кинофильмом.

Итак, при прочтении этой книги ссылок на «авторитеты» ожидать не стоит. Автор и не думает этого скрывать, сообщая читателю на первой же странице, с легкой долей самоиронии, что, получая приглашения выступить с лекцией или принять участие в конферен-

ции, нередко ощущал себя «неисправимым безбожником», случайно угодившим на «обедню с певчими»¹³. Действительно, я с трудом себе представляю, каким образом Ален Флешер, чьи тексты рождаются на пересечении самых разных идей и разворачиваются на границах различных культурных языков – литературы, живописи, фотографии, кино, философии, – мог бы чувствовать себя уютно в какой-либо одной профессиональной среде: условием его возможности как Автора является постоянное перемещение, открытость новому, нарушение устоявшихся конвенций. Но отсутствие «авторитетов» не означает солипсизма. Напротив, каждый из вошедших в сборник текстов дает нам возможность расслышать голоса друзей и коллег Алена Флешера (чуткое отношение автора к собеседникам проявляется в том, что здесь не пропущено ни одно имя из числа тех людей, которые вошли в его жизнь), увидеть следы прежних дискуссий в биографии реализованных или неосуществленных проектов, отголоски прочитанных и переосмысленных текстов. В ситуации живого разговора сноски – не уместны. И, наверное, единственным жанром, который поощряет нарушение границ и иерархических конвенций, оставляя автору полную свободу действий, является *эссе*.

АПОЛОГИЯ МАЛЫХ ЖАНРОВ, ИЛИ ЖИЗНЬ ЯЗЫКА В МИРЕ ОБРАЗОВ

В русскоязычной среде «эссе» нередко воспринимается либо как сугубо литературный феномен, либо как черновой набросок будущего исследования при поступлении в университет, либо как тип творческого задания, выполнение которого является условием прохождения учебного курса. Исследователи из университетской среды, не обнаружив значительного справочно-ссылочного аппарата, готовы сразу дисквалифицировать подобный текст как «ненаучный», как литературу, не имеющую отношения к форматам академического письма. Но не стоит забывать, что в некоторых других контекстах эссеистика занимает по праву совершенно особое место, будучи тесно связана с историей идей. Во всяком случае в истории француз-

¹³ См.: Предисловие, с. 7.

ской гуманитаристики этот скромный жанр сыграл особую роль.

Эссеистика – это инструмент преодоления замкнутости замкнутых на себе культурных языков: именно в акте литературного письма происходит встреча и взаимодействие разных персонажей и открывается множественность смысла. За пределами этого жанра ссылки по-прежнему важны¹⁴: они подтверждают включенность автора в традицию, знакомство с другими текстами и уважение к иным точкам зрения, они также могут выступать как гарантированный способ преодоления исследовательского аутизма и наивности первооткрывателя, как показатель причастности к сообществу, но в эссеистике они выглядели бы неуместно, как метки стирания индивидуальности, обезличивания, подчинения Другому. Ссылки (схоластическое наследие) противоречат самой сущности жанра, которые уличали бы автора в неавтономности мышления (в тех случаях, когда ссылки нужны лишь для подтверждения «истинности», а не для дополнительного знания).

Предисловие к книге позволяет в полной мере почувствовать особые симпатии Алена Флешера к «малым жанрам» (что не связано напрямую с объемом текста), поскольку, благодаря тому или иному поводу, в результате неожиданного приглашения к размышлению «на заданную тему», рождалась новая мысль или появлялся новый замысел. Мы вправе сказать, что текст, задуманный и реализованный как «набросок», как эксперимент, как способ регистрации самого процесса мышления, это – *лаборатория мысли. Но также и лаборатория письма.*

Невозможно отделить Флешера-фотографа и Флешера-кинематографиста от Флешера-писателя и Флешера-теоретика. Во всем, что он делает, он предельно скрупулезен, и особенно в работе с Формой, будь то слово или образ. В его фильмах нет лишних кадров, а в книгах – случайных слов. Осциллируя между теорией и практикой, размышляя о сходстве и отличии кино и

¹⁴ Поэтому я не случайно прибегаю к ним в этом тексте о Тексте, хотя и не ясно, какие из недостающих ссылок (их могло быть больше) все-таки могли бы принести пользу читателю.

фотографии (и не только в их отношении к времени), он каждый раз находит новый способ уловить и описать то, что можно было бы назвать «поэтикой непроговариваемого». И не то что бы вербальный язык не обладал достаточным арсеналом средств описания и тем более – анализа (этот вопрос не подлежит сомнению, коль скоро вербальный язык был и остается универсальным медиатором между культурными языками и «интерпретантом всех прочих систем» (Э. Бенвенист)). Дело в другом: вмешательство языка делает невозможной «речь» самого образа. Но, кроме того, в процессе описания утрачивается полисемичность, слово назначает образу референта, приговаривает его к определенности.

Было бы полезно в этой связи вспомнить о том, что на протяжении многих веков проблема описания изображений решалась с помощью экфрасиса – описательной речи, образной и живописной, представляющей собой одновременно и толкование увиденного. Доминирование поэтической функции языка в экфрасисе позволяло сохранить поэтику описываемой вещи: хотя бы самым фактом эстетического удвоения. К тому же экфрасис был не только речью о предмете, но и способом «разговорить» ее, обратиться к вещи или образу как если бы они были одушевленными существами. Сегодня экфрасис редко используется в академических текстах, за пределами философии, филологии и искусствознания (его литературность подрывает авторитет «научной» интерпретации, препятствует объективации).

Однако применение экфратических приемов в описании кино и фотографии наталкивается на дополнительное, «естественное» ограничение: описывать работу кино без использования терминов, имеющих сугубо техническое происхождение, невозможно. Вот почему мне представляется, что анализ «поэтики непроговариваемого» составляет травматическое ядро кинотеории. «Третий смысл» Ролана Барта посвящен не только осмыслению ускользающей от вербализации множественности и непереводаемости визуального образа, но в еще большей мере касается проблемы пределов языка в выявлении и описании семиотических эффектов, порождаемых техническими приемами.

Между тем Ален Флешер возвращает экфрасис в теорию кино. Такой прием, как просопопея, здесь кажется более чем уместным: наделяя руины или кинематограф человечностью, собственной жизнью, он позволяет им высказаться от первого лица, рассказать свою драматическую историю. Именно благодаря использованию этого тропа «коварно побеждающий время кинематограф» создает свою историю, которая значительно ярче и длиннее, чем известная нам история кино, начавшаяся якобы в 1895 году, с первым киносеансом. Для Флешера зафиксированное в паспорте «рождение» кино – это, скорее, реинкарнация всех протокинематографических призраков, перешедших из мира идей в мир вещей, выбравших себе на этот раз в качестве подходящей физической оболочки целлулоидное тело киноплёнки, а в качестве места обитания – кинокамеру, монтажный стол, проекционную машину и кинозал (царство теней).

КИНОМАШИНА, ИЛИ КАК ВОЗМОЖНА ПОЭТИКА В УСЛОВИЯХ НЕ/МЕХАНИЧЕСКОГО (ВОС)ПРОИЗВОДСТВА ОБРАЗОВ

Сочетание литературной виртуозности с теоретической проникательностью позволяет Алену Флешеру найти нужный образ даже для самых рутинных операций, относящихся к профессиональной «кухне» фотографа, монтажера или оператора (найти нужный образ – это задача, значимая как для режиссера, так и для теоретика). Благодаря этому возникают неожиданные аналогии и рождаются новые метафоры. Деавтоматизируя наше восприятие техники как того, что противостоит человеку, Флешер восстанавливает ее связь с поэсисом, воссоздает «поэтику техники» (Τέχνη ποιητικός), хотя эта поэтика отягощена множеством негативных коннотаций.

Как машина может создавать искусство? Как техника рождает *произведение*? Привыкнув к мысли о том, что кино – это искусство, мы забыли о том, что, прежде всего, это – *машина*, которая, возможно, имеет больше сходства с эшафотом, чем с театральной сценой. Подобно механизированным орудиям убийства и «транспортным средствам» (будь то поезд, лифт или

автомобиль), кино несет с собой смерть: пресс для склейки пленки в монтажной – это падающий гильотинный нож. Сравнение с гильотиной уместно здесь сразу в трех смыслах: сам принцип движения машины и результат ее применения – это отсечение и нарушение целостности (а вместе с этим и самой жизни «материала»); отсечение происходит в самом узком и наиболее уязвимом месте – на «шее кадра», но, кроме того, в результате манипуляций с пленкой «страдает» и изображение: шея кадра может (не случайно) оказаться шеей персонажа. История восприятия крупного плана в эпоху раннего кинематографа является здесь наилучшим подтверждением уместности этой ассоциации. Эта тема приобретает дополнительные смыслы, когда, вслед за Аленом Флешером, мы задумываемся: а что может быть общего, например, между кинематографом и газетой? Среди прочего, все тот же «принцип гильотины», но демоническая сущность масс-медиа состоит в том, что здесь за «отрезанные головы» назначается отдельная цена, и, конечно, не в пользу уже забытой жертвы.

Читая текст о киномашине, очень важно присмотреться к тому, как эта мысль оформляется, по каким ступенькам и потайным ходам памяти автор приближается к развязке – к собственному пониманию кино как машины. Началом служит воспоминание о фильме Луи Маля «Лифт на эшафот» (1957). Здесь возникает тема драматургического обращения (циркуляции) предметов в фильме, и на помощь приходит Пропп с его «Морфологией волшебной сказки» (1928), поскольку именно у Проппа мы можем найти систематическое описание функций волшебных вещей в их связи с развитием повествования. Однако рассказанная и показанная в фильме Маля история позволяет далее обнаружить сходство между тремя машинами: гильотиной, лифтом и кинематографом. На первичном – пластическом – уровне сходство обнаруживается по принципу ассоциативного монтажа как мнемонического приема благодаря ритмическому, кинетическому подобию двух или трех «машин». Флешер не упоминает здесь ни «Человека с кинокамерой» Дзиги Вертова (1927), ни «Обломок империи» Фридриха Эрмлера (1929), однако

думаю, что образ швейной машинки и пулемета, объединенных в монтажной фразе «строчащим» мотивом, здесь подспудно присутствует. Далее, на следующем уровне Флешер поясняет, что лифт и гильотина неразрывно связаны историей: их объединяет негативный символизм цивилизации машин (несущих смерть или причиняющих боль). Наконец, обнаружение этих аналогий позволяет нам понять смысл дромократической революции модерна: главное предназначение и гильотины, и лифта, и кинематографа – «сократить время»¹⁵. Сокращение времени – условие эффективности машин и людей, но в этом ускорении таится угроза самому обществу, принявшему принцип конвейера в качестве новой религии. Чем быстрее строчит пулемет или чем чаще опускается нож гильотины, тем большим количеством жертв это может обернуться.

Это опасный текст. Опасный в первую очередь тем, что в процессе чтения, даже если нас не испугал образ гильотины (видимо, близкий многим режиссерам, не только Малю и Флешеру¹⁶), мы рискуем увязнуть в этой теме надолго, поскольку тема человека и машины является ключевой для философии и искусства XX в., и потому рождаются все новые аллюзии и выстраивается длинная череда ассоциаций (начиная с «Механического балета» Фернана Леже или «Анемического кино» Марселя Дюшана, и переходя к хайдеггеровскому «Вопросу о технике», а дальше – к Жоржу Батаю, Полю Вирилью и т.д.).

ФИЛОСОФИЯ КОРОТКОГО ЗАМЫКАНИЯ

Исследования визуальной культуры не подчиняются ни канонам устоявшихся литературных жанров, ни жестким конвенциям академического письма (экфрасис – тому наиболее яркое подтверждение). Необходимо постоянно искать новые метафоры и создавать или изобретать заново новые инструменты

¹⁵ См.: «Лифт на эшафот...», с. 215.

¹⁶ Например, в режиссерской автобиографии Сергея Эйзенштейна не изображение, а иносказательное обозначение гильотины – *la veuve* («вдова»), стало одним из самых ярких воспоминаний детства (Эйзенштейн С. Мемуары. В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 138.)

анализа. Это долгий и извилистый путь, путь междисциплинарных открытий. Простой сообразительности и фактографической осведомленности здесь недостаточно: важно постоянно удерживать в своей мысли не просто разные эпохи, разные дисциплины и методы, но также осмысливать их как единое целое и находить те узловые точки на их пересечении, в которых нам откроется «травма социальной формы»¹⁷. Кроме того, каждый тип изображений (живопись, фотография, кино и т.д.) требует своей особой оптики, методологии анализа, в котором с необходимостью должны учитываться и особенности самого медиума, его «техническая природа». Так, необходимо обладать знанием, исследовательским любопытством и литературным даром Алена Флешера, чтобы увидеть и описать историческую связь и иконографическую преемственность между лифтом, гильотиной и кинематографом или между анонимной фотографией «Последнего человека» в Виннице и «Похороны в Орнане» Гюстава Курбе. Или найти подходящий образ, который в одном коротком замыкании обнаружит новую точку зрения. Аналогии здесь важны не сами по себе, а как в монтаже, для того чтобы найти и установить «надфразовое единство», новый смысл, которого не было и не могло быть в монтируемых «кадрах».

Например, как бы странно ни звучал этот вопрос, но Алэн Флешер, тем не менее, задает его: что объединяет кино и архитектуру? Режимы публичности? Модели поведения? Зрители в кинотеатре, при всей своей пассивности, оказываются такими же потребителями образов, как и фланер, чей рассеянный взгляд собирает в единое целое образ города (а тем более – все остальные, прагматично спешащие на работу или за покупками городские жители). Кино и архитектуру, конечно, объединяют пространства: метро, уличный экран, ночной клуб, кинотеатр, музей и обычная квартира. От ироничного и острого взгляда Алена Флешера не ускользнуло даже «тайное соглашение киноизобра-

¹⁷ См.: Foster H. «Exquisite Corpses», in *Visualising Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990–1994* (ed. by L.Taylor). Routledge, 1994. P. 160.

жений и гостиничных номеров»¹⁸ (здесь речь идет о функциональном назначении телевизоров в гостиничных комнатах). Сегодня, когда проекционные шоу («лазерное волшебство») стали неотъемлемым элементом городских праздников, можно также говорить и о «сговоре» кинематографистов и городских властей.

Но кино и архитектуру может объединять нечто большее и совсем иное (поэтому возможен их союз в едином понятии «архинема»), а именно – творческое переосмысление профессиональных канонов благодаря заимствованию приемов и концептов из другого вида искусства. Возвращаясь к истории проекта Бернара Чуми для Национальной студии искусств Ле Френуа, Ален Флешер показывает, как может работать, например, прием *Jump Cut* в архитектуре. А пространственная логика архитектуры, в свою очередь, очень важна для кино, для сценографии (особенно когда речь идет о съемке фильма о музее, где жизнь искусства во многом определяется пространственной конфигурацией), и в некоторых случаях – и для становления стилистической идентичности той или иной кинотрадиции¹⁹.

¹⁸ См.: «Архинема», с. 251.

¹⁹ Здесь я имею в виду вполне конкретные примеры: специфическую визуальную поэтику литовского кино во многом определили художники и архитекторы, пришедшие в 1960–1970-х гг.; как раз в тот момент, когда основной проблемой литовского кино была нехватка хороших сценариев. Это влияние проявилось также в заимствовании иконографических мотивов (от изображения языческих символов до поэтизации литовских пейзажей), которые были хорошо знакомы зрительской аудитории – причем именно благодаря уже осуществленным архитектурным проектам в Вильнюсе и других городах. Другой пример – «архитектурная модель» Европы в советском кино в большинстве случаев основывалась на фиктивной подстановке (когда костюмные фильмы снимались в Таллинне, а в роли Парижа выступали по очереди Петербург и Бухарест, Рига была сценой то для Лондона, то для Берна), но это тоже заслуживает внимания – почему Бухарест мог стать «Парижем» в воображении советских кинематографистов (и дело тут не только в воображении и экономических резонах). Примеров неразрывного союза кинематографа и архитектуры – не счесть. Особенно в эпоху немого кино и в фильмах, связанных с

Наконец, неотъемлемым свойством архитектуры является ее «фотогеничность»²⁰. Любая архитектура (и даже ее руины) предназначена для взгляда, для создания различных точек зрения, для созерцания и для фотографирования: нередко даже обезображенные или ничем не примечательные здания превращаются в *места памяти*. Для нас таким примером, несомненно, являются «хрущевки»: их архитектурный минимализм (воплощение чистой функциональности) вряд ли радует глаз, но какое это может иметь значение для людей, которые в этих домах родились и выросли, а сегодня воспринимают их либо как часть истории своей семьи, либо как «руины» советской цивилизации, либо как памятник утопическим проектам Оттепельной культуры.

В исследованиях визуальной культуры равнозначимы теоретический импульс и практическая вовлеченность: мышление образами в режиссуре или искусстве не только делает размышления об образах более обоснованными (то, что является азбучной истиной для оператора или вполне прагматичным решением для режиссера, может потребовать длительной расшифровки в работе исследователя), но и придает им иную форму, более дерзкую и парадоксальную, насыщая письмо об образах необычными метафорами и новыми идеями. В этом свете опыт Алена Флешера имеет особое значение. Фотографию и кино объединяет их техническая природа и отношение к запечатлеваемой реальности, но разделяет – время и движение. Для человека, который снимает кино и занимается фотографией, эти понятия приобретают значение философских категорий, с помощью которых можно осмыслить окружающий нас мир и его историю.

репрезентацией урбанистического опыта. Однако здесь главный вопрос – именно тот, который формулирует Ален Флешер: каким образом приемы, работающие в одной области, могут быть творчески переосмыслены в другой? Что из этого получится?

²⁰ См.: «Архитектура. Отражения и проекты», с. 254.

**ПРИЗРАЧНАЯ ЖИЗНЬ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ РУИН:
СИНЕФИЛИЯ И БУДУЩЕЕ КИНЕМАТОГРАФА**

«Руины» – одно из центральных понятий этой книги. В нем воплощается образ окаменевшего (и в этом смысле утраченного) времени, но также и идея его осязаемости. Нам передается захваченность, замороженность автора тем множеством следов и материальных свидетельств прошлого, которыми насыщена история человеческой культуры. Проходя мимо, не замечая эти следы, воспринимая их лишь как руины (а еще хуже – как фон, подходящий для туристических снимков, в том случае, если эти руины материальны), мы тем самым обедняем свою культурную оптику, не давая себе труда и времени присмотреться к руинам повнимательнее, заставить их заговорить. Неразрывно связанное с категорией «следа» (благодаря работам Жака Деррида), понятие «руин» является собирательным образом для невидимого или неполного архива – текстов, фильмов, фотографий, неосуществленных замыслов, незавершенных проектов, обрезков пленки и других использованных и неиспользованных останков.

В связи с этим стоит обратиться к тексту под названием «Новый монтаж Ренуара», в котором режиссер выступает почти в роли детектива, которому нужно решить загадку и в конечном счете определить судьбу отснятого, но не вошедшего в финальную версию фильма материала (фильма «Загородная прогулка» Жана Ренуара (1936)). Историки кино всегда знали, что самое захватывающее приключение – это выяснить, какова судьба «срезков» (outtakes), но также и просто отбракованного материала (история знает немало таких примеров из прежней «лабораторной» жизни кино). Некоторые теоретики отмечали, что история не-фактов является не только обширной, но и значительно более интересной (Ю. Лотман). Поэтому работа историков кино в значительной степени связана с поисками неизвестного материала и реконструкцией этой истории «не-фактов». Но далеко не каждому режиссеру предоставляется такая исключительная привилегия – не только попытаться выяснить, какой именно материал и по какой причине не был включен

в финальную монтажную версию фильма, тем более в случае такого маститого режиссера, как Жан Ренуар, но и дать этому материалу новую, другую жизнь. Это приватное (хотя и заказное) расследование/созидание приобретает значение сразу в нескольких аспектах: что если выйти за рамки собственно кино? Что – если совместить собственно кино с художественным экспериментом и научным исследованием?

Работа с архивом классического кино, с одной стороны, дает возможность вторичного использования уже использованной пленки (мы знаем немало примеров «монтажного кино»), однако нужно иметь в виду и гораздо более прозаический и трагичный вариант: мы не знаем, сколько именно пленки и отснятых фильмов было использовано в буквальном смысле. Так, по причине нехватки пленки в Советской России в 1920-е гг. многие ленты просто «смывались», поэтому нам не доступно и уже никогда не будет доступно более половины снятых тогда фильмов: «серебро» (которому была уготована новая съемочная жизнь) оказалось «ценнее» усилий множества людей, делавших фильм. Законы, запрещающие хранить нитратные негативы в лабораториях, на этом фоне воспринимаются как исторически очень благородное решение, поскольку материал можно было дальше передать в архив, и благодаря этому у них может быть другое будущее²¹. Дигитальная культура избавила кинематографистов и телевизионщиков хотя бы от этой «репрессивной» практики «смывания» и recycling, но добавила новые вопросы: что остается от режиссерских «черновики», как в будущем можно будет с этим материалом работать (если вообще можно будет получить к нему доступ) и каково будущее «монтажного кино» по отношению к кино сегодняшнему...

Мне представляется, что в недалеком будущем нас все больше будут тревожить и виртуальные руины, к которым можно отнести не только осевшие мертвым грузом в сети сайты уже несуществующих компаний или проектов, адреса уже умерших людей или несуществующих больше домов, но также и исчезающие *бесследно* виртуальные файлы, которые превращают

²¹ См.: «Новый монтаж фильма Жана Ренуара», с. 100.

наши замыслы *в руины*, или же доступные нам (после своей смерти) лишь в качестве не открывающихся и уже не считаваемых «следов». Эти невидимые руины, хотя мы стараемся не думать о них, подспудно определяют современную культуру и кино, становятся источником нашей тревоги и неврозов. «Срезки» дигитального кино, попадающие в компьютерную корзину, также исчезают для истории навсегда. Несмотря на то что режиссеры, озабоченные судьбой своих фильмов, стараются сохранить жизнь не вошедшим в фильм кадрам, создавая «полные режиссерские версии» (в пику продюсерскому произволу). И в этом контексте название первого раздела книги «Кино. Руины времени» звучит для меня одновременно как ода синефилии и как реквием по тем восхитительным руинам, которые представляют собой сегодня и история, и теория кино (которые не в силах справиться с натиском дигитального кинематографа).

Парадигма кинореализма была тесно связана с онтологией фотографического образа: есть (была) дофильмическая реальность, которую камера может запечатлеть. Не важно, что реальность «сконструирована» и что в этом активно участвовала также и сама камера, но важно то, что для создания фильма необходимо было иметь эту предшествующую созданию фильма физическую реальность. На стадии монтажа можно было позволить себе разнообразные трюки (от «наложения» и *jump cut* до раскрашивания пленки и контрапунктного монтажа звука и изображения). Получив неограниченную власть над реальностью – благодаря возможности компьютерного генерирования изображения, кино, *как могло бы показаться*, должно было запустить на полную катушку свои «шестеренки воображения»: но, увы, технологическая вседозволенность сделала невозможной поэтику нехватки (я имею в виду особый род кинопоэтики, связанный как с представлением кинематографистов как об аскетизме языка кино, так и с хроническими бюджетными проблемами). Этические пределы репрезентации нередко совпадали с пределами технологических возможностей. Собственно говоря, кино, каким мы его знали в XX веке, – было на самом деле производным этой по-

этики нехватки, а не знающие предела бюджетные аппетиты «креативной экономики» XXI века и всемогущество компьютерных технологий убили кино и сделали саму идею «нехватки» и недосказанности – и неуместной, и подозрительной. При этом дигитальное кино создало целую армию синефилов, но у меня есть подозрение, что их любовь к кино требует психоаналитического взгляда: они любят кино настолько, что воспринимают его как «черновик», который необходимо дописать и наполнить собственными проекциями и фантазмами.

Когда Ален Флешер определяет кинематограф как «искусство не времени, а ускорения и скорости», я думаю, что поставленные им вопросы о сущности кино являются своеобразным ответом Сьюзан Зонтаг в связи с ее текстом, посвященным «веку кино» и закату синефилии²². Словно в ответ на размышления Сьюзан Зонтаг о «позорном и необратимом упадке» современного кино (заметим, это эссе появилось в год празднования столетия кино и самом начале дигитального кинематографа, но тенденция уже проявилась), Ален Флешер задает встречный вопрос всем нам: «Если кино должно умереть, то чем оно тогда было и что мы утратим? И если оно не умирает, то чем еще оно является, что именно продолжается, продлевается и что мы сохраним, пусть, возможно, в измененном виде, но без чувства какой-либо утраты, скорби?»²³ Смерть кино, каким мы его знали в доцифровую эпоху, – это непомерная утрата для подлинных синефилов. Исчезновение кинематографической «лаборатории» (определявшей судьбу фильма в первый век кино), – наверное, можно считать медицинским фактом, поскольку химическая обработка изображения больше не нужна, пленка перестала существовать, а вместе с ней отошли в прошлое – монтажный стол, «гильотина», бобины,

²² См. на русском: Зонтаг Сьюзан «Век кино» // «Киноведческие записки», № 74 (2005) (<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/445/>), или в оригинале: Sontag Susan «The Decay of Cinema», *The New York Times*, February 25, 1996 (<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>).

²³ См.: «Кинематограф, короткое замыкание...», с. 169.

нервное напряжение съемочной группы (в ожидании результатов проявки отснятого материала) и многое другое. Однако Ален Флешер не видит в этом трагедии, ибо, по его мнению, кино «вернулось» к чистой знаковости, не зависящей от носителей и материальных процессов (которые мы больше не можем наблюдать).

«НЕДОСЯГАЕМЫЕ ТЕКСТЫ»

Для истории появления этого сборника очень важно одно обстоятельство, также заслуживающее внимания. «Собирая» воедино свои работы разных лет, автор благодарен случаю, поскольку нечаянный повод позволил спасти тексты до того, как они исчезли бы навсегда. И мы всецело разделяем с автором радость от их спасения. Ведь, если призадуматься, эта книга могла и не появиться: многие из нас столкнулись (и еще будут сталкиваться) с тем, что долголетие текста зависит от множества факторов, и не на последнем месте оказывается проблема «носителя». Можно аргументированно доказывать, что бумажные издания выживут вопреки всем неутешительным прогнозам, но это звучит бездоказательно. К примеру, если текст был отпечатан на машинке всего в двух копиях, его будет сложно найти (и не дай бог, на него кто-то прольет кофе), или же если он сохранился только на дискете – то скоро доступ к нему будет закрыт навсегда (дискета ненадежна, да и открыть ее будет нелегко). Учитывая лингвистический плюрализм сегодняшней академической культуры, а еще и ситуацию на рынке дистрибуции книжных изданий, мы можем предположить, что в силу такого «рассеянного» способа существования многие наши тексты никогда не встречались с другом, а их читатели – тем более. И если автор не относился с должной тщательностью к своим бумажным «детям» (собирая в одном месте если не тексты, то хотя бы их названия и примечания – где их можно поискать), то их судьба и вовсе – непредсказуема.

Так очень скоро сборники одного автора, объединяющие написанные в разные годы тексты, приобретут особое историческое значение для тех исследователей или писателей, жизнь которых разделилась на «до» и «после» прихода компьютерной цивилизации.

В самом деле, написанные от руки и произнесенные на конференции доклады, сделанные на скорую руку заметки в блокноте (который почему-то решил затеряться среди прочих блокнотов); тексты, напечатанные на машинке и изданные в коллективном сборнике (имеющем ничтожные шансы быть отсканированным, чтобы когда-нибудь оказаться в глобальной цифровой библиотеке); наконец, сама география путешествий этих «рукотворных» текстов – все это существенно осложняет сегодня отношения авторов с собственными текстами, а особенно, если они остались недописанными или не были опубликованы. И даже сам алгоритм их поиска нуждается в отдельном осмыслении. Я совсем не имею в виду традиционную для исследователей проблему поиска и составления полного архива того или иного писателя или ученого. Я имею в виду гораздо более драматичную ситуацию, когда сам автор испытывает немалые трудности в восстановлении собственного архива, считая многие тексты утраченными навсегда.

Эту книгу можно читать по-разному: с остановками и ускоряясь, менять произвольно порядок чтения, или же – откладывать ее в сторону, чтобы перечитать Делеза или заново посмотреть Ренуара. Как уже отмечалось выше, внимательному читателю предстоит самому расшифровать культурные коды или интеллектуальные аллюзии к тем текстам и идеям, которые эту книгу невидимым образом структурируют.

Соблазн миметического письма возникает, наверное, у каждого автора, которому предстоит написать введение или послесловие к тексту, который его вдохновил. Эта ситуация в чем-то сродни кинематографической рецепции (кинозрители 1920-х гг., насмотревшись голливудских фильмов с погонями и перестрелками, или же школьники, заразившись «Чапаевым», выйдя за стены кинотеатра – хотели делать то же самое: геройствовать, под впечатлением увиденного). От этого миметического импульса почти невозможно уклониться, но при этом размышление о прочитанном всегда рождает собственные ассоциативные ряды и новые смыслы: автор комментария не может быть послушной «тенью» персонажа своего текста.

Попытка «приблизиться» к некоторым фрагментам книги Алена Флешера – дала мне возможность по-новому пережить опыт «замедленной съемки процесса чтения», о котором писал Ролан Барт²⁴, раскрывая свой необычный замысел – чтение одной новеллы Бальзака «Сарразин», в замедленном режиме, с остановками и перебивками, с намерением не собрать текст воедино, а напротив – рассыпать его на множество означающих, разрушая тем самым унифицирующую логику «правильного» чтения. В процессе знакомства с книгой Алена Флешера мне стали более понятны и кинематографические аллюзии в теории самого Барта (не случайно методология текстуального анализа фильма явилась результатом совместных размышлений литературоведов и кинотеоретиков). Я прихожу к мысли, что *S/Z* – является миметической книгой по отношению к кино: ее название, композиция, «приемы», выбор «единиц чтения» (можно сказать, что разновеликие «лексии» у Барта включают в себя и обычные «эпизоды», и «планы-эпизоды» (*longtakes*), и отдельные кадры) и сам способ «прогулки» по тексту Бальзака – были «подсказаны» Барту кинематографом. «Крупный» план, раскадровка, монтаж («рассыпание» и последующее выстраивание новой композиции, согласно воле режиссера), «наплыв», замедленная съемка, рапид и многие другие кинематографические приемы, с одной стороны, являются несомненно «отпечатками» разнообразных повседневных социальных практик, но их возвращение в литературу и в теорию в качестве метафор чтения позволяет нам взглянуть иначе и на тексты, и на проблему их интерпретации, равно как и на фотографию и кино – как способы интеллектуального постижения мира.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В заключение хотелось бы высказать слова глубокой благодарности автору – Алену Флешеру – за то, что он доверил нам перевод и издание своих текстов, что позволит теперь и русскоязычным читателям заглянуть в «лабораторию» его мысли, но также и за то, что благодаря ему Беларусь, которую за последние

²⁴ См.: Барт Р. *S/Z*. М.: Ad Marginem, 1994. С. 23.

годы Ален, несмотря на свою занятость, посещал неоднократно (начиная с 2002 года) – не как турист, а как писатель, режиссер, фотограф и преподаватель, – постепенно перестает быть «белым пятном» на карте Европы, обретая контуры *места* – пространства рождения и пересечения идей и традиций, значимых для европейской культуры. Текст «По направлению к Витебску» не просто завершает книгу: в драматургии сборника размышления Алена Флешера о Витебске встраиваются в череду портретов европейских городов, с травматичной историей или же с размытой идентичностью (чтобы узнать и полюбить такой город – нужен особый, заинтересованный взгляд), но важнее другое: какую роль играет это эссе в конструкции всей книги? Само название этого завершающего книгу текста возвращает нас к ее началу – к теме «утраченного времени» и к прустовской меланхолии: если бы у каждого города был свой Пруст или свой Шагал, некогда утраченное Время рождалось бы каждый раз заново, ибо один чувственный образ, как печенье «мадлен», может обрушить на нас «целый обвал воспоминаний» и привести к новым открытиям.

Немаловажно, что встреча Алена Флешера с Беларусью, равно как и знакомство Беларуси с автором этой книги, стали возможными во многом благодаря Ирине Стальной – искусствоведу и куратору, многолетнее сотрудничество которой с Аленом Флешером и содействие его проектам в нашей стране, обусловили и рождение самого замысла этого сборника, и его последующую реализацию.

Теоретическая насыщенность и стилистическая изысканность письма, присущие оригинальным текстам и обусловленные жизнью автора в стихии своего родного языка, – превратили работу над переводом этой книги не только в увлекательное интеллектуальное приключение, но и серьезное испытание для переводчиков – Ирины Стальной и Вероники Фурс, которые блестяще справились с этой нелегкой задачей.

Издание этой книги стало возможным благодаря программе «Максим Богданович», которую финансирует правительство Франции, и поэтому нам хотелось

бы отдельно поблагодарить сотрудников Французского культурного центра в Беларуси за их содействие и поддержку.

Наконец, как известно, книги делают издатели. При этом, одни издатели заинтересованы в коммерческой прибыльности своих книг и успех для них – это экономическая категория (показатели продаж и полученная прибыль), такой издатель в шелесте страниц может слышать шуршание купюр и в этом смысле, несомненно, является человеком с предпринимательской жилкой: действительно, не так-то просто распознать в начинающем писателе – автора будущих бестселлеров. Но есть и другие издатели, которые издают книги, потому что не могут их не издавать – они занимаются этим из любви к искусству, как к искусству слова, так и искусству самого книгопечатания. К этой группе относятся все те, кто издает интеллектуальную литературу и академические книги, которые, как правило, не приносят ни денег, ни известности. Они любят свои книги как детей, которым нужно помогать – от рождения до выхода в свет, чтобы вложенные ими усилия с течением времени могли принести пользу другим людям. История идей неразрывно связана с историей издательств и географией путешествующих книг. Поэтому хотелось бы выразить нашу самую искреннюю признательность директору издательства – Людмиле Малевич, которая, быть может, больше всех переживала за еще не родившуюся книгу и ни секунды не сомневалась в том, что эта книга – будет важна и полезна большому кругу читателей.

Альмира Усманова

ПРИМЕЧАНИЯ

ИСТОЧНИКИ

Кроме неопубликованных текстов, главы этого тома, в каждом конкретном случае, претерпели незначительные исправления или представлены в изначальном виде.

Кино. Руины времени

«Кино. Руины времени» – адаптация текста, опубликованного на португальском языке в каталоге программы «As Ruínas», подготовленной Домиником Паини в португальской Синематеке в октябре/ноябре 2001 г. Статья «Под открытым небом» – мой вклад в работу «Открыть/Закрыть», изданную в «Вердье» в 2004 г.

Изображение: между мгновением и вечностью

«В тени времени» – адаптация текста, опубликованного в журнале «Несвоевременный» и прочитанного на конференции в Риерсонском университете в Торонто (Канада) в рамках симпозиума «Ensemble ailleurs» в сотрудничестве с университетами Торонто, Квебека в Монреале и Ле Френуа, национальной студии современных искусств. «Изображение: между мгновением и вечностью» – текст выступления в Средиземноморском Центре фотографии в Бастии в 1998 г. «В основе изображения, в основании времени» – заметки для выступления в Школе фотографии в Веве (Швейцария) на симпозиуме о фотографии в 2000 г. «Цвет, прорастающий из земли» – статья в сборнике «Цвета войны: “Автохромные фотоматериалы 1914–1918, Реймс и Марна”», изданном Центром национальных памятников (изд. «Наследие», 2006).

Вечное возвращение

«Фотография: цикл вечного возвращения» – адаптация презентации фоторабот Алена Флешера 8 ноября 2003 г.

Спокойный взгляд на беспокойный мир

«Новый монтаж фильма Жана Ренуара» – текст, опубликованный в журнале «Трафик» (№ 11, лето 1994, с. 41–60). «Спокойный взгляд на беспокойный мир» – адаптация текста, опубликованного в журнале «Трафик» (№ 31, осень 1999, с. 40–51).

Смотреть и пересматривать

«Окно в окне, или перекадрированный Хичкок» – адаптация текста в рамках симпозиума «Памяти Юбера Дамиша» (Вилла Медичи, Французская академия в Риме, 2000).

«Бесстрастно пересматривая “Страсть”» – адаптация текста презентации фильма Жана-Люка Годара «Страсть» во время его показа в Музее изобразительных искусств (Кан, 2000 г.).

Киномашина

«Кинематограф, короткое замыкание и остановка времени» – адаптация текста, опубликованного в журнале «Трафик» (№ 50, лето 2004) в ответ на вопрос «Что такое кино?».

«Киномашина Майкла Сноу» – статья из каталога ретроспективной выставки Майкла Сноу «Панорамная съемка», организованной Обществом выставок Дворца искусств в Брюсселе, Национальным центром фотографии в Париже, Центром фотографии Сен Жерве в Женеве, Королевской Синематекой Бельгии (Дворец искусств, Брюссель, с. 34–49, 1999 г.).

«Лаборатории времени» – текст для мультидисциплинарной программы, посвященной творчеству Алена Флешера (Центр Помпиду, 2002).

Несколько встреч

«Несколько встреч с “супер-эго”» – текст, заказанный для каталога выставки «Живопись–Кино–Живопись» (Жерменом Вьяттом для музеев Марсея), как

и короткометражный художественный фильм «Звездная ночь» в 1989 г. «Матисс с серебряными руками» – адаптация заметки, написанной для «Сохранения изображений» (издательство французской Синематеки, 1996, с. 116–117). «Проецируемая живопись» – текст для каталога выставки Алена Флешера «Изображение музея в музее» в Орлеанском художественном музее, ноябрь 1995 г.

Драматургия предметов

«Лифт на эшафот: драматургия предметов» – лекция, прочитанная в цикле «Воображаемое» во французской Синематеке в 2004 г.

Архинема

«Архинема» – адаптация текста, опубликованного в журнале «Zeuxis» (№ 4, 16.07.2001, с. 16–23). «Архитектура. Отражения и проекты» – лекция, прочитанная в цикле «Anumore», посвященном архитектуре, во время последней сессии («Anumore Technology») во Дворце Шайо в июне 1999. «Ле Френуа в начале и конце века: *jump cut*» – адаптация текста предисловия к изданию об архитектурном проекте Ле Френуа (Центр Помпиду, изд. Cartes Segrete, Рим, 1993).

Пространство, озаренное образами

«Портрет одного музея, или фотогеничность мест» – текст, опубликованный в «Научных записках Национального Музея современного искусства», стал продолжением фильма Алена Флешера «В лабиринте. Каким должен быть музей ХХ в.». «Пространство, озаренное образами» – адаптация лекции, прочитанной в Высшей практической школе в цикле «Искусство, архитектура, свет» в 1998 г. «Территория и граница» – текст для презентации каталога выставки «Территория и граница», организованной Национальным фондом современного искусства для международного форума фотографии в Арле, 2008.

Город и его двойник

«Город глазами изображений» – текст, написанный для конкурса архитектурного проекта Башни Дефанс

(проект Жана Нувеля, 2006). «Город и его двойник» – текст для каталога выставки «Город, подающий знаки» (в рамках мероприятий «Лилль – европейская культурная столица, 2004»). «Город, подающий знаки» – голос за кадром для инсталляции на двух экранах видеоизображений параллельных пешеходных дорог в Витебске и Рубе-Туркуэне (выставка «Город, подающий знаки»). «Туркуэн, открытый город» – статья для сборника «Туркуэн, дерзость скромности» (изд. Light Motiv, 2007). «Лилль, остров сокровищ» – текст, заказанный газетой «Либерасьон» (11/12 декабря 2004, в рамках мероприятий «Лилль – европейская культурная столица, 2004»). «По направлению к Витебску» – комментарии за кадром полнометражного документального фильма «По направлению к Витебску», своеобразные записки путешественника.

В качестве эпилога

«Лазурь неба, синева моря, индиго ночи» – текст для каталога коллективной выставки «Где начинается небо?» в галерее Изабель Бонгард в Париже, 1998.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Адельгейм, братья 318
Антигна, Александр 206, 207
Антониони, Микеланджело 149, 152, 198
Арагон, Луи 154
Астриук, Александр 216
Атже, Эжен 81
Ауленти, Гаэ 257, 259, 273, 281
- Бакье, Ришар 196
Бальзак, Оноре де 150
Барроуз, Ларри 78
Барт, Ролан 87
Батай, Жорж 114, 118
Батай, Сильвия 103, 106, 111, 115, 117, 118
Бахтин, Михаил 332
Беар, Эмманюэль 150
Беато, Фелис 78
Беккерель, Эдмонд 73
Бельмондо, Жан-Поль 224
Беньямин, Вальтер 89
Бергман, Ингмар 149, 152, 162
Берри, Клод 151
Бертолуччи, Бернардо 240, 252
Бертран, Жан-Пьер 151
Бёрк, Джон 78
Биар, Ида 305
Богарт, Хэмфри 230
Бодлер, Шарль
Бойс, Йозеф 276
Бозо, Доминик 259, 273, 281
Болдуин, Герберт 78
Болтански, Кристиан 149, 151, 193, 194, 201, 202
Боницер, Паскаль 150
Боннар, Пьер 270
Брак, Жорж 259, 275, 276, 282
Браунбергер, Пьер 101, 115, 118

- Брессон, Робер 149, 152, 213, 214, 309
Бретон, Андре 127
Бриали, Жан-Клод 213, 214
Броунинг, Тод 162
Брукс, Эрнест 78
Брюниус, Жак 104, 113, 116, 117
Бугро, Вильям 207
Буиссу, Лор 101
Бунюэль, Луис 252
Бюрен, Даниэль 151, 192, 193, 201, 283
- Ватто, Антуан 62
Веласкес, Диего де Сильва 206, 207
Вейс, Давид 197
Вентура, Анголино, Лино 213
Вендерс, Вим 249
Веронезе, Паоло 207
Вишняк, Израиль Вульфович 328, 329
Войченко, Сергей 326
Вьятт, Жермен 339
- Габен, Алексис Монкорже, Жан 213
Габриелло, Андре 105, 113
Гарбо, Луиза Гюстафссон, Грета 157, 200
Гарднер, Ава 204
Геринг, Герман 32
Герцог Анри Орлеанский (д'Омаль) 279
Гершел, сэр Вильям 73
Гинё, Ален 255, 306
Гильдебранд, Ганс 78
Гитлер, Адольф 19, 20
Гитри, Саша 309
Годар, Жан-Люк 140, 149, 152–154, 162, 163, 193, 214, 220, 250, 339
Гойя, и-Лусьентес, Франциско 37, 77, 96, 152, 207
Гордон, Дуглас 149
Гоццоли, Беноццо 206
Греко, Жюльетт 214
Грека, Доминкас Теотокапулос 206, 287
Греймас, Альгирдас Жюльен 129
Гринуэй, Питер, 198
Гутенберг, Йоханн, Генсфлейш 69
- Дагерр, Луи-Жак 69
Дамиш, Юбер 141, 339
Дарну, Жорж 103, 104, 112–114, 116–118
Декаэ, Анри 213
Делоне, Робер 274
Денне, Шарль 213

Деперо, Фортунато 194
Джакометти, Альберто 54
Джойс, Джеймс 321
Дид, Андре 127
Драхос, Том 195, 196
Дуано, Робер 291
Дэвис, Майлз 213
Дюбюффе, Жан 270
Дю Камп, Максим 84
Дюшан, Марсель 276, 278
Дюко дю Орон, Луи 73, 75
Дюпанлу, Феликс (епископ орлеанский) 207, 208

Жанна д'Арк 208, 279
Жафрену, Мишель 199
Жерве-Куртельмон, Жюль 78, 79, 80
Жильбер & Жорж 195
Жене, Анри 193,
Журдан, Катрин 153, 260

Зеебек, Томас Иоганн 69, 73
Зельма, Джорджи 78

Кавалье, Ален 214, 224
Каванна, Бернар 130
Калеф, Ноэль 213
Кальдер, Александр 276
Капа, Андре Фридман, Роберт 60, 78
Капроу, Аллан 179
Картье-Брессон, Анри 31, 59, 114, 291
Кастельно, Поль 78, 86
Кауфман, Клодин 102, 103, 121
Кафка, Франц 321
Келли, Грейс 146
Кертеш, Андре 291
Кибисов, Виктор 321
Кински, Клаус 153
Кириллова, Валентина 329, 332
Китон, Джозеф Фрэнсис 127
Клеман, Рене 213
Клоссовски, Дениз 197
Клоссовски, Пьер 152, 153, 197, 201, 202
Клузо, Анри-Жорж 309
Кляйн, Ив 270
Кокто, Жан 110
Кошут, Джозеф 180, 201
Козлинская 330
Кожеваль, Ги 168,

- Колас, Эммануэль 9, 10
Кранах, Лукас, Старший 207
Кро, Шарль 73
Колхас, Рем 250
Кубрик, Стенли 267
Курбе, Гюстав 32, 34, 35, 63
Кусто, Жак-Ив 213
Кювиль, Фернан 78
- Лавкрафт, Говард Филлипс 71
Лакан, Жак 118
Ланглуа, Анри 101, 120, 124, 157, 160–162, 201
Лартиг, Жак-Анри 291
Леблон, Жак Кристоф 69
Ле Корбюзье, Шарль Эдуард Жаннере-Гри 288
Ле Гак, Жан 194, 195
Леже, Фернан 275, 276
Лезе, Месье 164
Лейрис, Мишель 162
Лео, Жан-Пьер 162
Леонардо да Винчи 95
Леччия, Анж 196
Линч, Дэвид 252
Липпман, Габриель 73
Лисицкий, Лазарь, Эль 322, 331, 332
Лисов, Александр 329, 330
Лоутон, Чарлз 220
Лоулесс, Кэтрин 272
Лоренц, Конрад 204
Лотар, Эли 105
Люмьер, Антуан 73
Люмьер, Огюст 73–76, 78, 80, 85
Люмьер, Луи 73–76, 78, 80, 85
- Максвелл, Джеймс Клерк 73
Маккаллин, Дон 78
Мекас, Йонас 161
Малей, Александр 325
Малевич, Казимир 325, 329–332
Милько, Николай 332
Маль, Луи 212–214
Маркен, Жанна 117
Мартен, Феликс 213
Мартино, Бернар 102
Матисс, Анри 117, 201–204, 259, 270, 275, 282
Мессаже, Аннет 151
Мейер, Белла 325
Мейер, Мерет 325

- Микеланджело, Буанаротти 106
Миллер, Ли 78
Миро, Хуан 259, 282
Митчем, Роберт 220
Модильяни, Амедео 150
Моне, Клод 70
Монро Норма Джин Бейкер, Мерилин 200
Мопассан, Ги де 115
Моро, Жанна 213, 214, 222, 236, 242
Моцарт, Вольфганг Амадей 241, 244
Мурнау, Фридрих Вильгельм 162
- Ницше, Фридрих 154
Нувель, Жан 93, 249–252, 284, 296, 341
Ньепс, Жозеф Нисефор 69
Нюридсани, Мишель 287
- Оландер, Морис 9
- Ольденбург, Клас, 276
Осима, Нагиса 252
Отан-Лара, Клод 309
- Пазолини, Пьер, Паоло 152
Паини, Доминик 100–102, 120, 121, 140, 151, 168, 283, 338
Пайк, Нам Джун 198, 199
Памар, Мишель 195
Паррено, Филипп 149
Пэн, Юрий 322
Пикабия, Франсис 274
Пикассо, Пабло Руис 37, 259, 270, 275, 276, 282
Пикколи, Мишель 153
По, Эдгар Алан 216
Польке, Зигмар 194
Превер, Жак 105, 118, 224
Пропп, Владимир 212, 218
Пруст, Марсель 66
Пуни, Иван, Жан 330
Пужули, Жорж 213, 222
Пунин, Николай 331
Пьераль, Пьер Алейранж 260
Пиано, Ренцо 257, 259, 281
- Рафаэль, Сантис 279
Раушенберг, Роберт 270
Рейс, Марсьяль 270
Рембрандт, Харменс ван Рейн 152
Рене, Ален 21, 149, 163

- Ренуар, Ален 101
Ренуар, Жан 100–102, 105, 108–110, 113–116, 118, 119, 120, 339
Ренуар, Маргарит 113, 115, 116
Ренуар, Огюст 101, 115, 207
Рембо, Артюр 182
Риветт, Жак 150
Робер, Гюбер 19, 279
Роден, Огюст 37, 71, 189
Роджерс, Ришар 257, 259, 275, 281
Розенфельд, Белла 321, 325
Роне, Морис 213, 214, 216, 217, 221
Россиф, Фредерик 201, 202
Росселини, Роберто 149, 162
Руис, Рауль 152, 153
Рубенс, Питер Пауль 207
Руфус, Жак Нарси 153
Руш, Жан 162, 163
- Саркис, Забуниан 149, 151, 194
Сартр, Жан-Поль 214, 245
Сезар, Сезар Бальдаччини, именуемый 175
Сезанн, Поль 331
Сен Фалль, Мария-Агнес, Ники де 270
Сервес, Эрнст 127
Симанович, Давид, 320, 321
Скотт, Ридли 250
Скотт, сэр Вальтер, 124
Смит, Уильям Юджин 78
Сноу, Майкл 149, 161, 170, 171, 173–179, 181, 183–187, 283, 339
Стивенсон, Роберт Льюис 219
Стюарт, Джеймс 141, 145, 146
- Темп, Поль 107, 113
Тенгели, Жан 276
Тинторетто, Якопо Робусти 206, 207
Тициан, Тициан Вечеллио 206, 207
Тодоров, Цветан 129
Триер, Ларс фон Триер 249
Трюффо, Франсуа 162, 214
Тьель, Рейнгольд 78
- Уильсон, Роберт 199
Уорхол, Энди 149, 161, 198
Уиджи, Артур Феллинг 77
- Фасбиндер, Райнер Вернер 152
Феллини, Фредерико 124, 149, 152
Фентон, Роджер 78

- Фернандель, Фернан Контанден 213
Филипп, Клод-Жан 154
Фишли 197
Фоссе, Бриджит 213
Фрадкин, Марк 321
Фрейд, Зигмунд 112
- Хаас, Филипп 195
Хэммет, Дэшил 219
Хейворт, Маргарита Кармен Кансино, Рита 204
Хичкок, Альфред 141, 142, 144–146, 149, 168, 213, 339
Хьюстон, Джон 219
Хюльтен, Карл Гунар Понтюс 258, 275, 281
Хмельницкая, Людмила 324
- Цадкин, Осип 322
Цеслер, Владимир 326
- Чаплин, Спенсер 127, 194, 200
Чуми, Бернар 250, 256, 257, 260, 265, 266, 267
- Шабо, Ласло 153
Шагал, Марк 319–324, 328–332
Шпеер, Альберт 19
Штрауб, Жан-Мари 147
Шеффер, Николя 198
Шёффер, Петер 69
Шигулла, Ханна 153
Ширман, Даниэль 9
Шомон, Сегундо, де 127
- Эйзенштейн, Сергей Михайлович 162, 327
Энгер, Кеннет 161
Энгр, Жан Огюст Доминик 152, 207
- Юиг, Пьер 149,
Юйе, Даниэль 147
Юдовин, Соломон 322
Юппер, Изабель 153,
- Якерсон, Давид 330

МАГИСТРАТУРА ЕГУ «КУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ»

объявляет набор

Присваиваемая степень: Магистр социологии

Срок обучения: очная форма – 1,5 года

Специализация

«Критические городские исследования»

Специализация чувствительна к ситуации университета как белорусского проекта, расположенного в столице Литвы, но при этом влияющего на динамику культурного сектора в Беларуси и обладающего хорошими ресурсами для подготовки специалистов в области медиа и визуальной культуры. Три базовые направления специализации – «город и медиа» (исторические формы репрезентации городской среды, визуализации и дигитализации пространства, виртуализация города), «трансграничный урбанизм» (роль городов и городской жизни в региональной динамике, влияние режимов функционирования границ на городское развитие, влияние миграции на городскую среду и регулирование этого влияния) и «локализованные культурные индустрии» (режимы валоризации городской среды, изучение сообществ, социология культурного сектора, пространственные интервенции и событийный капитализм).

Специализация

«Гендерные исследования»

Магистерская программа «Гендерные исследования», созданная в Минске в 2000 г. при Центре гендерных исследований ЕГУ (благодаря финансовой поддержке фонда Дж. и К. Макартуров) и возобновленная в 2005 году в Вильнюсе, является междисциплинарной и ориентирована на молодых исследователей, стремящихся получить систематические знания в области гендерной теории.

Специализация

«Визуальные и культурные исследования»

Визуальные и культурные исследования – новое междисциплинарное направление, возникшее на пересечении социологии, философии, теории культуры и искусствознания, центральной проблемой которого является исследование современного общества в контексте «визуального поворота».

Подробная информация на сайте ЕГУ:

www.ehu.lt

Научное издание

Серия «Визуальные и культурные исследования»

Флешер Аллен

ЛАБОРАТОРИИ ВРЕМЕНИ

Эссе о кино и фотографии

Перевод с французского *И. Стальной, В. Фурс*

Научный редактор *В.В. Фурс*

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*

Корректор *Е.В. Савицкая*

Технический редактор *О.Э. Малевич*

Дизайн обложки *С.В. Ждановича*

Подписано в печать 27.01.2014. Формат 75x90^{1/32}.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 15,84.

Тираж 300 экз.

Издатель ЗАО «ПроPILEи»

ЛИ №02330/0548552 от 26.06.2009 г.

ул. Старовиленская, 131-17, 220123, г. Минск

Отпечатано «Petro Offsetas»

Savanorių pr. 174D, LT-03153

Vilnius Lithuania