

Надежда ФЕДОРОВА

«ДНЕВНИКОВОЕ КИНО» ИОНАСА МЕКАСА

Чтобы вокруг нас степь легла,
нужны лишь клевер и пчела.
Один цветок лишь и пчела.
И греза.
А пчел не будет под рукой,
так хватит грезы тут одной

Эмили Дикинсон¹

Кино—это отдельные кадры. Кино существует
между кадров. Кино—это свет, движение,
солнце, свет, биение сердца, дыхание, свет,
кадры...

Йонас Мекас²

«Ничего особенного не происходит. Кадры бегут. Ни трагедии, ни драмы, ни ожидания. Просто кадры: для меня и для нескольких других. Смотреть не обязательно, нет. Но если хочется, можно сесть и посмотреть эти картинки, которые, я думаю, не задержатся здесь надолго, в быстротекущей жизни», — не спеша говорит чей-то голос, в то время, как по экрану мелькают кадры: люди на ходулях, осенние ветки деревьев на фоне неба, трава, полная сетка яблок, танцующие ноги. Картинки прыгают, кружатся, быстро сменяя друг друга. Это фильм «Уолден. Дневники, записки и наброски»³ Йонаса Мекаса, пятый ролик, седьмая минута—«В центральном парке. Праздник на ходулях». Можно сидеть и смотреть, и думать: о времени, о настоящем, о памяти. Обо всем этом и о кино.

Но сначала—пару слов об авторе. Йонас Мекас родился в 1922 году в литовском селе Семенишкяй. Детство и юность, проведенные в Литве, навсегда останутся для Мекаса идиллическим, заповедным временем, память о котором определит все его творчество.

Йонас рано начинает писать и публиковать стихи. Во время немецкой оккупации издает с братом Адольфасом подпольную газету. В 1944 году братья садятся на венский поезд, узнав о предстоящем аресте. Но на границе поезд перенаправляют в рабочий лагерь под Гамбургом.

После войны Йонас посещает философский факультет в Майнцском университете, а в 1949 попадает по программе ООН для беженцев в Нью-Йорк. Там он встречает своих земляков и начинает снимать своей первой камерой «Болекс» их будни и свои впечатления о городе, планируя фильм о «перемещенных лицах».

Интересуясь актуальным искусством и кино, Йонас знакомится с участниками нью-йоркского авангарда. Среди них Стэн Брэкидж, Аллен Гинз-

берг, Энди Уорхол, Йоко Оно, Джон Леннон, Джордж Мациюнас, Ханс Рихтер и многие другие.

В 1953 году Мекас начинает составлять программы авангардного кино для Восточной Галереи (*Gallery East*) и для Кинофорума Аудитории Карла Фишера (*Film Forum at Carl Fisher Auditorium*). В 1954 совместно с братом Адольфасом он организует журнал «Культура кино» (*Film Culture*), мгновенно установивший новый качественный уровень в американской кинокритике. В 1958 открывает ставшую легендарной колонку «Киножурнал» (*Movie Journal*) в альтернативном еженедельнике «Виллидж войс» (*Village Voice*). Бескорыстная любовь к кино, чуткое понимание его художественной сути, а также трудностей независимых кинематографистов вдохновляют Йонаса Мекаса на создание Кооператива кинематографистов (*Film-makers' Cooperative*, 1962). Подобные группы вскоре появляются в Сан-Франциско и Лондоне (*Canyon Cinema* и *The London Co-op*).

«Я должен был собрать, сохранить, защитить все те прекрасные вещи, чье появление в кино я наблюдал, и которые были зарублены или пропущены моими коллегами критиками или публикой»⁴, — пишет Мекас в «Киножурнале» и организует в 1964 году Синематеку кинематографистов (*Film-Makers' Cinematheque*), которая впоследствии перерастает в Антологию киноархивов (*Anthology Film Archives*), одну из крупнейших и важнейших коллекций авангардного кино в мире. Главными помощниками Мекаса становятся П.Адамс Ситни, историк кино, и Джером Хилл, художник, кинематографист и меценат.

Кроме передовых организационных достижений по-настоящему новой была установка Мекаса ограждать авангардное кино от какой-либо цензуры, предоставляя возможность показа буквально всем фильмам, тем самым охраняя суть и силу независимого кино — его новаторство.

Помимо своей активной общественной деятельности Йонас продолжает писать стихи, дневники и эссе, а главное, о чем пойдет речь в этой статье, снимать «мгновения текущей жизни» и собирать их в «кино-дневники», закрепившие за ним известность основателя жанра дневникового кино, биографа Нью-Йоркского авангарда, культурного антрополога и жизнелюба.

Кино-дневники

Сам Мекас утверждает, что кино-дневники естественно «выросли» из его жизни и не являются конечным результатом продуманной творческой идеи. «Я не делаю кино, я просто снимаю», — любит повторять он. Изначальные планы Мекаса — снимать «настоящее» кино — не могли осуществиться в полном масштабе из-за отсутствия средств⁵. Мекас снял два полнометражных фильма — игровой «Оружие деревьев» (*Guns of the Trees*, 1962) и документальный «Бриг» (*The Brig*, 1964), которые были удостоены Гран-при на фестивалях в Порретта Терме и Венеции. Документальные фильмы он снимал постоянно.

В своем первом и самом известном дневниковом фильме «Уолден...» Мекас перефразирует известное философское утверждение Декарта, напевая под звуки своего аккордеона: «Я снимаю фильмы, значит, существую. Я существую, значит, я снимаю фильмы». Эта страсть, эта «агония» снимать,

по определению самого Мекаса, произрастает из непреодолимого желания автора задержать и разделить с другими моменты счастья и красоты, грусти и сомнений, удержать что-то важное, что может оказаться забытым или остаться незамеченным.

Он снимает ужин у друзей; младенца в колыбели; первый день весны; людей, пикетирующих здание ООН в морозное воскресное утро, оставшихся без какого-либо общественного внимания; собрание членов Кооператива кинематографистов; девушку, задумчиво рассматривающую на лужайке в Центральном парке цветок клевера; восход солнца над 42-й улицей в Манхэттене; мусор в районе Сохо; сбор старых газет в метель. И многое, многое другое. Особую культурно-историческую ценность имеют, несомненно, съемки творческих акций и быта нью-йоркских авангардистов, непосредственного окружения Мекаса. Но сейчас—не о них.

Наверное, самым существенным и привлекательным в фильмах Мекаса является их субъективная документальность, отраженное в них единство реальных места, времени, чувств и мыслей самого автора. Одна из главных тем, занимающих Йонаса на протяжении долгих лет и присутствующая практически во всех его фильмах—это тема феномена времени в частном сознании и в кино.

Время и память

Говоря о «кино-дневниках» Йонаса Мекаса, необходимо определить их отличие от дневников письменных. «Когда пишешь дневник—это ретроспективный процесс: садишься, оглядываешься на свой день и все записываешь. Вести кинематографический дневник—это значит реагировать (своей камерой) мгновенно, сейчас, сию минуту: или ты удержишь это сейчас, или нет. Возвратиться и снять позже значило бы постановку—событий или чувств»⁶,—поясняет Мекас.

Сводя таким образом ширину зазора между действительностью и ее отображением на киноплёнке до минимума, Мекас к тому же максимально приближает готовый фильм к движению своего сознания в минуты съемки, не монтируя впоследствии отснятый материал. За монтажным столом добавляются всего лишь некоторые заголовки, возникшие в тот же период, что и изображение, звуки, не всегда синхронно подогнанные, и музыка. Иногда автор комментирует происходящее за кадром или размышляет вслух. Иногда—зачитывает отрывки из книг или удерживает взгляд камеры несколько секунд на их страницах.

«Но почему эти мгновения, что заставляет меня снимать именно эти мгновения? Я не знаю. Это все воспоминания прошлого, которые диктуют мне выбирать эти мгновения и снимать их»⁷,—говорит Мекас в одном из интервью. Воспоминания прошлого—это воспоминания Йонаса о родине, покинутой им в двадцатидвухлетнем возрасте. Они направляют его восприятие и чувства, тем самым диктуя форму и содержание его фильмам. Они же являются импульсом к размышлениям о сути памяти и времени, которые прослеживаются на эстетическом и дискурсивном уровне во всем его творчестве.

Можно с уверенностью утверждать, что идилический характер воспоминаний Мекаса о Литве обусловлен тем фактом, что потеря родины для

него совпала с потерей детства и юности. Каждый человек когда-нибудь прощается с детством, но, если судьба человека протекает плавно, без насильственных изменений, то его текущая жизнь остается связанной с ним миллионом ниточек. В случае вынужденной эмиграции эти ниточки обрываются, и детство запечатлевается островом в сознании, тем более прекрасным и желанным, чем недоступней место, в котором оно протекало.

Отсюда же возникает идеальное представление о *родном доме*⁸, которое, в свою очередь, является основой для представления о *потерянном рае*. «В тот момент, когда мы покинули дом, мы начали наше возвращение, и мы все идем к нему. Я все еще на пути домой»,—комментирует Мекас черно-белые кадры улиц нью-йоркского Вильямсбурга, один из его первых отснятых материалов.

Предприняв поездку на родину после двадцати лет эмиграции, Мекас мало интересуется новым государством, он ищет потерянную Литву его детства. В своем фильме об этой поездке он показывает старый земляной очаг его матери, своих родственников, природу. Он называет фильм «Воспоминания о поездке в Литву»⁹, подчеркивая его главный мотив: воспоминание.

Йонас осознает, что жизнь и есть продолжительное возвращение в *родной дом*, в *потерянный рай*. И по пути он собирает кусочки этого рая, разбросанные то тут, то там *моментами счастья*. Именно счастье, переживаемое полно и ярко, соединяет в одном мгновении прошлое и настоящее, преодолевает безвозвратность земного времени. Снимая первые шаги своего сына или только что собранные в лесу ягоды, Йонас говорит, что собирает «что-то вроде шедевра из ничего. Небольшие личные праздники и радости... повседневные чудеса, маленькие мгновения Рая»¹⁰.

К теме времени и памяти Мекас обращается также в своих письменных дневниках и в поэзии. Но именно в кинематографе он обретает власть над временем. Ведь только фильм является той формой искусства, где время составляет рабочий материал первого плана. Если живопись может символически запечатлеть время, литература—описать его, а театральное действие разворачивается в нем, то фильм строится из времени, либо отображая его ровное течение, либо искажая. Замедляя, сгущая, ускоряя, возвращая или опережая время, фильм дарит человеку возможность «путешествия во времени». И в этом смысле он сродни человеческой памяти.

Память же подходит вплотную к непосредственному переживанию реальности, каждый проживаемый момент ускользает в прошлое. В фильме «Рай еще не потерян»¹¹ Мекас снимает свою жену, «проходящую сквозь ее детство»: приехав в родные края, Холлис идет по лугу, проводя рукой по высокой траве—настоящий момент, вызывающий воспоминание, сам становится таковым. Настоящее и прошлое переплетаются, отпечатываясь на пленке¹². Красота, кино и память—вот то, что принадлежит автору и наполняет его жизнь смыслом: «Я не знаю, где я и куда иду, откуда я. Я видел красоту. Мгновения красоты и счастья. Да, la beauté. И они до сих пор в моей памяти. И они реальны, реальны так же, как этот фильм»¹³,—поет автор в конце своего фильма.

Стиль

Память также основополагающая для эстетики фильмов Мекаса. Ключевую роль в построении последовательности кадров играет длина временного отрезка между съемкой и монтажом.

Фильм «Уолден...», который снимался с 1964 по 1968 и монтировался непосредственно с 1968 по 1969, выполняет функцию документирования событий и впечатлений. Важную роль в этом фильме играет последовательность кадров, продиктованная в момент съемки происходящими событиями и внутренним состоянием автора. Часть кадров, как подтверждает Мекас, была снята под влиянием воспоминаний о прошлом, под обаянием ностальгии. Они создают настроение фильма. Большая же часть материала хронологически отображает события этих лет, интересующие автора: выход первого «Киножурнала», встречу членов Антологии киноархивов, свадьбы друзей, рождения детей, демонстрации «Силы Черных» (*Black Power*), первый концерт группы «Велвет Андеграунд» (*The Velvet Underground*) и так далее. Последовательность и длина кадров, отснятых на пленке, не менялась на монтажном столе. Мекас подчеркивает это, сохраняя и обозначая каждый из шести роликов кинопленки как отдельные части фильма: *Reel 1, Reel 2* и т.д.

Технические несовершенства съемки являются частью творческого замысла. Затемненные лица, хаотичная или слишком быстрая смена кадров выражают несовершенство человеческого восприятия и памяти. Изобразительный ряд фильма соответствует тому, как память действует в человеческом сознании: выборочно, субъективно и ненадежно. Ее поддержкой служит письменный дневник, составленный автором хронологический список событий и имен, встречающихся в фильме. Таким образом «Уолден...» выполняет функцию документа, не нарушая эстетических позиций автора.

Фильм, названный «Путешествуя, то и дело я наблюдал мгновения прекрасного», состоит из многочисленных сцен раннего периода семейной жизни автора, которые он пересмотрел на кинопленке и смонтировал спустя годы после самих съемок. Здесь Мекас, в отличие от «Уолдена...», полностью отказывается от хронологии и строит фильм согласно ассоциативному потоку, по которому его память течет в момент монтажа¹⁴.

Все вышесказанное относится к структуре фильмов Мекаса. Что же касается стиля съемок и воспроизведения изображения и звука, то они в полной мере эстетически воплощают авторское субъективное восприятие реальности. Основополагающим для авторского стиля Мекаса является единичный кадр, *a glimpse*, как он сам его называет, соединение быстро брошенного взгляда и промелькнувшего перед глазами вида, мимолетного впечатления. Меняя частоту смены и длину кадров, Мекас отображает особенности непосредственного восприятия реальности на кинопленке, приближая эмоциональное влияние фильма на зрителя к своему собственному настроению во время съемки.

В фильме «Уолден...» Мекас чередует снятые «рывками», быстро сменяющие друг друга короткие кадры общественной жизни центральных районов Нью-Йорка с продолжительными эпизодами, отображающими спокойное течение событий частной жизни, таких, как воскресный пикник с друзьями или уединенное созерцание природы. Люди, улицы, дома, до-

роги, провода, предметы «прыгают», «дергаются», «срываются» со своих естественных мест под терзающие слух звуки сирен, подземки, голосов. И вдруг—все замолкает. Кадры «пляшут» при полном отсутствии звука, вызывая ощущение погружения под воду—Ионас отдается воспоминаниям, его взгляд останавливается на каком-либо лице или объекте и неизменно ускользает к сценам счастья и гармонии: смеющихся друзей, плывущих облаков, деревьев после дождя или прикосновению босой ступни к траве в городском парке.

Проживший свои первые двадцать два года в сельской местности, Мекас жадно ловит любое проявление сил природы в Нью-Йорке. «В Нью-Йорке выпадает за зиму сравнительно мало снега, но все мои кино-дневники буквально забиты им»,—смеется Ионас. Снимая метель в Манхэттене или искрящуюся воду озера в Центральном парке, Мекас замедляет движение камеры, ритм фильма выравнивается, как дыхание человека, вырванного из городской суеты внезапной игрой природы. В этих пассажах шум города Мекас заменяет музыкой, предпочтительно фортепианными произведениями Шопена и Варкалеса.

Обладая динамичностью и многослойностью внутренней структуры, обусловленной ассоциативной, ритмичной композицией кадров и их наложением, фильмы Мекаса стремятся к гармонии, повторяя своей внешней формой циклический ход природных процессов¹⁵. Так, течение «Уолдена...» структурировано сменой времен года, свадьбами друзей и рождениями детей. Сам же фильм описывает символический круг, начинаясь и заканчиваясь взглядом автора в камеру и повторяя в первой трети первого ролика и последней трети последнего тему одинокой созерцательной прогулки по Центральному парку.

Автор

«Итак, все это соприкасается с моим пониманием, что по-настоящему положительно меняет личность, общество, человечество—я снимаю невесомые, почти невидимые жесты, переживания, чувства в противовес жестким, грубым, громким, насильственным событиям и политическим действиям, в особенности, политическим системам нашего времени. Как кинематографист, я выступаю за ту политику, которую проводили в жизнь некоторые художники моего поколения, которые верили, что самый насущный, положительный вклад в поддержание и развитие лучшего в человечестве был сделан, скажем, Джоном Кэйджем или Альбером Камю, а не великими политиками XX столетия»¹⁶,—пишет Ионас Мекас.

Впрочем, это относится и ко всем его фильмам. Ведь то, что поверхностный взгляд на фильмы Мекаса может расценить как тривиальность или непрофессионализм, отображает философскую и эстетическую позицию их автора, его желание показать зрителю мимолетную красоту своей и их реальности, далекой от ее сжатой и идеализированной картины, предлагаемой телевизионной рекламой и голливудским кинематографом.

Так, в глубоко личном фильме «Путешествуя...» Ионас рассуждает о слоях, которые цивилизация наносит на человека, тем самым отчуждая его от себя, о невозможности вполне понять себя и окружающую реальность

и о радости наблюдать мгновения красоты и счастья, встречающиеся на жизненном пути, дающие силы идти дальше. Несколько раз в фильме появляется заставка с надписью: «Это политический фильм». «Политический», конечно же, в смысле его апелляции к необходимости развивать индивидуальное, критическое сознание людей, их интеллектуальный иммунитет против политической и экономической пропаганды.

Идеологический подтекст «Уолдена...» заложен уже в его названии, отсылающем к дневникам Генри Дэвида Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854), в которых американский поэт и философ описал свой эксперимент, состоявший в удалении от общества. В течение двух лет, двух месяцев и двух дней Торо уединенно жил в хижине на берегу Уолденского пруда, обеспечивая себя всем необходимым самостоятельно, проводя свободное от насущных хлопот время в созерцании природы, чтении и сочинении. Целью эксперимента было не затворничество—Торо не избегал случайного общения с людьми. Философ хотел показать своим примером, что жизнь человека может быть наполненной смыслом и красотой и вне цивилизации, уже в последней трети XIX века развивающейся в пользу общества потребления.

«Уолден...» Мекаса—фильм о необходимости не выпускать из вида такие ценности жизни, как дружба, любовь, живая природа. О необходимости выносить себя за рамки общества потребления, радуясь простым вещам—букету осенних цветов на столе, улыбке любимого человека, ужину с друзьями.

Еще один философский аспект фильмов Мекаса—упор на созерцательное, бережное отношение к действительности. «Я потратил много лет на развитие и оттачивание способа задержания реальности, исключаяющего разрушительное вмешание. Я убежден, что отдельные части содержания, которое я пытаюсь записать моей камерой и разделить с другими, могут быть восприняты только косвенно, благодаря интенсивной личной вовлеченности»¹⁷,—говорит Йонас.

Отказываясь манипулировать реальностью, сводя авторскую роль до минимума¹⁸, Мекас фиксирует на пленке движение своего сознания, тем самым снимая самый личный фильм, который можно представить. «Вы ожидаете узнать больше о главном действующем лице, обо мне. Все, что я могу вам сказать: все здесь. Я в каждом образе этого фильма. Я в каждом кадре этого фильма»¹⁹,—комментирует Йонас за кадром, приглашая зрителя разделить с ним его переживание действительности.

И именно в этом заключена сила обаяния фильмов Мекаса: во встрече зрителя и автора на универсальной и в то же время для каждого из них уникально личной территории каждодневного—невяного, скромного: пробегающие за темнеющим окном пригородного поезда ветви деревьев, накрытый для завтрака стол или цветы клевера, растущие как в литовском селе, так и в нью-йоркском парке.

Избранная библиография:

- To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. NJ: Princeton University Press. 1992.
- Jarmusch Jim; Kubelka Peter; Jacobs Ken; Akerman Chantal, Le Grice Malcolm*. Irrepressible Inspiration // Sight and Sound. 2013. 23.01. P. 44–45.
- Mekas Jonas*. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971*. New York: Macmillan, 1972.
- Mekas Jonas*. *Just Like a Shadow // Interview with Jérôme Sans*. Göttingen: Steidl Publishers. 2000.
- Mekas Jonas, Sitney P. Adams*. *The Pleasure Dome: American Experimental Film 1939–1979*. Stockholm: Moderna Museet, 1980.
- Sitney P. Adams*. *Visionary Film: The American Avant-Garde in the 20th Century*. New York: Oxford University Press, 1974, 1979, 2002.
- The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives Series 3, 1987.
- Taubin Amy*. *Film as Life: Jonas Mekas // Sight and Sound*. 2013. 23.01. P. 40–43.
- Yue Genevieve*. *Jonas Mekas*. URL: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>.
- Anthology Film Archives. URL: <http://anthologyfilmarchives.org/>.
- The Film-maker's Cooperative. URL: <http://film-makerscoop.com/>.
- Личный сайт Й.Мекаса. URL: <http://jonasmekasfilms.com>.
- Фильмы Й.Мекаса. URL: <http://www.ubu.com/film/mekas.html>.
- Подборка интервью с Й.Мекасом. URL: <http://www.webofstories.com/story/search?q=Jonas+Mekas>.

1. Перевод Андрея Пустогарова. URL: <http://www.stihi.ru/2009/06/29/1934>.
2. «Walden. Diaries, Notes and Sketches» (1969), Reel 6, 10:00–11:00 (перевод цитат Й.Мекаса во всем тексте—автора статьи).
3. «Walden. Diaries, Notes and Sketches» (1969).
4. *Mekas J*. *Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959–1971*. New York: Macmillan. 1972. P. IX.
5. *Мекас Й*. Беседа с С.Брэкиджем для *Vogue Magazine*. URL: http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.html.
6. *Мекас Й*. Из текста на обложке DVD с фильмом «Walden. Diaries, Notes and Sketches».
7. *Mekas J*. *Just Like a Shadow // Göttingen: Steidl Publishers, 2000*.
8. На ум приходит сцена из фильма «Солярис» Андрея Тарковского, другого режиссера, увлеченного темой времени и воспоминаний. Это финальная сцена фильма, в которой главный герой возвращается из космического путешествия в родной дом и обнимает отца. Но возвращение возможно только в его сознании: камера постепенно удаляется от дома, обнаруживая его иллюзорную сущность—мы видим дом на крошечном острове, со всех сторон окруженный мслящим океаном.
9. «Reminiscences of a Journey to Lithuania» (1971–1972).
10. «As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty» (2000).
11. «Paradise Not Yet Lost» (Oona's Third Year) (1979).

12. Это и другие размышления на тему памяти в фильмах Мекаса см. в эссе: *Yue G. Jonas Mekas*. URL: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>.

13. «As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty» (2000).

14. Подобный формальный эксперимент можно наблюдать в фильме А.Тарковского «Зеркало», также построенный по ассоциативной логике человеческих воспоминаний.

15. Интересно сравнить это стремление преодолеть линейность повествования с подобными же стремлениями героя набоковского «Дара», Федора Годунова-Чердынцева.

16. *Мекас Й.* Из текста на обложке DVD с фильмом «As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty».

17. Там же.

18. «Я снимаю настоящую жизнь. Я не знаю, что будет происходить в следующее мгновение. Сам накопленный материал диктует форму моим фильмам. Я путешествую по жизни с моей Болекс». (*Мекас Й.* Беседа с С.Брэкиджем для *Vogue Magazine*.)

19. *Мекас Й.* Из текста на обложке DVD с фильмом «As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty».
