

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

Андрей ШЕМЯКИН

АМЕРИКАНСКИЙ КИНОАВАНГАРД: ИСТОРИЯ ИЛИ «НЕСКОНЧАЕМОЕ НАЧАЛО»?

*«Неленица—благодать усталых
людей».*

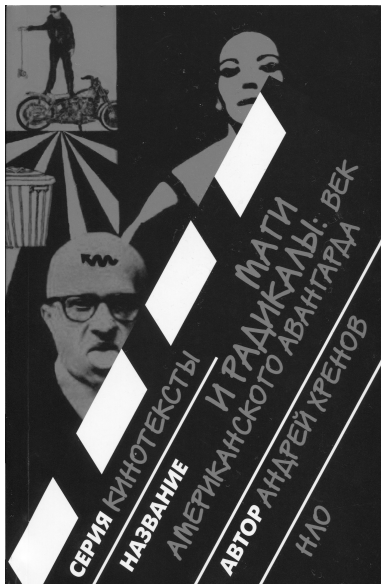
Шарль Бодлер

Такой книги у нас еще не было. «Маги и радикалы. История Американского авангарда»—монография киноведа и педагога Андрея Хренова, вышедшая в издательстве «Новое литературное обозрение» в серии «Кинотексты», это не просто фундаментальное исследование экспериментальных авангардных фильмов, то есть малоизвестного у нас—и огромного—пласта кинематографа США. Хотя и этого материала самого по себе было бы достаточно, чтобы поблагодарить автора и ограничиться аннотацией. Но—долой политкорректность! Уважение к коллеге—отнюдь не ритуальное, оно побуждает к тому, чтобы, не претендуя на всеобъемлющую оценку сделанного им (для этого хотя бы фильмы, им описанные, надо посмотреть—а где?), выделить ключевые проблемные поля этого в высшей степени необычного,—при всем его академизме,—текста. Ибо перед нами фактически история американского, а отчасти (применительно к 1920-м годам) и европейского кино, увиденная с точки зрения авангарда, который, вообще-то говоря, есть целостная мироконцепция, при всех ее инвариантах. Отсесть и будем плясать.

Тот факт, что адепты киноавангарда почти сразу же, с возникновением вектора развития кино «как искусства», поделились на «магов» (как я понимаю, сторонников бессознательного погружения в экранное пространство, ликовидирующих все препятствия на этом пути между художником и зрителем) и «радикалов» (энтузиастов—в конечном счете—идеи переустройства мира с помощью «другого зрения», добываемого посредством медиа и применяемого соответственно), совсем не очевиден. Декларации—декларациями, практика—практикой. Понятие «авангард» включает в себя как минимум три составляющих.

Первая составляющая—собственно «креативная» часть, то есть фильмы, истории их создания и создателей. Всё это есть в книге. Автор говорит обо всех основных направлениях киноавангарда: о «структурном» и «визионерском» фильме, о феминистской, в том числе и социально ориентированной, продукции, о картинах, представляющих разнообразные субкультуры и контркультуру как таковую в ее развитии от битников до хиппи. Крупно поданы Кеннет Энгер, Джек Смит, Майя Дерен, Холлис Фрэмpton, несравненный Йонас Мекас, Грегори Маркопулос и ушедший в Вечность как концепт Энди Уорхол. Целая галерея. Впрочем, я бы более подробно рассказал о Кене Джекобсе, этом Бунюэле американского авангарда,—его ленты, особенно «Идеальный фильм» (Perfect Film)—это уже не столько структурное кино, из которого он вырос, сколько кино, управляющее стереотипами социального восприятия,—по ту сторону любой непосредственности.

Далее—теоретические манифесты (самые важные из них, возможно, кроме «Дневникового фильма» Йонаса Мекаса, также приведены и переведены автором в том же издании). И, наконец, перечень главных хэппенингов и перформансов, стратегии критического анализа и автометаописания кураторской квалификации, позволяющие разбивать как магов, так и радикалов на более конкретные группы и направления. Назовем эту составляющую, имея в виду весьма зыбкую грань между «произведением» как феноменом и его бытованием в культуре и в жизни—МАТЕРИАЛОМ. И первая, с моей точки зрения, исследовательская добродетель, явленная Андреем Хреновым, это именно сосредоточенность на конкретном материале. Вернее, способность—не растворить текст в примечаниях. (Боязнь универсальных формулировок—настоящая болезнь нашего времени, точнее, созданной им «цивилизации презервативов» с ее девизом «можно, но должно быть безопасно», что авангарду категорически противопоказано.) «Вы-



ходы» в сопредельные области, всегда уместные,—будь то массовая культура, или «авторское кино»—другое дело. Хотя, конечно, автор имел право, следуя отечественной традиции, требующей от критики быть «литературой», написать прозаическое произведение в манере «Женщины французского лейтенанта» Джона Фаулза, когда каждая глава пишется «в стиле» разбираемого автора. Чтобы и негру преклонных годов (привет Маяковскому!) стало понятно, с какого рода кинотекстами столкнулся исследователь, когда взялся за этот феерический труд.

Вторая составляющая авангарда—тот шлейф коннотаций («богоборчество», «нескончаемое начало», «виновник тоталитаризма», «убийца традиционного гуманизма, «модель», «модель мира» и т.д.), без которого в последние двадцать лет к этому феномену особо не подступались, по крайней мере, у нас. Они отнюдь не внеположны ему, не привнесены идейными противниками-традиционалистами, видящими в них демонов зла, и тем более—коррупцированным официозом, который, наоборот, часто использовал их, выхолащивая новаторскую суть их исканий, оставляя революционную «фразу», но вполне имманентны самой творческой установке на обновление жизни и искусства, независимо от ценностной ориентации создателей фильмов. «Авангард—forever!» Не об этом ли говорит эпитафия из Валери, предпосланный автором монографии, своему детищу, «Меняется все—за исключением авангарда» (с. 5)? Однако сегодня сами эти содержательные определения (независимо от смысла оценок), увы, поужхли и поистрепались, как одежды, которые необходимо доносить, единственно из окаянства, но любители которых уже давно ассимилированы современными мегасистемами—транснациональными корпорациями, студиями-гигантами, подобными Новому Голливуду, наконец, самой культурой создания имиджей, перехватившей инициативу в этом неизбежном, но непочтённом деле даже у Энди Уорхола. Об этом—пусть, возможно, временном—и временном финале *классического* авангарда (видите, сплошные оксюмороны!), автор пишет в финале с понятной—и тщательно подавляемой—грустью. Судьба авангарда здесь равна самому кино, претендующему на статус искусства, которое тоже ведь отныне как уже двадцать лет считается и должно быть в пределах деятельности фестивальных и выставочных кураторов, заведомо маргинальных кинопоказов, где вместо предьявления модернистского иконостаса устанавливается постмодернистский канон. И, конечно, поп-культурная адаптация великих подвигов, то есть незабвенных старых песен о главном, хоть и исполняемых на английском.

Наконец, третья составляющая авангарда, напрямую вытекающая из второй,—меняющийся контекст восприятия уже не самого этого явления, но непосредственно интенции «авангардности», как необходимости хоть как-то противопоставить себя миру всеобщего приятия любого радикального жеста, каковым, на первый взгляд, предстает постмодернистский проект с его уже отмеченным выше всевластием интерпретаторов и кураторов. Поэтому так удобно противопоставлять авангард именно «массовой культуре» и прочим демонам шоу-бизнеса, чтобы как-то продлить героическую фазу бытования данного феномена и скрыть глубочайший внутренний кризис авангарда как эстетической системы. Кризис, связанный с радикаль-

ностью как таковой. Разрушая иллюзию «идентификации» с чем бы то ни было внеположным ему (а считалось что тем самым разрушается—конечно, ради «освобождения»!—механизм мифотворчества), авангард кусает свой хвост. И из ВРЕМЕНИ (пусть и другим путем, чем, скажем, технологические блокбастеры) выходит в ВЕЧНОСТЬ, чтобы прокричать, как известная в недавнем прошлом поп-группа «Тату»: «Нас не догонят!»

К чести автора книги, он не последовал ни по одному из вышеописанных мифотворческих путей, хотя мог бы—и никто бы не заметил—имитировать академизм стилистически. Он не пошел по пути прикладного комментирования, естественного для музейного коллекционера, хотя здесь для киноведа постмодерной складки действительно непочатый край работы. Все, что можно, посмотреть, собрать, разложить по полочкам и объявить «первым»—кто проверит? Не последовал автор «Магов и радикалов» и по пути развития любой из многочисленных критических метафор, входящих в процесс самомифологизации авангарда. Но не соблазнился Андрей Хренов и новейшим поветрием—постмодернистской «ревизией» основных постулатов не столько авангарда как такового, сколько модернистских установок на тотальное обновление искусства в неразрывной цепи: автор-произведение-зритель, давших толчок собственно авангарду, но переживших авангард как исторически определенное явление 1920–1960-х годов. (Далее начинается время брожения и переоценки ценностей, его автор описывает на редкость подробно и интересно.)

Итак, название «Маги и радикалы» точно передает двуединство авангарда как культурно-исторической интенции: вуайеризм разной степени погруженности в медиасреду и пересоздание мира по законам искусства, сочетание предельной субъективности и столь же предельной объективации—по ходу смены самой субъект-объектной парадигмы исследования на путь, как сказали бы визуальные антропологи, **ВКЛЮЧЕННОГО НАБЛЮДЕНИЯ**. Ситуация с авангардом, досконально изученная автором, сильно напоминает «инволюцию» (то есть сворачивание к простейшим формам) **ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО**, которое тоже давно уже пренебрегло документом во имя документальности.

Поэтому не станем вдаваться в детали или уточнения тех или иных формулировок, или спорить с интерпретациями тех или иных виденных мною конкретных фильмов. Хотя мне трудно согласиться с формулировкой доминирующей образности картины Роберта Флаэрти «24-долларовый остров», когда говорится, что «мегаполис—давящая каменная громада, обезличивающая все живое» (с. 91–92). Скорее, Флаэрти постепенно ритмически усиливает вторжение природных фактур: сначала дымов, потом неба, воды и, наконец, ветра (отсюда как раз мотив дерева с развевающимися ветвями без листьев). Не будем забывать, что, хотя Флаэрти картину не закончил, ретроспективно она видится как этюд к «Луизианской истории», как известно, примирившей индустриальное и природное начала.

Отметим главное: благодаря сосредоточенности на предмете во всех его проявлениях и институциях автор обнаружил и описал важнейший процесс по ходу истории авангарда, всячески скрываемый в его, авангарда, все новых и новых «началах». (См. несколько заходов на тему о «первом

авангардистском фильме» в истории американского кино в связи с первым фильмом Майи Дерен «Полуденные сети»). А именно: процесс смены парадигмы действия и, соответственно, самосознания, от 1920-х к 1950-м, от эстетических революций к визионерским практикам контркультуры.

Авангардисты 1940-х, в отличие от своих предтеч, связанных с расширением возможностей кино в его универсальном мифотворческом значении,—не столько «первые», сколько «уникальные». Поэтому их чисто формальные находки или отделившиеся от авторов «приемы» часто ассимилируются уже в это время (а не только в 1980–1990-е) кинематографом американских независимых (чью деятельность открывает—как продюсер—Стэнли Кеймер). Корифеи «синема-бис» (Рей, Фуллер, Фил Карлсон и т.д.) потом будут канонизированы сначала французской, а потом и немецкой «новой волной», не говоря уже о Мартине Скорсезе.

Отсюда—ради разграничения понятия «авангарда», «андеграунда» и «индипендента»—автор, рискуя поначалу потерять читателя ввиду экспансии марксистской методологии, в главах «Товарищ жизнь» и «Блеск и нищета массовой культуры», входит в детали культурного производства и смотрит на свой предмет с точки зрения акул кинобизнеса. Здесь-то и начинается великая борьба за институции, без которых авангарду бы не выжить в конкурентной среде.

Эволюция американского киноавангарда, детально, скажу еще раз, прослеженная автором, обнаруживает еще одну вещь в избранном им предмете: к концу века происходит сдвиг назад, к декадансу. Новый чувственный опыт, эхо контркультуры, освобожденной из-под власти Больших Идеологий, провоцируют нео-неоромантизм. Поэтому самое время напомнить, что исторически у разнообразных участников движения в основном идеологии были, они-то и противостояли (по-разному) кинематографическому иллюзионизму. И автор об этом много и продуктивно рассуждает, рискуя вызвать недоумение соотечественников, которые только-только очнулись от гипноза одной-единоспасающей и всеобъемлющей Идеологии, а тут выясняется, что развитие кино с ней, проклятой, все-таки связано.

Такие вещи были обнаружены Андреем Хреновым в проблемном поле авангарда ввиду его, автора, *сосредоточенности на предмете.*

Далее. *Выбор предмета*—результат отнюдь не только авторского желания, по принципу «хочу-пишу». Тут нужно преодоление известной инерции. В начале книги (с. 18) автор полемически пишет как бы ее конспект—от противного, от имени потенциального оппонента (очень сильный прием): «Обращение к кинематографу США <...> сегодня может показаться эзотерическим излишеством. Чему может научить киноавангард 60-х, как и вообще искусство авангарда XX века, нашу эпоху новых технологий и цифровых медиа, эпоху, в которой уже не осталось места для бунтарских авангардистских интенций, эпоху глобального информационного пространства, в котором авангардистские выразительные средства оказываются растиражированными, усредненными, доступными миллионам потребителей “индустрии культуры”, почти повсеместно приобретенный статус “массовой”? Так вот, тут все дело в этом «почти». Авангард сегодня—это технология отыскивания социо-культурных ниш,—любой приро-

ды, любого статуса. Поэтому именно история авангарда как *гуманитарной прото-технологии*, где слиты воедино или по крайней мере совмещены, как уже говорилось, моменты собственно технологические, мифотворческие, институциональные и рефлексивные может многому научить «рабкоров и селькоров» Ютьюба или ЖЖ.

«Мы—сызмала новаторы. Оглядываемся—редко. \ Сами новаторы \ Сами—предки» (Б.Слущкий). Здесь-то, по аналогии с литературным авангардом, и становится очевидной разница между литературой и кино. Литература в такой же степени озабочена старым, как и новым, метафизическими истоками «корнесловия» (Хлебников), как и «новым зрением». Кино—до поры, до времени—оказывается, во-первых, в плену технологического автоматизма и визуальной инерции первых, еще только складывавшихся конвенций повествовательности, или, как сейчас говорят, «нарратива». А во-вторых,—попадает в неизбежную зависимость от проектной—утопической—природы своего происхождения как искусства «синтетического». Оно, это будущее «сверхискусство» победившего Прогресса (с большой буквы) и призвано вобрать в себя другие, «старшие» искусства. С этим профетическим утопизмом потом много кто боролся, устанавливая собственные, авторские законы («Десятой музы»,—в частности, Андрей Тарковский. Но рудимент этого утопизма, как фантомная боль, разумеется, в сколь угодно долго возобновляющемся авангарде остался. Поэтому разговор о киноавангарде сегодня не может миновать этого множества начал, будто с нуля, как в нашем случае,—с 1920-х и с 1940-х.

Рискну сказать, экстраполируя мысль автора рецензируемой книги на историю кино в целом, что и АВТОРСКОЕ КИНО (ныне получившее товарный ярлычок «артхауса») есть тоже новое начало,—начало в кинематографе КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА, узурпировавшее у авангарда, укорененного, разумеется, в более ранних эпохах Нового Времени, его статус уникального,—ввиду постоянной угрозы стать тиражируемым. Об этой угрозе и пишет Андрей Хренов в приведенной выше цитате. Тем важнее обнаружить эту тягу к началу, к воспроизводству типологии и риторики разрыва с неким мифологическим Прошлым, с которым надо что-то сделать, и проанализировать природу ее—раз за разом—возникновения. Напрашивается вопрос: чтобы прошлое—не прошло? Чтобы будущее, которым каждый раз клянется правоверный авангард, еще не наступило или наступило УЖЕ, но как факт, а не некая, имманентная кинематографу как искусству, темпоральность?

То есть *выбор предмета* Андреем Хреновым для исследования, в данном случае, это не просто некий материал, который надлежит описать и классифицировать, а минное поле.

Ну и, наконец, *контекст* пребывания данного предмета тоже сместился в сторону уже не радикального жеста, но—*разновидности актуального искусства*, то есть чаемому кинематографу прямого действия. Чем больше крепнет уверенность, что потенциал собственно радикального жеста в кино исчерпан, тем в большей степени будет концентрироваться ожидание его—жеста—возобновления на отведенных для этой цели территориях. Так вот финал авангарда?

Думаю, что нет. Функция авангарда в культуре—и это со всей очевидностью следует из книги Андрея Хренова,—сродни «спящим генам» в ге-

нетике. Не нужна больше перманентная актуальность, но актуализация, выбор—или отбор, различия—понятийный язык искусствоведения новейшего времени, эпохи «пост-пост».

Поэтому автор, держа в уме необходимость введения элементов этого языка на будущее,—чтобы книга не стала памятником самой себе уже в момент выхода,—пишет, все-таки, еще и интеллектуальный роман в двух частях, совмещенных, как у Кортасара в «Игре в классики»,—при видимом стилевом единстве. Когда одна и та же история рассказывается в двух вариантах, двух сюжетах. Отсюда и видимые повторы, сначала создающие у читателя ложное ощущение «долгостроя» (два начала разговора о Майе Дерен, начиная со стр.11–12 и потом возобновляющегося, о чем уже шла речь)—будто автор не вычитал рукопись, и в нее проникли повторы. Вот уж нет! Тут нет временной последовательности (разве феминистки разгулялись не на шутку уже в 70-е). Поэтому—параллели. Порядковый номер сюжетов отнюдь не означает временной последовательности, они разворачиваются в едином—и параллельно создаваемом ими—пространственно-временном визуальном континууме.

Первый сюжет в основе своей содержит модель романа воспитания, то есть в истории авангарда демонстрируется рациональный подход, восходящий к эпохе Просвещения. Жизнь ощущается как открытая книга, режиссер-авангардист воздействует на нее в надежде, что «жизнь покажет», вот она и показывает. Авангардист в этом случае—творец и экранизатор новых нарративных стратегий с претензией на принципиальную значимость этого опыта и расширение пространства и, по возможности, на размывание границы между искусствами или, как минимум, типами кинематографа. Эта стратегия сегодня приводит к разнообразным мутациям и поискам новой конвенциональности, а в анализе—технологически-описательные пассажи.

Второй роман, второй сюжет—романтическая интроспекция: герой-медиум автора отправляется в путешествие по «новому миру», расширяя территории зрения, с намерением преобразовать сам кинематограф как медиум (не медиа!) между проницаемыми мирами. Здесь, в пределе,—отмена любой конвенциональности, чистое созерцание или вчувствование, отсюда в анализе фильмов, сделанных по ходу этого путешествия, преобладают психоаналитические категории.

Итог: поп-арт. Больше особенно некуда погружаться и уж тем более нечего рассказывать. Мир отныне состоит из «реди-мейдов», вечных «б.у.» (так показана, кстати, космическая технология в «Солярисе» Тарковско-го), и надо встраиваться в максимально широкую конвенциональную сетку, которая уже «существует—и ни в зуб ногой» (опять Маяковский). Следовательно, вопреки распространенному мнению, 60-е—отнюдь не «акме» авангарда. Напротив, это начало его кризиса, под знаком которого и проходят последние 50 лет деятельности новых просветителей. С ними осталось только познакомиться, что автор и сделал перед тем, как начал писать эту книгу.

Рецензенту остается оценить продуманность стратегии издательства НЛО в серии «Кинотексты», где, как уже говорилось, издана монография

Андрея Хренова. Сначала были напечатаны работы знаменитых авторов—режиссеров и культурологов—Александра Ключе, Михаила Ямпольского, Юрия Цивьяна. Потом вышли книги о знаменитых, культовых режиссерах—Ларсе фон Триере, Такеши Китано (обе—Антон Долина), Аки Каурисмяки (Андрея и Елены Плаховых), Альфреде Хичкоке (М.Жежеленко, Б.Рогинский). Далее вошел в силу критический анализ идеологического наследия, когда размывается граница между исследованием и памфлетом,—социальный жест, очень понятный младшим современникам «поколения дворников и сторожей», когда ледяная, марсианская отстраненность—единственный возможный ответ. «Глаза бы мои не глядели». (Книги Е.Добренко, отчасти О.Булгаковой). Слишком близко. Но в нашем случае—уже совсем иная тональность—поскольку это первая собственно научная монография о данном предмете, вышедшая в России,—дистанция сугубо герменевтическая, описания фильмов исполнены во всей полноте владения словом. Нынешнее кино, каким бы знаменам оно ни присягало, увы, как уже говорилось, покорно следует закону инволюции, сворачиваясь к простейшим формам репрезентации. И авангард—это уже не некое прошлое. Это—пока что—мифологическая Вечность Настоящего. Не чаемый синтез, а первобытный синкретизм. И так удобно примыкать к «актуальному»—теперь это просто!

Приехали.

Спасибо Андрею Хренову, автору «Магов и радикалов»: предупредил.