

Любительское кино против нормативности институций: случай Фестиваля невидимого КИНО

Дарина Поликарпова

VERSUS

Дарина Поликарпова. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Санкт-Петербург, Россия, darinet2711@mail.ru.

Статья посвящена Фестивалю невидимого кино как комплексу кураторских, производственных и зрительских практик. Проект родился в 2019 году и до сих пор реализуется на площадке книжного магазина «Порядок слов» в Санкт-Петербурге. Сравнивая кураторский проект Дарины Поликарповой, Ксении Ильиной и Анастасии Волоховой с ретроспективой «невиданного кино» Брюса Познера и тематизацией «кино аттракционов» после Брайтонской ретроспективы, автор предлагает осмыслить «невидимость» как непреходящее качество фильмов, предполагающих специфические условия производства и просмотра и обладающих определенным набором кинематографических свойств. Гипотеза статьи, таким образом, состоит в том, что невидимое кино способно предложить новый кинематографический диспозитив, для которого режим «невидимости» удерживается в качестве императива. В области производства такие фильмы создаются режиссерами-любителями (автор опирается на анализ любительского кино, предпринятый Лаурой Раскаролли и Патрисией Циммерманн, и на анализ политики видимости у Жака Рансьера), что обуславливает неотделенность времени и пространства кинопроизводства от времени и пространства повседневной жизни и приводит к разрушению существующей профессиональной сегрегации сообщества «кинематографистов». Использование любительской техники позволяет определить «невидимое кино» через чувственно различимые качества: «любительский эксцесс» (Раскаролли), «стерильные движения» (Жан-Франсуа Лиотар), «бедность» (Михаил Брашинский). Любительский характер производства и техники приводит также к тому, что невидимое кино, в отличие от кино видимого, предполагает внимание к фрагментарному и мимолетному, что сближает его с «чистым кино» как стихией свободных становлений. Наконец, если рассматривать невидимое кино как диспозитив, то можно ожидать трансформации отношений между режиссерами, кураторами и зрителями в рамках реформированного фестивального формата. Однако в последней части автор, скорее, делится с читателем сомнением относительно тех возможностей, которые открывает для демонстрации цифровое пространство.

Ключевые слова: невидимое кино; фестиваль; архив; диспозитив; любительское кино; экспериментальное кино; кураторство; Жак Рансьер; Жак-Франсуа Лиотар.

В 2005 году куратор и архивист Брюс Познер выпустил на DVD собрание ранних фильмов американского авангарда. Его проект, объехавший полмира в виде диковинной ретроспективы, получил название «невиданное кино» (*unseen cinema*). С 2019 года в петербургском книжном магазине «Порядок слов» время от времени проводится «Фестиваль невидимого кино» — андеграундный киносмотр фильмов, для которых, как настаивают кураторки¹, «невидимость» (*invisibility*) является определяющим качеством.

Перспектива сравнения двух не связанных друг с другом проектов возникает потому, что в русском языке прилагательные «невиданное» и «невидимое» настолько похожи по звучанию и написанию, что их легко спутать или намеренно употребить как синонимы. Вместе с тем в свете предстоящего разговора куда важнее подчеркнуть не возникающее здесь паронимическое сходство, а семантическое расхождение, при ближайшем рассмотрении оказывающееся довольно значительным.

Ретроспектива, подготовленная Познером, знакомила зрителей с *невиданными фильмами* — неизвестными примерами экспериментального кино, созданными до того, как американский киноавангард осознал себя в качестве слаженного движения после Второй мировой войны. Таким образом, найденные, отреставрированные, отобранные Познером фильмы в начале XXI века были представлены публике, которая их *еще не* видела, но уже — благодаря сложившемуся за прошедшее время критическому дискурсу — знала, чего от них ожидать. Его ретроспектива устраняла историческую несправедливость: кино, по праву претендующее на включение в авангардный канон, слишком долго таилось в архивах, хотя вполне достойно того, чтобы стать увиденным. Его *невиданность* — не сущностное качество, а временное состояние, которое мгновенно устраняется самим процессом демонстрации. Задача Познера — приобщить утерянные и по оплошности забытые фильмы к актуализированному

1. Честно будет сразу предупредить читателя, что наравне с киножурналисткой Ксенией Ильиной и режиссеркой Анастасией Волоховой кураторкой Фестиваля невидимого кино долгие годы была и я сама. В 2023 году в состав кураторок вошли также Екатерина Бронникова и Полина Каменецкая.

архиву истории кино и структуре киноинституций, превращая *невиданное* кино в *наконец увиденное*².

Изначально цель Фестиваля невидимого кино формулировалась схожим образом. В манифесте и в анонсах новых показов присутствовала идея аналогичной трансформации: «сделать невидимое кино видимым». Но вскоре у нас возникли сомнения в корректности этих формулировок. Знакомство с присланными работами все чаще указывало на то, что «невидимость» — слово, помогающее схватить определяющее для фильмов качество, а не просто маркировать недостаток институционального внимания. Чтобы избежать смысловых повторов, а также — продемонстрировать, что такого рода интуиция возникла давно, позволю себе процитировать фрагмент обзора, написанного мной еще в 2019 году:

Есть подозрение, что «невидимость», в отличие от «невиданности», не переменчива даже в присутствии зрительских глаз. Хотя иногда мы и говорим, что невидимое кино делаем видимым, полнота этого превращения грозила бы фестивалю концептуальным фиаско. Невидимость — это качество, не уничтожаемое ни словом, ни взглядом, позволяющее фильму всегда оставаться несколько чуждым, непроницаемым; хранить потенции невидимости, не расшифровывая себя ни режиссеру, все еще не понимающему, что именно он делает с камерой, ни зрителю, которому в этот раз никто не попытался объяснить, почему это стоило посмотреть³.

Этот фрагмент призван не столько объяснить, сколько поэтизировать невидимость, указывая на своеобразие отношений, которое такого рода кино предлагает режиссеру, зрите-

2. Подробнее об этом, в том числе о мотивации ранних экспериментаторов, можно прочитать в интервью Познера журналу *Senses of Cinema: Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner*//*Senses of Cinema*. 2022. № 21. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner>. Как отмечает сам Познер, многие ленты, вошедшие в ретроспективу, хотя и рождались в контексте экспериментального кино (были связаны с американской Лигой кинофотолюбителей, показами Гарри Алана Потамкина), могли осмысляться их создателями не как проекты, сделанные в рамках традиций раннего авангарда, а как продукты любительского экспериментирования, что сближает их с «невидимым кино», которое будет определено далее. Вместе с тем очевидно, что в качестве кураторского проекта начала 2000-х годов «Невиданное кино» утратило коннотации невидимости, валоризировав найденные Познером работы путем вписывания их в авангардный канон.

3. Поликарпова Д. Ты пришел из пустоты во имя красоты// *Colta.ru*. 24.12.2019. URL: <https://www.colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino>.

лю и куратору. Но «невидимое кино» не только организует особое пространство переживаний, где фестиваль обретается как коллективное событие, но и порождает смысловое поле, нуждающееся в более строгой расшифровке. Гипотезу (как фестиваля, так и посвященного ему текста) можно сформулировать так: «невидимость» именуется особый диспозитив, регламентирующий положение кино в жизненном пространстве и отношения власти, возникающие в ходе его производства и демонстрации. В каждом из пунктов он отличается от того диспозитива, что предполагается «видимым» кино, а в некоторых — даже намеренно ему противостоит. Характер этих отношений — в которых кинофильму, его создателям, зрителям и кураторам предлагаются новые способы осуществления политической и эстетической субъектности — я далее и попробую определить, стараясь совместить позицию стороннего критика с ангажированной речью куратора, сообщающего не только о фактах, но и о сомнениях, мечтах, нереализованных планах⁴.

Производственные аспекты невидимости

На последнем просмотре Фестиваля невидимого кино (декабрь, 2021) одним из обладателей приза зрительских симпатий стал фильм «Склад» Андрея Фидлера. Его название маркирует пространство, где были сняты все вошедшие в работу кадры — неназванное складское помещение, обладающее собственной персонажной структурой, размеренным ритмом, отчетливым характером места. Большую часть времени камера направлена на одного из работников — мужчину, ожидающего деградацию современного кино, отчасти адресуя насмешки и снимающему его Андрею. Их диалоги перебиваются то панорамой рабочего процесса, то натюрмортом товаров, прихотливо разложенных на широких полках.

4. Стоит оговориться, что «невидимость» в данном случае сближается по смыслу с «контрвизуальностью» — термином, предложенным Николаем Мирзоевым для обозначения практик, организующих «право на взгляд» не как на репрессивную процедуру, а как на механизм освобождения, дарующий «право на реальность» и осуществление собственной субъектности. Впрочем, если у Мирзоева взгляд служил не только буквальным, но и метафорическим измерением социальных отношений, то в нашем случае, поскольку речь идет о кино, «(не)видимость» и «взгляд» в большинстве случаев следует понимать более буквально. Подробнее об этом см. статью: *Мирзоев Н. Право на взгляд // Versus. 2021. № 1 (1). С. 214–252.*

Использование производственного пространства для создания документального фильма — не большое новаторство. Можно вспомнить левые активистские проекты режиссеров *cinema verité*, «Смерть рабочего» Михаэля Главоггера, из российского — «Последний лимузин» Дарьи Хлесткиной или «День шахтера» Андрея Грязева. Режиссеры отправляются в закулисы больших производств как в экспедицию, со стороны рассматривая или вблизи расспрашивая диковинных героев, находящихся в их естественной среде обитания. Но случай Андрея другой: склад для него — не *terra incognita*, куда он приходит в специально отведенные съемочные часы, а место работы, где он регулярно проводит время бок о бок с теми, кого снимает, объединяя тем самым трудовое пространство с творческим.

Я привожу «Склад» как парадигмальный пример именно потому, что здесь эта спаянность двух пространств не остается за кадром, а оказывается предъявленной в самом фильме. Но не стоит мыслить работу Фидлера как исключительный случай: встроенность съемочного процесса в повседневные для авторов маршруты свойственна большинству фестивальных видео. Отказ обособлять съемочное пространство и съемочное время от других пространств и времен экзистирования — одновременно и один из скрытых критериев, помогающих распознать *позитивную невидимость как качество кинопроизводства*, и повод оставить подобные практики в зоне *негативной институциональной невидимости*.

Случай «Склада» хорошо подходит как иллюстрация особого типа «разделения чувственного», характерного для создателей невидимых фильмов. В институциональном дискурсе существует четкое деление авторов кино на «любителей» и «профессионалов», из которых только вторые находятся в зоне видимости, так что позиция режиссера подразумевает весьма четкую профессиональную принадлежность. За очень редким (и оттого резонансным для индустрии⁵) исключением кинематографист, в полном согласии

5. Дополнительный интерес к фильму «Клерки» был вызван тем, что Кевин Смит снимал его в том же магазине, где сам стоял за прилавком. Можно также привести в пример якутского режиссера Дмитрия Давыдова. Разговор о фестивальном успехе его фильма «Пугало» сопровождался постоянным биографическим уточнением, что Давыдов долгое время был не режиссером, а школьным учителем. Что характерно, после институционального признания Давыдов вынужден был оставить основную работу, чтобы таковой отныне стала режиссура.

с разделением труда, должен быть *только* кинематографистом. Жак Рансьер неоднократно описывает, как подобная диспозиция была подробно представлена в платоновском «Государстве», где ремесленник должен посвятить себя только ремеслу, не участвуя в политической жизни, потому что не сможет хорошо справляться сразу с двумя занятиями из-за нехватки времени⁶. В этом смысле, продолжает Рансьер, наиболее противоречивой для государственной организации оказывалась фигура поэта, который, как раз в силу бытности поэтом, мог через подражательное описание и акт фантазирования становиться и кем-то другим, запутывая установленное распределение ролей⁷. Но в нашем случае фигура режиссера невидимого кино становится еще более противоречивой, поскольку не просто мимикрирует под чужое дело, примеряя на себя, как сценический костюм, не вмененную ему позицию, а удерживает два дела и две позиции — он может быть и работником склада, и режиссером, и, что еще более важно, — быть обоими одновременно, в одном и том же пространстве, превращая труд складского рабочего в материал собственного фильма об этом труде.

Такая фигура вносит резонанс сразу в два производственных порядка. Даже если отбросить в сторону очевидные вопросы трудового регламента и допустить, что сама съемка проводится в нерабочее время, кто может гарантировать, что во время работы на складе режиссер не обдумывает будущий фильм, пусть и держит в руках не камеру, а руль погрузочной машины? Перед тем как осуществить съемку, он должен разглядеть в работе склада материал — а значит, быть способным переключать свой взгляд, свою расположенность по отношению к месту пребывания с трудовой на творческую. И момент этого переключения, в отличие от фактического занятия, не поддается контролю — разве что в антиутопическом мире, где у руководителя предприятия будет возможность отслеживать направление взгляда и ход мысли своих работников с тем, чтобы подчинить их неотрывному следованию общей для всех цели. Получается, что невидимое кино — найденное, а затем и воплощенное в месте, отведенном для других задач, помогает проявить скрытую индивидуальность взгляда и телесного опыта в том

6. См. например: Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 14.

7. Там же. С. 15.

пространстве и процессе, которые принято определять как коллективно обезличенные.

Становясь зрителями и путешественниками [или кинематографистами! — Д. П.], они переворачивали разделение чувственного, согласно которому у тех, кто трудится, нет времени гулять где придется и смотреть куда хочется, а у членов коллективного тела нет возможности уделять время формам и знакам индивидуальности⁸.

Но и второй — кинематографический — производственный порядок, санкционирующий разделение труда, предполагающий четкую систему отношений между производящими искусство (кинематографистами) и потребляющими его (зрителями *прочих профессий*), — оказывается нарушен этим смещением. Можно, конечно, сказать, что в этом нарушении едва ли есть принципиальная новизна, и вновь вспомнить давно существующее деление на «любителей» и «профессионалов». Однако в известных работах на эту тему всегда подчеркивается тесное соседство (хотя и не совпадение) категорий *amateur filmmaking* и *home movies*, что обнажает любопытный тезис: капиталистическая логика допускает существование непрофессионального кино только как формы досуга (недаром домашние пленки и вправду составляют большую часть архивов любительских фильмов — с записями праздников, загородных пикников и семейных путешествий).

Но если отказаться от навязанной аффилиации любительского кино с «домашним» контекстом, можно ли сказать, что фигура режиссера-любителя совпадает с фигурой того, кто снимает невидимое кино? Вполне, хотя второе (как будет показано дальше) требует дополнительных уточнений со стороны образной специфики. В слове «любитель» многим видится оттенок пренебрежения. Но помимо непрофессионализма как «недостатка профессионализма», здесь много действительно важных, совсем не уничижительных коннотаций: тесная связь с глаголом «любить» (кино), свобода от профессиональных конвенций в силу их незнания или сознательного нежелания им следовать⁹, стремление не от-

8. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 22.

9. Последняя характеристика, впрочем, несколько утопична. В статье Майи Хов, посвященной тому, как на послевоенное любительское кино влияло

делять жизненное пространство и время от того континуума, в котором обитает кино.

Для создателя невидимого кино «любительский» статус — не промежуточное состояние на пути к профессионализации, а осознанное стремление остаться в зоне, позволяющей ускользать от определенности и эмансипировать себя через вольное совмещение нескольких типов деятельности. Иными словами, режиссер-любитель как режиссер невидимого кино — это тот, кто демонстрирует собственное видение и берет в руки камеру без санкции профессионального предписания. Более того: этому предписанию режиссер невидимого кино с разной степенью открытости противостоит, будучи носителем «истерического дискурса» и подготавливая дискурс институционализированного кино («дискурс университета») с его школами, грантами, фестивалями, премиями, прокатом — в купировании желания¹⁰. И это противостояние — важная составляющая этоса режиссера невидимого кино. Он(а) не желает войти в сообщество имеющих «право на взгляд», поддержав тем самым устоявшуюся герметичность профессионального сообщества, — он(а) реализует принцип, по которому такое право имеет каждый. «Право на взгляд утверждает независимость — не индивидуализм или вуайеризм, но претензию на политическую субъективность и коллективность»¹¹.

Какой же, в таком случае, может быть роль Фестиваля невидимого кино? В рансьеровском смысле слова его даже можно назвать политическим, ведь политика начинается, когда

...существа, обреченные пребывать в невидимом пространстве труда, не оставляющем времени для других занятий, используют это недостающее вре-

предшествующее ему увлечение любительской фотографией, рассказывает, как продавцы оборудования для домашних камер выпускали инструкции, в которых объяснялось, как следует снимать в домашних условиях, подразумевая наличие определенного канона даже для этой, казалось бы, предельно индивидуальной практики. *Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Postwar 8mm Home Movie // Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 39–50.*

10. Здесь я ссылаюсь на комментарий к концепции Жака Лакана о четырех дискурсах, изложенный здесь: *Кудряшов М. Введение в теорию дискурсов Лакана: модель четырех дискурсов // Syg.ma. 14.03.2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedieniie-v-tieoriiu-diskursov-lakana-modiel-chietyriokh-diskursov>.*

11. *Мирзоев Н. Указ. соч. С. 216.*

мя, чтобы заявить о себе как о соучастующих в общем мире, чтобы сделать видимым то, чего не было видно¹².

Стоит также добавить, что для такого режиссера Фестиваль невидимого кино выполняет не ту функцию, что обычно закреплена за фестивалями. Вместо того чтобы премировать отдельных авторов и гарантировать единичным фильмам долгую постфестивальную жизнь (то есть обеспечивать возможность перехода к профессионализации из лиминального состояния любительства), наш проект обретает ценность, становясь архивом невидимых фильмов и демонстрируя многообразие очагов невидимого производства, с помощью которого кино может быть высвобождено из профессиональной сегрегации и возвращено неразмеченному жизненному пространству.

Качественный аспект невидимости: плохие движения, любительский эксцесс, бедное кино

Вернемся снова к различению невиданного и невидимого. Хотя оно тщательно выдерживается в области производства, в практике показа отношения этих модальностей более диффузны, и эффект от невиданного может через критическое усилие реализовывать потенциал невидимого. Тому есть хороший пример.

В отличие от ретроспективы Познера, которая так и осталась для теории кино выставкой достижений раннего кинематографа, знаменитая Брайтонская конференция 1978 года, на которой исследователям были представлены фильмы, снятые в первые годы существования кинематографа, поначалу подавалась как презентация невиданного — если и не невиданного никогда, то, по крайней мере, основательно забытого. Но теоретический резонанс, который создал этот показ, определенно был связан не с экзотичностью материала, а с его качествами, внезапно распознанными в режиме коллективного просмотра. Речь идет не о том, что ленты, за которыми с тех пор, благодаря статьям Тома

12. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. С. 59.

Ганнинга и Андре Годро¹³, закрепилось название «кино аттракционов», походили по своим качествам на фильмы Фестиваля невидимого кино, а о том, что коллективный просмотр и следующая за ним рефлексия позволили раскрыть в них утвердительный потенциал, противостоящий тем канонам и нормам, которые установились благодаря господствующей норме нарративного фильма и поддерживались десятилетиями благодаря университетскому дискурсу истории кино. Собственно, близость этой аналогии проблемам нашего фестиваля заключается в том, что желание собрать и показать невидимые фильмы не исчерпывается чувствованием описанного в предыдущем параграфе режима производства. Мы предполагаем, что в выбранных и сохраненных нами фильмах можно будет различить качества, определяющие «невидимость» с точки зрения кино — через специфику запечатленных образов, а не только в контексте противостояния производственным предписаниям.

В таком случае: как же невидимость становится видимой?

В невидимом кино присутствует то, что исследовательница Лаура Раскаролли назвала «любительским эксцессом»¹⁴. Это ощущение пронизывающей фильм DIY-ности, непредсказуемости режиссерского поведения, несовершенства техники, неловкости и неуклюжести — все это зрительский глаз различает как неудобства, складки и потертости, заметные там, где фильм должен походить на хорошо выглаженную ткань. Учитывая непричастность к профессиональным институциям, очевидно, что с точки зрения условий производства это кино рождается в *бедности*, но бедность невидимых фильмов не остается за кадром, и из характеристики режиссерского положения превращается в качество образа, становится чувственно различимой. Здесь важно, что бедность определяется не только авторской «неуклюжестью» в процессах съемки и монтажа, но и технической бедностью самого кино, следы которой не ретушируются во имя транспарентности образа, а остаются видимыми. Как режиссеры структурного кино, озадаченные медиальной спецификой, стремились сделать заметной перфора-

13. Подробный рассказ о событиях этой конференции: Gunning T. Attractions. How They Came Into the World//The Cinema of Attractions Reloaded/W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31-40.

14. Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age//Amateur Filmmaking. P. 237.

цию, пленочное зерно, негатив — так и проводники невидимого кино, вопреки ожиданиям от качественного продукта, делают *low-fi* изъяны частью кинематографического потока. Иными словами, бедность такого кино определяется не лишённостью, а избытком.

Фильм Елика Вишни «У меня в квартире какие-то звуки» снят с бросающимся в глаза хромакеем. В «Старинной волшебной карте сокровищ» Александра Белова актеры-друзья бутафорскую кровь заменяют краской. Глеб Колондо подписывает названия условных локаций фломастером на картонках в «Варум ду ю край Хитлер». Анастасия Тутынина («А ты веришь, что уже весна?», «Предзеркалье») снимает фрагменты своей жизни на под руку попавшиеся камеры, у каждой из которых собственный рисунок цифрового шума и произвольно выставленный баланс белого. «Если мы не отбираем движения, мы соглашаемся на случайность, грязь, смуту, неправильное, небрежное, плохо кадрированное, кривое, пересвеченное»¹⁵. Это фрагмент из программной статьи Жана-Франсуа Лиотара, постулирующей, что не только для самоназванных режиссеров, но и для кино освобождение от диктата институциональной прагматики приходит через бережное сохранение «плохих движений» — ни к чему не ведущих, растратных, бракованных, бесполезных. Часто — непреднамеренных, а иногда — нежелательных, возникающих вопреки режиссерской воле. В нашей кураторской практике был показательный случай. В предыдущем тексте о фестивале я написала, что в уже упомянутом фильме Елика Вишни особые симпатии зрителей заслужила «намеренно идиотическая работа с хромакеем»¹⁶. Но в разговоре с автором оказалось, что комический эффект вовсе не был спланирован, так что для него мой неаккуратный комментарий о профанности спецэффектов, который должен был стать комплиментом, на самом деле прозвучал оскорбительно. Для Елика «бедность» — то, от чего он как автор хотел бы избавиться, но одновременно и то, что силами кино просачивается на экран вопреки режиссерским интенциям.

В статье Михаила Брашинского, описывающей становление и характер американского независимого кино, техническая и производственная бедность образа подается как его важнейшая отличительная черта еще со вре-

15. Лиотар Ж.-Ф. L'acinéma // Cineticle. 2020. № 26. URL: <https://cineticle.com/la-cinema-jean-francois-lyotard/>.

16. Поликарпова Д. Указ. соч.

мен институционально зависимых, но творчески свободных фильмов «категории Б»¹⁷. Для последних, впрочем, бедность была не самоцелью, а удобным способом уйти от студийного контроля: они ее не желали, но с азартом принимали возможности, которые она открывала. Для других героев статьи Брашинского — Квентина Тарантино, Стивена Содерберга — бедность оказалась промежуточным состоянием, не благодаря, а вопреки которой продюсерам удалось разглядеть их потенциал для создания кино профессионального, дорогого и сделать им предложение, на которое они с охотой откликнулись. Вспоминая случай с Вишней, я не вижу оснований предполагать, что все режиссеры, отправляющие работы на Фестиваль невидимого кино, чтут свою бедность как источник определяющих их фильмы качеств. Потому для невидимого кино бедность должна пониматься именно как принадлежащая образу, а не как осознанный режиссером прием с прогнозируемым эффектом.

Второе важное качество, отличающее невидимое кино и также тесно связанное с описанным выше режимом его производства — чувствительность к фрагментарности, случайности, незначительности, мимолетности, осколочности. То, что невидимое кино предпочитает двигаться обходными путями, избегая специально подготовленных для его появления часов и площадок, приводит к тому, что его наполнением становятся какие угодно события. С точки зрения привычной прагматики их сингулярность, опять же, по-лиотаровски плоха, поскольку не ведет фильм к завершению. Видео Урсулы Гондыревой «Терпеть» и «Гражданин небесный, полицейский земной» Насти Лапши — короткий монтаж уличных наблюдений: людей, стоящих в очередях, танцующих на площади, едущих в метро, движения поездов, птиц, собак, заоконных огней, поз, которые принимают вороны на дереве, уставший ребенок в парке или режиссерка, поймавшая собственное отражение в зеркале. Такие фильмы — не рассказывающие истории, а фиксирующие безначальный и бесконечный поток повседневности как единичных событий — на фестивале мы называем «параллельной документалистикой», подразумевая, что ее авторы всегда стремятся двигаться по обочинам. Хотя это и есть то самое невидимое кино, «скрытое в пластах повседневности»,

17. Брашинский М. Страннее, чем край. наброски к истории «бедного кино» США // Сеанс. 04.04.2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannee-chem-kraj>.

такой подход, разумеется, не был изобретен режиссерами фестиваля. Ровно так снимали вертовские «киноки», а позже — представители не структурной тенденции в экспериментальном кино: Маргарет Тайт, Йонас Мекас, Джойс Виланд, Сол Левин, ранний Стэн Брэкедж и движение ре-модернистов.

Мелькнувшее в этом перечислении слово «модернизм» здесь не случайно: хотя его можно наполнять разным смыслом, невидимое кино — как кино не загнанное в институциональные рамки — родственно тому модернизму, рождение которого Рансьер связывал с «эстетической революцией» конца XIX века и появлением иного типа речи, речи вещей, как в романах Бальзака и Флобера. Именно кино, способное любой крупный план превратить в след, который жизнь оставляет в предметах,

...собирает следы пережитого и переписывает иероглифы, изображаемые самой конфигурацией темных или заурядных вещей. Он[o] возвращает незначительным деталям прозы мира их двойную, поэтическую и знаковую силу. В топографии места, в облике фасада, в покрое и износе костюма, в хаосе выставленных товаров и сваленного в кучу мусора он[o] распознает элементы некой мифологии. А в фигурах этой мифологии позволяет распознать подлинную историю общества, времени, коллектива¹⁸.

Едва ли в акте простой фиксации невидимое кино само становится герменевтом, но для последующих толковательных процедур оно способно предоставить необходимый материал. Ровно такой расшифровкой регулярно занимается одна из кураторок фестиваля Анастасия Волохова, вписывая в модельную таблицу повторяющиеся в разных фильмах элементы, за счет внимательного всматривания вырастающие до масштаба фигур.

Одним из манифестарных заявлений нашего фестиваля было «возвращение кино самой жизни». В нем таилась старая идея о том, что кино как стихия движения-изменения-становления существовало всегда, просто не было изобретено аппарата, способного зафиксировать модуляции

18. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 36–37.

этой стихии в адекватной им форме¹⁹. Институциональная логика, направляющая процессы кинопроизводства и задающая им рыночную прагматику, достаточно быстро расправилась с анархической бесполезностью этого подхода: кино не может рождаться где угодно, оно должно обитать на подготовленной для него территории, обращая свой взгляд, наставнически направленный человеческой рукой, в сторону событий неоспоримо ценных, чья явленность киноаппарату будет заранее продумана. Лиотар считал, что освобождение кино, его пироманское возрождение, придет со стороны экспериментальных практик, особенно популярных в 1960–1970-е годы: они интенсифицировали движение, превращая кино в фейерверк, или, напротив, понуждали замереть в статичном контрапункте. Нельзя сказать, что Лиотар заблуждался, однако за прошедшие годы логика рынка продемонстрировала, что готова без труда превращать в товар и такие практики, — пусть и не для мультимедийных забав, а для музейных экспозиций, которые без особенного труда обслуживают знакомые с таким форматом производители.

Впрочем, есть риск, что, как только качества невидимого кино: техническая бедность, тяготение к случайному и мимолетному, совпадение съемочного пространства с жизненным — оказываются названы, перечислены и осмыслены, они тут же превращаются в материал для стилизации и могут быть воспроизведены вне положенного им производственного диспозитива. Яркий тому пример — «Полезные советы от Джона Уилсона», сериал, заказанный у «невидимого» режиссера крупнейшим американским телеканалом *HBO*. Похождения городского обывателя Джона Уилсона сняты ручной камерой от первого лица. Его невротическое отношение к вещам, с которыми он делит повседневные жизненные пространства, заставляют фокусироваться на конфигурации строительных лесов, товарных этикетках в магазинах, архитектуре мусорных баков и хореографии автомобильного движения. Не стремясь в чем-либо уличить самого Джона Уилсона (который и до сотрудничества с *HBO* придерживался подобного стиля), все же отметим, что современная индустрия начинает подступать-

19. Отчасти эта позиция сходится с первыми тезисами Делёза о том, что кино основано на работе не с привилегированными позами, а с «какими угодно» произвольно взятыми мгновениями происходящего движения-изменения. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 18–19.

ся к невидимому кино и, возможно, вскоре нейтрализует его, выхолостив до формы, лишенной всякого андеграундного содержания.

Кураторский аспект невидимости

Предстоит обсудить еще один момент — специфику кураторского и зрительского аспекта невидимости. И здесь придется сразу предупредить: зафиксировав выше, что Фестиваль невидимого кино обитает в двух формах — *фестиваль как показ* и *фестиваль как архив* — кураторки так и не определились, каким своеобразием (кроме отсутствия жюри, премий и красных дорожек) они должны обладать и какие способы соучастия могут предложить зрителям.

Намек на движение в сторону решения этих проблем недавно пришел с неожиданной стороны — через обновление дизайна. Алена Столетова разработала для Фестиваля невидимого кино детализированный вариант айдентики, который содержит несколько образных решений, не просто подбирающих визуальный эквивалент к уже существующим практикам, но и действующих на опережение — предвосхищающих еще не до конца реализованный потенциал проекта, его устремленность. Одно из таких решений — прием *высвечивания*. Пользователь открывает монохромную страницу, на которой текст и другие графические элементы становятся ясно различимыми только при активном перемещении курсора, мимикрирующего под включенный фонарик (см. рис. 1).

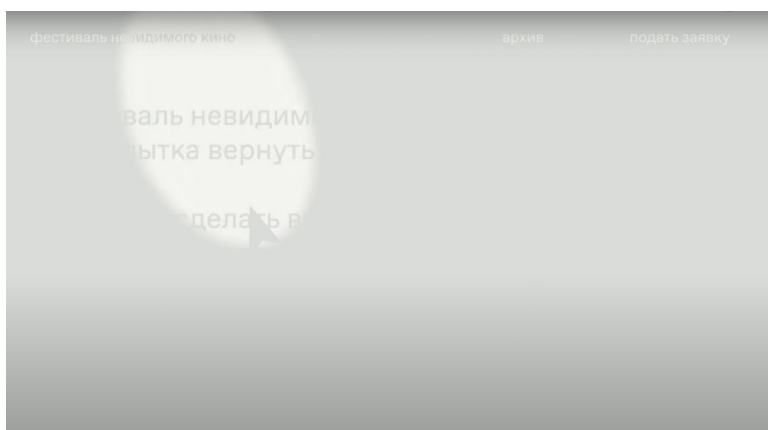


РИСУНОК 1. Проект сайта. Дизайнер Алена Столетова



РИСУНОК 2. Афиши. Дизайнер Алена Столетова

Здесь важно не только образное соответствие оппозиции *видимое—невидимое*, но и встроенное в этот прием представление о горизонтальной агентности, способной переключать названные регистры. Не кураторы и организаторы (не институция), а сообщество смотрящих, говорящих, приходящих — скользят между полюсами «видимого» и «невидимого». Благодаря непостоянству, текучести этого сообщества, такая процедура никогда не приводит к окончательной смене статуса — курсор перемещается по странице, и то, что только что было ясно различимым, снова исчезает в пиксельном тумане. Второе решение относится не к сайту, а к фестивальным афишам, которые могут быть размещены в городском пространстве. Дизайн Столетовой предполагает концептуальный минимализм — черные прямоугольники с QR-кодом в углу (см. рис. 2). Идея, по сути, та же, что с сайтом: каждый, кто взаимодействует с фестивалем, занимает позицию соучастия — только в этом случае в темноте проявятся различные фигуры.

Вместе с тем два пространства, охваченные единым дизайнерским замыслом, не равны с точки зрения организации события. Любая дискуссия о валоризации и распространении любительского кино справедливо ассоциирует успешность этих процессов с расширением цифрового пространства: именно интернет становится зоной, где любому архиву любительских съемок находится место, а его потенциальному зрителю требуется совсем простая навигация, чтобы проложить маршрут к записям, не соотносящимся с порядком институциональной видимости. Вместе с тем на сегодняшний день очевидно, что фестиваль как показ

выстраивает свою идентичность в контринтуитивном для его манифеста жесте: через серию «аналоговых» мероприятий, собирающих создателей, кураторов и зрителей в общем пространстве просмотра, структурно совпадающим с традиционным (но уже далеко не исключительным для кино) пространством кинозала. И здесь не просто постулировать, а воплощать «горизонтальность» проекта становится гораздо труднее.

С одной стороны, у организаторок получается осуществить перераспределение видимого и невидимого кино — посредством налаживания краткой встречи фильма и зрителя, отвоевав для нее место, традиционно ассоциирующееся с кино институционально видимым. Но поскольку проект направлен не на то, чтобы вернуть невидимому кино право быть видимым на тех же основаниях, что и любому другому, а еще и на трансформацию самого события просмотра, то придется признать, что эти задачи пока решены лишь частично: распределение ролей внутри ускользающего сообщества участников фестиваля все еще остается вполне консервативным. Определенные сдвиги происходили за счет локальных миграций: кураторки переходят в пространство зрительного зала, участница прошлых смотров занимает позицию кураторки, режиссеры и организаторы фильмов пишут о фестивале с позиции критиков, зрители занимают место жюри не только посредством формального голосования, но и в процессе коллективного обсуждения, одна из кураторок представляет на смотре свои собственные фильмы (правда, вне конкурса). И все же, перечисленные обмены осуществляются внутри стандартного набора позиций. Желаемого размывания последних не происходит: едва ли приходящий в зал зритель и вправду чувствует себя *участником* процесса, а режиссер готов не просто предоставить созданный им фильм для наполнения программы, но и вовлечься в процесс общего просмотра и обсуждения других работ²⁰. Очевидно, что во многом причина этой неудачи — уже заранее сформированное ожидание от современного фестивального формата: четкое распределение на людей зарабатывающих деньги и их отдающих, производящих (фильм или событие) и потребляющих его, задающих вопросы и отвечающих на них (Q&A), приходящих за процессом (зрители)

20. Вопреки кураторским пожеланиям лишь небольшой процент режиссеров присутствует на фестивальных показах.

и ожидающих результата (режиссеры). И хотя манифест Фестиваля невидимого кино направлен на разрушение этих привычных разделений, преодолеть институциональную инерционность все еще не удалось.

Фестиваль как архив на данный момент также далек от исчерпания своих потенциалов. Сейчас это — лишь собранный в одном месте набор ссылок на показанные фильмы, сильно уступающий в интегративности своей архитектуры даже социальным сетям, где те, кто производит контент, всегда находятся в тесном контакте с теми, кто его смотрит, во многом — благодаря возможности разделить опыт проживания общего жизненного пространства. По структуре взаимодействия это напоминает все те же домашние видео, и в статье Патрисии Циммерманн есть хорошие примеры того, как в согласии с особенностями создания этого типа кино могут быть реформированы и способы его демонстрации. «Таким образом, архивная жизнь *home movie* концептуализируется не как продукт, а как процесс, не как место, а как взаимодействие, не как репрезентация, а как коллаборативное, динамическое пространство»²¹.

Воодушевляющие формулировки Циммерманн как будто и вправду резонируют с тем, чего мы хотели добиться: не поместить невидимое кино в чуждую его сути витрину, а мыслить и практиковать его как пространство сопричастности, в котором есть не только шифт позиций производителей-зрителей, но и возможность пережить более тесное смыкание кино с жизнью. В той же статье Циммерманн вводит понятие «диалогического архива»²², который не просто накапливает и сохраняет записи, но организует формы актуального взаимодействия с ними. В этом открывается любопытная перспектива не разделения, а совмещения фестиваля как показа и фестиваля как архива. Я могу представить себе, как подобное могло бы реализоваться с некоторыми участниками Фестиваля невидимого кино прямо сейчас. Мотив многих присланных фильмов — прогулка. Например, Глеб Колондо в фильмах «Все (не все) иллюзия (нет)» и «Мне уже 26 лет, а я до сих пор ни разу не был в космосе» — образцовый городской фланер, умеющий выманить невидимое кино из промышленных объектов и старых автобусных остановок. Вместе с тем

21. Zimmermann P. The Home Movie Archive Live//Amateur Filmmaking. P. 259.

22. Ibid. P. 262.

его прогулки — не экскурсии по (не)примечательным локациям городского ландшафта, они выходят за положенные им границы «видового фильма» и из «портрета места» превращаются в «портрет состояния» того, кто его исследует. Возможно, невидимые фильмы следовало бы смотреть там, где они были сняты, — делать зрителя соучастником режиссерских аффективных маршрутов.

В конце концов, возвращаясь к ранее упомянутой аналогии между невидимым кино и кино аттракционов, справедливо будет сказать, что если уж усматривать за тем и другим создание нового диспозитива²³, то мы вправе ожидать от зрителя готовности трансформировать привычные ему практики просмотра. Раз кино может рождаться в любой зоне в любое время, то и зритель имеет право быть не привязанным к точке, куда фильмы намеренно транспортировали для показа. Обретая, с одной стороны, свободу перемещений и ручного управления просмотром, зритель в то же время берет на себя дополнительный труд по освоению пространства, которое оказывается дополненным другой, уже сложившейся кинематографической перспективой.

И в то же время (я ведь обещала делиться ангажированным сомнением), не отказывая этому плану в привлекательности, он все-таки предстает сомнительным. Отстаивая идею горизонтальности и превращая зрительское сообщество в такое, где каждый приходящий в зал понимает, что в любой момент может оказаться по другую сторону процесса, кажется важным, что при сохранении потенции к такому обмену он все-таки не предопределен и не обязателен. Роль зрителя как смотрящего, того, к кому обращаются, — не менее важна для существования невидимого кино, чем позиция его операторов. И организация фестивального просмотра — это не столько попытка создать сообщество, сколько усилие по столкновению единичного режиссера с единичным зрителем, чтобы тот и другой удостоверились во взаимном существовании. И, возможно, нет более действенного способа засвидетельствовать такое присутствие, чем оказаться замкнутыми в одном помещении.

23. Именно этому теоретическому ходу посвящена статья Фрэнка Кесслера. *Kessler F. The Cinema of Attractions as Dispositif//The Cinema of Attractions Reloaded. P. 57–70.*

Библиография

- Брашинский М. Страннее, чем край. Наброски к истории «бедного кино» США // Сеанс. 04.04.2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannee-chem-kraj>.
- Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Кудряшов М. Введение в теорию дискурсов Лакана: модель четырех дискурсов // Syg.ma. 14.03.2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedieniie-v-tieoriiu-diskursov-lakana-modiel-chietyriokh-diskursov>.
- Лиотар Ж.-Ф. L'acinéma // Cineticle. 2020. № 26. URL: <https://cineticle.com/lacine-ma-jean-francois-lyotard>.
- Мирзоев Н. Право на взгляд // Versus. 2021. № 1 (1). С. 214–252.
- Поликарпова Д. Ты пришел из пустоты во имя красоты // Colta.ru. 24.12.2019. URL: <https://colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino>.
- Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004.
- Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018.
- Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner // Senses of Cinema. 2022. № 21. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner>.
- Gunning T. Attractions. How They Came Into the World // The Cinema of Attractions Reloaded / W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 31–40.
- Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Post-war 8mm Home Movie // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 39–50.
- Kessler F. The Cinema of Attractions as Dispositif // The Cinema of Attractions Reloaded / W. Strauven (ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. P. 57–70.
- Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 229–242.
- Zimmermann P. The Home Movie Archive Live // Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web / L. Rascaroli et al. (eds). L.: Bloomsbury, 2014. P. 257–269.

Amateur Filmmaking vs the Normativity of Institutions: The Case of the *Invisible Film Festival*

Darina Polikarpova. National Research University Higher School of Economics (HSE University), St. Petersburg, Russia. darinet2711@mail.ru.

This article explores the “Invisible Film Festival,” focusing on its curatorial, production, and spectator practices. The project was born in 2019 and is still taking place in the “Poryadok slov” bookstore in St. Petersburg. Comparing the curatorial project created by Darina Polikarpova, Ksenia Ilyina and Anastasia Volokhova with the retrospective created by Bruce Posner’s “Unseen cinema” and the thematization of “the cinema of attractions” after the Brighton conference, the author posits that *invisibility* is a lasting characteristic of films that require specific production and viewing conditions while

possessing distinct cinematic attributes. In terms of production, such films are crafted by amateur filmmakers, which challenges the traditional separation of film production time and space from everyday life that leads to destruction of the existing professional separation of the community of filmmakers.

The use of amateur technology allows the definition of invisible cinema through perceptual qualities, such as “amateur excess” (Rascaroli), “sterile movements” (Lyotard), “poverty” (Brashinsky). The amateur aspect of production and technology also results in the observation that, unlike visible cinema, invisible cinema necessitates a focus on the fragmented and transient elements, thus aligning it more closely with the concept of “pure cinema” as a domain of unrestricted evolution. Ultimately, if we regard invisible cinema as a *dispositif*, we can anticipate a shift in the dynamics among filmmakers, curators, and spectators within the context of a restructured festival format.

Keywords: *invisible cinema; festival; archive; dispositif; amateur filmmaking; experimental cinema; curating; Jacques Rancière; Jacques-Francois Lyotard.*

DOI: 10.58186/2782-3660-2023-3-3-152-174

References

- Brashinsky M. Strannee, chem kraj. Nabroski k istorii “bednogo kino” SSHA [Stranger Than the Edge. Notes on the History of the “Poor Cinema” in USA]. *Seans* [Seance], April 4, 2016. URL: <https://seance.ru/articles/strannee-chem-kraj>.
- Conomos J., Mousoulis B. Unseen Cinema: An Interview with Bruce Posner. *Senses of Cinema*, 2022, no. 21. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/festival-reports/posner>.
- Deleuze G. *Kino* [Cinema], Moscow, Ad Marginem Press, 2013.
- Gunning T. Attractions. How They Came Into the World. *The Cinema of Attractions Reloaded* (ed. W. Strauven), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 31–40.
- Howe M. The Photographic Hangover: Reconsidering the Aesthetics of the Postwar 8mm Home Movie. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 39–50.
- Kessler F. The Cinema of Attractions as *Dispositif*. *The Cinema of Attractions Reloaded* (ed. W. Strauven), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 57–70.
- Kudryashov M. Vvedenie v teoriyu diskursov Lakana: model' chetyrykh diskursov [An Introduction to Lacan's Discourse Theory: The Four Discourse Model]. *Syg.ma*, March 14, 2021. URL: <https://syg.ma/@insolarance-cult/vviedieniie-v-teoriiu-diskursov-lakana-modiel-chietyriokh-diskursov>.
- Lyotard J.-F. L'acinéma. *Cineticle*, 2020, no. 26. URL: <https://cineticle.com/lacine-ma-jean-francois-lyotard>.
- Mirzoeff N. Pravo na vzglyad [The Right To Look]. *Versus*, 2021, no. 1 (1), pp. 214–252.
- Polikarpova D. Ty prishel iz pustoty vo imya krasoty [You Came From the Void in the Name of Beauty]. *Colta.ru*, December 24, 2019. URL: <https://m.colta.ru/articles/cinema/23293-festival-nevidimogo-kino>.
- Rancière J. *Ehmanspirovannyi zritel'* [Le Spectateur émancipé], Nizhnii Novgorod, Krasnaya lastochka, 2018.
- Rancière J. *Ehsteticheskoe besoznatel'noe* [L'inconscient esthétique], Saint Petersburg, Moscow, Machina, 2004.
- Rancière J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [Le Partage du sensible], Saint-Petersburg, EUSP Press, 2007.

- Rascaroli L. Working at Home: Tarnation, Amateur Authorship, and Self-Inscription in the Digital Age. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 229–242.
- Zimmermann P. The Home Movie Archive Live. *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (eds L. Rascaroli et al.), London, Bloomsbury, 2014, pp. 257–269.