02 2011

«Это взаправду?» Внимательный просмотр фильма Хито Штайерль «В свободном падении»

David Riff

Перевод с английского Анны Зайцевой

Крушение самолета. Отличная игра-редимейд для долгих перелетов между семинарами и биеннале. Нечто, что вдруг прерывает бесконечность «приятного полета». Отбрось все мысли про недвижную скорость. Забудь про футуризм. Жизнь куда более приземленна. На самом деле, ничего не происходит до тех пор, пока что-то наконец не произойдет. Стюардесса проносит горячее полотенце, предназначенное кому-то другому. Проходит еще час. У MacBook Pro садится аккумулятор. И вот — внезапный провал, крен. Тот ужасающий миг, когда становится ясно, что все потеряно; точка невозвращения, когда потенциальность достигает предела и опрокидывается в действительность. Что происходит потом — не так уж и важно, и тебе даже не нужно этого видеть, хотя некая «радость

разрушения» заставляет и дальше регистрировать то, что ты уже знаешь: жуткая тишь, белый свет за окном обжигает сетчатку — и все: самолет исчезает с радара, выходит из-под контроля и кренится к земле. Запах керосина — как запах напалма утром; крен, распад, разлетающиеся хлопья горючего. Борт номер один разбился, его нет на радаре. Но то, что было до этого, — миг, когда пол ушел из-под ног, — это миг, на котором и следует остановиться, потому что именно здесь рождается знание. Ты продолжаешь прокручивать его в голове — момент между неотвратимым установлением факта и его окончательным воплощением. И это — тот самый момент, над которым зависает «В свободном падении» Хито Штайерль (2010.)

Последнее предложение отдает досужей метафизикой «самолетного кресла», между тем как сам фильм говорит о материи, точнее — о материальности образов, об образах как вещах. На это ясно указывает монтажный кусок, которым фильм открывается и который рефреном связывает воедино три его части. Самолет распадается прямо в воздухе, в апокалипсическом небе, и воздушный поток выбрасывает пассажиров из салона. Первым врезается в землю крыло самолета. Пылающие ошметки оседают на разлинованный пальмами пляж. Из-под обломков выбираются уцелевшие пассажиры, и на руках у них ревут дети. В черноте видеобокса, необходимой для четкой

HD, ютьюбовские картинки кажутся смазанной геометрией. Они —наше коллективное достояние: за миг до того, как эти кадры появятся на экране, мы уже знаем всю их последовательность; она хранится в памяти нашего подсознания и требует, чтобы к ней обращались снова и снова. «Бедные образы», взрывы из фильмов-блокбастеров, просачиваются в интернет прямо из фордистской изношенной «фабрики грез» и, вместе с другими живыми мертвецами, посмертно вливаются в пиринговые сети: перемонтированные, обрезанные, залитые на сервер, они кочуют туда-сюда благодаря безвозмездным усилиям незримых масс продвинутых потребителей; они продолжают жить в «общих» хранилищах, которыми, впрочем, владеют частные корпорации; они знакомы почти каждому. «Бедные образы» — это ничейная страна фантазмов, одним из которых является крушение, катастрофа, конец.

О катастрофе мы знаем все, и знаем, почему ее образ эмблематичен. Обвал цен на мировом рынке мы чувствуем на собственной шкуре. «Крах» спектакулярен сам по себе, и его повторяемость заслоняет реальность, которую изображенный крах якобы представляет: стоит только задуматься о долгосрочных последствиях кризиса, о том что «чрезвычайное положение» правит всегда, о регулярности шоковой терапии и приватизации, об открытой классовой войне

верхов против низов — этой медленной позиционной войне с применением легких электрошоков и каждодневными вбросами дозированной дезинформации. Кризис никогда не бывает внезапным, он тлеет вечно, но однажды наступает момент, когда он вспыхивает по-настоящему. Потеряв работу, люди отправляются в кино, проводят часы в ожидании какого-то события, а потом заступают на трудовую ударную вахту в Facebook и Youtube. В реальном времени рождается определенная системная логика, экономика бедности: кризис сам генерирует способы собственной визуализации, свои способы преодоления, свои аффекты, свои источники и способы вторичной переработки оставленных им руин.

Именно в такое место вторичной переработки приводит нас Хито Штайерль. Вооружившись добротным стэдикамом, она появляется в Воздушно-космическом центре «Мохав» — там, где под пронзительно-лазурным небом Калифорнии умирают самолеты. Веселый капитан на инвалидной коляске, в фуражке, украшенной жемчугом, становится нашим предприимчивым Вергилием — информантом, ведущим нас по загробному самолетному царству. Он рассказывает про свой бизнес начиная с тех самых пор, когда лом начали покупать китайцы. «Всякий спад в экономике проливается на меня золотым дождем», — говорит капитан, окруженный доходными

мертвецами. Монтаж разрушает последовательность рассказа, осознанно рвет его на почти бессвязные фразы, образует в нем трещины и разрывы. Этим еще больше подчеркивается двойственность кладбища самолетов как места, где руины экономической катастрофы превращаются в голливудскую съемочную площадку. Сначала выпотрошенные оболочки используют для постановки взрывов («ба-бах — и готов!» — говорит капитан, когда перед нами, в погожий денек, вырастает огненный шар; и этот голливудский образ мы увидим еще не раз). Останки — алюминиевый лом — идут на продажу. Экономический кризис — это прибыльный взрыв, и капитану это прекрасно известно: «деньги есть деньги, неважно, что ты продаешь». Подкрепляя свой монтажный прием, Штайерль овеществляет наше новое знание — а именно то, что и мертвецы способны приносить прибыль: взрыв нам показывает маленький DVD-плеер, расположенный рядом с останками самолетов. Этот образ «первого плана» будет преследовать нас до конца фильма. Машинные клешни сминают алюминиевую обшивку; к их скрежету добавляется электронный шофар, и вместе они образуют саундтрэк к замедленным кадрам авиакатастрофы. «Это взаправду?» — спрашивает капитан.

В этот момент фильм Штайерль отрывается от земли и становится клиповым. Под рваные

ритмы Майкла Джексона подверстываются кадры из «научпопа» Discovery Channel про вторичную переработку алюминия. Они сменяют на экране лэптота взрывы, которые мы видели раньше. Главное в алюминии то, что он «отлично перерабатывается», твердит закольцованный голос. Алюминий можно использовать снова и снова —как и «бедные образы» самой катастрофы, добавим мы от себя. Мы наблюдаем, как самолетный лом путешествует по конвейеру, расплавляется до молекул, чтобы затем превратиться в сверхкачественное покрытие DVD-дисков. Под сэмплированную речь капитана эти кадры повторяются снова и снова, до бесконечности. Самолет теряет прежнюю материальность и превращается в лазерный диск—носитель записи уничтожившего его взрыва. Посмертно став летающим DVD, «самолет» набирает крейсерскую высоту и, как спутник, летит по земной орбите: символ фордизма, превратившись в товар, становится временным символом постфордистского кризиса. Простой кружок DVD, нарисованный средствами ранней компьютерной графики, тоже останется с нами до конца фильма. И он куда больше похож на летающую тарелку, чем на Spaceship One какого-нибудь «дяди Сэма»— первый частный космический корабль, в 2004 году (примерно в то самое время, когда «китайцы начали покупать лом») стартовавший с аэродрома Воздушно-космического центра «Мохав». Тот первый частный полет организовала

компания Scaled Composites. Позже ее купила Virgin Galactic сэра Ричарда Брэнсона, и, если не помешает конец света, то уже к 2015 году Брэнсон поставит на поток увеселительные прогулки в космос для миллионеров. Рядовому потребителю такие прогулки, очевидно, заменят домашние 3D-технологии – старый добрый симулятор аффектов, знакомый нам по штампованным голливудским фильмам про апокалипсис. Но производить их будет, наверно, тот же Virgin, аффилированный с Apple i3D. Снова и снова, до бесконечности. Точнее, до следующей катастрофы, когда все экраны потухнут окончательно.

Но вот тот рефрен, к которому фильм Хито Штайерль, конечно же, вынужден возвращаться. Пассажиры поднимаются на борт под песню Up, up, and away группы Fifth Dimension. Пилот предлагает ознакомиться с правилами безопасности. Парень из сериала «Остаться в живых» снова глядит в иллюминатор, и зрителю ясно: он — на пороге дурной бесконечности. Как и в начале фильма, самолет дает крен, и дальше следует старая-добрая, «какая угодно» катастрофа. Но это — ложный конец: беспечный зритель уже готов покинуть видеобокс и перейти к следующему экспонату, но его останавливают мелкие различия и дополнения в монтаже. Еще одно воспроизведение, еще один виток, еще одна катастрофа. Борт номер один снова разбился, и снова — шок, который усугубляет общественную

травму и делает возможным тот кардинальный пересмотр экономических отношений, который всегда сопутствует кризису. Что мы можем узнать об этом вечном повторе? Откуда мы берем наше знание? Можем ли мы что-то изменить? Удержать себя от падения? Падения — ради чего? Неужели это всего лишь очередной повтор, репетиция?

***

После того как мы посмотрели эпизод с авиакатастрофой второй раз, камера возвращается на кладбище самолетов «Мохав», но уже без суггестивных электронных шофаров. Ясно, что перед нами — съемки документальные и даже фактографические, и им сопутствует известный набор желаний[1]. Мы, конечно, надеемся, что непосредственность фактографии выведет нас к реальности, скрытой спектаклем, если не к новому диалектическому реализму — к живому, верному своему времени, политическому искусству; искусству, которое сможет охватить насущные проблемы, занимаясь их решением, а не истолкованием. Именно это желание чаще всего становится предметом коллективного обсуждения на разного рода конференциях, круглых столах, панельных дискуссиях и биеннале, между которыми мы курсируем на чреватых крушением авиалайнерах. В определенных кругах это желание (вос)производится так же часто, как,

скажем, в массовой культуре — фантазийные катастрофы.

Хотя бы часть этих требований Штайерль пока выполняет. Ее тон становится дидактичен и сух, как пустыня, где под ногами хрустит песок и гравий. Закадровый, почти безупречно ровный голос художницы (по-немецки с английскими субтитрами) вводит в фильм знаменитую статью Третьякова «Биография вещи» (1929). Биография вещи — это новый тип повествования, где история предмета становится рассказом о людях, которые его сделали, и дает срез тех социальных отношений, которыми он сформирован. Клещи, грызущие фюзеляж и внутренности самолета, – напоминание о том, что мы имеем дело с материализмом, а не с какими-то выдуманными метафорами. Рядом с обломками лежит изящный DVD-плеер, и на экране у него появляется подзаголовок: «Биография вещи: 4X-JYI».

4X-JYI—это боинг 707-700, взорванный в фильме «Скорость» (Speed; 1994); там этот номер виден на хвостовом стабилизаторе самолета. «Раньше самолет состоял на вооружении у израильских ВВС», — рассказывает молодой эксперт на иврите. Веселый капитан тоже помнит тот взрыв: чистое небо, пустыня, возня пиротехников, керосин. Ба-бах. Вы только представьте.

Взрыв сворачивается обратно, когда Штайерль обращается к истокам биографии 4X-JYI, к 1929

году: тот год отмечен обвалом рынка, рекордным числом авиакатастроф и статьей Третьякова — одним из многих значительных документов советской культурной революции. Невозмутимо-комичная хроника ранних авиакатастроф связывает 1929 год с Говардом Хьюзом и его фильмом «Ангелы преисподней» (Hell's Angels) (сюжет «Ангелов» знаком нам по «Авиатору» Скорсезе). Настораживает, что веселый капитан, оказывается, знал Хьюза как владельца авиакомпании TWA. Приглядевшись, мы даже замечаем в них внешнее сходство. Наверно, дело в бороде. Нашей паранойе дает пищу и рассказ израильского эксперта. Иллюстрацией к нему служит рекламный фильм компании TWA 1950-х—1960-х годов. Мы узнаем, что 4X-JYI был выпущен в 1956 году по заказу Hughes Tool Company, до 1970-х годов входил в состав воздушной флотилии TWA и потом был продан вооруженным силам Израиля. Теперь на экране DVD-плеера — кадры израильского репортажа о заправочной эскадре «Реэм». В эту эскадру входили бывшие пассажирские самолеты и, среди них, как сообщает эксперт, — 4X-JYI.

Его двоюродный брат 4X-JYD — тоже из семьи 707-ых и тоже кинозвезда. В 1976 году он в качестве мобильного командного пункта был задействован в операции израильских и угандийских военных по спасению заложников из авиалайнера, захваченного немецкими и палестинскими боевиками из Народного фронта

освобождения Палестины. Впоследствии про операцию в Энтеббе сняли три фильма. Напряжение на экране DVD-плеера растет: террористы с гранатой врываются в кабину пилота, выкрикивают длинное название Фронта (а также: «Фронт Че Гевары», «Бригада Газы» – еще одна серия повторений) и объявляют, что лайнер захвачен. С появлением Клауса Кински становится ясно: аффект этого (и не только этого) фильма в очередной раз захватил нас. Мы больше себе не принадлежим. В честь чего, как, для кого – остается загадкой.

***

Эта и последующие части «В свободном падении» заставляют вспомнить другой фильм об угоне самолета — «Историю того, как набирали 9-1-1» Йохана Гримонпреца (1997). Он тоже начинается со сцены авиакатастрофы: обломки от взрыва летят в камеру. Монтируя архивные кадры, Гримонпрец подает угон самолета всего лишь как киноаттракцион, стоящий в одном ряду с кулинарными шоу; и политика в этом ряду — тоже всего лишь очередной «номер программы». Можно сказать, что фильм Гримонпреца — постмодернистский «роман воспитания» о повторяемости сюжетов со смертельным исходом. Документальность сюжетов, взятых из телеархивов, разбавляют сентенции из романа Дона Делилло «Мао II» (Mao II; 1991). Перед нами новая версия Вертера для «мелкой буржуазии

всех стран», воспитанной на боевиках и вскормленной самолетными обедами. Во всех сюжетах исход смертелен, но в них всегда гибнет «кто-то другой». Именно так это воспринимается и режиссером, нарезающим хронику; и писателем, который, как призрак, остается за кадром; и даже тем мальчиком, который сам был заложником, но на пресс-конференции заявил, что тогда, в самолете, ему было не страшно, а интересно. Впрочем, он поясняет шокированным журналистам, что не хотел бы еще раз попасть в такую историю – он слишком сильно отстанет в школе. Но по-настоящему мальчика воспитывает не школа, а вечерние новости, особенно после того как он сам на минуту стал их суперзвездой. Возможно ли другое воспитание? В романном жанре, и в «романе воспитания» в частности, — невозможно. «Все стремится к пределу. Предел достигается лишь в момент потребления». Этой цитатой из Де Лилло Гримонпрец начинает свой фильм, под музыку будто из ночного такси, которое везет вас в аэропорт. Сегодня же консюмеризм вторгается в область серьезного интеллектуального производства. Больше нет разницы между вечерними новостями и школой; и то, и другое достигло предельных высот развлекательной познавательности – и мы скорее имеем дело с «минутой познания», а не с «минутой славы».

Проблематика потребления и то, как она выражается в постмодернистском «романе воспитания», возвращает нас к «Биографии вещи» Сергея Третьякова[2]. Его метод основан на критике романа как такового: роман всегда является машиной психологической, и главное здесь — субъективность и аффект, а не объект и объективность. Как говорит Третьяков, «в романе ведущий герой поглощает и субъективизирует всю действительность». В романной структуре психического потребления, «уходящей корнями в феодализм», изначально заложено предпочтение «внеслужебного времени» в ущерб производственному миру. Своей «биографией вещи» Третьяков предлагает альтернативу. По мере того как вещь — любой сделанный предмет — движется по сборочной линии, она создается теми людьми, которые стоят по обе стороны конвейерной ленты; и люди эти — не воплощенные добродетели и не злодеи. По Третьякову, они производят или воспроизводят некие отношения, которые потом находят выражение в самой вещи, оставляют следы на ее поверхности. Литература факта и биография вещи требуют от писателя точного понимания того, что за социальные отношения производят вещь. И это дает нам надежду не только на понимание производственного процесса, но и на то, что общество сможет его изменить и подчинить себе. Проект Третьякова, таким образом, — это проект предельно осознанного

отношения к вещи и даже некоей солидарности с миром вещей.

Вышеизложенное — не столько эстетическая, сколько педагогическая альтернатива «роману воспитания», роману про «страдания пролетарских Вертеров во внеслужебные часы». Брехт называл Третьякова своим учителем, и педагогика действительно занимала в его жизни главное место— будь то преподавание русской литературы в Китае или учреждение колхозных газет в Крыму. Кроме того, Третьяков регулярно печатал свои путевые очерки в журналах для комсомольцев и пионеров[3]. Пионеры играют не последнюю роль и в «Киноглазе» группы «Киноки», еще одном памятнике ранней фактографии. В этом фильме есть сцена, где пионеры на рынке разъясняют покупателям преимущества кооперативного хозяйства. «Отодвигая время назад», киноглаз оживляет разделанного быка и возвращает его в стадо. Эта сцена, как и весь фильм, имеет обучающее значение и полностью отвечает устремлениям Третьякова, его требованию дидактичности и идее советского фордизма в целом — идее о том, что всеобщее знание производственного процесса в итоге сформирует общество, где труд не будет тяжек. Быка можно «собрать» и вернуть к жизни. Наверно, именно что-то вроде обратной киносъемки и было на уме у Генри Форда, когда он изобретал сборочную линию: ведь ее прообразом были «разборочные линии»

скотобоен в Цинциннати. Но повторно собранный бык — это не только довод в пользу более рационального, кооперативного мясозаготовительного хозяйства и не просто рекламный ролик какой-то «вещи» (в данном случае — советской говядины, советского киноглаза, советского проекта вообще). Киноглаз Дзиги Вертова смотрит в будущее: объединившись, мы подчиним себе производство, воспроизводство и время. Каждое движение, каждый взгляд трудящегося будут выверены биомеханикой Гастева, создателя советского извода тейлоризма. Гастев также писал поэмы о воздушных просторах и повлиял на всех футуристов, включая Сергея Третьякова: роман Третьякова о коллективизации начинается перелетом из Москвы в Крым, внизу — рукотворная геометрия. Объединившись, мы будем парить, как «летающие пролетарии» из одноименной поэмы Маяковского, воспевающей авиацию, — советском фордистском перифразе «Ангелов преисподней». Мы будем жить в воздушных городах, спроектированных в конце 1920-х бумажным архитектором Георгием Крутиковым, а внизу будут самовластно простираться супрематические картины. Вместе мы научимся укрощать взрывы, «отодвигая время назад».

***

У Штайерль «время отодвигается назад», когда огненный шар из фильма «Скорость» всасывается внутрь и перед нами опять оказывается «собранный» самолет 4X-JYI. Но что такое биография вещи сегодня? Рукотворная геометрия, увиденная с высоты, — то , что так завораживало Гастева, Малевича и Третьякова, — в наши дни стала лейтмотивом романтической комедии «Мне бы в небо» (Up in the Air; 2010). Сканируя взглядом мегамоллы внизу, мы ищем счастливых барменов, свободно цитирующих Шекспира, — живых подтверждений теориям «коммунизма капитала». Но, каких бы подтверждений мы ни искали, они, скорее всего, окажутся виртуальными, растворенными в онлайне; они будут храниться на серверах, спрятанных под поверхностью расчерченных кругами полей, в бывших ракетных бункерах с электромагнитной защитой. Попав на сервер, «движущиеся картинки» перестают быть настоящими товарами. Чтобы убрать пикселяцию, их накачивают новыми кодеками, как ботэксом; они уподобляются обратным редимейдам Дюшана («картиной Рембрандта хорошо пользоваться в качестве гладильной доски») и становятся «вещами-товарищами», к которым мы обращаемся снова и снова, — точно так же, как фетишистские рингтоны в произвольном порядке проигрываются каким-нибудь многофункциональным «гаджетом», с которым тебя угораздило подружиться. Наличие смысла в этих занятиях или его отсутствие

зависит от тебя самого. По крайней мере, нам это обещают.

Все это кажется вполне подходящим контекстом для того, чтобы снова воспользоваться критическим методом «биографии вещи» — на сей раз для обнажения фундаментальных условий спектакля. Однако «В свободном падении» смещает эти надежды, а точнее, переприсваивает их. Растущее напряжение переходит в фантасмагорию. «Биографии вещи» полагалось бы рассказать нам, как вещь используется человеком, но она начинает говорить совсем о другом. Еще больше, чем в художественной литературе, повествование запутывается в искаженных, сидящих в голове у каждого версиях целостности и превращается в череду все более паранойяльных и даже катастрофических аффективных удвоений, основа которых, однако, слишком зыбка, чтобы производить удвоения в чистом виде. Перечисления вроде «Фронт Че Гевары, Бригады Газы» не только говорят нам о том, что политика стала спектаклем и потерпела крах, что теперь ее «большой нарратив» служит лишь порционной пищей для вечерних новостных выпусков. На самом деле здесь мы видим, наверное, предсказуемую победу, одержанную замещаемостью над нарративом. В этом смысле документальное кино не перестает быть таковым, когда Штайерль начинает иллюстрировать историю 4X-JYD кадрами из

художественных фильмов. На деле здесь больше реалистичности, чем в самом реализме; как если бы заговорили сами товары — в соответствии со знаменитым фрагментом из Марксова «Капитала»[4].

Парадоксальным образом, именно замещаемость образов обнажает в «биографии вещи» то, что ее делают люди, и их аффективный труд продолжает питать замещаемость товарной формы, несмотря на все заявления о том, что «ничего “внешнего” не существует». Глядя мимо камеры, израильский эксперт спрашивает по-английски: «Это HD?» — и, получив утвердительный ответ, улыбается и принимает прежнюю позу. Угонщики объявляют, что самолет почти прибыл в пункт назначения и что мы — в руках международного революционного движения. Рабочий «Мохава» продолжает крушить фюзеляж. Израильский эксперт пытается говорить дальше, но запинается, забывает текст, и ему приходится переспрашивать на английском. «Кабинет министров Израиля? Окей», — вторит он еле слышной подсказке суфлера. На экране DVD-плеера вновь появляется Чарльз Бронсон вместе с Робертом Лоджа. Очередной нагнетающий проигрыш — и сюжет, стремящийся к смерти, достигает кульминации в перестрелке. Четыре убитых заложника, а еще — 45 угандийских солдат, угонщики и, разумеется, полковник Йони Нетаньяху. Зато в остальном — «полный успех»,

говорит актер, играющий роль эксперта, и добавляет: «Какая чушь»; за кадром слышится смех съемочной группы. Впоследствии 4X-JYD ненадолго стал самолётом президента Израиля, а сейчас он находится в Музее авиации Хацарим и используется как кинозал — еще один аффективно-миметический симулятор. Нам уже очевидно, что «эксперт» — продукт миметической работы актера. И мы вновь продлеваем время «отказа от недоверия».

Фильм возвращает нас к 4X-JYI. В качестве транспортного самолета он входил в Израильскую 120-ую международную эскадру, задачей которой была поддержка и дозаправка бомбардировщиков во время дальних боевых вылетов. «Эксперт» говорит, что встречался с командиром эскадры и брал у него интервью; в кабинете у командира он заметил бутылки шампанского с дарственными надписями на этикетках — как выяснилось, тоже секретными. (Пробка выстрелит, очевидно, лишь после конца истории, в каком-нибудь противорадиационном убежище. Странный дар, которым, как и смертью, невозможно распорядиться.) Вновь появляется Клаус Кински. Стюардесса предлагает ему шампанское по случаю первого дня рождения боинга 700-707. Но Кински сообщает и стюардессе, и нам, что предпочитает собственную марку, и пока шампанское наполняет низкие бокалы других пассажиров, отвинчивает дно у своей бутылки и достает

гранату. «В интервью представители BBC Израиля никогда не упоминают Иран. Но это слово висит в воздухе». Как бомбы. «Эксперт» показывает нам крупным планом изящную, размером со спичечный коробок модель 707-го, на крыле — трафаретная надпись: «4X-JYI». Автобус из фильма «Скорость» опять врезается в самолет, вступает музыка, но мы уже не понимаем, что перед нами: будущий апокалипсис с участием Израиля и Ирана? взрыв самолета 4X-JYI? Или, быть может, это разлетается на куски третьяковская «биография вещи»?

Чтобы поддержать это последнее прочтение, в кадре появляется сама Штайерль, на ней — черный пролетарский комбинезон «от кутюр», дизайнером которого мог бы быть Родченко. Над Штайерль угрожающим нимбом нависает грейферный ковш, он вот-вот размозжит ее голову. «В 1929 году Третьяков пишет, что жизнь вещей важнее жизни людей», — зачитывает она по бумажке. «Материя продолжает любить... то есть... жить в новых формах». «Оговорка по Фрейду» разрушает то, что иначе могло бы зазвучать как мрачный девиз антигуманизма. Это — сознательный ответ Третьяковской аскезе, его утверждению, что «индивидуально специфические моменты у людей в биографии вещи отпадают, личные горбы и эпилепсии неощутимы». Именно на такой «эпилепсии» строится весь монтаж Штайерль. Бруски

алюминия, которые зернистость картинки превращает то ли в золото, то ли в серебро, загружаются в плавильную печь. Сама художница становится монтажным материалом, говорящей Вещью, и в том же качестве здесь опять появляется Майкл Джексон — он-оно-мы так же здорово поддаются вторичной переработке, как алюминий. Штайерль оговаривается снова и снова, и когда перед нами уже текут потоки расплавленного металла, ей наконец удается закончить фразу: «Материя продолжает жить в новых формах. Но у людей такой возможности нет». Излишняя патетичность перебивается демонстрацией правил безопасности на борту: опять желтые кислородные маски, и опять наш «эксперт» — на сей раз в форме и в капитанской фуражке; его фигура наложена на фон развороченного салона самолета. «Мы рады приветствовать вас на борту» произносится с нарочитым акцентов, чего не было раньше: «Это не слишком?», — усмехается «капитан», в то время как мать уверенно надевает на малолетнюю дочь кислородную маску. Парень из «Остаться в живых» снова выглядывает в иллюминатор, самолет дает крен, и мы понимаем, что в очередной раз на пороге беды. Нам уже точно не за чем видеть сам взрыв. Мы назубок знаем его биографию. Больше того, мы стали героями этой кровавой истории. Все, что нам нужно, это название эмблемы, присутствие ее имени, ее Слово, ее звук.

***

Гравий хрустит под ногами. Яркое солнце. Вокруг тишина. Стэдикам, спотыкаясь, пробирается по завалам из балок, проводов и обломков, и мы почти слышим дыхание оператора. «Кеван, доброе утро!» — говорит Штайерль за кадром. «Чьи это съемки?» — спрашивает она. Мы смотрим их уже по третьему разу. «Мои», — отвечает Кеван по скайпу. А дальше следует то, что на каком-нибудь фирменном DVD обычно выносится в раздел «дополнительных материалов». Оператор просит подать нависающий ковш ближе к DVD-плееру: как только аккуратно вклеенные ютьюбовские картинки исчезли с его экрана, он стал бутафорией, выпотрошенной оболочкой. Кеван рассказывает, как он выбирался из финансовой ямы. Он говорит по скайпу, который в любую минуту готов предложить нам паноптикум неожиданных межчеловеческих столкновений и несовершенство которого обезоруживает нас обрывами связи, создает пространство случайности и изогнутого времени. Дернувшись слишком резко, ковш задевает камеру — слышен смех Кевана, и четкая тень стэдикама тоже дергается на песке. Фюзеляж, провода, алюминий: раньше тут был логотип авиакомпании. Кеван говорит, что у него был маленький дом, который он превратил в архитектурный шедевр. Странно, замечает сам Кеван, что он отделал дом именно алюминием.

Как самолет. Но из-за кризиса дом пришлось продавать, хотя в тот момент недвижимость шла за бесценок. В кадре — шасси самолета: оно стоит в стороне, на обочине ВПП, своим одиночеством напоминая города-призраки Аризоны и Калифорнии. Ковш продолжает крушить металл. «Нам следовало подготовиться к катастрофе. Когда падение началось, уже ничто не могло его остановить». По словам Кевана, сам фильм и работа над фильмом помогли ему осознать, что «тогда нужно было перетерпеть, чтобы потом начать все сначала»; тем самым он подтверждает наличие определенной потребительской стоимости у аллегорий. Первый эпизод фильма — исчезновение самолета с радара, стремительное движение вниз — теперь служит иллюстрацией к словам Кевана и, насыщаясь смыслами, теряет свою аффективность. Мы знаем это все наизусть, мы знали это и раньше — но теперь узнали во всех вариациях. Восприимчивость к ужасу отмерла. Мы способны переживать только последствия.

Чтобы четче обозначить этот новый виток, Штайерль переносит миниатюрный DVD-плеер в новое место. На заднем плане — огромная живопись на подрамнике. Холст поменьше свободно свисает с потолка, и в этом образе можно увидеть отсылку к раннему фильму Штайерль про бондаж — «Lovely Andrea» (2007). Вещь-товарищ — это бондаж-модель. Только в нашем случае в роли этой модели выступает

масляная живопись — образчик того, что вызывало у теоретиков вроде Бориса Арватова и Третьякова почти патологическую ненависть , пожалуй, той же природы, что и женоненавистничество. Спасаясь от кризиса и растворения в интернете, где торжествует «коммунизм капитала», подвижный образ опять замирает в живописи. Абстрактный экспрессионизм 2.0. Это не покажется странным, если вспомнить генеалогию послевоенной живописи, которая воздвигла свой дом на обломках миметической живописи — подобии кладбища самолетов. Для абстрактного экспрессионизма холст и краска были сырьем (сродни алюминию), подлежавшим вторичной переработке; бесформенность притяжения заменила весомость форм. Высшее же притязание состоит в том, что живопись после пережитого ею краха может стать более индексальной, чем фотография. Ключевым стал момент прикосновения, а высшей целью — создание вещей-товарищей, больше похожих на любовников, чем на друзей: так, предполагалось, что вблизи холсты Марка Ротко должны действовать на глаз так же, как шелковистая кожа — лишь бы только не помешал музейный смотритель. Никакой другой правды не существует; абстрактному экспрессионизму не нужны никакие приемы создания достоверности, кроме романтической биографии автора. Именно биография теперь выступает связующим элементом и «субъективизирует» сырье правды,

отливая ее в индивидуальную форму, — и процессуальность и событийность здесь гораздо важнее материального результата. Кеван обращается к живописи после «смерти живописи» — к медиуму тем более особенному, поскольку он уже стал частью очень определенной культурной традиции и использовался как «интеллектуальное оружие» в холодной войне. Вместе с тем, в отличие от исторического абстрактного экспрессионизма, холсты Кевана не претендуют на статус высокого искусства и создаются не ради этого. Они служат разрядке: при этом изнанкой образов, в которых она себя выражает, является мир материи, а коренится она в физической привычке человека к использованию плоскости картины для созидания и разрушения, просто для того чтобы «перетерпеть и потом начать все с начала».

Мы видим Кевана в мастерской, за работой; возможно, мастерская располагается на территории бывшего военного предприятия. По словам Кевана, раньше он был видеоинженером и занимался наложением движущихся изображений на экраны телевизоров и прочих устройств, попадающих в кадр кинофильмов в самых разных обстоятельствах. На наших глазах Кеван с ноутбука проецирует взрыв 4X-JYI на холст и в реальном времени проделывает с этим изображением разные фокусы. «В кино была очень востребована достоверность, а лучший

способ ее добиться — это поместить в фильм телевизор», — говорит он с экрана DVD-плеера, который и сам служил нам подобным «удостоверяющим» устройством. «Телевизор заставляет верить в реальность происходящего». Когда-то живопись изобиловала такими устройствами, так что и в этом смысле занятие Кевана — это живопись после живописи, мир бездомных репрезентаций. Но такое развитие живописи стало возможным лишь потому, что ее «удостоверяющие» устройства оказались не более чем декорацией, бутафорией и проекционной поверхностью — хотя когда-то они и могли свидетельствовать перед законом. Возьмем «Портрет четы Арнольфини» Яна ван Эйка: зеркало здесь (в чем-то сродни DVD-плееру Штайерль) — это печать, скрепляющая перед нами брачный союз, равно как и символ мимесиса и его способности отражать реальность. И именно это наделяет свидетельские показания художника юридической силой[5]. Стоит ли удивляться, что новейшие исследования сам этот брачный союз представляют как недействительный. Невеста — мечтательный подросток — лет на тринадцать моложе своего жениха. Она выросла в Париже, а не в каком-нибудь Брюгге, но отец обещал ее руку купцу победнее, родом из Лукки, и на картине этот купец похож на Владимира Путина в момент подписания документа о крупном займе. Изображая невесту на холсте с притязанием, что картина полностью отражает

реальность, ван Эйк превращает невесту в мобильный образ, в Вещь, отделенную от человеческой биографии и стóящую дороже любого живущего на земле — будь то во времена ван Эйка, или, тем более, в наши дни, когда картина помещена в Лондонскую национальную галерею в качестве учредительного документа целой живописной традиции.

К столь давней истории мобильных образов нас невольно отсылаю кадры из фильма Штайерль, где Кеван карандашом наносит на холст абрис «летающей тарелки» DVD-диска. «Образы циркулируют, —говорит он, — и именно в этом все дело». Люди перестали смотреть телевизор, а если и смотрят его, то не так, как раньше. Время, которое возвращалось к корпорациям в виде потоков денег, теперь утекает к пользователю в виде торрента. «Свобода пользователя» смотреть телевизор онлайн, без перерывов на коммерческую рекламу, дает Кевану странную, новую свободу обращаться со своими холстами как со знакомыми вещами-товарищами, разжалованными, утратившими стигматы поверхностями, которые никогда не попадут в музей. Вездесущесть образов означает, что занятие Кевана — не профессия, что он обречен производить живопись, которую при самом богатом воображении невозможно представить ценным товаром арт-рынка. «Корпорациям нужно кого-то прижать, и они прижимают рабочих — средства производства», — говорит

Кеван. Он обжигает паяльной лампой картину, на которой изображен эмблематический DVD-диск, и, по замечанию Штайерль, теперь картина выглядит так, будто это она пережила катастрофу. И правда: она — «пленница цифровой революции». Живопись, которая казалась нам воплощением устарелости, становится единственным терапевтическим средством для человека, «пережившего такое падение». Только она умеет работать с тем чувством, какое испытывает пилот, понимая, что самолет не сядет.

Внезапно исповедь по скайпу обрывается. Веселый капитан появляется вновь, чтобы рассказать нам очередную историю — на сей раз реальную. «Прошли высоту 20 000 футов, заходим на посадку», — говорит он диспетчеру, когда тот сообщает, что на борту самолета бомба. Потому что такие истории и правда случаются. На короткое время на экране DVD-плеера вновь появляется тикающая бомба. И лишь сейчас голливудский саундтрэк становится отсылкой к реальному жизненному опыту, наконец давая веру тем фразам, которые все это время мы слышали вырванными из контекста и которые служили лишь материалом для биографии вещи. Неужели это взаправду? Не верится, что это — не симулятор. В этот момент весь фильм ретроспективно начинает свидетельствовать о реальной близости катастрофы, пережитой самым «картонным» и неприятным его

персонажем, который вдруг тоже становится страдательным героем, а не просто каким-то добродушным капиталистом из старого мультика, вроде Говарда Хьюза. Все ненадежно. Мы в опасности — всегда и везде. Следуя логике равнозначностей, кадры катастрофы становятся документацией опыта веселого капитана тоже — подобно тому как живопись в свое время понималась скорее как документ или напоминанием о неком универсальном эстетическом опыте, нежели эстетический опыт в себе и сам по себе. И мы снова продлеваем время «отказа от недоверия». «Ужас, — говорит израильский эксперт-капитан, — что же будет с пассажирами?» А со зрителями? А с посетителями выставки? «Дышите нормально» — рекомендует видеоролик про правила безопасности, когда самолет разламывается надвое. Кто-нибудь выжил? Парашютист, отброшенный взрывом, камнем падает вниз. Свист ветра. Человек налету пытается поймать парашют. Кислородные маски выбрасываются в уже покинутую пилотом кабину. Фильм возвращается к той точке неразрешимости, где вымысел и реальность сплавляются воедино, где знание повисает в воздухе и где этого воздуха столько, что невозможно дышать. 127

Именно в этот момент рождается, наверное, самый запоминающийся и живописный образ фильма. Израильский эксперт и Штайерль, одетые в униформу, в унисон исполняют

механический танец стюардов, демонстрирующих правила безопасности на борту; на заднем плане— ветряки, преобразующие ветер пустыни в энергию. Отработанный, рутинный танец двоих — индивидуализация орнамента, в который складываются биомеханические движения масс . Его постановщиком мог бы быть авангардный режиссер Всеволод Мейерхольд, учивший своих актеров двигаться по тейлористской системе, извлеченной непосредственно из рационализаторских пособий Алексея Гастева. Спектакль постчеловеческих роботов, интериоризация футуристических персонажей «Победы над Солнцем». Ветряки указывают на возможность новой фазы развития постфордистской рационализации, основанной на «умных системах энергоснабжения» и производстве знания и предлагающей новые источники дохода — возможность более симпатичного, более «мягкого» капитализма с постчеловеческим лицом, при котором люди-товары изо дня в день монотонно «поддерживают» и «воспроизводят» нестройное, грандиозное биомеханическое представление. Их труд миметичен: они выстраивают потенциальности, которые никогда не смогут актуализироваться вполне; их миметическая работа иногда достигает виртуозного изящества, а иногда граничит с комичным распадом и полным дилетантизмом. Воздушная целина освоена; досуг производителен, и

несовершенные тела прошли перековку в лучах закатного солнца.

В финальных образах фильма есть пугающее сходство с советской живописью тех лет, когда сталинские чистки были в самом разгаре. И это не случайно. Мейерхольд был расстрелян как японский шпион. Третьяков попал в застенки НКВД и предпочел покончить с собой, бросившись в пролет лестницы. Арватов окончил дни в сумасшедшем доме. Соцреализм — это загробная жизнь фактографии, предшественник пиринговых сетей. Пронизанные солнцем кадры смутно напоминают картину Александра Дейнеки (бывшего члена творческого объединения «Октябрь»), на которой трое мальчиков с берега наблюдают за улетающим гидропланом. В этой картине скрыты те же источники кислорода. Воздух с почтовой открытки. Тот воздух, который мы силимся вдохнуть, когда, запрокинув голову, рассматриваем знаменитые мозаики Дейнеки на «Маяковской». Под ними Мейерхольд должен был ставить свои спектакли; на них в небесной вышине, ушедшей на тридцать метров под землю, круглые сутки парят советские самолеты. Таким кислородом является «внеслужебное» время — время, которое, можно украсть, находясь в шумной толпе, стоя на конвейере эскалатора, в минутной паузе посреди лекции — при каком бы политическом режиме мы ни жили. Это воздух неэффективности, который

смог уцелеть в производственном угаре лишь запертым в темной коробке для демонстрации видео высокой четкости. Снаружи мы можем только слышать гимн кислороду, которым заканчивается «В свободном падении» Хито Штайерль.

---

[1] Своеобразный каталог этих желаний можно найти в недавнем выпуске eipcp The New Productivisms (под ред. Марчело Экспозито), в который вошли тексты Кристины Киары, Девина Фоура, Хито Штайерль, Дмитрия Виленского, Геральда Раунига и Марко Пельяна. Эта публикация, а также появившийся одновременно с ней выпуск газеты «Что делать?» «О пользе искусства», свидетельствуют о новой волне интереса к «фактографии», с которой английский читатель мог познакомиться еще в 1989 году благодаря книге: H.D. Benjamin Buchloh, From Faktura to Factography.

[2] Третьяков С. Биография вещи // http://www.zakharov.ru/component/option,com_books/task,book_details/id,406/Itemid,52/

[3] Именно пионерам был адресован один из самых занятных экспериментов Третьякова, описанный в статье «Карман». Начало эксперимента приходится на 1929 год. Третьяков предложил своим юным читателям выложить

все из своих карманов, а также из карманов соседа (памятуя о Павлике Морозове, предложение весьма пугающее), и рассказать историю каждого предмета, который там обнаружится, — то есть придумать или выстроить его биографию. Эксперимент завершился незадолго до окончания культурной революции, в 1933 году, и Третьяков, уже готовясь приступить к активистскому исследованию коллективизации, опубликовал его результаты. Сегодня каждый из нас на считанные секунды включается в игру, придуманную Третьяковым, когда проходит личный досмотр в аэропорту.

[4] «Если бы товары обладали даром слова, они сказали бы: наша потребительная стоимость, может быть, интересует людей. Нас, как вещей, она не касается. Но что касается нашей вещественной природы, так это стоимость. Наше собственное обращение в качестве вещей-товаров служит тому лучшим доказательством. Мы относимся друг к другу лишь как меновые стоимости.» (http://marxism-leninism.narod.ru/Library/Marx/KapitaL1.files/1.htm).

[5] Необычность авторской подписи («Ян ван Эйк был здесь» [Johannes de eyck fuit hic 143] вместо привычного «Ян ван Эйк сделал»[(Johannes de eyck fecit]) исследователи толкуют как то, что ван Эйк выступал в данном случае не только как художник, но и как один из свидетелей,

удостоверяющих заключение брачного союза [прим. пер.].