

ПОСЛЕ УНИКАЛЬНОСТИ

ИСТОРИЯ РАСПРОСТРАНЕНИЯ КИНО И ВИДЕОАРТА

В переводе
Инны Кушнаревой
Дарьи Логинопуло

ЭРИКА БАЛСОМ

18+



GARAGE

Эрика Балсом
После уникальности.
История распространения
кино и видеоарта

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73749503

После уникальности. История распространения кино и видеоарта:

ISBN 978-5-6051718-4-3

Аннотация

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ.

Никогда еще изображения не распространялись так свободно, как сегодня. Но и контроль над изображениями никогда еще не был столь жестким, как в последние десятилетия. Вслед за фотографией цифровое воспроизведение создало новые возможности для тиражирования и потребления изображений. Это обеспечило их более широкое распространение и доступность, но вместе с тем спровоцировало новую волну тревог, связанных с подлинностью и правом собственности.

Эта книга прослеживает амбивалентность процесса воспроизводимости через пересекающиеся истории экспериментального кино и движущихся изображений в искусстве и исследует, как художники, режиссеры и теоретики находили в возможности тиражирования изображения одновременно и обещание утопии, и опасность потери аутентичности.

Содержание

Благодарности	6
Введение	10
Глава 1	61
Бездушная копия	65
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Эрика Балсом

После уникальности

История распространения

кино и видеоарта

The Russian language edition is a complete translation of the U.S. edition, specially authorized by the original publisher, Columbia University Press.

Copyright © 2017 Columbia University Press

Все права защищены

© Эрика Балсом, текст, 2026

© Музей современного искусства «Гараж», 2026

© Artguide s.r.o., 2026

© Инна Кушнарева, Дарья Логинопуло, перевод, 2025

Благодарности

Я не знала этого в то время и уверена, что Фил Розен сам очень удивится, когда узнает, но этот проект начался с его замечания к одной из глав моей диссертации, сделанного много лет назад. Спасибо, Фил, за то, что указал мне направление за пределами моей диссертации и так хорошо подготовил к тому, что последовало затем.

Эта книга обрела свою нынешнюю форму благодаря стипендии для постдокторантов в области кино и медиа имени Эндрю У. Меллона в Университете Беркли, писалась благодаря гранту младшего исследователя в Университете Карлтона, а также гранту от Научного совета Канады в области социальных и гуманитарных наук. Мои разыскания в архиве «Теменос» осуществились благодаря гранту от факультета искусства и гуманитарных наук Королевского колледжа Лондона. Семинары, проводившиеся в рамках проекта Совета по независимым исследованиям Дании «Сила precarious эстетики» под руководством Арильд Фетвейт, сыграли центральную роль в написании главы 3. Резиденция на острове Фога при поддержке *Fogo Island Arts* дала мне возможность поразмышлять о вопросе подлинности. Благодарю Герет Лонг за то, что впервые привезла меня на Фога, а Зиту Кобб, Джека Стенли и Айрис Штюнци – за возможность вернуться домой таким способом, какого я никогда не могла

ожидать.

Многие друзья и коллеги были бесконечно щедры ко мне и помогали во время написания этой книги. В Лондоне мне выпала большая удача стать частью двух групп единомышленников, которые оказали глубокое влияние на это исследование: первая – отделение киноведения в Королевском колледже Лондона, вторая – все коллеги, занимающиеся движущимися изображениями, созданными художниками. Я благодарна вам всем – тем, кто близко и кто далеко, – за то, что делились со мной своим временем и знаниями, давали подсказки, отвечали на мои неожиданные вопросы, приглашали меня представить эту работу, читали варианты рукописи и принимали участие во многих беседах, давших пищу для размышлений. Среди тех, кому я благодарна: Ли-за Окервалл, Сэм Эшби, Маркос Бастос, Томас Бирд, Марк Бетц, Франсуа Бовье, Энрико Кампорези, Франческо Казетти, Джордж Кларк, Бен Кук, Аманда Доннан, Кейт Элвес, Кристин Эванс, Тед Фендт, Арильд Фетвейт, Себ Франклин, Люк Фоулер, Рене Гимпель, Лорен Гласс, Лео Голдсмит, Джоханна Госс, Малини Гуха, Джош Гилфорд, Андре Хабиб, Мальте Хагенер, Эд Хальтер, Винценц Хедигер, Нанна Хайденрах, Биргит Хайн, Натан Холмс, Илай Хорватт, Стивен Джейкобс, Шанэй Джавери, Омар Холейф, Дэн Киднер, Ким Ноулз, Энди Ламперт, Айла Ливер-Яп, Фил Лирс, Эрика Левин, Андреа Лиссони, Фрэнсес Лоеффлер, Оуэн Лайонс, Габриэль Менотти, Адина Мей, Патрисия Моран, Майя

Найеф, Мария Паласиос Крус, Вида Панич, Колин Перри, Алексия Петсалис-Диомидис, Мишель Пирсон, Эмили Пиллинджер, Стив Полта, Джонатан Путье, Филипа Рамос, Люси Рейнольдс, Дэвид Ричлер, Бен Риверс, Бен Рассел, Ребекка Руткофф, Сюзанна Сэтер, Сара Сальджуги, Херб Шелленбергер, Зак Сили, Марк Сигел, Мишель Силва, П. Адамс Ситни, Антонио Сомайни, Майк Сперлингер, Дерек Салливан, Тесс Такахаси, Марк Тоскано, Джонатан Уолли, Марк Веббер, Федерико Виндхаузен, Кевин Винтер и Майкл Црид.

Я глубоко благодарна за помощь архивистам и архивам, которые сделали возможным это исследование, в том числе Архивам американского искусства, Библиотеке Бэнкрофта при Университете Беркли, Калифорния; Брэдли Р. Арнольду из Университета Колорадо, Боулдер; Стивену Боллу из отдела коллекций фильмов и видео художников в Центральном колледже Сент-Мартинс, Роберту Биверсу из архива «Теменос», Паоло Керки Узаи и Джареду Кейсу из Музея Джорджа Истмана, Николь С. Дитрих из Университета Сиракьюс, Роберту Халлеру из киноархива «Антология», Марку Полю Мейеру из *Eye Film Museum* и М. М. Серра из Нью-Йоркского кооператива кинематографистов. Благодарю Даниэля Файнберга из галереи Мэриан Гудман, Криса Роусона из галереи Дэвида Цвирнера и Кристен Спёрри-Гарсия из *Bill Viola Studio LLC* за то, что ответили на мои вопросы о тиражных изданиях.

Как всегда, благодарю моих родителей. Эта книга посвя-

щается Майку и Марсель.

Введение

Ритуалы копирования

История искусства – это история ритуалов копирования и происходивших во время них трансформаций.

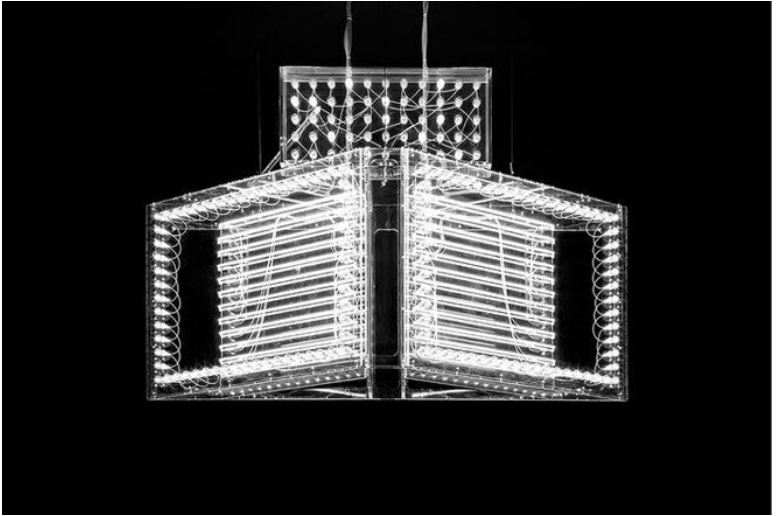
Хиллель Шварц. Культура копии

По случаю выставки Филиппа Паррено «Где угодно, но не в этом мире» (*Anywhere, Anywhere Out of the World*, 2013–2014) выполненный в стиле ар-деко фасад парижского Пале-де-Токио был украшен подсвеченным козырьком, какой обычно можно увидеть над входом в старомодный кинотеатр. В подвале здания было выставлено еще шестнадцать похожих на этот козырек конструкций, каждая – уникальная итерация одного и того же базового словаря, мигающая и жужжащая в собственном ритме и создающая зрелищную какофонию. «Немодная» подсветка неоновыми трубками и лампами накаливания резко отличалась от приглушенного мерцания цифровых экранов, представленных в других залах Пале-де-Токио и в целом сопровождающих нас по жизни. Размещенные в подвале козырьки больше не нависали над входом, но теснились в едином ограниченном пространстве. Оторванные от архитектурных форм, которые их исторически поддерживали, и подвешенные к потолку гораз-

до ближе друг к другу, чем обычно, они были вынуждены конкурировать за внимание, которое прежде принадлежало каждому из них безраздельно. И хотя козырек на фасаде Пале-де-Токио был расположен сам по себе, но и он оказался далек от своего привычного места: вместо входа в кинотеатр он был на пороге институции современного искусства.

Паррено начал серию световых скульптур «Козырьки» (*Marquees*) в 2006 году, с тех пор различные ее итерации появлялись на выставках художника по всему миру. Вырванные из привычного контекста, эти элементы архитектуры кинотеатра становились фигурами перемещения и указывали на то, что движущиеся изображения более не удерживаются в пределах одного места, но перемещаются по разным выставочным контекстам, у каждого из которых своя специфика. Появляясь по одному – снаружи музея Гуггенхайма в 2008 году или на входе на выставку художника в Центре Помпиду в 2009-м, – они сигнализируют о переносе кино в музей и о превращении последнего в место технологизированного зрелища. Собранные вместе – впервые в парижском Пале-де-Токио, а в 2016 году в миланском Ангаре Бикокка, – они организуют более сложное слияние ранее разделенных выставочных пространств и намекают на неспособность удержать кино в одном месте. Они указывают на один из важнейших вопросов в изучении движущегося изображения сегодня: как учесть разнообразный спектр выставочных ситуаций, с которыми сталкивается современный зритель?

Или, если выразаться проще, где находится кино?



Филипп Паррено. Инсталляция «Козырьки» (2013)
на выставке «Где угодно, но не в этом мире». Пале-де-Токио, 2013. Фото: Андреа Россетти. Предоставлено *Esther Schipper Gallery*, Берлин

Рэймонд Беллор предложил довольно строгий ответ на эту проблему. По его мнению, только проекция в кинотеатре перед зрительным залом может называться «кино», в то время как «фильм» способен циркулировать и вне этой ситуации¹. Между тем Франческо Казетти попытался просле-

¹ *Bellour R. La querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions. Paris:*

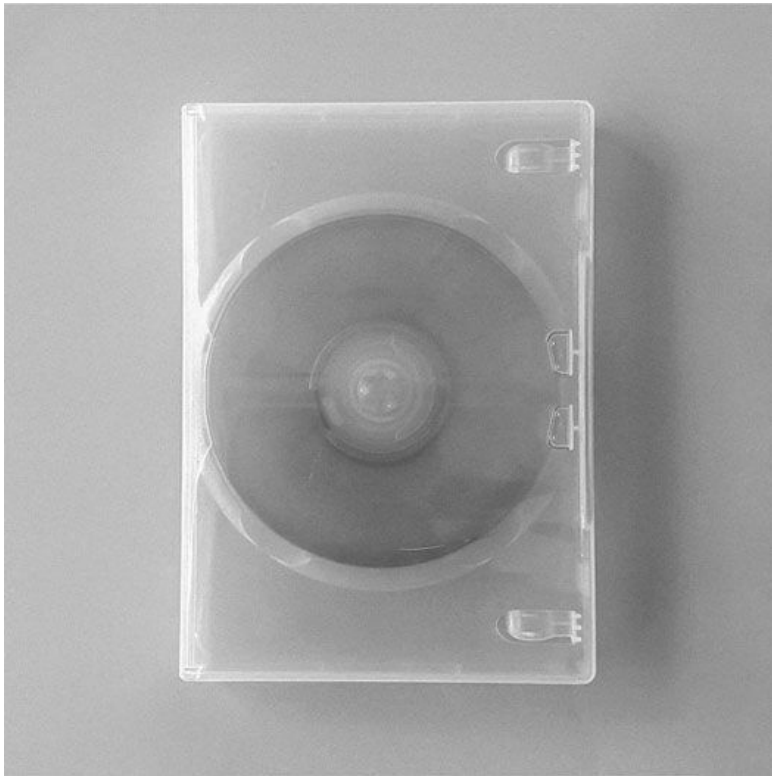
дуть миграцию кино вне традиционного *диспозитива*, описав неизменное присутствие определенной формы опыта в новых местах экспонирования². Такое фокусирование на локации и выставочной практике – важный шаг в осмыслении перехода от аналогового к цифровому. Но при таком подходе в некотором смысле пропадает из виду ключевой момент – то, что трансформировано цифровизацией не меньше самой выставочной сферы: *как* именно изображения оказываются в этих новых местах. Если движущиеся изображения сегодня потребляются на все растущем числе платформ и во все более разнообразных выставочных ситуациях, по каким сетям они движутся, чтобы попасть к своей аудитории? Какие факторы помогают или, наоборот, препятствуют этому движению? Ответить на эти вопросы – значит разобраться с последствиями того, что кино и видео являются воспроизводимыми медиа, основанными на экономике копии. Иначе говоря, необходимо исследовать области дистрибуции и циркуляции, где дистрибуция означает инфраструктуру (как формальную, так и неформальную), позволяющую увидеть произведение, а циркуляция – траектории конкретных произведений, которые они прокладывают через одну или несколько моделей дистрибуции.

POL, 2012. P. 14.

² См.: *Casetti F.* The Relocation of Cinema // NECSUS 2. Autumn 2012. URL: www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema (дата обращения: 10.10.2025); *Casetti F.* The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come. New York: Columbia University Press, 2015.

Вторая работа с выставки Паррено в Пале-де-Токио указывает на то, каким может быть подход к современным трансформациям движущегося изображения с этой точки зрения. Вместе с билетом на выставку зрителям предлагали взять *DVD* в пластиковой коробке без этикетки. В каталоге было сказано, что этот *DVD* – работа под названием «Прекогниция» (*Precognition*, 2012), в которой содержатся версии двух представленных на выставке видеоработ: «Мэрилин» (*Marilyn*, 2012) и *C. H. Z.*³ (2011). Предоставляя зрителю возможность продолжать смотреть выставку «Где угодно, но не в этом мире» и покинув Пале-де-Токио, Паррено играл с пространственно-временными пределами экспозиции и позволял изображениям путешествовать с крупномасштабных публичных проекций в художественных институциях на маленькие экраны домашних устройств. Художник воспользовался возможностями цифровизации, чтобы распространить бесчисленное количество дешевых копий своей работы. Видео, которое зритель находил на *DVD*, было снабжено звуковой дорожкой, отличной от той, что была представлена на выставке, – так Паррено воспроизводит тенденцию объектов цифровых медиа существовать в многочисленных версиях и подчеркивает трансформации, которые могут произойти, когда отдельное произведение циркулирует по разным каналам дистрибуции.

³ *Continuously habitable zones* – постоянно обитаемые зоны (англ.). Прим. ред.



Филипп Паррено. «Прекогниция». 2013. Фото: Эрика Балсом. Предоставлено *Esther Schipper Gallery*, Берлин

С этой точки зрения «Прекогниция» может казаться эксплуатацией видео как медиума и размышлением о его воспроизводимости. Воспроизводимость играет двойную роль

в онтологии движущегося изображения. Схватывая индексальный след профилемического события⁴, кино и видео производят копию физической реальности. Такое понимание воспроизводимости движущегося изображения – можно назвать ее *референциальной воспроизводимостью* – широко обсуждалось в кинотеории: ее роль в понимании медиума настолько велика, что часто ее принимают за специфику кинематографа как таковую. Однако, как заметил Джеффри Бэтчен, со времен эссе Вальтера Беньямина «Произведение в эпоху технической воспроизводимости» наблюдается «удивительное отсутствие дискуссий о воспроизводимости и ее эффектах в литературе о фотографии»⁵. То же касается и движущегося изображения. Здесь Бэтчен ссылается на вторую форму воспроизводимости, получившую сравнительно меньше внимания. Такая воспроизводимость – ее можно назвать *циркуляционной* – касается не производства следа реальности, но того, как изображение может копироваться снова и снова, превращая единичный след в нечто множественное, призванное циркулировать. Недоста-

⁴ Профилемическое событие – это пространство перед кинокамерой, все, что входит в кадр во время съемки. *Прим. науч. ред.*

⁵ *Batchen G.* Dissemination // Still Searching. 2012. September 15. URL: <http://blog.fotomuseum.ch/2012/09/1-dissemination> (дата обращения: 10.10.2025). См. также: *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. Здесь и далее, где возможно, приведены ссылки на публикации на русском языке. *Прим. ред.*

точно понимать специфику движущегося изображения как заключенную в одном лишь следе; скорее, его сила – в способности взять единичный знак и сделать его мобильным путем производства потенциально бесчисленных факсимиле. Именно эту циркуляционную воспроизводимость изображения исследует Паррено в «Прекогниции». Он отбрасывает вопросы индексальности, документальности и правдоподобия, часто ставившиеся в связи с референциальной воспроизводимостью, и обращается к проблемам авторитета, подлинности и доступа, которые возникают в связи со статусом копии, находящейся в циркуляции.

Несмотря на свой интерес к цифровому изобилию, «Прекогниция» также отмечена формой крайнего ограничения: в каталоге выставки зрителю сообщают, что диск сам себя сотрет после первого – и, соответственно, единственного – просмотра. Здесь Паррено идет по стопам Уильяма Гибсона, чья книга «Агриппа (книга мертвых)» (1992) была сделана так, чтобы прочесть ее удавалось лишь раз⁶. «Прекогниция» была выпущена на *DVD-D*-диске одноразового формата, разработанном швейцарской компанией *FDD Technologies*⁷. В

⁶ Эта книга была написана в сотрудничестве с Кевином Бегосом – младшим и Деннисом Эшбо. Она включала стихотворение Гибсона, выпущенное на 3,5-дюймовой дискете, для которого использовалось шифрование, чтобы его можно было прочесть всего один раз, а физическая книга была обработана специальным химическим составом, из-за чего чернила должны были выцвести, как только на них упадет свет.

⁷ Здесь Паррено работает с форматом во второй раз. В 2005 году для выстав-

первое десятилетие XXI века в попытке обеспечить удобный формат для проката, ограничив при этом возможность пиратства, было внедрено несколько одноразовых форматов *DVD*, в том числе *DIVX* и *Flexplay* (также известный как *EZ-D*). Срок жизни некоторых дисков такого рода составлял до двух дней. В случае *DIVX* требовались специальные плееры для работы с зашифрованными дисками, а если фильм хотелось посмотреть спустя определенное время после его первого включения, нужно было приобрести дополнительный ключ доступа. *Flexplay* и *DVD-D*, в свою очередь, не нуждались в технических средствах защиты авторских прав, однако они были покрыты химикатами, вызывавшими распад поверхности носителя после контакта с воздухом. *Flexplay* «жил» 48 часов – на столько же выдают диски в видеосалонах или контент в *iTunes*, – но технология позволяла изменить этот срок. В своей работе Паррено выбрал крайне сжатые сроки проигрывания диска.

Версии «Мэрилин» и *C. H. Z.* в Пале-де-Токио распространяются как большинство произведений искусства сегодня: как лимитированные издания, к которым прилагаются сертификаты подлинности и которые за немалые деньги приобретают для частных и институциональных коллекций. В то же время записанные на *DVD-D* версии этих работ одновременно бесплатны и эфемерны. Поначалу кажет-

ки в *Friedrich Petzel Gallery* в Нью-Йорке он поместил *DVD-D* «Мальчика с Марса» (*The Boy from Mars*, 2003) на полку, чтобы зрители могли забрать их домой.

ся, что «Прекогниция» выступает против умышленной дефицитности, порождаемой моделью с выпуском ограниченных тиражей, поскольку выбирает массовую дистрибуцию, но по факту *DVD*-версии «Мэрилин» и *C. H. Z.* становятся не меньшей редкостью, пускай это и достигается иными средствами. Такой жест можно толковать как намек на одноразовый характер современных изображений, но в то же самое время в нем прослеживаются упор на эфемерность, желание придать опыту просмотра видео неотложность, необычную для сегодняшней медийной среды, в которой так многое, как кажется, находится на расстоянии одного клика. Название «Прекогниция» получает в свете последней интерпретации дополнительный резонанс: хотя оно, вероятно, отсылает к предварительному знакомству зрителя с представленными на диске работами (предполагается, что он уже видел их на выставке), оно в то же время намекает, что предварительное знание зрителя о самостирании диска может повлиять на опыт просмотра или даже отбить желание проигрывать этот диск. В таком случае *DVD*-формат рассматривается уже не как то, что позволяет фильму быть увиденным снова и снова в самых разных ситуациях, – нет, диск становится носителем события, которое по замыслу должно стать единственным, неповторимым. Паррено использует курьезный дистрибуционный формат, который так никогда и не получил настоящего коммерческого распространения, чтобы одним и тем же жестом и эксплуатировать, и отрицать воспроизводимость

движущегося изображения.

Рыночному потенциалу *Flexplay* и *DVD-D* помешало как минимум три фактора: одноразовый характер дисков вызывал обеспокоенность в связи с воздействием на окружающую среду; они появились, когда уже набирали популярность платформы авторизованного стриминга и скачивания; и, что немаловажно, эти форматы не смогли выполнить свое главное обещание – предотвратить пиратство. Диски не составляло труда скопировать, даже если у них было такое же узкое окно проигрывания, как в работе Паррено. Вставьте «Прекогницию» в *DVD*-привод компьютера, сразу же скопируйте файлы и *voilà* – якобы эфемерный артефакт превратился в репродуцируемый бутлег. Возродив *DVD-D* – с его провальной историей борьбы с пиратством, как курьез, – Паррено одновременно напоминает и создает те возможности для незаконного копирования, которые сегодня являются неотъемлемой частью циркуляции изображений. «Прекогниция» примечательна тем, что в ней происходит прямое вмешательство в каналы дистрибуции и соединение противоположных концов спектра отношений к воспроизводимости, существующих в наше время при использовании художниками движущихся изображений. С одной стороны, с помощью цифровых технологий стало проще и дешевле копировать и распространять изображения. Для многих это реализация утопической мечты о доступности и демократизации. С другой стороны, такое положение дел ввергает в кри-

зис авторитет и подлинность, стимулируя реинвестирование в многочисленные формы раритетности. И вот между двумя этими крайностями стоят художники вроде Филиппа Паррено, которые с одинаковой ловкостью взаимодействуют с последствиями работы с медиумом, основанным на экономике множественности, и выводят в своем творчестве вопросы дистрибуции и циркуляции на первый план.

Хотя этот конфликт между раритетностью и воспроизводимостью – проблема для визуальной культуры в целом, особенно остро он встает для практик, существующих за пределами киноиндустрии: для экспериментального кино и того, что всё чаще называют «движущимися изображениями художников» (далее я еще буду обсуждать то минное поле, которое представляет собой такого рода терминология). Это парадоксальная область практики, поскольку долгое время она возвеличивала движущееся изображение как множественное и пользовалась сопутствующими возможностями доступа. При этом она же сохраняла тесные связи – если не всецело соотносила себя – с финансовой и символической экономикой искусства, демонстрирующей глубокую инвестированность в подлинность. Вопросы распространения, которых Паррено касается в «Прекогниции», играют центральную роль в истории движущихся изображений в искусстве. Кино и видео вошли в художественную практику, бросив вызов единичности традиционного произведения искусства. Вместе с фотографией, изготовлением гра-

вюр и некоторыми процессами в скульптуре они положили начало эре искусства после уникальности. Больше нельзя считать само собой разумеющимся тот факт, что произведение искусств существует как единственный подлинник. Здесь появляется экономика множественности, в которой центральной проблемой, влияющей на эстетические, концептуальные, идеологические и финансовые аспекты произведения, становится циркуляция. После уникальности копии размножаются и требуют регулировки процесса. С того момента, как воспроизводимость движущегося изображения стала противоречить конвенциям системы искусства, она побывала предметом и одобрения, и подавления: одни приветствовали возможности копирования, другие стремились вернуть уникальность. Прослеживание этого конфликта между верой в изобилие и желанием дефицита предлагает новый взгляд на историю движущегося изображения в искусстве, особенно важный сегодня, когда наиболее строго регулируемая форма дистрибуции в истории движущихся изображений – ограниченный тираж – существует бок о бок с наиболее неразборчивой формой в той же системе дистрибуции – торрент-трекером. Цифровизация породила множество режимов циркуляции изображений и задним числом приписала новые смыслы уже существовавшим. Сети дистрибуции, альтернативные и мейнстримные, можно назвать плюралистическими, однако прежде плюрализм не был настолько многосторонним и не так нуждался во внима-

нии. Кристиан МарклеЙ продает ограниченный тираж своих «Часов» (2010) музеям по полмиллиона долларов за копию, тогда как Кеннет Голдсмит выкладывает сотни работ почти даром – хотя во многих случаях и незаконно – на сайте *UbuWeb*. Изображения никогда еще не были настолько свободны и настолько контролируемы, как сегодня.

Как никогда ясно, что каналы дистрибуции не просто нейтральные пути, – они оказывают огромное влияние на то, как мы встречаем, понимаем и пишем историю кино и видеарта. Изучение дистрибуции как процесса медиации означает понимание культурного производства как сети гетерогенных и пересекающихся агентов, а не как деятельности одного человека. Мифология героического визионера, художника или кинорежиссера, по-прежнему сильна. Однако, как утверждал Пьер Бурдьё, этот индивидуалистский акцент – ограниченный и сугубо идеологический способ понимания неровного поля художественного производства. Понятие субъекта художественного производства не должно сводиться к тому, кто производит арт-объект, оно должно охватывать «всю совокупность агентов, производящих объекты, считающиеся художественными. При этом не суть важно, великие это агенты или нет, известные [*célèbres*] (прославленные [*célébrés*]) или безвестные. В анализ необходимо включить и критиков всех мастей, формирующих поле наравне с художниками, коллекционеров, посредников, хранителей... То есть всех тех, кто частично связан с искусством, живет

для искусства, а также с искусства (в разной мере), кто противостоит друг другу в борьбе за определение способа видения мира вообще и мира искусства в частности и самим фактом этой борьбы способствует производству ценности искусства и самого художника»⁸.

Хотя роль, которую «посредники» (и «посредницы»), занятые дистрибуцией, играют в производстве художественной ценности, признана в меньшей степени, чем роль множества других агентов, упомянутых Бурдьё, она остается ключевой. Дистрибуция участвует в производстве ценности и формировании канона, поскольку одни работы могут попадать в широкий доступ и о них могут много писать, а другие остаются недоступными. Точно так же дистрибуция способна стать инструментом защиты произведения и компенсировать недостаток внимания к нему. К продвижению отдельных материалов может быть применен специальный подход, как в случае с дистрибьюторами, которые специализируются на кино и видео, созданных женщинами: будь то эксклюзивный подход *Circles* (Лондон, 1979–1991) и *Women Make Movies* (Нью-Йорк, 1969 – н. в.) или отдельный акцент на теме *Serious Business Company* (Область залива Сан-Франциско, 1972–1983). Как отмечает Бурдьё, дистрибьюторы бо-

⁸ Бурдьё П. Исторический генезис чистой эстетики / пер. с фр. Ю. В. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/istoricheskij-genezis-chistoj-estetiki-1-essenczialistskij-2-analiz-i-illyuziya-absolyutnogo.html> (дата обращения: 10.10.2025).

руются с другими агентами в поле, будь то художники, коллекционеры или публика. В ходе этих конфликтов артикулируется понимание искусства или, в контексте данного исследования, место кино и видео в системе искусства. А поскольку такая артикуляция, как правило, не эксплицитна, то есть не имеет материального выражения, а значит, может оказаться неочевидной для некоторых агентов, моя насущная задача – обрисовать наиболее показательные моменты конфликта, выявить допущения тех, кто занят в данном поле, и продемонстрировать, как подобные столкновения определяют статус движущегося изображения как художественного медиума и участвуют в производстве культурного и финансового капитала.

Эта книга посвящена сравнительному анализу избранных моделей дистрибуции в Северной Америке и Западной Европе. Я ставлю перед собой двойную цель: представить более сложную картину этой истории, чем та, что имеется сегодня, и выяснить, как устремления и ценности, связанные с определенными инициативами, реартикулируются и оспариваются в свете цифровизации. При помощи исторического анализа и теоретического осмысления я исследую то, как художники, кинематографисты, дистрибьюторы и теоретики имели дело с последствиями воспроизводимости кино и видео, и делаю упор на совсем недавние последствия цифровизации. Это означает, что мне интересны не только ограничения и допуски конкретных технологий, но и юридический

контроль, финансовые проблемы, институциональная политика и эстетические соображения, с которыми так или иначе взаимодействуют художники и кинематографисты, когда задумываются о том, как запустить произведение в циркуляцию. Хотя авторские права часто понимаются как главное средство регулирования перемещений движущихся изображений, это только один из факторов. В области экспериментального кино и движущихся изображений, произведенных художниками, вопросы авторского права (*copy rights*) часто имеют второстепенное значение. Гораздо важнее *ритуалы* копирования (*copy rites*), те экстраюридические социальные и исторические конвенции, которые определяют возможности и смыслы воспроизводства изображений. В настоящей книге я исследую эти практики, показывая, как циркуляционная воспроизводимость движущегося изображения выступала и как опасная неподлинность, и как утопическая возможность, и как то и другое одновременно.

* * *

Можно было бы подумать, что исследования воспроизводимости нужно было проводить в 1980-е – время вопросов оригинала, копии, симуляционизма, апроприации и время поколения «Картинок». В 1986-м Ассоциация арт-колледжей (*College Art Association*) провела конференцию под названием «Множественности без оригинала: вызов искус-

ствоведческой истории “копии”», материалы которой в том же году были опубликованы в журнале *October* в формате досье «Оригинальность как повторение»⁹. Такой интерес к копии возник одновременно с увлечением постструктурализмом во всех гуманитарных науках, важной составляющей которого была мощная критика оригинальности и эссенциализма. Как писала Розалинда Краусс во введении к этому досье, история искусства – дисциплина, отмеченная «одержимостью авторством, статусом творческого индивида»; тексты, собранные в *October*, пытались проблематизировать эту одержимость, дестабилизируя некоторые из ее главных терминов, и тем самым вносили вклад в более широкую исследовательскую программу, которая в это время появлялась и в академическом, и в художественном производстве¹⁰. Формы постмодернистской апроприации, теоретически осмысляемые Дугласом Кримпом, Хэлом Фостером и другими, были очень показательны разрушением фигуры автора как носителя гения и творчества *ex nihilo*^{11, 12}. Предпочтение отдавалось терминам «производитель» и «потребитель» или, иначе говоря, «автор» и «читатель», «художник» и «зритель». Через акт апроприации потребитель становился

⁹ См.: Krauss R. Originality as Repetition: Introduction // *October*. 1986. № 37. P. 35–40.

¹⁰ Krauss R. Originality as Repetition: Introduction // *October*. 1986. № 37. P. 36.

¹¹ Ничто (лат.). Прим. ред.

¹² См.: Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015.

производителем, подрывая гегемонию последнего над означиванием и перенаправляя воспринятые культурные формы для производства новых означаемых.

Настоящее исследование отличается от таких ранних подходов к вопросам оригиналов и копий тем, что оно сосредоточено не на производстве и рецепции, а на распространении и циркуляции, в то же время уделяя особое внимание движущемуся изображению. Некоторые теоретические проблемы по-прежнему актуальны. В первую очередь это вопросы авторства и авторитета. Но бинарные отношения между автором и читателем уступают место сетевой парадигме – перемещению изображений по не связанным друг с другом выставочным платформам и материальным носителям. Интерес 1980-х к оригиналам и копиям во многом был вызван постмодернистским стиранием границ между высокой и низкой культурой и взаимопроникновением знаковых систем, которое оно породило. Сегодня неотложная задача исследования циркуляции изображений – уже не диагностирование смещения массмедиа и изобразительного искусства, но осмысление роли, которую новые технологии играют в осуществлении качественного сдвига в мобильности изображений и звуков, и переоценка долгой истории доцифровой дистрибуции с учетом современных условий.

Эта новая мобильность характеризуется беспрецедентной распространенностью неавторизованных форм дистрибуции, которые сегодня находятся в более тесных отноше-

ниях со своими авторизованными аналогами, нежели раньше. Признавая новое положение вещей, я понимаю термины «дистрибуция» и «циркуляция» иначе, чем, например Генри Дженкинс, Сэм Форд и Джошуа Грин. Они предлагали закрепить термин «дистрибуция» за распространением, идущим сверху вниз, оставив термин «циркуляция» за горизонтальным шерингом медиа потребителями¹³. Как показывают исследования Дженкинса, границы между дистрибуцией и циркуляцией, если они понимаются таким образом, оказываются все более проницаемыми, поскольку медиаконгломераты сегодня напрямую поощряют и даже извлекают прибыль из некоторых форм горизонтального шеринга, что вызывает вопросы о целесообразности различения дистрибуции и циркуляции по принципу их направленности. Не желая ассоциировать дистрибуцию с официальным, санкционированным распространением, а циркуляцию – с неформальными практиками, я провожу границу между этими двумя терминами, исходя из того, кто является субъектом действия: институции и люди занимаются дистрибуцией кино и видео внутри определенных инфраструктур, формальных или неформальных; кино и видео циркулируют через них и по ним. Если оставить в стороне терминологию, самое важное – то, в какой степени выходят на первый план эти процессы посредничества, так или иначе проигнорированные в теоре-

¹³ См.: *Jenkins H., Ford S., Green J. Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press, 2013. P. 2.

тическом и художественном дискурсе об оригиналах и копиях в 1980-е. Моя цель не столько в том, чтобы различить копии и оригиналы или лишить легитимности само понятие оригинала, сколько в том, чтобы изучить связь между воспроизводимостью, мобильностью движущихся изображений и производством культурной и экономической ценности. Таким образом, я обращаюсь к вопросу о копии с позиций, которые отличаются от постмодернизма 1980-х: вместо того чтобы возвеличивать копию как обладающую способностью критиковать идеологию оригинальности, я стремлюсь изучить, как механизм копирования помогает делать изображения мобильными, и задаюсь вопросом, как и почему одни люди и институции отказываются от мобильности, вводя ограничения на возможность копирования, а другие ее с энтузиазмом принимают.

Паррено – далеко не единственный художник, работающий с движущимися изображениями, который поднимал вышеуказанные вопросы в начале XXI века. Есть много свидетельств активной озабоченности этими проблемами в художественной практике после цифровизации. Многие художники заинтересовались новыми видами воспроизводимости и исследованием эстетических форм, порождаемых изображениями низкого качества, находящимися в цифровой циркуляции, другие же воспротивились безудержному движению цифровых реплик и заново утверждали контроль над подлинным, редким или эфемерным изображением, бросая

вызов распространённому утверждению о том, что сегодня «всё» есть в онлайн-доступе. Хотя последняя группа избегает эксплицитного обращения к бешеной циркуляции изображений, характеризующей нынешнюю визуальную культуру, она все равно может быть понята как современная в том смысле, в котором об этом говорит Джорджо Агамбен: «Современность – это уникальные отношения со своим временем, соединяющие с ним и вместе с тем от него дистанцирующие; точнее, это отношения со временем, которые соединяют с ним через несоответствие и анахронизм»¹⁴. Одни художники воссоздают паттерны цифровой циркуляции, другие их отрицают, однако оба этих жеста связаны с последствиями воспроизводимости изображения. По словам Йорга Хайзера, «постмодернизм описывал художника как эклектичного бриколера (что соответствовало подъему потребительского общества); а сегодня мы живем при капитализме, где ключевым фактором, определяющим и культуру, и экономику, является циркуляция»¹⁵. Художники и кинематографисты подхватывают эту озабоченность и развивают практики, которые ставят вопросы циркуляции изображений – ранее казавшейся чем-то внешним по отношению к производству и осуществляемой уже после того, как оно выпущено его создателем, – в центр внимания. Далее я, желая оце-

¹⁴ Агамбен Д. Что современно? / пер. с итал. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 47.

¹⁵ Heiser J. Good Circulation // Frieze. 2005. № 90. URL: www.frieze.com/issue/article/good-circulation (ссылка недействительна на 10.10.2025).

нить роль и характер инфраструктуры дистрибуции, буду исследовать этот интерес к циркуляции на примере отдельных работ такого рода и в то же время обрисую широкую экосистему, которая формируется вокруг подобных практик.

* * *

После Второй мировой войны в дистрибуции экспериментального кино и видео преобладала прокатная модель кооперативов. Первым крупным дистрибьютором экспериментального кино в США стал основанный в 1947 году клуб *Cinema 16*. Вместо того чтобы копировать структуры дистрибуции мира искусства, который в те времена мало интересовался кино, *Cinema 16* следовал модели проката копии, которая была широко распространена в дистрибуции мейнстримного кино. Несмотря на предпочтение, отдававшееся этой модели перед главенствующей на арт-рынке, когда группа независимых документальных и экспериментальных кинематографистов, продюсеров и актеров из Нью-Йорка собралась в 1961 году, чтобы выпустить «Первое заявление Группы Нового Американского Кино», она заявила, что своей первоочередной задачей видит создание альтернативы коммерческой кинодистрибуции. Документ раскрывает, настолько важно для Нового Американского Кино было не просто создание новых форм кинопроизводства, а построение вспомогательной инфраструктуры. Пятый пункт этого

заявления гласит: «Мы будем выступать против существующей политики дистрибуции и проката. Во всей системе кинопроката есть нечто глубоко неправильное; пришло время снести ее к чертям». Следующий пункт дает понять, как они собираются это делать: «Мы планируем учредить наш собственный кооперативный центр дистрибуции»¹⁶.

В 1962 году был создан Нью-Йоркский кооператив кинематографистов (далее – Кооператив кинематографистов). Принципы его организации (кооперативом управляли сами кинематографисты) легли в основу модели, которая получила широкое распространение в Северной Америке и Европе. Так, в 1966 году появился Лондонский кооператив кинематографистов, в 1967-м – *Canyon Cinema* в Сан-Франциско. В этой системе кинематографисты передавали свои произведения агентству, которое затем сдавало их в прокат для демонстрации, взимая за показ относительно скромную плату, которую делили в соответствии с оговоренным процентом между художником и организацией. В основе этой парадигмы лежали принципы доступности и автономии, желание охватить как можно большее количество людей, сохранив при этом независимость от коммерческой эксплуатации. Как сказал в 1967 году Роберт Нельсон, распространявший свои фильмы через *Canyon*, «система кооперативов... наша единственная надежда на то, чтобы остаться независи-

¹⁶ The First Statement of the New American Cinema Group // The Film Culture Reader. New York: Praeger, 1970. P. 81–82.

мыми и чтобы с нами и с нашими фильмами обходились по справедливости. Наша молодость и идеализм могут уберечь нас от болезни коммерциализации. У мира коммерции есть список приоритетов: деньги в нем на первом месте, а наши фильмы – в самом конце»¹⁷.

¹⁷ *Nelson R. Open Letter to Film-Makers // Canyon Cinemanews. 1967. July.*

federico

we
invite
you
to
join

please post

a
film
society
for
the
adult
moviegoer



art
surrealism
cinema classics
hand-painted films
social documentaries
medical-psychiatric films
psychological studies
color abstractions
avant-garde films
anthropology
science

for programs and details of free introductory offer address inquiries to: **cinema 16**

175 lexington avenue, new york 16 ★ mu 9-7288

films you cannot see elsewhere

Джин Федерико. Реклама *Cinema 16*. 1950. Представлено www.amosvogel.com

Созданная Группой Нового Американского Кино модель очень быстро была принята на вооружение и в сфере видеоарта. Говард Уайз закрыл в 1970-м одноименную коммерческую галерею, чтобы через год учредить *Electronic Arts Intermix (EAI)*, некоммерческую организацию, призванную оказывать поддержку видео как форме искусства. В 1973 году при *EAI* была основана Служба дистрибуции видеозаписей художников (*Artists Videotape Distribution Service*), обеспечивавшая циркуляцию этих записей за пределами модели ограниченного тиража, которой придерживались коммерческие галереи и которая складывалась в тот же период. Как это сформулировала исполнительный директор *EAI* Лори Зиппей, в первые годы своей деятельности организация «фундаментально и философски склонялась в пользу модели нетиражирования. *EAI* был основан на почти утопическом представлении о воспроизводимости, доступности и идее о том, что видео – демократический медиум»¹⁸. Похожие организации вскоре возникли по всей Северной Америке и Европе: *London Video Arts* (основана в 1976 году, позднее произошло ее слияние с *LUX*), *Montevideo* в Амстердаме (основана в 1978 году, позднее влилась в *NIMk* – Нидер-

¹⁸ Zippy L. Round Table: Distribution After Digitization // Moving Image Review and Art Journal. 2014. Vol. 3, № 1. P. 77.

ландский институт медиаарта) и *Vtape* в Торонто (основана в 1980 году). И для экспериментального кино, и для видеоарта организации, занимавшиеся прокатом фильмов и видеозаписей, были полезны потому, что помогали им формировать собственную аудиторию, поддерживали производство и создавали одновременно дискурс и сообщество вокруг этих зарождающихся сфер медиапрактики.

Эта модель используется и по сей день, причем практически в неизменной форме – то есть так же, как в *Canyon Cinema*, Нью-Йоркском кооперативе кинематографистов, чикагском *Video Data Bank* и парижском *Light Cone*. Однако инфраструктурные и технологические изменения привели к кризису традиционной модели проката, поэтому различные организации все чаще прибегают к альтернативам. Нидерландский институт медиаарта закрылся для публики в 2012 году, *Canyon Cinema* и Кооператив кинематографистов переживали подробно отражавшиеся в прессе финансовые трудности по крайней мере с рубежа тысячелетия. В 2012 году *New York Times* писала, что *Canyon* в «критическом состоянии» из-за падающих доходов¹⁹. В 2009 году Кооперативу кинематографистов грозило выселение, и спасло его только вмешательство ангела-инвестора, девелопера Чарльза С. Коэна, который предоставил организации поме-

¹⁹ Lee F. R. Filmmakers' Co-operative Says Future Is in Doubt // *New York Times*. URL: www.nytimes.com/2012/02/18/movies/canyon-cinema-filmmakers-cooperative-sees-grim-future.html (ссылка недействительна на 10.10.2025).

щение на Парк-авеню Южная, 475, за символическую плату один доллар в год²⁰, ²¹. Некоторые организации, исторически придерживавшиеся прокатной модели, такие как *LUX* и *EAI*, приспособились к этой новой экосистеме, основанной на гибридной системе, в которой сохраняется инвестирование в прокатную дистрибуцию, но также рассматриваются альтернативы. Все это говорит еще и о том, что относительная монополия, которой некогда пользовалась модель проката, уступила место ситуации, когда конкурируют и сотрудничают радикально иные формы дистрибуции – от продажи ограниченных тиражей на арт-рынке до авторизованной и неавторизованной онлайн-дистрибуции и продажи *DVD* и *Blue-ray* в массмаркете. Кино и видео естественным образом циркулируют по этой инфраструктуре – иногда по замыслу их создателей, а иногда в результате неавторизованного копирования, существуя одновременно во многих моделях дистрибуции.

Хотя прокатная модель по-прежнему остается важным средством циркуляции для видео, я сосредоточусь на формах дистрибуции, выходящих за ее пределы. Это решение принято по двум причинам: во-первых, потому, что историческое господство прокатной модели привело к тому, что она

²⁰ Первоначально Коэн согласился на аренду сроком на пять лет, затем этот срок был продлен.

²¹ Подробнее см.: *Rohter L. Avant-Garde Film Group Gets New Home, Cheap // New York Times*. URL: www.nytimes.com/2009/05/28/movies/28film.html (дата обращения: 10.10.2025).

привлекала больше внимания, чем прочие формы дистрибуции; во-вторых, что более важно, современный кризис этой модели требует оценки того, как она может функционировать в гетерогенной дистрибуционной экосистеме, охватывающей как дополняющие, так и конкурирующие стратегии. Дело не в неверии в сохранение жизнеспособности прокатных организаций; скорее, я хочу поставить на первый план тот неоспоримый факт, что прокатная модель больше не занимает господствующего положения. В свете этой ситуации необходимо принять во внимание предысторию и наметить нынешние контуры форм дистрибуции и циркуляции, таких как форматы для домашнего просмотра, бутлег и ограниченный тираж для арт-рынка, которые вышли на первый план после цифровизации.

* * *

«Экспериментальное кино», «авангардный кинематограф», «видеоарт», «фильмы и видео художников», «кинематограф художников», «движущееся изображение», «искусство движущегося изображения», даже «медиа, основанные на времени» – гетерогенные практики, обсуждаемые в этой книге, известны под множеством несинонимичных названий, у каждого из которых имеются особые коннотации, институциональные и исторические контексты. Каждый термин по-своему членит поле практики, артикулируя

в процессе отношение к медиуму, рынку, месту экспонирования и культурному месту. Ларри Джордан указал на это терминологическое болото еще в 1979 году, когда назвал свой текст об экономике данной области «Выживание на рынке независимого-некоммерческого-авангардного-экспериментального-персонального-экспрессионистического кино в 1979 году», перегрузив заголовок прилагательными, чтобы не солидаризироваться ни с одним из упомянутых описаний²². Хотя подробный обзор множественных генеалогий этих терминов и их импликаций и внес бы значительный вклад, он не входит в задачи данного исследования. И все же короткая ремарка о терминологии необходима, особенно учитывая ту роль, что дистрибуция играла в артикулировании отношений между пересекающимися, но в конечном счете несоизмеримыми категориями.

Если представить все это в довольно-таки схематичном виде, с 1960-х по 1990-е в Северной Америке и Западной Европе можно выделить три основных направления: фильмы художников, видеоарт и экспериментальное (авангардное) кино. Из-за разницы в возможностях соответствующих материальных носителей между экспериментальным кино и фильмами художников с одной стороны и видеоартом с другой имеются четкие эстетические различия. Эти различия, в

²² См. *Jordan L. Survival in the Independent – Non-Commercial-Avant-Garde – Experimental – Personal – Expressionistic Film Market of 1979 // Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor / MacDonald S. (ed.). Berkeley: University of California Press, 2008. P. 329–338.*

свою очередь, привели к формированию специфических для каждого медиа сообществ и инфраструктур. Но, как заметил Джонатан Уолли, различия между экспериментальным кино и фильмами художников не столько эстетические, сколько инфраструктурные и экономические: хотя в обеих областях используется один и тот же медиум, а периодически они решают схожие формальные и концептуальные проблемы, экспериментальное кино отдает предпочтение демонстрации в кинотеатре, тогда как фильмы художников обитают в галереях; экспериментальные фильмы финансируются кооперативами и за счет преподавания, фильмы художников – арт-дилерами, частными коллекционерами или создаются благодаря коммерческому успеху работ, выполненных в других медиа²³. Хотя это различие более эксплицитно было сформулировано и поддерживалось в Северной Америке, разрыв между этими явлениями характерен и для Европы. Кто-то, конечно, может работать в нескольких из этих полей, однако способы производства, дистрибуции и демонстрации разнятся в этот период.

В 1990-е технологическое развитие перестроило отношения между тремя этими сферами, породив новые категории, указывающие на возникновение медиального агно-

²³ См. *Walley J. Modes of Film Practice in the Avant-Garde // Leighton T. (ed.). Art and the Moving Image: A Critical Reader. London: Afterall and Tate, 2008. P. 182–199.* Касательно невероятно размытых границ между тем и другим см.: *Balsom E. Brakhage's Sour Grapes, or Notes on Experimental Cinema in the Art World // Moving Image Review and Art Journal. 2012. Vol. 1, № 1. P. 13–25.*

стицизма и изменение институционального ландшафта. Хотя термин «экспериментальный кинематограф» в некоторых случаях (особенно в Соединенных Штатах) не потерял свою силу, бóльшая часть работ, попадающих в эту категорию, – это видео. Тем временем произошедший в начале 1990-х переход к проекции на очень больших экранах привел к тому, что категория видеоарта постепенно слилась с фильмами художников, породив ныне вошедшие в обиход выражения «движущиеся изображения художников», «кинематограф художников» и «искусство движущихся изображений» – все эти формулировки избегают отсылок к конкретным материальным носителям²⁴. Выражение «движущиеся изображения, созданные художниками» чаще всего употребляется в Великобритании, по-видимому, под сильным влиянием *LUX*, который очень активно продвигал этот термин²⁵.

²⁴ Как выразилась куратор Крисси Айлс, после повсеместного принятия широкомасштабной проекции «использование термина “видео” как определения какой-то конкретной области современного искусства перестало быть нужным или релевантным» (*Iles C. Issues in the New Cinematic Aesthetic in Video // Leighton T., Büchler P. (eds.). Saving the Image: Art After Film. Glasgow: Centre for Contemporary Arts, 2003. P. 140*).

²⁵ Образовавшийся в 2002 году в результате слияния Лондонского кооператива кинематографистов, *London Video Arts* и *LUX Centre*, *LUX* имел сильную мотивацию с самого своего учреждения взять на вооружение отличную от медиально-специфической категорию. Организация описывает себя как «международное агентство для поддержки и продвижения практик движущихся изображений художников и идей, которые с ними связаны», но подчеркивает инклюзивность этой категории: «*LUX* уделяет особое внимание работам с движущимися изображениями, основанным на визуальных искусствах: такое определение включа-

Однако схожее описание становится популярным и в Северной Америке: в 2015 году Центр искусств Уокера в Миннеаполисе сменил название своего отдела «Кино и видео» на «Движущиеся изображения», особо указав на свою «приверженность практикам работы современных художников с движущимся изображением»²⁶; этот термин также был принят *DINAMO* – Дистрибьюторской сетью организаций художников, работающих с движущимся изображением, – международным консорциумом из двадцати трех человек, девять из которых базируются в Северной Америке.

Этот выход за пределы медиаспецифической терминологии сопровождался существенными инфраструктурными трансформациями, которые размыли относительно четкие границы между экспериментальным кино и миром искусства. Многие режиссеры, чьи имена ассоциировались прежде всего с экспериментальным кино, перешли в струк-

ет экспериментальное кино, видеоарт, инсталляции, перформансы, личные документальные фильмы, видеоэссе и анимацию – инклюзивно в плане контекста и критического дискурса» (About // LUX. URL: <http://lux.org.uk/about/about-lux> (дата обращения: 10.10.2025)).

²⁶ Шерил Маусли, старший куратор отдела «Кино и видео» в Центре искусств Уокера, уточняет: «Переход к движущемуся изображению от специфических форматов кино и видео репрезентирует движение художников и кинематографистов в сторону работы со многими медиумами. *Walker Moving Image* чутко отслеживает эти изменения и заботится о представлении работ на самых разных платформах в контексте нашего кинотеатра, галерей и онлайн» (Walker Art Center Announces Shift to Moving Image with Launch of Moving Image Commissions and Walker Mediatheque. URL: www.walkerart.org/press/browse/press-releases/2015/walker-art-center-announces-shift-to-moving-i (дата обращения: 10.10.2025)).

туры показа и дистрибуции, относящиеся к миру искусства: создавали инсталляции и искали коммерческие галереи для собственной репрезентации в надежде на выпуск ограниченным тиражом. Одновременно художники стали чаще выставлять работы в кинематографическом контексте и участвовать в фестивальных программах, исторически посвященных экспериментальному кино. В ряде случаев выражение «движущиеся изображения художников» понимается как зонтичный термин, охватывающий это разнородное поле целиком, в том числе то, что раньше называлось экспериментальным кино: этой позиции придерживаются и *LUX*, и Центр искусств Уокера. Для других же изменение в терминологии воспринимается как своего рода рейдерский захват. Режиссер Роджер Биби, например, видит в проникновении движущихся изображений художника на территорию того, что издавна было известно как экспериментальное кино, нежелательную перемену: он высказывает «некоторые возражения против того, чтобы эта [его] практика была переименована и приписана арт-миру», усматривая в этом попытку «присвоить престиж искусства» и превратить инсталляцию в галерее в способ демонстрации, выбираемый по умолчанию. Для Биби эта большая близость к миру искусства – маркированная терминологически, но отнюдь не ограничивающаяся чистой семантикой – предательство того, что экспериментальное кино исторически «сопротивлялось некоторым из худших тенденций» системы искусства,

поскольку не имело центра и было бедным, то есть обладало «(относительно) чистыми» намерениями²⁷.

Вопросы дистрибуции находятся в самом центре того, что исторически отличало эти способы производства друг от друга и что характеризует их интеграцию сегодня, поэтому они предлагают отличную оптику исследования меняющихся отношений между кино и искусством с начала 1960-х. Хотя многие исследования ограничиваются практиками, относящимися либо к одной, либо к другой сфере, в своей работе я осознанно стремлюсь держать в уме оба контекста, поскольку убеждена, что только так можно дать адекватное представление о сегодняшней ситуации, когда эти сферы оказываются все крепче связаны друг с другом. Отсюда возникают специфические терминологические трудности. Учитывая, насколько спорными могут быть эти проблемы, в целях большей простоты соблазнительно анахронически спроецировать выражение «движущиеся изображения художника» на десятилетия назад и использовать его как всеядный инклюзивный термин, каковым он сегодня является. Однако это привело бы к насильственному уравниванию разнородных институциональных контекстов, которые, чтобы понять хоть как-то, необходимо понимать исторически. Такой жест полностью противоречил бы цели этой кни-

²⁷ Beebe R. On “Artists’ Cinema” and “Moving-Image Art” // Brooklyn Rail. URL: www.brooklynrail.org/2014/07/criticspage/on-artists-cinema-and-moving-image-art (дата обращения: 10.10.2025).

ги: сделать видимыми и исследовать специфику отдельных инфраструктур дистрибуции. На последующих страницах я буду стараться по возможности сохранять употребление категорий в соответствии с историческим моментом и формой практики, которые обсуждаются. В некоторых случаях может потребоваться обобщение, такое как «кино и видео-арт», охватывающее разные виды практики. Я хочу, чтобы читатели понимали: я не пытаюсь записать экспериментальное кино в область искусства, но стараюсь избежать неудобного многословия и указать на все бóльшие пересечения между способами производства, которые исторически четко различались. Варьирование терминологии следует воспринимать не как непоследовательность, а как заинтересованность в том, чтобы показать, как эти категории менялись и посредством этого изменили наше понимание движущегося изображения в его (если воспользоваться выражением Джордана) независимом-некоммерческом-авангардном-экспериментальном-персональном-экспрессионистическом воплощении.

* * *

В предисловии к книге Джулии Найт и Питера Томаса «Дойти до аудитории: дистрибуция и продвижение альтернативных движущихся изображений» Джеффри Новелл-Смит отмечает отсутствие научного интереса к процессам дистри-

буции: «Подчас кажется, будто в мире кино и движущихся изображений товары на самом деле таинственным образом сами собой поступают на рынок»²⁸. Конечно, это не так. Дистрибуция и циркуляция исторически были маргинальными темами в киноведении, оттесненными на периферию акцентом на текстовом анализе и вопросах зрительства. Рамон Лобато открыто характеризует свою работу о «теневой экономике» кинодистрибуции как «намеренное отступление от споров о репрезентации и интерпретации, которые так долго занимали киноведческую дисциплину»²⁹. Однако есть признаки того, что эта дисциплина переживает контекстуальный поворот. Это влечет за собой важный методологический сдвиг – фокус внимания смещается от предполагаемой автономии текстов к исследованию онлайн- и офлайн-сетей, по которым эти тексты двигаются; мест, где они встречаются; наконец, материальных и дискурсивных практик, которые их контекстуализируют. Этот сдвиг охватывает не только исследование дистрибуции и циркуляции, но и дискуссии вокруг релокации кино после цифровизации и новый интерес к кинофестивалям, «полезному кино», практикам публикаций, кураторским стратегиям и историям показов. Такой сдвиг в некоторой степени заметен и в истории искусства. В первую

²⁸ *Nowell-Smith G. Foreword // Knight J., Thomas P. Reaching Audiences: Distribution and Promotion of Alternative Moving Image. Bristol, UK: Intellect, 2012. P. 9.*

²⁹ *Lobato R. Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution. London: Palgrave/BFI, 2012. P. 6.*

очередь это касается интереса к историографии выставок, который в последние 25 лет поддерживается благодаря появлению куратора как важной авторской фигуры. Безусловно, здесь вырисовывается широкий и многообразный круг проблем, но все они касаются контекста. Причем в прошлом этот контекст часто игнорировался, несмотря на то что напрямую влиял и на формирование смыслов, и на выработку ценностей.

В целом исследования экспериментального кино и движущихся изображений художников обходят стороной циркуляцию и дистрибуцию как области научного интереса. Однако есть и исключения из этого правила – например, бесценная работа Скотта Макдональда о *Canyon Cinema* и *Cinema 16*, исследование Майкла Црида об отношениях между академией и авангардным кино в Северной Америке, исследование Найт и Томаса о дистрибуции независимого кино и видео в Великобритании и обзор Мальте Хагенера, посвященный многочисленным сетям, поддерживавшим европейский авангард в 1920–1930-е³⁰. И все-таки пренебрежение этой

³⁰ См.: *MacDonald S. Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*. Berkeley: University of California Press, 2008; *MacDonald S. Cinema 16: Documents Towards a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press, 2002; *Zryd M. The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance // Cinema Journal*. 2006. Vol. 45, № 2. P. 17–42; *Knight J., Thomas P. Reaching Audiences: Distribution and Promotion of Alternative Moving Image*. Bristol, UK: Intellect, 2012; *Hagener M. Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

областью ощущаемо. По-видимому, это связано с нежеланием говорить о деньгах в некоммерческой практике; впрочем, это еще и вопрос устоявшихся в сфере методологий. Анализ был сосредоточен на форме, стиле, эстетике и авторстве. Даже вопросы зрительства и демонстрации исследовали реже, чем при изучении нарративных художественных фильмов, – возможно, из-за первостепенной важности, которая активно приписывалась фигуре автора как творца. Хотя такие подходы могут быть плодотворными, они также накладывают ограничения. Тесс Такахаси предложила «перевести взгляд с медийно-специфических экспериментальных произведений и художников, которые их создали, на экраны, на которых эти работы появлялись»³¹. Это может потребовать изучения историографии пространств проекции, стратегий программирования, педагогических практик, периодических изданий или кинофестивалей – всех тех научных областей, которые не так давно стали свидетелями перспективных интервенций, но в которых все равно еще остается много несделанного.

Я буду следовать призыву Такахаси, но еще дальше отойду от текста, выйду за пределы экрана, чтобы изучить инфраструктуру дистрибуции, которая делает возможным и формирует опыт аудитории в целом, оказывает влияние на экономическую сторону сектора и участвует в дискурсивном

³¹ *Takahashi T.* Experimental Screens in the 1960^s and 1970^s: The Site of Community // *Cinema Journal*. 2012. Vol. 51, № 2. P. 167.

конструировании кино и видео в сравнении с другими медиумами художественного производства. Пристальное изучение отдельных произведений останется важным элементом, но оно будет происходить в тандеме с изучением сетей, по которым эти произведения циркулируют. Выбор этой перспективы означает, что я оставляю позади такую историю экспериментального кино и движущихся изображений художников, которая состоит из череды шедевров, морфологии форм или вереницы гениев, работающих в относительной изоляции. Говоря словами Такахаси, «при обращении к гораздо более запутанным и более материальным вопросам показа и циркуляции идея “экспериментального кино” также раскрывается по-новому: то, что раньше считалось малоизвестным, сложным и герметичным, оказывается богатым местом общности, движения и обмена»³².

* * *

В книге «Голливудские войны за авторское право: от Эдисона до интернета» Питер Дечерни пишет: «Новые медиа требуют новой этики»³³. Это действительно так. Кроме того, новые медиа требуют переосмысления таких понятий, как

³² *Takahashi T.* Experimental Screens in the 1960^s and 1970^s: The Site of Community // *Cinema Journal*. 2012. Vol. 51, № 2. P. 167.

³³ *Decherney P.* Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet. New York: Columbia University Press, 2012. P. 11.

оригинальность, подлинность, доступ и раритетность, – все они тесно переплетаются с циркуляционной воспроизводимостью движущегося изображения. Этот вызов будет подхвачен на следующих страницах: я проанализирую кейсы, которые предлагают историческое и теоретическое осмысление того, как воспроизводимость движущегося изображения концептуализировалась и рассматривалась в художественном контексте.

В ГЛАВЕ 1 «ОБЕЩАНИЯ И УГРОЗЫ ВОСПРОИЗВОДИМОСТИ» заложены теоретические основы для последующих глав. Ученые привыкли ставить вопрос о воспроизводимости движущегося изображения в категориях способности медиума *воспроизводить* действительность, упуская из виду следствия второго значения термина «воспроизводимость»: тот факт, что кино и видео укоренены в экономике множественности. Я намечу теорию движущегося изображения как воспроизводимого медиума, которая учитывает то, как изображение может быть многократно скопировано ради циркуляции по сетям дистрибуции. Перейдя в эту область циркуляционной воспроизводимости, мы сталкиваемся уже не с вопросами индексальности, документальности и правдоподобия, которые так часто ставятся в связи со статусом изображения как копии профильмического; скорее, на первый план выходят вопросы авторитета, доступа и подлинности. В этой главе будет показано, что стоит на кону при таком подходе к движущемуся изображению и

как его циркуляционная воспроизводимость понималась одновременно и в качестве утопического обещания, и в качестве локуса опасной неподлинности с самого его появления в конце XIX века.

ГЛАВЫ 2–4 посвящены моделям, отдающим предпочтение доступу и циркуляции.

ГЛАВА 2 «8 ММ И “БЛАГОДАТЬ КНИГ И ЗАПИСЕЙ”» обнаруживает один из путей, по которому могла бы пойти история экспериментального кино. В середине 1960-х Стэн Брекидж, Брюс Коннер и Йонас Мекас страстно увлеклись возможностью переноса фильмов с 16-миллиметровой пленки на 8-миллиметровую, что делало их работы более доступными для продажи в домашние коллекции. Хотя предпринимались некоторые попытки создать такую модель дистрибуции – в частности, сотрудничество Брекиджа с *Grove Press* с целью продавать сокращенную версию «Занятий любовью» как экспериментальную порнографию, – в целом инициатива оказалась нежизнеспособной. В этой главе будет рассмотрена история малоформатной 8-миллиметровой копии в американском авангарде и будет предложено объяснение того, почему эта модель дистрибуции считалась такой привлекательной в середине 1960-х. Желание продавать 8-миллиметровые копии в домашние коллекции предшествовало различным, ставшим нормой в цифровую эпоху формам кино-как-собственности, таким как продажа коммерческих *DVD* и сайты онлайн-шеринга, но при этом существен-

но отличалось от них. Помимо представления исторического эпизода, о котором ранее не рассказывалось, эта глава поставит вопрос о релевантности приоритета доступности перед качеством в наше время, когда эти термины снова сошлись в жестокой схватке.

ГЛАВА 3 «ПИРАТСТВО И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ КИНО» исследует амбивалентность копии через изучение влияния, которое оказывают низкокачественные, неавторизованные пиратские цифровые копии на экспериментальное кино, – область практики, исторически подчеркивавшая сильную инвестированность в специфику медиума и моральные права кинематографиста. Я буду рассматривать эти вопросы на примере кейса «Прошлое – это мираж, который я оставил далеко позади» Джозайи Макэлхени, годичной инсталляции в галерее Уайтчепел в Лондоне. Инсталляция состояла из копий исторических абстрактных фильмов, спроецированных на призматические экраны. Файлы фильмов были взяты в низком разрешении с сайта онлайн-хранилища *UbuWeb*, куда они были загружены без разрешения авторов. Макэлхени апроприирует существующие фильмы *in toto*³⁴ и заходит на территорию сомнительной, неавторизованной дистрибуции, проливая свет на то, как подобные формы воспроизводимости могут прояснить этические вопросы, окружающие художественную апроприацию и институциональную ответственность. Эта глава предлагает

³⁴ Целиком (лат.). Прим. ред.

такое прочтение проекта «Прошлое – это мираж», которое видит в этой инсталляции симптом того, как исторические продукты экспериментального кино циркулируют в цифровой визуальной культуре.

ГЛАВА 4 «АВТОРСКОЕ ПРАВО И ОБЩЕСТВЕННОЕ ДОСТОЯНИЕ» ставит вопрос о том, как движущиеся изображения художников боролись с ужесточением авторского права в последние два десятилетия. Авторское право не следует понимать как свод законов, которые по своей сути антагонистичны воспроизводству: оно не пытается помешать воспроизводству как таковому, а скорее стремится контролировать обстоятельства, при которых оно может происходить законным путем и регулировать, кто может извлекать из этого прибыль. Тем не менее в последние годы законы об авторском праве фактически служили средством ограничения или даже полного запрещения некоммерческих практик любителей и художников, зависящих от воспроизводства и рециркуляции существующих культурных материалов. В США, Канаде и странах Европейского союза кооперация между новым законодательством и технологиями защиты от копирования послужила криминализации практик, которые ранее рассматривались бы как добросовестное использование, в то время как последовательное продление сроков действия авторского права помешало бесчисленному множеству произведений перейти в общественное достояние. Многие художники приветствуют свободу повторно-

го использования материалов, защищенных авторским правом, но не задаются вопросом об обстоятельствах, которые позволяют им заниматься этим безнаказанно. Большинство избегает прямой вовлеченности в серьезные посягательства на добросовестное использование и публичный доступ, которые были установлены новым законодательством об авторском праве, стремящемся взять под контроль неуправляемое цифровое воспроизводство. В противовес такой позиции эта глава изучает «Борьбу в Джараше» Бена Уайта и Эйлин Симпсон, работу, сделанную на основе находящегося в общественном достоянии иорданского фильма 1957 года. Симпсон и Уайт выступают против нарастающей приватизации визуальной культуры, подчеркивая ценность культурного достояния именно в тот момент, когда оно оказывается под угрозой.

Оставляя в стороне обещания копии, **ГЛАВЫ 5–7** анализируют, как воспроизводимость движущегося изображения частично сглаживается, если не полностью отвергается.

В ГЛАВЕ 5 «ОГРАНИЧЕННЫЙ ТИРАЖ» исследуется история того, что является сегодня господствующей моделью дистрибуции движущегося изображения художников. Ограниченный тираж был изобретен в XIX веке для спасения таких синтетических искусств, как литография и бронзовая скульптура, от превращения их в простые копии в экономике желаний, ставившей на первый план уникальность. Начиная с 1930-х эту модель пытались применить к кино, а

позднее к видео в надежде, что эти медиа могут стать жизнеспособными на арт-рынке. Выпуск ограниченного тиража сдерживал способность движущегося изображения к воспроизводимости и регулировал его при помощи договорного соглашения. Большую часть XX столетия попытки продавать фильмы и видео ограниченными тиражами были в основном безуспешными. Однако в 1990-е вместе с массовым институциональным одобрением проекции изображений ограниченный тираж стал более жизнеспособным на рынке. Я изучаю эту модель дистрибуции и выдвигаю гипотезы, касающиеся шагов, приведших к ее успеху в 1990-е. Я исследую отношения между моделью ограниченного тиража и моделью проката, использовавшейся кооперативами, даю обзор критики искусственно созданного дефицита и обсуждаю выгоды, которые она может принести художникам и коллекционерам.

В ГЛАВЕ 6 «ПРОЕКЦИЯ КАК СОБЫТИЕ» на примере анализа живого киноперформанса «Пассио» Паоло Керки Узаи изучается, что может произойти, если перестать считать кино воспроизводимым объектом и, наоборот, представить его как уникальное событие, имеющее подчеркнуто живой характер. Работая с фотохимической пленкой в период, когда она устаревает, и претендуя на подлинность и человечность медиума, Керки Узаи прибегает к различным способам протеста против помещения кино в экономику копии, возвращая его в область уникальности. В этой главе я рас-

крываю значение такого жеста и указываю на то, что «Пас-сио» – консервативный ответ на страхи, вызванные «клонами» цифровых форм воспроизводства. Обращаясь к предложенным Нельсоном Гудменом категориям аллографических и автографических искусств, я исследую различные парадигмы живого показа кино, при этом также предполагая, что живой характер события может служить критическим методом для раскрытия многообразия, существующего даже внутри практик, якобы отмеченных одинаковостью механической репродукции.

ГЛАВА 7 «КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ БАЙ-РОЙТ» продолжает начатое в главе 6 исследование раритетности по ту сторону ограниченного тиража на примере Грегори Маркопулоса и его мечты о Теменосе как отдаленном, сайт-специфическом кинотеатре. Это радикальное отвержение циркуляции начинает оформляться в конце 1960-х, когда режиссер постепенно отходит от всех сложившихся моделей дистрибуции из-за того, что испытывает отвращение и фрустрацию по причине их коммерциализации, угрожающей целостности его творчества. В Древней Греции Теменос был святилищем, отделенным от профанного мира; для Маркопулоса это слово означало утопию идеального контролируемого показа, которая настанет в мессианском будущем. Эта глава прослеживает постепенный отказ Маркопулоса от дистрибуции и использование концепции Теменоса в его текстах и переписке с начала 1960-х до его нынеш-

ней инкарнации: проходящих раз в 4 года кинопоказах 80-часового цикла «Энеос», созданного специально для демонстрации в Теменосе, который обрел форму в Райи Спартиас, отдаленном поле на Пелопоннесе. Если глава 6 имеет дело с уникальностью события как временной категорией, то глава 7 исследует пространственные вопросы сайт-специфичности и паломничества.

ГЛАВА 8 «ТРАНСЛЯЦИЯ: ОТ “КИНОДРОМА” К *VDROME*» послужит кодой, заново обращающейся к утопическому моменту демонстрации экспериментального кино и видеоарта на телевидении в свете современных усилий по развитию авторизованных платформ для дистрибуции движущихся изображений художников в интернете. Эта заключительная глава посвящена наследию программ, выходявших в эфир в ночное время, таких как «Просмотровая» и «Полуночный андеграунд». В ней сравниваются и противопоставляются друг другу модель широкого вещания и недавний проект узкого вещания *Vdrome*, показывающий одно-единственное видео в течение ограниченного времени, обычно 10 дней. Сочетая желание массового доступа с эфемерностью узкого вещания, *Vdrome* умело лавирует между диалектикой раритетности и воспроизводимостью, исследованной в предшествующих главах. Этот проект также демонстрирует, насколько устойчивыми оказываются традиционные ценности подлинности и раритетности в пейзаже цифровых медиа, и доказывает, что движущиеся изображе-

ния характеризуются экосистемой многоканальной дистрибуции, которая охватывает новые формы циркуляции, при этом продолжая поддерживать авторитет старых.

Хиллель Шварц написала, что «в нашу постиндустриальную эпоху копия одновременно дегенерирует и регенерирует»³⁵. Применительно к движущемуся изображению это абсолютно верно. Новые формы воспроизведения могут привести к появлению одноразовых изображений, но точно так же они могут и возродить утопический импульс массового доступа, который сопровождал в конце XIX века развитие кино, а позднее и переход кино и видео в художественное производство. Формы раритетности могут быть связаны с ценностью и коммодификацией, но они также могут быть реальными и долгожданнами альтернативами господствующему режиму постоянной доступности и рассеянного потребления одноразовых изображений. Противостояние качества и доступности сопровождается попытками соблюдать тонкий баланс между отстаиванием прав на разрешение добросовестного использования и обеспечением сохранности моральных прав автора, между общественной памятью и частной собственностью. На каждом шагу акт воспроизведения оказывается сопряжен и с дегенерацией, и с регенерацией: он – средство, лишаящее произведения достоинства, и средство, при помощи которого они становятся известными; он

³⁵ *Schwartz H. The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles. New York: Zone, 1996. P. 257.*

– способ сделать форматы устаревшими и спасти произведения, выполненные в устаревших форматах, от забвения. После уникальности копия – это и спасение, и проклятие, и она – повсюду.

Глава 1

Обещания и угрозы воспроизводимости

Когда Филипп Паррено использует в «Прекогниции» (2012) одноразовый формат *DVD-D*, он, с одной стороны, приветствует важную для всех, кто работает с видео и кино, доступность, а с другой – пытается сохранить авторский контроль над произведением за счет химического вещества, содержащегося в диске и приводящего его в негодность после первого проигрывания. То есть «Прекогниция» занимает противоречивую позицию по отношению к тем возможностям циркуляции, что предоставляют цифровые формы воспроизводства: она видит в них и надежду, и угрозу. Хотя жест Паррено зависит от особых технических параметров *DVD-D*, такое отношение к воспроизводимости отнюдь не уникально для цифровой эпохи. Конфликт, который он драматизирует, не нов – скорее, следует считать, что художник посредством новых технологий выводит старинную полемику в видимое поле.

Страх копии – древний страх: еще Платон, проведя фундаментальное различие между формой и материей, заложил основы многовековой традиции понимания копии как несовершенной имитации возвышенного оригинала, навеки ис-

порченной своей неизбывной вторичностью. Хотя эта установка до некоторой степени актуальна по сей день, платоновской дихотомии недостаточно, чтобы передать глубокую амбивалентность, окружающую воспроизводимое изображение. Платоновский взгляд допускает только принижать, но не возвеличивать копию. Изобретение в XIX веке фотопроекторов, таких как калотипия, позволявших получать множество позитивов с одного негатива, заложило основы новой культуры производства и циркуляции изображений, которая развивалась параллельно с масштабной перестройкой структуры повседневной жизни. Индустриализация изменила отношения между копией и оригиналом, вытеснив идеализм платоновской концепции новым, имманентным материализмом. В отличие от вневременного статуса платоновских форм, оригинал теперь обитает в мире на одном уровне с копией. Они даже могут встречаться друг с другом, динамически взаимодействуя в ситуациях, когда привлекательность раритетности противопоставляется принципу доступности. Копия способна угрожать оригиналу, и наоборот – статус последнего может быть заново утверждён или даже усилен ею. Копия может оставаться второсортной, оскорбительной и второстепенной, но точно так же она может освободиться от любой сковывающей привязки к оригиналу и цениться за то, что охватывает массы.

Движущееся изображение воспроизводимо по своей сути, но, чтобы описать меняющиеся и множественные смыслы

этой воспроизводимости, необходимо изучить, какой дискурс был сконструирован вокруг кино и видео и как эти дискурсивные формации эволюционировали с течением времени. Ключевым для артикуляции этого изменчивого характера воспроизводимости становится аутентичность (или подлинность) – явление, противоположное воспроизводимости. Истинное наваждение XIX века – аутентичность – позволяет прояснить связь между современным субъектом и миром вещей. Она проливает свет на то, почему фобия новых форм воспроизводства возникла приблизительно в то же время, когда появились фотография и кино, и позволяет понять, почему считается, что в этих технологиях заложен утопический потенциал. Именно на этот момент и на эту концепцию необходимо взглянуть, чтобы отследить формирование дискурсов, которые исходно определяли положение движущегося изображения по отношению к традиционным художественным медиумам и продолжают его определять и сегодня, когда желание аутентичности сохраняется, несмотря на десятилетия критики с самых разных сторон. В этой главе речь пойдет о том, как новые формы воспроизведения изображения одновременно бросали вызов и обуславливали приоритет аутентичности в две эпохи, между которыми прошло около ста лет: в первые годы кинематографа и в период цифрового распространения движущихся изображений на рубеже XX–XXI веков. В обоих случаях видно, как обещания и угроза копии поднимают голову: копия предлагает большую

доступность, но в то же время грозит уничтожением уникальности и историчности. Томас Эльзессер утверждал, что очень важно развить «бифокальный взгляд на культурную ткань, которую образует кино около 1900-х и 2000-х годов». Это время колоссальных технологических и социальных изменений, а потому в них есть множество узловых точек, которые позволяют провести сравнительный анализ³⁶. В этой главе я буду придерживаться такого подхода, чтобы осмыслить, как и почему циркуляционная воспроизводимость движущегося изображения десятилетиями была одновременно и обещанием, и угрозой.

³⁶ *Elsaesser T.* Entre savoir et croire: Le dispositif cinématographique après le cinéma // *Albera F., Tortajada M. (eds.)*. Ciné-dispositifs: Spectacles, cinéma, télévision, littérature. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 2011. P. 43.

Бездушная копия

Еще в 1759 году Эдуард Юнг задавался вопросом: «Рождаясь оригиналами, как так происходит, что мы умираем копиями?»³⁷ Этот вопрос родился из романтического убеждения, ассоциирующегося в первую очередь с Жан-Жаком Руссо, который видел в обществе силу, разрушающую подлинность, доброту и уникальность человечества. В XIX веке подобные идеи получали все более широкое распространение по мере того, как урбанизация и механизация навсегда меняли отношения субъекта с природой, временем, работой и досугом. Индустриальная современность, ведомая капиталистической экономикой, шла по пути рационализации всех сторон жизни – и это побуждало некоторых видеть в нем не прогресс, а обеднение опыта. Говоря словами Юнга, мы, после того как всю жизнь подвергаемся дегуманизации в обществе, умираем копиями. При таком постлапсарианском³⁸

³⁷ Юнг Э. Мысли Юнга об оригинальном сочинении / пер. с фр. И. А. Грацианского. СПб.: Императорская типография, 1812. С. 40.

³⁸ Термин «постлапсарианский» (от англ. *postlapsarian*, где *lapsus* – лат. «падение») происходит из христианской теологии и буквально означает «послепадный» – относящийся к состоянию мира после грехопадения Адама и Евы. В более широком, секулярном и философском контексте этот термин используется метафорически для описания мировоззрения, согласно которому современность рассматривается как эпоха после утраты изначального состояния целостности, чистоты или аутентичности. *Прим. науч. ред.*

понимании современности копия особенно порицается: ее механическая одинаковость становится эмблемой той самой духовной болезни, которую порождает потеря индивидуальности, замещение индивида массой. Уникальность больше нельзя принимать за данность, она становится тем, чего нужно добиваться.

В середине XIX века такие литературные произведения, как «Рождественская песнь» Чарльза Диккенса и «Писец Бартлби» Германа Мелвилла, описывали потерю души, которую пережили их главные герои, оказавшись во власти правящих классов, что отвели им профессию переписчика-копииста³⁹, ⁴⁰. Здесь копирование представлено как нудный, отупляющий труд и сигнализирует о широких общественных трансформациях, которые Макс Вебер назвал «расколдовыванием мира». Впоследствии взаимосвязь друг с другом и верность традиции, характеризовавшие домодерное обще-

³⁹ Диккенс описывает Боба Крэтчита как человека, который не обладал «особенно пылким воображением», а Мелвилл Бартлби – как «неподвижного». Когда рассказчик обнаруживает, что писец спит в своей конторе, его пронзает мысль: «Бедность его велика. Но одиночество – сколь ужасно!» (Цит. по: *Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе* / пер. Т. Озерской. URL: https://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/d12.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 10.10.2025); Мелвилл Г. Писец Бартлби / пер. М. Ф. Лорие. URL: <https://lib.ru/INPROZ/MELWILL/melvil03.txt> (дата обращения: 10.10.2025)).

⁴⁰ Обширное обсуждение фигуры переписчика в художественной литературе XIX века и классификацию их внешнего вида см. в: *Shore R. Scrivener Fiction: The Copyist and His Craft in Nineteenth-Century Fiction*: PhD diss. Columbia University, 1980.

ство, будут полностью разрушены с подъемом современного *Gesellschaft* – общества, в котором преобладают атомизация и эгоизм. Копирование принижается и обесценивается из-за его тесных связей со стандартизацией. Когда все различия сливаются в одинаковости, понятие невоспроизводимости одновременно переживает кризис и триумф, а копия становится метонимией всеобщей рационализации.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.