



Зеркальный щит: камера как средство гражданской самообороны

Р.А. Навескин

АННОТАЦИЯ

В мае этого года во ВГИКе прошел очередной семинар Творческого клуба в рамках Студенческого научно-творческого общества (СНТО). Тогда был показан скандальный режиссерский дебют 32-летнего техасского официанта-гомосексуалиста Джонатана Кауэтта «Проклятие» – фильм, смонтированный из материала (более чем 160 часов документальных съемок) автора и его семьи. Картина вызвала оживленную, вышедшую за временные рамки дискуссию, в которой приняли участие вгиковские студенты и гости из других вузов. Во время обсуждения высказывалась мысль о возможности использования ручной видеокамеры в качестве своеобразного средства гражданской самообороны. В связи с новым учебным годом и возобновлением работы Творческого клуба СНТО, данной теме стоит уделить больше внимания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Студенческое
научно-творческое
общество,
документальное
кино,
постмодернизм,
тиражирование,
видеоарт,
искусство
как самооборона

Потребность в хранении и ношении известных средств самообороны обусловлена целым рядом причин. Среди них: отсутствие социальной стабильности, неуверенность в себе, ощущение превосходства других, желание уравнивать или приумножить свои силы по сравнению с превосходящими силами окружающего мира. За каждой из подобных предпосылок обнаруживается чувство страха, со временем сбивающегося вокруг человека во все более плотную массу. Именно экзистенциальная конфронтация человека и окружающего мира заставляет гражданина XXI века крепче сжимать кулаки в карманах. Рассматривая биографию Джонатана Кауэтта, можно с уверенностью говорить и о целесообразности принятия боевой стойки. Джонатан родился уже под перекрестным огнем – его мать Рене, сама будучи еще ребенком, упала с крыши дома и оказалась парализованной. Ее родители, Адольф и Розмари, усмотрели в параличе форму психического расстройства, после чего, повинаясь совету соседей, стали водить ее на сеансы шоковой терапии: дважды в неделю

в течение двух лет. Фактически, именно это лечение и послужило катализатором болезни, не существовавшей до шоковых сеансов. Грубый, до конца неизученный метод воздействия на человеческий мозг повлек за собой необратимые изменения личности Рене. Этим несчастья Джонатана и его матери не ограничились – впоследствии Рене была изнасилована прямо на глазах мальчика, а немногим позже ее посадили в тюрьму за неуплату налогов. Оставшегося одного (отец бросил мать еще до рождения сына) ребенка отправили в детдом, где он терпел постоянные побои и унижения. Наконец, когда в более зрелом возрасте Джонатан впервые выкурил два «косячка» марихуаны, они оказались пропитаны модным тогда синтетическим препаратом РСР (подобные методы создания т. н. «базилики» широко практикуются продавцами наркотиков для вызывания у клиента более сильной зависимости). Несколько дней ранимый и сверхвосприимчивый Джонатан не мог отличить реальность от галлюцинаций; ощущение пограничного состояния надолго осталось с ним и преследовало его даже после прекращения действия наркотика.

Функция использования средства гражданской самообороны (будь то холодное, огнестрельное или травматическое оружие), как это ни парадоксально, находится значительно глубже

самого действия прямой самообороны. Факт разрешения ношения холодного оружия и факт наличия этого самого оружия в кармане человека свидетельствуют о завуалированной форме пассивного шантажа окружающих. В основе всякого шантажа лежит некий договор, каким, к примеру, может быть взаимный пакт о ненападении. Любой законопослушный граж-



Джонатан, 11 лет

данин одним только ношением оговоренного в законодательстве оружия заявляет о собственной неприкосновенности, требует обеспечения порядка в поле своего окружения. При подобном подходе применение средства самозащиты может быть приравнено к позорному разоблачению агрессора, а смерть обидчика – к ожидаемому результату неправомерного расторжения договора. Исключительность и радикализм подобных методов свойственны далеко не всем, и цифровой век подталкивает человека к более гуманистическим методам самообороны. Одним из них является вооружение ручной видеокамерой. Ведь именно

видеокамера, производя съемку, автоматически становится геркулесовым зеркальным щитом: всякий ослабившийся в объектив человек остается таким навечно – безвозвратно окаменевшим в тексте.

Перечисление известных фактов биографии Кауэтта доказывает наличие более чем веских оснований для приобретения средств самозащиты; слишком многое – непойманное и недока-



Джонатан и его камера

зуемое – успело причинить ему вред. Камера, взятая на вооружение героем, способна защитить его от любого проявления недоброжелательства при условии, что окружающие его люди имеют хотя бы базовые представления об общественных нормах поведения. Человеческий взгляд изначально задает собеседнику тон манеры общения, степень его развязности или сдержанности. Бесстрастный взгляд объектива включенной видео-

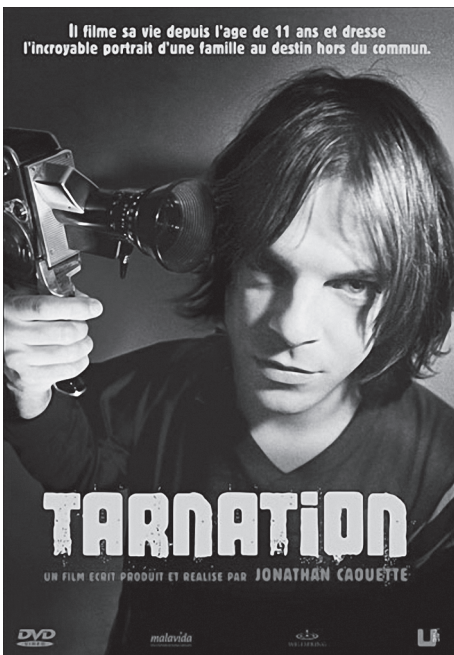
камеры не поддается расшифровке, а значит, всякая интимность нецелесообразна, необоснованна, невозможна. Все, что остается потенциальному агрессору под тяжестью долгого необъяснимого взгляда, это притвориться камнем – свести себя к минимуму, сгладить все возможные углы (угол – зацепка), уместиться в границах обывательской персоны.

Для полноценного использования защитных свойств видеокамеры необходимо изучить ее «боевые характеристики», то есть возможности изменения реальности при использовании разных крупностей, ракурсов, скоростей, палитр, движения. Не менее тщательно рассматриваются человеческие реакции на скрытость/открытость съемки, степень навязчивости, принуждение к общению с камерой или к свободе поведения в кадре. Едва ли самые ранние съемки Кауэтта имели подобные теоретические основания; говорить о серьезном изучении возможностей камеры можно, рассматривая кадры 12-13-летнего Джонатана – именно тогда, войдя в техасскую гей-тусовку, он начал свое знакомство с underground-кинематографом. Своего рода «пристрелкой» камеры стали продолжительные съемки Адольфа и Розмари, одинаково спрашивающих о том, что им нужно делать в кадре (тут очевидны поведенческие мотивы заложника, подчинение «вооруженному», согласие играть по его правилам). Стоит обратить

внимание и на первый подростковый режиссерский опыт Кауэтта, короткометражный слэшер «Потрошитель». В нем, следуя законам жанра, камера, выражающая точку зрения преследователя, мучает жертву и загоняет ее в угол.

Гораздо более интересными предстают попытки предотвратить использование средства самозащиты против его владельца. Традиционное холодное оружие в подавляющем числе случаев имеет гарду, предотвращающую соскальзывание клинка в беззащитную ладонь, а огнестрельное – предохранитель. Для человека, вооруженного видеокамерой, единственный способ оградиться от нападков – это самому напасть на себя. Камера уничтожает ситуацию интимности, десакрализирует любой жест теоретической возможностью тиражирования. Кауэтт, лишая недоброжелателей возможности манипулировать его запечатленной личностью, делает это сам. Он методично развенчивает на глазах зрителя тайну своего рождения и детства (подробной справкой обо всех родственниках и их злоключениях), тайну личного пространства

(снимая все и везде), тайну семьи (сделав камеру ее полноправным членом), тайну тела (изображая себя во всех возможных ракурсах) и души (исповедальные монологи в объектив). Он не гнушается кадров, где его тошнит, кадров внутривенной инъекции наркотика. Камера становится его сексуальным партнером (в одном кадре Кауэтт символически отдается ей) и смертью (когда он, вымазанный чем-то, похожим на кровь, изображает предсмертную агонию). Подобного анализа заслуживает даже рекламный постер «Проклятия», на котором сам Джонатан Кауэтт, прислонивший к виску ручную камеру, изображает самоубийцу, готового вот-вот покончить с собой. При этом автор фильма не оставляет никакой возможности использования его же материала в качестве компромата, добровольно



Постер фильма

и с долей нахальства выставляя себя на суд общественности и опережая тем самым нападки возможных «шантажистов».

Видеокамера в руках Кауэтта, а точнее, ее скрытый потенциал, вероятно, восполняет пробел мужественности (о наличии которого красноречиво говорит его гомосексуальность) в



Джонатан
в телерепортаже

его характере, ведь обладатель камеры всегда доминирует над объектом съемки, испытывая при этом удовлетворение. Для доказательства существования «удовольствия от автотекста» достаточно вспомнить предфинальный допрос матери, все более теряющей самообладание с каждым новым вопросом. Квинтэссенцией этого эпизода является страдальческая просьба Рене выключить камеру и нагловатый вопрос: «Ты на меня

злишься?» Крик уставшей матери фиксируется еле заметной, дышащей всего доли секунды полуулыбкой. Подобное чувство превосходства является следствием глубокой привязанности к защитному фетишу, которое всегда сопровождается страхом его потери. Когда Джонатан попадает в телевизионный репортаж, ему явно становится не по себе – на его лице читается вполне определенная растерянность (тот самый стереотип заложника). Временно передавая кому-нибудь из близких камеру, он всегда тревожится за ее сохранность и предупреждает об аккуратном с ней обращении. В финальных кадрах, запечатлевших счастливо дремлющих Джонатана и Рене, очевидна беззащитность Кауэтта, явно превосходящая предполагаемую степень беззащитности спящих людей. Даже будучи постановочными (вряд ли он позволил бы своему любовнику просто так брать свою видеокамеру, да и пробуждение ото сна не кажется реалистичным), они, тем не менее, очень точно иллюстрируют ту беспомощность, которая охватывает человека под прицелом неизбежной съемки.

Однако не человек является главной опасностью для себя самого. XXI век стремительно изменил вектор развития искусства: представление о материи как неделимой целостности свелось к пониманию материи как текстиля, т. е. продукта на основе материала, а ниточной сеткой, формирующей ее ткань, послужил смысловой каркас гиперссылок. В результате «материальной революции» автор-небожитель был свергнут и низведен до жреца, совершающего ритуал, упорно воспроизводящего акт воззвания к духам (ведь сам он был лишен этого статуса) встряской ритуальных косточек. От работы проводника, анекдотически соединяющего два оголенных провода, автор разгрузился само-

утверждением в качестве генератора случайных чисел, функционированием в качестве волшебного бильярдного шара-восьмерки. Сегодня автор наиболее синонимичен случаю, сведшему под «крышей» произведения искусства группу цитат и аллюзий, почему-то спасшихся в сознании самого автора от забвения. Маска медиатора сейчас – это гримаса вавилонянина, стенающего в поисках языковых форм над руинами некогда великой башни. Первостепенная его задача – восстановить в правах самого себя, собрать себя из бесконечности высказанных цитат, чтобы добыть первый алхимический элемент – свою собственную автобиографию. Момент начала розыска знаменуется наслоением письма на бытие и бытия на письмо, плотоядным кольцеванием двух змей, бесконечно поедающих друг друга – двойной трансгрессией, если использовать бартовскую терминологию.

В случае фильма «Проклятие» автобиографический текст является идеальным провокатором – умело играя на эмоциональном поле, он вводит зрителя в состояние бесконечного катарсиса, равноудаленного как от начала вживания в авторский



Джонатан с матерью

рассказ – отсутствия текста в зрительском сознании, так и от конца, момента изживания текста. Зритель оказывается на распутье: выйти ли ему из уготованной роли, разорвать магический круг и самозабвенно уничтожить себя, вернув автору его проклятую жизнь? Или, повинувшись знаменитой бартовской формулировке, символически убить Кауэтта своим рождением: дешифровать картину, снять лишние слои и ткани, обнару-

жить логику развития событий, логику болезни, но при этом оставить текст нагим, «вылечить посмертно»? К счастью или несчастью, кончина любого текста иллюзорна. В одном из рассказов Ирвина Уэлша, мужчина, одержимый кинематографом, пересматривает все существующие в мире фильмы и вешается, предварительно включив направленную на себя видеокамеру. Разбирая эту сцену, можно сказать, что последняя цитата (видеозапись суицида) погибла бы, лишись она своей сферы обитания – сферы восприятия, зрителей. Однако реальность процитирована в фильме, который процитирован в жизни киномана, которая процитирована на видеопленке, которая процитирована

в рассказе Уэлша, который процитирован в этом тексте, который еще будет процитирован. Ноосфера настолько хищна, плотоядна, неразборчива и безразмерна, что для нее попросту не существует разницы (даже понятия «разница») между цитатой из ницшеанской «Ессе Ното» и семантически загадочным названием «Chupa-Chups». Она и является одной из главнейших сил, чьи атаки человек вынужден отражать буквально ежесекундно. Каждый из нас является стержнем, на котором вращается двойная лопасть ноосферы, – одна лопасть черпает из нас информацию, другая, напротив, – вбрасывает. Разрываемый с обеих сторон, текст Кауэтта сражается с навязчивой визуальной культурой, дробя ее тексты на уродливые знаки, лишенные естественно-го начала и конца. Так вступает в схватку за свою территорию «Синий бархат» Дэвида Линча, в результате превратившийся во фрагмент школьного спектакля, где кубарем летят кубриковское «Сияние» и штампы нью-йоркского арт-хауса, натываясь на очередную мертворожденную копию Энди Уорхола. Добровольный взгляд в свою Камеру сегодня – это досуицидный крик о помощи, доказательство собственного существования в рое бесконечно делящихся клеток культуры. Перекормленное до состояния ожирения массовое сознание больше не способно увидеть личность, никак не отраженную в медиапространстве, – и именно на почве такого медийного шовинизма рождаются феномены публичных дневников и видеоблогов, растет популярность фотохостингов и социальных сетей. По сути, сняв свое «Проклятие» (во всех смыслах этого речевого оборота), Джонатан Кауэтт, один из первопроходцев жанра «автобиографии обычного человека», уподобился мифическому концептуалисту, спрыгнувшему с крыши дома на расстеленный внизу холст – выстрелив-таки из потрескивающей камеры по своим обидчикам. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. *Смерть автора*. // *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. М.: Прогресс, 1989.
2. Барт Р. *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: Ad Marginet / Сталкер, 2002.
3. Гусятинский Е. *Личное*. // Журнал «СЛЕД». ВГИК, 2006.
4. Делёз Ж. *Кино*. М.: Ad Marginet. 2004.
5. Зоркая Н.М. *Уникальное и тиражированное*. М.: Искусство, 1981.
6. Никло О. *Правда и эксгибиционизм*. // Журнал «СЛЕД». ВГИК, 2006.
7. Ницше Ф. *Ессе Ното*. СПб.: Азбука-классика, 2009.
8. Плахов А. *Бабушки и трансвеститы*. // «Коммерсантъ» №20/П (3104) от 07.02.2005.
9. Уэлш И. *Эйсид Хаус*. М.: АСТ, 2009.