

Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

Рейнско-Вестфальский технический университет Ахена
52062 Германия, Ахен, Карманштрассе, 17-19

Соискатель

Кандидат философских наук

ORCID: 0000-0001-6471-8685

E-mail: baryshnikova.dasha@gmail.com

НАРЕЗКИ (1967) УИЛЬЯМА БЕРРОУЗА – ПРЕДЕЛЫ КОНТРОЛЯ

В статье рассматривается специфика кино-экспериментов Уильяма Берроуза с техникой нарезок (cut-up technique) в контексте проблематики систем контроля современного общества. В частности, обсуждается, как техника нарезок может быть использована для противостояния властным структурам языка, идеологии, социума. Ставя под вопрос природу воспринимаемой реальности, нарезки создавали и исследовали иные реальности, тем самым показывая, что безусловные истины являются культурными конструктами и представляют собой одну из форм контроля.

В статье анализируются, с одной стороны, нарративные стратегии фильма, и с другой, когнитивные процессы, представленные на экране. Утверждается, что несмотря на то, что «Нарезки» сложно воспринимать как связный текст, поскольку в фильме нет сюжета, его можно нарративизировать. А именно, в процессе просмотра, в результате эмоциональной или

буквально физической вовлеченности в переживание ритмических и смысловых повторов, визуальных образов, зрители могут на основе данных фильмом ключей формировать собственные истории, прямо или косвенно следующие из того, что происходит на экране. Этот анализ приводит к заключению, что нарезки, воссоздавая постоянную фрагментацию чувственного опыта или показывая действие психосенсорных процессов, снимали тотальность (как властную структуру) любого текста. Статья также демонстрирует возможности нарративизации текстов, которые ранее считались неясными и непонятными. При этом исследуются связи нарративности и перформативности в кино и подчеркиваются перформативные аспекты повествования в произведениях, созданных при помощи техники нарезок.

Ключевые слова: Уильям Берроуз, «Нарезки», системы контроля, фрагментация дискурса, репрезентация процессов сознания.

В произведениях Уильяма Берроуза (1914–1997) системы зависимости и системы контроля неразрывно связаны, и выявляются им в самых разных дискурсивных формациях: это и СМИ, и традиционная семья, правительства и государства, наука, институционализируемая медицина, почти всё, что угодно, но прежде всего, это *язык* и слово как его инстру-

мент. Берроуз предполагал, что, с одной стороны, так же как человеческое тело может попасть в зависимость от наркотиков, сознание контролируется *конвенциональным* использованием языка:

Внушение – это слова. Убеждения – слова. Приказы – слова. Ни один контролирующийся механизм не мо-



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

жет работать без слов, и любой контролирующей механизм, попытавшийся это сделать, полагаясь только на внешние силы или только на физический контроль сознания, довольно скоро наткнется на границы контроля¹.

С другой стороны, зависимость в понимании Берроуза (от капитала, от наркотиков, от медиа), «алгебра потребности», функционирует как своего рода контрапункт к системам контроля. Одно не существует без другого, и зависимость является не только следствием контроля, но и его условием.

Как отмечает, анализируя произведения Берроуза, литературовед Тимоти Мерфи, даже такие понятия как субъективность и идентичность вызывают зависимость и являются инструментами контроля². Субъективность – это форма зависимости от языка, от «Я» самосознания, а идентичность – инструмент контроля, с одной стороны, феноменального мира посредством «я», и с другой, – контроля над «я» посредством идеологической структуры социума. Проблема здесь заключается в том, что власть не только подавляет субъекта, она же и порождает его. Субъект испытывает потребность (так же, как в наркотиках, например, или в сексе) во

властных структурах, потому что именно через эту зависимость он и может быть отнесен к категории «субъект». То есть субъективность – как зависимость – это система, с которой нужно бороться, но единственное средство, которое есть у нас для этой борьбы – это сама субъективность и есть.

Субъективность также зависима от слова и изображения, причем для Берроуза слово часто одновременно являлось и изображением, и то, и другое является опосредующей инстанцией между субъектом и его переживаниями. Со сходных рассуждений начинает свой труд «Общество спекталя» (1967) и Ги Дебор: «В обществах, достигших современного уровня развития производства, вся жизнь проявляется как огромное нагромождение *спектаклей*. Всё что раньше переживалось непосредственно, отныне отеснено в представление»³. Тремя годами раньше в романе, созданном при помощи техники нарезок, «Нова-Экспресс» (*Nova Express* 1964) Берроуз писал:

Как мы уже видели, образ – это джанк... Что нарушается, когда пациент теряет ногу?... Конечно, его представление о самом себе... Поэтому он нуждается в дозе сфабрикованного образа... Галлюциногенные наркотики смещают растровую модель реальности так, что мы видим другую «реальность»... Истинной или реальной «реальности» не существует... «Реальность» – это всего лишь более-менее постоянная модель развертки изображения. Растровая модель, которую мы при-

¹ Suggestions are words. Persuasions are words. Orders are words. No control machine so far devised can operate without words, and any control machine which attempts to do so relying entirely on external force or entirely on physical control of the mind will soon encounter the limits of control. (Перевод здесь и далее, помимо специально оговоренных случаев, принадлежит автору статьи) // Burroughs, W. S. (1998). *The Limits of Control*. In: Grauerholz, J. and I. Silverberg (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339.

² Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: the Amodern William S. Burroughs*. Berkley: University of California Press, 58.

³ Дебор, Г.Э. (2009). *Общество спектакля*. Пер. на русский язык: Болеслав Неман. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513> (дата обращения 27 августа 2021 года).



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

нимаем за реальность, навязана нам теми, кто изначально стремится к тотальному контролю...⁴

Вскоре после публикации романа, в интервью для «The Paris Review», Берроуз уточнил, что «[...] в «Нова Экспресс» имплицитно содержится теория о том, что всё, что мы называем реальностью, по сути дела, является кино. Это – фильм, то, что я называю биологический фильм»⁵. То есть, схематизируя, можно сказать, что реальность для Берроуза – это модель (сознания), навязываемая и контролируемая идеологической властью культуры, общества и его институций.

Способом освобождения от насаждаемого контроля Берроуз считал использование техники нарезок (*cut-up technique*). С ее помощью возможно показать, как современная культура, прежде всего посредством конвенционального использования языка, манипулирует сознанием людей. Язык, как средство и механизм контроля, запирает нас в конвенциональные (автоматизированные) способы мышления. Нарезки же (*cut-ups*) были способом противостоять этому контролю путем создания новых неожиданных сопоставлений. Лишённые (по мнению адептов техники) идеологии и повествования, нарезки освобождают сознание читателя от порабощающих его дискурсивных форм массовой культуры. Метод нарезок представляет собой эстетическую стратегию, чьей целью было создание нового произведения из фрагментов, которые были найдены или буквально вырезаны

из уже существующих текстов или изображений. Когда и при каких обстоятельствах он возник?

Исторически возникновение этой стратегии контекстуализируется в экспериментах дадаистов в 1910–1920х гг.⁶ Футуристы, предшественники дадаистов, одной из главных характеристик современности называли *одновременность* множества впечатлений, воспоминаний, мыслей и переживаний, испытываемых человеком, и стремились эту одновременность в своих работах запечатлеть. Дадаисты уже не так фокусировались на том, что мир – это бурный поток разнообразного опыта (данного в ощущениях или рефлексии), для них главным было то, что мир – расколот, фрагментарен и хаотичен, и принципиально несводим в единое целое. Поэтому именно спонтанность, подвижность и неупорядоченность должны были лечь в основу художественного творчества. Триста Тцара, создавший знаменитый рецепт стихотворения-нарезки, так объяснял художественные принципы дадаистов:

Нам часто говорят, что мы непоследовательны, говорят так, желая нас оскорбить, но мне довольно трудно это понять. Всё – непоследовательно. Джентльмен, который решает принять ванну, но вместо этого идёт в кино. Или тот, кто хочет молчать, и говорит вещи, о которых даже не успел подумать. [...] Логика нет. Только относительная необходимость, обнаруженная уже потом, и она оказывается релевантной не в

⁴ Берроуз, У. (2010) *Нова-Экспресс*. Пер. с англ. В. Когана. Москва, АСТ.

⁵ [i]mplicit in *Nova Express* is a theory that what we call reality is actually a movie. It's a film, what I call a biologic film. // Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–174, 159.

⁶ Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada*. Ann Arbor: UMI Research Press.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

буквальном смысле, а только в качестве объяснения⁷.

В 1960-е гг. происходят дальнейшие изменения в процессах восприятия человеком мира и себя в нем: информационные потоки усиливаются, становятся более насыщенными и настойчивыми, их объемы увеличиваются. Возникают новые коммуникационные технологии, реклама, радио, телевидение, и т.д. В Европе и Америке формируется тип прозы, в котором использовались различные формы нарезок и монтажа. Связный рассказ с понятной логикой событий и персонажей не являлся главной задачей нового типа прозы. Скорее, это было стремление вовлечь читателя в соавторство, побудить к активному содействию в поиске смысла. И, разоблачая собственные повествовательные стратегии, прямым подражанием тому, как «работает» текст, проблематизировать отношения читателя и текста. Целью этих текстов было показать, как работает сознание, когда мы действуем, говорим и думаем, вспоминаем и переживаем одновременно.

В определенном смысле это продолжало традиции модернистской прозы, уже больше сосредоточенной на том, *что* такое сознание, как оно работает, что происходит в процессе познания. В центре внимания теперь все чаще оказываются несущественные события повседневности, банальное и тривиальное, сюжет слабеет, мысли персонажей или повествователя о событиях становятся важнее, чем сами эти события, и всё это передается одновременно и с разных точек зрения. Сами переживания и способы их передачи в тексте становятся важнее и интереснее того, что, собственно, переживается.

⁷ Tzara, T. (1989). Lecture on Dada (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.) *Dada Painters and Poets*. Harvard University Press, 246–251, 250.

Такие писатели как, например, Уильям Берроуз, Алан Бёрнс, Б.С. Джонсон, Кристин Брук-Роуз и Сэмюэль Беккет пользовались в 1960-1970-е гг. тем или иным вариантом нарезок.

В Париже, в сентябре 1959 г., авангардный художник и писатель Брайон Гайсин случайно переизобрел заново технику нарезок, и это событие совершенно естественно вписалось в современные ему культурные процессы. Очень точно определила поиски Гайсина искусствовед Лора Хоптман, утверждающая, что он экспериментировал с чем-то, что можно назвать *восприятием*⁸. Гайсин предложил попробовать новый метод своему другу и творческому компаньону Берроузу, который и продолжил его разработку. Результатом их сотрудничества стала книга «Третий Ум» (*The Third Mind* 1977) – своего рода манифест метода и демонстрация способов его использования. Берроуз воодушевился новой техникой, прежде всего, потому что, по его мнению, нарезки создавали новые связи между словами и изображениями, и вследствие этого пространство реальности расширялось. Он, правда, несколько преувеличивал роль случайности в своих нарезках, и часто вмешивался в роль случая, перерабатывая случайные результаты так, чтобы получить более интересный текст.

У Берроуза этот метод стал вообще одним из основных художественных принципов во всём, что он делал. За всю жизнь он создал тысячи страниц нарезок. Даже когда основной период экспериментирования (конца 1950-х – первой половины 1960-х) закончился, и Берроуз продолжил писать более конвенциональную прозу, нарезки остались. Он «[...] пользовался техникой нарезок на протяжении всей своей

⁸ Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brian Gysin. Dream machine*. London: Merrell and New York: New Museum, 59.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

жизни, не так интенсивно, конечно, как сначала, но тем не менее для него всегда это был способ продуцирования или разработки новых идей»⁹. Писатель и исследователь британской и американской контркультуры 1960-х гг. Барри Майлз, составлявший каталоги архива Берроуза, отмечал, что если Берроуз начинал экспериментировать с одним типом нарезок, он делал тысячу или больше страниц экспериментов. Его книги, созданные преимущественно с использованием техники нарезок – «Билет, который лопнул» (*The Ticket that Exploded* 1962-1967), «Мягкая машина» (*The Soft Machine* 1961-1966) и «Новая Экспресс» — сформировались из материалов, оставшихся от романа «Голый завтрак» (*The Naked Lunch* 1959). Майлз рассказывал, что Берроуз «работал невероятно усердно, независимо от того, к чему он обращался, он действительно делал это с полным погружением»¹⁰.

Берроуз вообще полагал, что в современном мире принцип монтажа наиболее адекватен для передачи дискретности фактов человеческого восприятия и сознания. В эссе «Падение искусства» (*The Fall of Art* 1975) он рассуждает о методе, состоящем в нарезке и последующем монтаже фрагментов текста:

Пройдитесь по городской улице и поместите только что увиденное на холст. Вы видели человека, разрезанного надвое машиной, обрывки и куски дорожных знаков и рекламы, отражения в витринах – монтаж фрагментов. То же происходит со словами. [...] Сознание и есть нарезка; жизнь – нарезка. Всякий раз, когда вы идете по улице или смотрите

в окно, ваш поток сознания нарезается случайными моментами¹¹.

То есть, это выглядит так, будто Берроуз убежден, что окружающие человека объекты и опыт пребывания в мире – фрагментарны, и человеческий разум обрабатывает эту дискретность. Маршалл Маклюэн в эссе о Берроузе отмечал, что метод нарезок в литературе пытался «воспроизвести в прозе» отсутствие непрерывности, нарушение последовательности, с которыми мы сталкиваемся каждый день в нашу «электрическую эпоху»¹².

Другая заявленная цель нового метода состояла в том, чтобы освободить творчество от диктата рациональности современного мира, заставляющей сознание идти путём доминирующих идеологий и клише. Для этого художник работает с уже готовыми текстами, лишая их привычных значений и открывая новые смыслы. Проза, созданная методом нарезок, исследует новые способы репрезентации восприятия, показывая, прежде всего, не то, «о чём» рассказывается в некой истории, но то, «как» это всё может рассказываться.

В исследованиях экспериментальной прозы¹³ обычно анализируются история и теория техники нарезок, их исторические контексты, связываемые с авангардной и постмодер-

¹¹ Берроуз, У. (2008). Падение искусства. Пер с англ. А. Керви. В книге: Берроуз У. *Счётная машина. Избранные Эссе*. Пер. с англ. под ред. М. Немцова и Д. Волчека. Kolonna Publications: Митин Журнал. – С. 105–106.

¹² McLuhan, M. (1991). Notes on Burroughs. (1964) In: Skerl, J. and R. Lydenberg (Eds.) *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989*. Southern Illinois University Press, 69–74, 69.

¹³ См: Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. The University of Illinois Press; Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. Amsterdam – New York.

⁹ Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and C. Fallows. (Eds.) *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21, 17.

¹⁰ цит. по: Fallows, 2012, 14.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

нистской парадигмами культуры, изучаются литературные предшественники этой техники и формы. Нарезки рассматриваются как метод письма, как форма выражения и способ коммуникации. Точнее, изучается как нарезки стали способом подрыва повествовательных стратегий и авторитетных инстанций (авторства, власти, контроля), способом, привлекающим внимание читателя к принципиальной *неустойчивости* любого смысла. Робин Лиденберг, возможно, впервые задалась целью показать, что эти повествования, которые многие критики игнорировали, считая их нечитабельными, предлагают новые способы и чтения, и мышления¹⁴. Развивая эти положения, в данной статье техника нарезок Берроуза рассматривается в перспективе когнитивной нарратологии, изучающей с одной стороны, способы и формы повествовательных репрезентаций процессов, имеющих отношение к сознанию, восприятию и переживанию опыта, и с другой стороны, читательское восприятие этих процессов и форм их репрезентации.

Специфика экспериментов Берроуза с нарезками, причем не важно, пользовался ли он выразительными средствами литературы, изобразительного искусства или кино, состояла в том, что, ставя под вопрос природу *воспринимаемой* реальности, нарезки создавали и исследовали иные реальности. Показывая при этом, что безусловные истины являются культурными конструктами и представляют собой одну из форм контроля (со стороны общества и его институтов). Главная цель нарезок, по заявлениям их создателей, состояла в том, что, воссоздавая постоянную фрагментацию чувственного опыта или показывая действие психосенсорных про-

цессов, они снимали тотальность как властную структуру любого текста.

Работы Берроуза, по его собственному мнению, свободные от линейного нарратива и, в результате этого, и от идеологии, освобождали сознание читателя от ограничений и ограниченности массовой культуры. В отличие от Тристана Тцары, считавшего что нарезки раскрывают в языке абсурдность мира, Берроуз утверждал, что именно язык — это средство и механизм контроля, запирающий нас в конвенциональных (автоматизированных) способах и траекториях мышления. Для него техника нарезок была способом противодействия этому контролю — посредством создания новых, неожиданных сравнений и смысловых конструкций.

Вскоре после «пере-открытия» техники в 1959 г. и тут же начавшихся экспериментов с литературными текстами, Гайсин и Берроуз вместе с Энтони Бэлчем (режиссером и дистрибьютором хоррор-фильмов) и Иэном Соммервилем, сделали несколько фильмов, используя технику нарезок. Как считал Соммервилем, визуальные последовательности фильма накладывали внешний ритм на процессы сознания, изменяя волны в мозге, которые столь же индивидуальны, как и отпечатки пальцев у каждого человека¹⁵. Первый чёрно-белый фильм «Башням, открыть огонь» (*Towers Open Fire* 1963, 11 минут) был кинематографической интерпретацией многих тем, занимавших Берроуза (контроль, магия, секс, насилие, галлюцинации и т.д.). Сам по себе фильм не является полностью нарезками, но в нем есть фрагмент в этой технике.

В применении к производству фильмов техника нарезок была радикальным экспериментом, прежде всего, потому, что ставила под вопрос сам *фильм* как таковой, его принципы и

¹⁴ Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. The University of Illinois Press. XI.

¹⁵ Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 172.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

структуру. Кино всегда было выразительным средством, убедительно показывающим истории людей или вещей. Проблема заключалась в том, сможет ли быть фильм столь же подходящим средством, чтобы увлечь зрителей в глубины сознания персонажей, в передаче того, *что* и *как* люди думают, ощущают, воспринимают и переживают. Смог бы фильм изобразить не только события, происходящие с персонажами, но и передать (или стать посредником в передаче) *опыт* пребывания в мире? Возможно ли с помощью кино создавать образы, не связанные напрямую с репрезентациями, и дать зрителям возможность конструировать историю, сюжет, причем любой, самостоятельно?

В кино радикальный монтаж, сходный с методом нарезок, уже использовался в фильмах, созданных без проведения съёмок и работавших с уже готовыми материалами. В качестве одного из ранних примеров можно назвать фильм Брюса Коннера *A Movie* (1958), компилирующий фрагменты кинохроники и старых фильмов. Фильм представляет собой коллаж, объединенный саундтреком, составленным из фрагментов симфонической поэмы Отторино Респиги «Пинии Рима». Его можно интерпретировать как сюжет, посвященный возможностям кино как формы художественного опыта и практикам визуального восприятия движения и драматичных и зрелищных эпизодов истории. Другой пример – «*La verifica incerta*» (1964) Джанфранко Баручелло и Альберто Грифи был смонтирован из огромного количества, ок. 150 000 м., американских художественных фильмов 1950-1960 гг. Здесь использовался архив киноплёнок, которым угрожало разрушение, и была своя повествовательная логика.

В отличие от конвенциональных повествовательных структур, нацеленных на формирование внятных темпоральных последователь-

ностей, причинно-следственных связей и выразительных персонажей, нарезки деконструируют их, отказываясь объяснять переходы от одного к другому (месту, времени, событию), перегружая информацией, и постоянно смещая фокус внимания читателя, слушателя или зрителя. Их значения и смысловые конструкции не возникают в результате интерпретации читателем стабильных репрезентаций, но должны появляться в результате считывания расположенных нестабильных маркеров, постоянно изменяемых моментов здесь-и-теперь, присваивая уже существующие комплексы значений и жанровых элементов в соединении с воспоминаниями и представлениями в воображении.

Фильм «Нарезки» (*The Cut-ups*) не столько размышляет над различными формами современного восприятия и воображения, сколько создает их, разрабатывает способы их презентации, трансляции. Джефф Наттол (поэт, художник и издатель) описывал обсуждение Берроузом и Гайсиным «Фильма рождения» Стэна Брэкиджа (*Window Water Baby Moving*, 1959) – его воздействие на подсознание: «прямое воздействие на нервы, смещение, перенаправление нейро-психологического комплекса». Именно этот интерес к воздействиям фильмов на сознание и подсознание стал одним из тематических центров «Нарезок»¹⁶.

Просмотр «Нарезок» можно отчасти соотносить с переживаниями, которые можно испытать при помощи «Машины сновидений» (*Dreamachine*) – изобретения Гайсина и Соммервиля, чье мерцательное воздействие на зрителя моделировало механизмы, лежащие в основе некоторых визуальных галлюцинаций. Визуальная стимуляция «Машины сновидений» вызывала у зрителей галлюцинации в виде бес-

¹⁶ См. об этом: Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 171.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

конечного потока образов, и была призвана сформировать новый опыт внутреннего видения. В обоих случаях (и при просмотре фильма и в использовании «Машины сновидений») создается ритмический паттерн мерцающего света и мелькающих образов¹⁷.

Предполагалось, что мерцающие пятна света «Машины сновидений» будут восприниматься с короткой дистанции и с закрытыми глазами. Через несколько минут воздействия, благодаря пульсациям света, которые синхронизировались с альфа-ритмами мозга, зритель мог начать испытывать галлюцинации. У зрителя возникало ощущение, что он видит сны, оставаясь при этом бодрствующим. Гайсин был убежден, что это — новая форма искусства, чьи результаты нельзя увидеть, но можно почувствовать и пережить. Эта новая форма давала прямой доступ к тому, что происходит *в сознании* художника, оставляя в стороне все материальное. В наименьшей степени это было произведением искусства, в наибольшей же — средством для творческого производства. «Машина сновидений» отделяла визуальность от материальности объекта. Берроуз так высказывался по поводу этой новой формы опыта:

[...] «мерцание» порождает поразительное множество изображений, чьи взаимоотношения постоянно меняются, что делает «коллажи» и «ассамбляжи» так называемого «современного» искусства совершенно неэффективными и медленными. История искусства больше не создается. История искусства как перечисление отдельных образов закончилась введением света как основной действующей силы в создании обра-

зов, которые стали бесконечно множественными, сложными и всепроникающими¹⁸.

В процессе создания «Нарезок» Энтони Бэлч разрезал все оригинальные материалы, снятые в Нью-Йорке, Лондоне и Танжере, и отдал специально нанятому редактору, которая сделала чисто механическую работу по монтажу. В итоге лента состоит из коротких кадров, смонтированных очень точно по длительности, но без особого внимания к содержанию изображения. Сцены также структурированы в соответствии с длиной пленки, а не ходом повествования. Главными становятся выразительные свойства кадра — мерцание света, повторяющиеся образы, ритм движения. Кадры не выстраиваются в одно последовательное повествование.

С самого начала фильма можно выделить четыре микро-сюжета, в соответствии с содержанием четырех плёнок, смонтированных друг с другом. Это Брайон Гайсин, выходящий из здания, закуривающий и идущий по улице (камера следует за ним); городской пейзаж в дымке; крупный план лица молодого человека; двое за столиком под пальмами и ярким солнцем. На протяжении фильма эти микро-сюжеты постоянно меняются, но сохраняется принцип четырех последовательно смонтированных плёнок. Уже то обстоятельство, что эти «сюжеты» смонтированы друг с другом заставляет зрите-

¹⁸ “Flicker” creates a dazzling multiplicity of images in constantly altering relationships which makes the “collages” and “assemblages” of so-called “modern” art appear utterly ineffectual and slow. Art history is no longer being created. Art history as the enumeration of individual images ended with the direct introduction of light as the principal agent in the creation of images which have become infinitely multiple, complex and all-pervading. // Burroughs, W.S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin, 174.

¹⁷ Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books, 172.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

ля, вольно или невольно, искать ассоциативные связи, соединяющие отдельные линии протоповествований в историю. Американские кинокритики Дэвид Бордуэлл и Кристин Томас предлагают для такого рода киноповествований термин «ассоциативный фильм» (*associational film*), в котором именно ассоциации (зрителя) становятся главным принципом, связывающим разрозненные кадры воедино¹⁹. Повторение мотивов как базовый принцип почти любой формы, особенно важен для ассоциативного фильма²⁰. Такой фильм представляет *процесс*, а не рассказывает историю, как нарративный (повествовательный) фильм. В ассоциативном фильме часто нет ни персонажей, ни повествователя, ни каузальных связей, ни временной внятной последовательности сцен. В качестве одного из примеров Бордуэлл анализирует «Койяанискаци» (*Koyaanisqatsi* 1982) Годфри Реджио, выделяя в кинотексте тематически связанные или ассоциированные сегменты (образы): величие природы, разрушительность технологий или безумные темпы и ритмы современной жизни в большом городе. По мнению Бордуэлла, автор не заявляет эксплицитно об этих своих идеях, но приглашает зрителя к интерпретации, пред-заданной ассоциациями, создаваемыми противопоставлением кинообразов²¹.

Показательно, что «Нарезки» Берроуза в этом отношении идут дальше. Приглашая читателя к интерпретации аллюзий и ассоциаций, фильм в то же время последовательно разрушает любые возможные связи линейной повествовательной структуры. Цель монтажа заключалась в том, чтобы зритель успел *понять*, что

изображено, но не успел *рассмотреть*. В ситуации краткого появления зрительных стимулов когнитивной системе требуется ок. 80–100 миллисекунд для их обработки, чтобы в результате нейронной стимуляции сформировался когнитивный синтез. Если в течение этого же времени появляется второй стимул, он ретроспективно влияет на (ре-)конструкцию первого. То есть, когнитивный синтез первого стимула смешивается с элементами второго стимула. В психологии восприятия это явление называется обратной маскировкой. Берроуз впоследствии объяснял, как может работать сознание:

Новый образ мышления не имеет ничего общего с логическим мышлением. Это не подсознательное телесное мышление организма. Новый образ мышления точно определен тем, чем он не является. Подобно динамичному фильму, поток мыслей кажется непрерывным, в то время как на самом деле мысли движутся, останавливаются, изменяются и снова движутся. Там, где один поток останавливается, образуется зазор, занимающий доли секунды. Новый образ мышления вырастает в этом проеме между мыслями [...] Новый образ мышления – это мышление, которым вы бы занялись, если бы вам не приходилось думать ни о чем из того, о чем вы обычно думаете, если бы вам не было, чем заняться, не было, чего бояться, не было бы необходимости строить планы. [...] Мы учимся останавливать слова, ви-

¹⁹ Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill Companies, 154.

²⁰ Ibid. 155.

²¹ Ibid. 157.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

деть слова и касаться их, перемещать
и использовать слова как объекты²².

Чье же сознание может быть представлено в «Нарезках»? На первый взгляд, оно не принадлежит никому, ни персонажам, ни повествователю. Это ничье конкретно, и в то же время, это – коллективное сознание. На уровне повествования (истории) в «Нарезках» представлен ряд образов, которые могут артикулировать идеологически мотивированные, полагающиеся на базовые допущения, цели Гайсина и Берроуза. А именно: желание обнаружить нормативные правила социальных взаимодействий, показать формы языкового контроля и его обуславливающие ограничения. Чтобы достичь этой цели, в фильме показаны наборы культурных стереотипов, предубеждений и форм знания, принимаемых как самоочевидные. Например, человек, бесцельно слоняющийся по городу – кто он? Бездельник, шпион или художник? Человек, осматривающий другого человека, это врач или любовник? Человек, рисующий на огромном холсте, покрывающий его каллиграфическими надписями, он – художник? Отсутствие развития у любого из этих микросюжетов, заставляет зрителя задуматься о том, правильны

ли его предположения, основанные на стереотипах, и возможно, задаться вопросом о том, как формируются смысловые связи и как наделяются значением визуальные образы. Фильм был основательной критикой киноязыка как системы и, развивая эти положения, – критикой любого языка как средства конструирования реальности и контроля над ней. Это была критика языка, коррумпированного властными отношениями (навязывающими конкретные, привычные способы производства смыслов), так как этот язык служил дисциплинарным общественным практикам.

Фильм требует, чтобы зрители пережили, и как следствие – интерпретировали его по-разному: как игру света и движения, как повествование, лишённое рациональной логики и конвенциональной истории; как способ восприятия, лишённый момента узнавания как основы удовольствия от восприятия. Вместо этого, отношения зрителей с фильмом конструируются на основе постоянного *пересмотра природы опыта*. Вместо потребления текста или изображения – зрители вовлекаются в буквальное, физическое переживание и деконструкцию реальности.

Свои цели, сформулированные ещё в романе «Голый завтрак», Берроуз определял так – излечить системную «зависимость от образов» (image addiction) и «зависимость от морали» (moral addiction), произведя текст, который бросит вызов этим системам и разрушит их. Техника нарезок раскрывала безграничные возможности для возникновения новых образов из противопоставлений слов и изображений. Чтобы снять «контроль» слов и изображений и их привычных формах, нарезки ослабляют порядок вещей, отделяя слово (означающее) от его референта, разводя звук и изображение, осво-

²² The new way of thinking has nothing to do with logical thought. It is no organismal subconscious body thinking. It is precisely delineated by what it is not. Like a moving film the flow of thought seems to be continuous while actually the thoughts flow, stop, change, and flow again. At the point where one flow stops there is a split-second hiatus. The new way of thinking grows in this *hiatus* between thoughts [...] The new way of thinking is the thinking you would do if you didn't have to think about any of the things you ordinarily think about if you had no work to do nothing to be afraid of no plans to make. [...] We learn to stop words and to see and touch words to move and use words like objects. // Burroughs, W.S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin, 91.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

бождая их от традиционных ценностей и морали.

Саундтрек фильма, не имеющий, на первый взгляд, ничего общего с происходящим на экране, это голоса Берроуза и Гайсина, постоянно повторяющие в разной последовательности несколько фраз: “Yes / Hello / Look at this picture / Does it seem to be persisting? / Where are we now? / How does it seem to you now? / Good / Thank you”. Текст взят из сборника упражнений по сайентологии, предназначенных для развития восприятия. На последней минуте фильма скорость повторения, как и скорость смены изображений, увеличивается. Все это позволяет снять автоматизм восприятия, предписанный культурными стереотипами. Когда автоматические реакции отключаются, становятся видимыми, эксплицируются психо-сенсорные процессы, которые всегда происходят в сознании любого человека: сопоставление того, что происходит снаружи и того, что человек может думать, чувствовать и переживать в связи или одновременно с этим. В эссе «Невидимое поколение» (*Invisible Generation* 1966) Берроуз писал:

[Т]о, что мы видим, во многом обусловлено тем, что мы слышим, вы можете проверить это положение простым экспериментом: выключив звук у вашего телевизора и заменив его любой заранее записанной аудио-дорожкой – звуки улицы, музыка, разговор, запись другой телепрограммы – вы обнаружите, что произвольно взятая звуковая дорожка может оказаться очень подходящей и, по сути, стать определяющей

в вашей интерпретации видеозаписи²³.

Работая с техникой нарезок, Берроуз, прежде всего, проблематизирует способы формирования значений в комбинациях изображений, слов или звуков. Он считал, что суть человеческого опыта заключается в *фрагментарном восприятии*, а произведения, созданные с помощью техники нарезок, представляют опыт наилучшим образом. Когнитивные исследования же, напротив, демонстрируют, что человеческое сознание способно уже в процессе восприятия соединять части в единое целое²⁴. Глядя, например, на кота, сидящего за забором, вряд ли кто-то скажет, что видит отдельные фрагменты кота. Обычно в процессе восприятия части соединяются, и мы воспринимаем не только видимые, но и скрытые части объекта, находящегося перед нами. Эта способность соединять фрагменты в целое показывает, что описание внешнего мира может включать что-то, что не дано нам непосредственно в восприятии (как оптические стимулы, раздражители). Визуальный образ внешнего мира – это не просто отражение внешней стимуляции, скорее, это динамичная конструкция.

45

²³ what we see is largely due to what we hear, you can check this position with a simple experiment: turn off the sound on your TV and replace it with any pre-recorded audio track – street sounds, music, conversation, recording of another television program, you will find that an arbitrary soundtrack can be very suitable and in fact become decisive in your interpretation of the video. // Burroughs W.S. (2017). *Invisible Generation*. In: Cox, C. and D. Warner. (Eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489–497, 489–490.

²⁴См. например: Chen, S. Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal completion in visual working memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

Идеи о том, что видение совсем не то, чем может казаться, сформулированы в статье П. Чёрчлэнд, В. Рамачандрана и Т. Сейновски «Критика чистого видения». Вместо концепции «идеальных изображений» внутренних представлений авторы выдвигают гипотезу «визуальных полу-миров» (visual semi-worlds) или «частичных репрезентаций увиденного мельком» (partial representations per glimpse)²⁵. И следуя этой логике, художественный текст, репрезентирующий или транслирующий процессы *восприятия*, обусловленного процессами в современной культуре, с ее постоянно увеличивающимися и усиливающимися потоками информации, представляет не вещи, людей или события в мире, какие они *есть* или *могут быть*, но скорее вещи, людей и события в мире такими, как мы *переживаем* их, во всей многогранности взаимоотношений с их контекстами.

Понимание сознания как воплощённого, активного переживания, предложенное Ф. Варелой, Э. Рош и Э. Томпсоном²⁶, может быть альтернативой теории, в которой ключевым понятием является «ментальная репрезентация». По мысли авторов, *опыт* лучше всего можно представлять, обращаясь к динамически развивающимся, ситуативным, воплощенным взаимодействиям с миром. Познание – это, скорее, не отражение в сознании субъекта внешнего по отношению к нему мира, а *процесс* формирования мира путём взаимодействия между мозгом, телом и внешней средой. Умственные способности и понимание, по мнению Энди Кларка, философа, занимающегося проблемами

сознания, заключаются не в обладании и обращении с явными, подобными естественному языку структурами данных, но в каких-то более простых видах деятельности: корректировке основных реакций на окружающий мир, позволяющей реальному организму чувствовать, действовать и выживать²⁷. По словам Алвы Ноэ, философа, занимающегося проблемами восприятия, «восприятие – это не то, что случается с нами или в нас, а то, что мы делаем»²⁸.

Обобщая, можно заключить, что произведение, созданные с использованием техники нарезок трудно, если вообще возможно, воспринимать как связный текст. Повествование в этих работах обычно не предполагает последовательного развития (внятного сюжета). Подобные тексты оказываются недоступными методам классической, ориентированной на сюжетное повествование, нарратологии и вызывают у читателей трудности с нарративизацией. Если же определять нарративность через понятие «эмпиричности» (experientiality)²⁹, которое, скорее, относится к функциям текста, нежели к его формальным характеристикам, «естественная» нарратология дает теоретические основания для анализа произведений, выполненных в технике нарезок. Когда читатель или зритель смещает ракурс восприятия с уровня истории на уровень дискурса, становится возможно нарративизировать переживания, которые могут породить подобные тексты.

Интерпретация может стать более убедительной, если эти тексты анализировать не только с точки зрения стиля, *повествователь-*

²⁵ Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A critique of pure vision. In: C. Koch and J. Davis. (Eds.) *Large-Scale Neuronal Theories of the Brain*. Cambridge: MIT Press, 23–60.

²⁶ Varela, F.J., E. Thompson and E. Rosch. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.

²⁷ Clark, A. (1998). *Being There*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

²⁸ Noë, A. (2006). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

²⁹ Fludernik, M. (1996). *Towards a “Natural” Narratology*. New York & London: Routledge.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

ных модусов и т.п., но и с точки зрения обсуждения *когнитивных* модусов. С одной стороны, это когнитивные модусы, которые могли породить подобные композиции, с другой стороны, читатели подходят к чтению также принося свои когнитивные модусы. «Нарративность может возникать из основанного на опыте представления динамических последовательностей событий, которые уже оформлены эмоционально и оценочно, но также она может состоять и просто в эмпирическом изображении человеческого сознания»³⁰ – пишет Моника Флудерник. Если исходить из того, что одной из главных специфических черт нарезок является репрезентация сознания (или нескольких), взаимодействующего со своим окружением, ключевым понятием в определении такого рода повествования будет не «событие», но *опыт*, представленный в нём.

Энактивистские подходы в теории сознания и, уже – в когнитивной нарратологии опираются на идею о том, сознание постоянно активно взаимодействует и с физическим телом (воплощенное сознание) и с окружающей средой (сознание, встроенное в окружение). Вместо объектно-ориентированных описаний проявлений сознания (персонажей или повествователя) в тексте, эти подходы предлагают контекстуализированное и ориентированное на процессы понимание. Анализ произведений, выполненных в технике нарезок, может быть более плодотворным, если поместить их дополнительно в контексты абстрактной живописи или экспериментов с восприятием (таких, как

например «Машина сновидений» Брайона Гайсина).

В процессе восприятия, в результате эмоционального или физического вовлечения в переживание ритмических или семантических повторений визуальных образов фильма, зрители могут формировать собственные истории, основываясь на ключах (подсказках), которые прямо или опосредованно могут быть извлечены из того, что показывается на экране. Примеры поведения, социокультурные особенности, аффективные или риторические клише помогают переконструировать изображаемые сцены или события. Зрители, исходя из этих подсказок, взаимодействуют с текстом фильма, подключая свои общие знания о том, о чём (и часто как) говорится в тексте, обстоятельства чтения, воспоминания. Несмотря на частичную природу доступной чувственной информации, наши системы восприятия догадываются о скрытых частях воспринимаемых объектов на основании доступных для восприятия частей. Мы в принципе часто сочетаем разные модальности, пользуясь тактильным, визуальным и аудио режимами в сложных взаимосвязях так, что информация, получаемая в каждой из модальностей, помогает настраивать и устранять неоднозначность данных остальных (например, наткнувшись на что-то знакомое на ощупь в тёмном углу буфета)³¹.

Фильм «Нарезки» проблематизирует способы, которыми создается текстура значения из различных комбинацией изображений, слов и звуков. Обеспечивая почти бесконечное количество возможностей для активного чувственного переживания мира. Если развить известный пример с кружкой кофе, которая воспринимается прежде всего как предоставляю-

³⁰ Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness *tout court*. // Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge, 30.

³¹ Clark, A. (1998). *Being There*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 22.



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

шая возможность для действия – а именно: глотнуть кофе – до того, как она воспринимается как имеющая какие бы то ни было другие качества (цвет, размер, форму), то, что можно сказать о возможностях (affordances) нарезок? Как Берроуз объяснял в интервью: «Мне интересно как мир образов воздействует посредством очень сложных ассоциаций. Нарезки устанавливают новые связи между изображениями (образами) и ваш горизонт существенно расширяется». Вследствие этого можно предположить, что главное их свойство заключается в том, что они одновременно могут быть и репрезентацией и трансляцией (воплощением) процессов сознания.

Одним из новейших примеров подобного способа работы с кинотекстом может послужить фильм Жана-Люка Годара «Книга Образов» (The Image Book, 2019), который начинается с крупного плана, изображающего руки, разрезающие вместе два фрагмента 35мм пленки на монтажном столе. В «Книге Образов» нет актёров, но есть повествователь. Закадровый голос (самого Годара) сообщает зрителям, что истинное состояние человека – это думать руками: “man's true condition is to think with hands”. Общая эстетическая стратегия смешивает в монтаже фрагменты повествовательных фильмов с фрагментами документального кино, живописи, музыкальных произведений, видео, снятых на смартфон, и т.д. Возможность обнаружить аллюзии и интерпретировать значения в этом движении сквозь историю различных образов и мотивов имеет меньшее значение, чем чувственный опыт мерцающих «слова и изображения».

Подводя итоги, можно сказать, что Берроуз проблематизирует системы зависимости и контроля на дискурсивном уровне. Так как именно слово, по его мнению, является глав-

ным инструментом контроля, обременяющим человечество фальшивыми формами во всех сферах жизни, необходимо бороться со словесными манипуляциями. Это возможно, во-первых, посредством нарушения конвенциональных структур повествования: по тому, как развивается киноповествование, невозможно установить точно, о чём идет речь. Во-вторых, это механический монтаж, не обусловленный сюжетом: варьируются «микро-сюжеты», остигательный повтор закадрового голоса. Повествование становится способом репрезентации (трансляции) процессов сознания, восприятия, переживания.

Так, кино-эксперименты Берроуза и Гайсина противопоставляют и сталкивают фрагменты дискурсов, лишая их первоначальных контекстов, тем самым позволяя формироваться новым конфигурациям из обрывков воспоминаний, эмоциональных переживаний, идей, и т.д. В результате, эти, казалось бы, нечитаемые тексты, созданные в технике нарезок, могут получить новые интерпретации. А именно, они могут быть интерпретированы как репрезентация способов, какими может действовать человеческое сознание, (а не репрезентация персонажей и их действий) или как проекции ментальной деятельности повествователя.

В дополнение к этим наблюдениям, можно отметить, что, когда конвенциональные нарративные структуры фильма разрушаются, в то же самое время они трансформируются в новый тип нарративных структур. «Нарезки» можно воспринимать, во-первых, как абстрактные формы, в которых слова и предложения в повествовании выпадают из грамматических структур и системы кодов, лишившись предзаданных значений, и используются как изобразительные элементы: формы, очертания, цвета, оттенки и текстуры. Во-вторых, «Нарезки» мо-



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

гут быть нарративизированы зрителем при помощи «подсказок», данных в кинотексте, которые позволяют каждому считывать значение фильма по-своему. Часто эта нарративизация происходит в сфере банального, в пространстве коллективных клише, смещая фокус художественного произведения от репрезентации индивидуального опыта автора к безличным и бесконечно вариативным коллективным практикам. И, в-третьих, практики, представленные в фильме, отмечают новый тренд в репрезентации человеческого восприятия. Технику нарезок можно рассматривать как средство репрезентации ментальных процессов (недоступных прямому наблюдению), особенно относящихся к разметке и демонстрации (читателю, зрителю) одновременности внешних наблюдений и внутренних переживаний, которые существуют в постоянных активных взаимоотношениях сознания и его окружения. Нарезки существуют как постоянно трансформирующиеся наборы визуальных, вербальных, аудиальных, перцептивных фрагментов, которые каждый читатель или зритель должен конструировать, деконструировать и реконструировать каждый раз по-новому.

Список литературы

Берроуз, У. (2008). Падение искусства. Пер с англ. А. Керви А. // Берроуз, У. *Счётная машина. Избранные Эссе*. Пер. с англ. под ред. М. Немцова и Д. Волчека. Kolonna Publications: Митин Журнал, с. 105–106.

Берроуз, У. (2010). *Нова-Экспресс*. Пер. с англ. В. Когана. Москва, АСТ.

Дебор, Г.Э. (2009). *Общество спектакля*. Пер. на русский язык: Болеслав Неман. Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513> (дата обращения 27 августа 2021 года).

Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill Companies.

Burroughs, W.S. *The Cut-ups*. URL: http://www.ubu.com/film/burroughs_cut.html (дата обращения 27 августа 2021 года).

Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–74.

Burroughs, W.S. (1970). *The Electronic Revolution*. Expanded Media Editions.

Burroughs, W. S. (1998). The Limits of Control. In: Grauerholz, J. and Silverberg, I. (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339–341.

Burroughs, W.S. (2017). Invisible Generation. In: Cox C. and D. Warner (Eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Musi.*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489–497.

Burroughs, W. S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin.

Chen, S., Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal Completion in Visual Working Memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.

Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A Critique of Pure Vision. In: Koch, C. and Davis, J. (Eds.). *Large-Scale Neuronal Theories of the Brain*. Cambridge: MIT Press, 23–60.

Clark, A. (1998). *Being There*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and Fallows, C. (Eds.). *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21.

Fludernik, M. (1996). *Towards a “Natural” Narratology*. New York & London: Routledge.

Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brion Gysin. Dream machine*. London: Merrell and New York: New Museum.

Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. The University of Illinois Press.

McLuhan, M. (1991). Notes on Burroughs. (1964). In: Skerl, J. and Lydenberg, R. (Eds.) *William S. Burroughs*



Дарья Валентиновна БАРЫШНИКОВА

| Нарезки (1967) Уильяма Берроуза – пределы контроля |

At the Front. Critical Reception, 1959-1989. Southern Illinois University Press, 69–74.

Miles, B. (2013). *Call Me Burroughs: A Life.* New York: Twelve.

Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: the Amodern William S. Burroughs.* Berkley: University of California Press.

Noë, A. (2006). *Action in Perception.* Cambridge: MIT Press.

Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present.* Amsterdam – New York.

Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema.* Creation Books.

Tzara, T. (1989). Lecture on Dada. (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.). *Dada Painters and Poets.* Harvard University Press, 246–251.

Varela, F.J., Thompson, E. and E. Rosch. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience.* Cambridge: MIT Press.

Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada.* Ann Arbor: UMI Research Press.



Daria V. BARYSHNIKOVA

| William S. Burroughs' The Cut-ups (1967) – the Limits of Control |

Daria V. BARYSHNIKOVA

Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen University
 17-19, Kármánstr. Aachen, Germany 52062
 Doctoral Candidate
 ORCID: 0000-0001-6471-8685
 E-mail: baryshnikova.dasha@gmail.com

WILLIAM S. BURROUGHS' THE CUT-UPS (1967) – THE LIMITS OF CONTROL

The paper considers the specificity of William S. Burroughs' experiments with the cut-up technique in film in relation to the concepts of control in contemporary culture. In particular, it discusses how the cut-up technique can be used to oppose the power structures of language, ideology, and society. The hypothesis pursued here is: by questioning the nature of perceived reality, the cut-ups create and explore other realities, thereby demonstrating that unconditional truths are cultural constructs. By focusing, on the one hand, on the narrative strategies of representation in the film and, on the other hand, on the cognitive processes presented on the screen, this paper argues that despite the fact that *The Cut-ups* is difficult to perceive as a coherent text, since there is no plot in the film, it can be narrativized. Namely, as a result of emotional or physical involvement in experiencing rhythmic and semantic repetitions, viewers based on the keys given by the film can form

their own stories, directly or indirectly following from what is happening on the screen. This analysis leads to the conclusion that the cut-up technique is aimed to remove the totality (as a power structure) of any text by recreating the constant fragmentation of sensory experience or revealing psychosensory processes. At the same time, the paper provides additional insight into the implications of narrativization on texts previously viewed as incomprehensible. In doing so, it interrogates the link between narrativity and performance, stressing the performative aspects of narrativity in cut-ups.

Key words: William S. Burroughs, *The Cut-ups*, cut-up technique, fragmentary narrative, representation of mind processes.

51

References

- Berrouz, U. (2008). Padenie iskusstva. // Berrouz, U. *Schetnaia mashina. Izbrannye Esse*. Per. s angl. pod red. M. Nemtsova i D. Volcheka. Kolonna Publications: Mitin Zhurnal, 105–106. (In Russian).
- Berrouz, U. (2010). *Nova-Ekspress*. Per. s angl. V. Kogana. M., AST. (In Russian).
- Burroughs, W.S. (1967). *The Cut-ups*. URL: http://www.ubu.com/film/burroughs_cut.html (Accessed August 27, 2021)
- Burroughs, W.S. (1967). Interview. In: *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. 3rd series. Ed. Alfred Kazin, New York: Viking, 143–74.

- Burroughs, W.S. (1970). *The Electronic Revolution*. Expanded Media Editions.
- Burroughs, W. S. (1998). The Limits of Control. In: Grauerholz, J. and I. Silverberg (Eds.). *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*. New York: Grove Press, 339–341.
- Burroughs, W.S. (2017). Invisible Generation. In: Cox C. and D. Warner (Eds.) *Audio Culture. Readings in Modern Musi.*, New York and London: Bloomsbury Publishing, 489–497.
- Burroughs, W. S. and Odier, D. (1989). *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. New York: Viking/Penguin.
- Debor, G.E. (2009) Obshchestvo spektaklia. Per. na russkii iazyk: Boleslav Neman. Elektronnaia publikatsiia: Tsentr gumanitarnykh tekhnologii. (In Russian).



Daria V. BARYSHNIKOVA

| William S. Burroughs' The Cut-ups (1967) – the Limits of Control |

URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3512/3513> (Accessed August 27, 2021).

Bordwell, D. and Thompson, K. (1997). *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill Companies.

Chen, S., Muller, H. J., and Conci, M. (2016). Amodal Completion in Visual Working Memory. In: *Journal of Experimental Psychology*, 42(9), 1344–1353.

Churchland, P., Ramachandran, V.S. and Sejnowski, T. (1994). A Critique of Pure Vision. In: Koch, C. and Davis, J. (Eds.). *Large-Scale Neuronal Theories of the Brain*. Cambridge: MIT Press, 23–60.

Clark, A. (1998). *Being There*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fallows, C. (2012). Interview with Barry Miles. In: Genzmer, S. and Fallows, C. (Eds.). *The Art of William S. Burroughs: Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs*. Wien: Verlag für Moderne Kunst, 10–21.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. New York & London: Routledge.

Hoptman, L. J., Gysin, B. and Geiger, J. (2010). *Brion Gysin. Dream machine*. London: Merrell and New York: New Museum.

Lydenberg, R. (1987). *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*. The University of Illinois Press.

McLuhan, M. (1991). Notes on Burroughs. (1964). In: Skerl, J. and Lydenberg, R. (Eds.) *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989*. Southern Illinois University Press, 69–74.

Miles, B. (2013). *Call Me Burroughs: A Life*. New York: Twelve.

Murphy, T.S. (1997). *Wising Up the Marks: The Amodern William S. Burroughs*. Berkley: University of California Press.

Noë, A. (2006). *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press.

Robinson, E. S. (2011). *Shift Linguals. Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*. Amsterdam – New York.

Sargeant, J. (1997). *Naked Lens: Beat Cinema*. Creation Books.

Tzara, T. (1989). Lecture on Dada. (1922). Translated from the French by R. Motherwell. In: Motherwell, R. (Ed.) *Dada Painters and Poets*. Harvard University Press, 246–251.

Varela, F.J., Thompson, E. and Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.

Watts, H.A. (1975). *Chance: A Perspective on Dada*. Ann Arbor: UMI Research Press.

