

Recycled footage как  
стратегия работы с архивным  
материалом в американском  
независимом кино

Виктория  
Горохова

HUM/2026

**HUMANITIES**



**HSE**  
UNIVERSITY

NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY  
HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS

*Горохова В.О.<sup>1</sup>*

## **Recycled footage как стратегия работы с архивным материалом в американском независимом кино**

Настоящая статья посвящена теоретическому осмыслению практик использования архивного материала в американском независимом кино. В качестве аналитической категории предлагается понятие recycled footage, фиксирующее процессы переработки пленки, повторного монтажа и материальной циркуляции изображения. Теоретическая рамка исследования – концепция индексальности и архивного эффекта. На примере фильмов Брюса Коннера, Холлиса Фрэмптона, Кена Джейкобса и Эрни Гера демонстрируется, как практика recycled footage функционирует в качестве инструмента рефлексии, формирующего особый режим исторического восприятия и медиальной памяти.

Ключевые слова: американское независимое кино, recycled footage, архивный эффект, индексальность изображения, медиапамять.

---

<sup>1</sup> НИУ ВШЭ, 2 курс магистерской программы «Культурные исследования», трек «Исследования кино», [vogorokhova@edu.hse.ru](mailto:vogorokhova@edu.hse.ru)

Американское независимое кино, находящееся в оппозиции к голливудской доминирующей модели, обращается к материальности пленки и аналоговых носителей как к способу деконструкции доминирующих визуальных нарративов, подрыва доминирования оригинальности и фигуры автора, а также как к новой форме эстетического и политического высказываний. Истоки данной практики восходят к деятельности кооператива Нового американского кино 1960-х годов, в частности, к фильмам-дневникам, коллажным фильмам и фильмам-компиляциям.

Recycled footage как кинематографическая практика — это не ностальгия по аналогу, а активная критическая и аналитическая стратегия. В условиях медиального перенасыщения, цифровизации архивов и доступности аудиовизуального наследия практика использования готового материала становится не только художественным приемом, но и инструментом для критического осмысления истории кино, массовой культуры и механизмов производства смыслов.

Found Footage (с англ. «найденная плёнка») — это кинематографический подход, при котором режиссёр использует уже существующие аудиовизуальные материалы (архивные записи, фрагменты фильмов, телевизионные передачи и т. д.) для создания совершенно новых произведений. Эти найденные материалы переупорядочиваются и всячески перерабатываются с целью придания им иного смысла или контекста. Согласно определению Уильяма Уиза: «found footage предполагает использование и переосмысление ранее созданных изображений и звуков для создания новых художественных форм и нарративов».<sup>2</sup> Настоящая работа предполагает пересмотр данного термина, так как он функционирует также и в другом дискурсивном поле — как субжанр хоррора, где сюжетная канва строится вокруг буквально найденных записей на кино- или видеокамере.

Термин «recycled footage», предлагаемый в этой работе, представляется методологически необходимым, поскольку позволяет развести общепринятые понятия, сохранив концептуальную часть явления found footage как приема, который используется в американском независимом кино. Важным уточнением является акцентуализация не на акте находки архивного материала, а на процессе повторного использования и включения материала в новые нарративные и смысловые структуры. Введение термина recycled footage отражает сдвиг от модернистской логики авангардного жеста к постмодернистской и постцифровой логике обращения с архивным материалом, являющимся как самостоятельным произведением, так подлежащим переосмыслению материалом. Это позволяет охватить более широкий спектр художественных стратегий для американского

---

<sup>2</sup> Wees, W. C. Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films. New York City: Anthology Film Archives, 1993.

независимого кинематографа, режиссеры которого работают с киноархивами, медиапамятью и культурным повторением. При этом концепция found footage сохраняется в работе как историческая предпосылка, но не как универсальная аналитическая категория.

Предполагается, что понятие found footage недостаточно описывает специфику американского независимого кино, поскольку акцентирует только акт нахождения материала, в то время как ключевым процессом является его повторное использование, переработка и воспроизведение в пересобранном виде. Введение термина recycled footage позволяет рассматривать операции такого использования визуального материала систематическую стратегию пересборки кинематографической памяти, где вторичность материала становится новым полем для авторского высказывания. Также выводится новая роль архива, который перестает быть просто хранилищем информации, а становится активным инструментом критики медиакультуры и деконструкции доминирующих визуальных нарративов.

Режиссеры независимого кинематографа 1960-х смогли создать целые направления в кино, которые не были связаны с Голливудом и фрагментировались в своих арт-направлениях: структуралистское кино, протестное кино и кино трансгрессии, феминистское контр-кино, кинематограф пустых пространств. Период 1970-х – 1980-х годов в американском кинематографе традиционно ассоциируется с зарождением нарративно-ориентированного «character-driven indie», вышедшего из практики «Нового Голливуда» и предвосхитившего коммерческий прорыв в студийном кино 1990-х. Однако развивалась, очевидно, менее известная широкой публике, художественная линия андеграундного сегмента, унаследовавшая радикальный авангардный дух «Нового американского кино» 1960-х. Ее ключевым полем исследования стала материальность кинофильма – физическая природа фотографической эмульсии, звуковой дорожки и перфорации. Для режиссеров этого направления пленка была не прозрачным носителем иллюзорного повествования, но объектом, таившем в себе природу и саму суть кинематографа, подлежащим манипуляции, деформации и рефлексии. Как отметила Анетт Майклсон, практики деформации пленки берут свое начало из экспериментов ранних европейских авангардистов (в частности, Ганса Рихтера), которые не нашли должного продолжения в рамках дискурсивных практик Старого Света, однако в силу внешних обстоятельств в лице двух Мировых войн продолжились в американском независимом кинематографе.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Michelson A Film and the Radical Aspiration // Film culture reader. New York: Cooper Square Press, 1970, 413 p.

Формирование практики обращения к использованию повторного пленочного материала в американском независимом кино следует рассматривать не только как эстетический выбор, но и как следствие специфических институциональных, технических и экономических условий производства кино вне индустрии. Послевоенная независимая кинематография формируется в оппозиции к голливудской студийной системе, которая контролировала производство, дистрибуцию и стандарты кинематографического языка. Подобные горизонтальные объединения, как кооператив Нового американского кино, сформировали альтернативную инфраструктуру работы с фильмом, в которой копии свободно циркулировали между режиссерами, авторами и институциями, создавая новый тип взаимодействия друг с другом и институциональные предпосылки для практик повторного использования отснятого материала.

При этом, в независимом кино формируется новая поэтика работы с изображением. Использование пленочного материала постепенно становится эстетической стратегией, которая формирует особый режим восприятия архивного изображения. «Found footage — это, во многих отношениях, форма медиа-археологии».<sup>4</sup> Проблема материальности носителя становится ключевой в понимании архивного монтажа. Схематично основанные стратегии монтажа можно определить по трем векторам методологии: компиляция, коллаж, апроприация. В фильмах с коллажной структурой сигнификатом будет выступать реальность и ее метаморфозы, в фильмах-коллажах изображение, где сигнификат изображения и в фильмах со стратегией апроприации — симулякр. Обозначение этих и походу текста других методологий и связанных с ними контекстов определяют восприятие фильмов.

Архивный эффект возникает не как свойство самого изображения, а как результат его повторного включения в новый контекст. По определению Джейми Бэрон архивный эффект это «переживание текстуального различия»<sup>5</sup>, возникающее у зрителя при обнаружении исторического разрыва между первоначальным и новым контекстом демонстрации кадра. Здесь можно вновь отвлечься от позднего американского контекста и вспомнить полностью монтажную работу советской авангардистки Эсфирь Шуб «Падение династии Романовых», заново открытую в 1960-е годы западному зрителю благодаря усилиям левой редакции журнала *Cahiers du cinéma*. Фильм «Падение династии Романовых», целиком основанный на материалах старой кинохроники, продемонстрировал иной подход к архивному материалу как раз за счет создания временного напряжения

---

<sup>4</sup> Elsaesser T. The Ethics of Appropriation In: Found Footage Film, ed. Cecilia Hausheer & Christoph Settele. Lucerne: Viper, 1992. p. 93.

<sup>5</sup> Baron J. The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. New York: Routledge, 2014. P. 17.

между монтажной техникой и запечатленным на пленку изображением. Хроника, снятая придворными операторами русского царя с целью прославления царизма, русского самодержавия, была интерпретирована советским режиссером с позиций революционного народа, иначе говоря, была попросту вывернута наизнанку без прямого вторжения в диегетическое пространство кадра.

В подобном смысле архив представляется механизмом производства того самого временного напряжения, а работа Шуб — прототипом техники *recycled footage*. Она не только предстает как стратегия монтажа, но и как способ активизировать восприятие историчности изображения. Так, архивный кадр производит эффект «прошлости» (*pastness*),<sup>6</sup> благодаря смещению, повторению, ре-монтажу и удлинению. Джейми Бэрн подчеркивает, что архивный эффект связан с прошлым: «Подобные изображения создают ощущение контакта с прошлым».<sup>7</sup> Однако этот контакт всегда медитирован и именно эта временная дистанция делает так называемый «реюз» пленки видимой конструкцией.

Если архивный эффект описывает опыт переживания, то индексальная природа фотографического и кинематографического образов становится тем, благодаря чему изображение способно производить это переживание. В эссе «Онтология фотографического изображения», Андре Базен вводит тезис о том, что «Фотография не создает вечность, как искусство она бальзамирует время».<sup>8</sup> Индексальность понимается Базеном как физическая и каузальная связь изображения с реальностью фильма. Кадр сохраняет след события, а потому не отображает действительную реальность, а становится материальным отпечатком прошлого.

Если вышесказанное актуально для любого архивного фильма, то индексальность в фильмах *recycled footage* усложняется и расширяется. Зритель имеет дело не со следом события, а с материалом, который прошел стадии циркуляции, перемонтажа и другие манипуляции, которые обнажают индексальность пленки. Она в данном случае становится не просто формальным украшением картины, но также воздействует на зрителя при помощи прямого аффекта.

Ярким примером индексальности пленочного материала может послужить фильм Брюса Коннера «Фильм» (*A Movie*, 1958), который компилирует хроникальные кадры катастроф, взрывов и военных испытаний<sup>9</sup>. Коннер был одним из важнейших

---

<sup>6</sup> Джейми Бэрн вводит этот термин в теорию архивного эффекта как качество восприятия изображения как принадлежащие прошлому, акцентируя внимание именно на опыте переживания «прошлости»

<sup>7</sup> Baron J. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. P. 11.

<sup>8</sup> Базен А. *Онтология фотографического изображения // Что такое кино? М.: Искусство, 1972.*

<sup>9</sup> Брюс Коннер компилирует хроникальные кадры включая знаменитые кадры гибели дирижабля «Гинденбург», фрагменты образовательных картин, в частности фильм о гоночных трюках под названием *Thrills and Spills*, также он использовал сокращённую версию вестерна с участием Хопалонга Кэссиди, и фрагменты из *soft-core ropography* с обнаженной натурой, в частности, короткометражный фильм с женщиной, снимающей чулки.

представителей американского независимого кино, Пол Адамас Ситни отмечал: «Это поколение безоговорочно следовало примеру Коннера в добыче отснятого материала и старых фильмов в качестве сырья для своих работ»,<sup>10</sup> его работа стала культовой для авангардной среды.

Воздействие кадров обусловлено индексальной природой забальзамированного времени. Монтаж разрушает изначальный контекст, но не устраняет физическую ткань связи кадра с прошлым, напротив, это сопоставление удваивает изначальные смыслы. Зритель наблюдает за последствиями разрушительной деятельностью человека во всей ее тотальности. «Эти знаки, сами по себе привычные и давно никого не впечатляющие, собраны режиссером в тотальный монтаж аттракционов».<sup>11</sup> С одной стороны, главным оружием Брюса Коннера стала его ирония, которая сопровождает каждый его фильм, а с другой — особая чуткость к материалу. Этот фильм не повествует о морализаторстве, а вызывает аффект, который испытывают зрители; они видят на экране не точечные последствия, а их совокупность. Уильям Уиз подчеркивает, что «переработанные изображения привлекают к себе внимание как к образам. как к продуктам индустрии кино, производящей изображения, и, следовательно, как к фрагментам обширной и сложной мозаики»<sup>12</sup>. Фильмы-компиляции могут по-новому интерпретировать изображения, но в сущности они не ставят под сомнение репрезентативный характер изображений. Как отмечает киновед Джей Лейда: «Любые средства, с помощью которых зритель вынужден смотреть на знакомые кадры так, как будто он не видел их раньше, или с помощью которых сознание зрителя становится более восприимчивым к более широкому значению старых материалов, — это цель правильной компиляции»<sup>13</sup>.

Вышеописанная индексальность также напрямую связана с котинентностью и маркерами индексальности. В сборнике *Rites of Realism* Филипп Розен развивает линию Базена и акцентирует внимание на маркерах индексальности, иначе говоря, деталях и артефактах изображения, не подчиненных нарративной логике, фиксирующих контингентность мир фильма. Эти элементы указывают на связь изображения и реальности и свидетельствуют, что кадр не может быть полностью быть подчиненным монтажу. В практике архивного кино такими маркерами становятся не только детали внутри кадра, но

---

<sup>10</sup> Sitney P. A. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2002. P. 353.

<sup>11</sup> Семенчук С. Визуальное насилие: Брюс Коннер — авангардист, пионер found footage и дедушка поколения MTV URL: <https://kinoart.ru/texts/vizualnoe-nasilie-bryus-konner-avangardist-pioner-found-footage-i-dedushka-pokoleniya-mtv> (дата обращения 12.02.2026)

<sup>12</sup> Wees W. C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. P. 32 p.

<sup>13</sup> Leyda J. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1964. P. 45.

и физические свойства самого носителя: царапины, пыль, химическое разложение эмульсии перестают восприниматься как технический дефект.

Подобная логика становится особенно заметной в работах американского независимого кино 70-х годов, где внимание к материальности пленки превращается в самостоятельную эстетическую стратегию. Показательным примером является фильм Холлиса Фрэмптона «(ностальгия)» (*nostalgia*), 1971). Фильм построен вокруг серии фотографий, которые последовательно сгорают на электрической плите в то время, как закадровый голос описывает следующую фотографию. Рассинхронизация изображения и комментария создает эффект внутреннего смещения, а процесс разрушения изображения делает материальность медиума центральной темой фильма. В результате, зритель сталкивается не только с изображением прошлого, но и с его физическим исчезновением, что показывает пленку и фотографию как носителей исторической хрупкости. Эта хрупкость считывается зрителем, и тем самым смотрящий дает фильму подобный контекст: «Именно активность и стремление субъекта — «наша одержимость реализмом» — делают индексальность важнейшим аспектом изображения»<sup>14</sup>. Зритель конструирует ауру ровно так же, как монтаж режиссера и время — вместе они создают новые смыслы и выступают соавторами по отношению друг к другу.

Вальтер Беньямин отмечал, что «писать историю значит цитировать историю. Но концепция цитирования подразумевает, что любой данный исторический объект должен быть вырван из контекста»<sup>15</sup>. Монтаж, по Беньямину, способен высвободить исторический потенциал фрагмента. Архивное изображение становится обломком, который при новом сопоставлении обретает другой голос, а сама материальность носителя становится частью исторического высказывания.

Характерным примером подобного фильма является работа Кена Джейкобса «Том, Том, сын дудочника» (*Tom, Tom, the Piper's Son*, 1969/71), построенный на переработке одноименной ленты 1905 года, снятой оператором Билли Битцером. Джейкобс не ограничивается цитированием раннего кино, а подвергает материал радикальному анализу. Фильм многократно замедляется, кадры увеличиваются, повторяются, вырезаются. За счет этих манипуляций внимание зрителя переносится на микродвижения внутри изображения: фигуры на заднем плане, случайные жесты, неорганизованность и сломанная траектория движений персонажей. То, что в оригинальном комедийном фильме воспринималось как фон, в фильме Джейкобса превращается в объект пристального

---

<sup>14</sup> Rosen P. *History of the Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin // Rites of Realism*. Durham: Duke University Press, 2003. P. 48.

<sup>15</sup> Беньямин В. *Пассажи*. М.: Ad Marginem, 2012. С. 11.

наблюдения. Таким образом, архивный материал становится не иллюстрацией исторического периода, а поверхностью для исследования структуры кинематографического образа. Эти манипуляции с кадром смогли выявить контингентные элементы, которые при стандартизированном подходе к съемке и демонстрации остаются незаметными.

Схожую, но все-таки видоизмененную стратегию можно наблюдать в фильме Эрни Гера «Эврика» (*Eureka*, 1974). Основой фильма служит документальная съемка поездки трамвая на Маркет стрит в Сан-Франциско 1906 года, снятая за несколько дней до разрушительного землетрясения. Гер подвергает этот материал экстремальному замедлению и оптическому перепечатыванию, растягивая короткий хроникальный фрагмент до тридцати минут экранного времени.

Замедление радикально меняет режим восприятия: прохожие, экипажи, автомобили, которые в оригинальной хронике проносятся мимо зрителя, здесь становятся различимыми индивидуальными фигурами. Зритель получает возможность рассмотреть лица, жесты, траекторию движения в деталях, которые раньше ему были недоступны. Благодаря этому, хроникальный кадр начинает функционировать не только как документ городской жизни начала XX века, но и как визуальное свидетельство мира, который исчез.

Разница с фильмом Джейкобса здесь прослеживается в том, что он сосредотачивается на анализе структуры изображения, в то время как Гер акцентирует внимание на историческом измерении архивного материала. Знание смотрящим контекста землетрясения, придает каждому кадру дополнительную эмоциональную и вовлеченную окраску. Гер продолжит развивать эту линию в картине «Сигнал — Германия в эфире» (*Signal — Germany on the Air*, 1985), в котором архивное изображение начнет взаимодействовать со звуковым ландшафтом при помощи внедряемых радиопередач. Гер всегда был очарован кино как археологическим следом («фотопамятью людей и предметов в кинематографическом силовом поле», как говорилось в одном из его ранних высказываний). Режиссер-структуралист буквально возвращает прошлое, заново представляя фильмический пейзаж — через наложение изображений или перефотографирование — как пространство, где взаимодействуют присутствующие и отсутствующие энергии. В «Сигнале» эти пересечения усиливает радио, оно же служит средством осязаемого конструирования эфемерного мира. Когда сигнал перескакивает с одной станции на другую, расфокусированные шумы и помехи искажают спокойную, размеренную суету улицы.

Таким образом, фильмы Джейкобса и Гера демонстрируют две взаимодополняющие стратегии работы с архивным изображением в американском

независимом кино. В первом случае архив используется для анализа внутренней структуры кадра, во втором для выявления исторической плотности запечатленного момента. Оба подхода раскрывают новые контексты медиа археологии, которая перестает быть лишь отдельным элементом художественного и, отчасти, политического высказывания. Напротив, переработанное изображение являет новые способы интерпретации самой фильмической реальности, включает в дискурс саму фактуру пленочного, архивного изображения. Во многом этот интерес к рельефу изображения, его деформациям, нарочитым шероховатостям в дальнейшем будет обуславливать так называемый «аналоговый поворот» в экспериментальном кинематографе — ныне он практически не мыслит себя вне рамок тех физических носителей, которые как раз препятствовали стиранию грани между чистым фотографическим изображением и зрительским представлением об объективной реальности.

### **Библиография:**

1. Базен А. Онтология фотографического изображения // Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
2. Беньямин В. Пассажи. М.: Ad Marginem, 2012.
3. Семенчук С. Визуальное насилие: Брюс Коннер — авангардист, пионер found footage и дедушка поколения MTV URL: <https://kinoart.ru/texts/vizualnoe-nasilie-bryus-konner-avangardist-pioner-found-footage-i-dedushka-pokoleniya-mtv> (дата обращения 12.02.2026)
4. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
5. Baron J. The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History. New York: Routledge, 2014.
6. Elsaesser, Thomas. The Ethics of Appropriation // Found Footage Film. Cecilia Hausheer & Christoph Settele (eds). Lucerne: Viper, 1992.
7. Leyda J. Films Beget Films New York: Hill and Wang, 1964.
8. Michelson A Film and the Radical Aspiration // Film culture reader. New York: Cooper Square Press, 1970. 404-423 p.
9. Russell C. Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham: Duke University Press, 2018.
10. Rosen P. History of the Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin // Rites of Realism. Durham: Duke University Press, 2003.

11. Sitney P. A. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000. Oxford: Oxford University Press, 2002.
12. Wees W. C. Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films. New York: Anthology Film Archives, 1993.

### **Контактные данные и дисклеймер:**

Горохова В.О.

НИУ ВШЭ, 2 курс магистерской программы «Культурные исследования», трек  
«Исследования кино»

E-mail:

[vogorokhova@edu.hse.ru](mailto:vogorokhova@edu.hse.ru)

**Any opinions or claims contained in this Working Paper do not necessarily reflect the views of HSE.**

© Горохова, 2026