

Оксана Булгакова

Блуждающие цитаты

Скрытые и прямые отсылки и цитаты в фильмах Андрея Тарковского (Бах, Брейгель, Леонардо, Дюрер, Рублев, Достоевский, Гофман, Арсений Тарковский) часто становились предметом анализа. Гораздо более осторожно исследователи обращались с кинематографическими заимствованиями (Бергман, Мидзогути, Вайда). Меня интересует техника не прямых цитат и стратегия специфической адаптации «чужого» в фильмах Тарковского, обнаруживающая структурные общности (перемена кодировок, сдвиг в ассоциативном окружении при переносе образа из одной культуры в другую). Эти атмосферные колебания семантики мне хотелось бы проследить на примере мотивов снега и льда в фильмах Тарковского, в попытке связать буквальное и метафорическое.

25 лет назад в Москве была проведена первая конференция, посвященная Тарковскому. С тех пор произошли не только политические и социальные перемены, изменилось и кино, что ставит фильмы Тарковского в иной контекст. Многие приемы авторского кино – сложные нарративные конструкции, сны, видения, ретроспекции, потерянные связи, перспективы ненадежных рассказчиков (*unreliable narration*) – давно перешли в коммерческое кино, и молодые зрители прекрасно справляются с нарративными странностями Сталкера (что им Сталкер после *MATRIX*, *INSERTION*, *SHUTTER ISLAND*, *LOST*), но они не понимают, почему дрезина должна ехать четыре минуты (00:33:23–00:37:16).¹ Авторское кино меж тем тоже изме-

1 Я опираюсь на версии, представленные YouTube-каналом «Мосфильма».

нилось, и в контексте медленного кино (*slow cinema*) Белы Тарра, Карлоса Рейгадоса, Педро Кошта и Цай Минляна Тарковский кажется просто динамичным режиссером. Средняя дина кадра (ASL) в фильмах Тарковского, если опираться на данные базы Cinematics,² уступают фильмам медленного кино. В Солярисе средняя длина кадра колеблется между 22,9 и 33,1 секундами;³ в Сталкере это 58,4 сек. для первой части и 68,1 сек. для второй;⁴ в NOSTALGIA 58,2 сек., самый длинный кадр длится 525,1 сек.; наконец, ОФФРЕТ достигает планки 72,3 сек. с самым длинным кадром в 544,2 сек.⁵ Но в GOODBYE, DRAGON INN («Прощай, отель «Дракон»», Цай Минлян, Тайвань, 2003) средняя длина кадра 53 сек.; в LIVERPOOL («Ливерпуль», Лисандро Алонсо, Аргентина, 2008) это 63,3 сек.; в JUVENTUDE EM MARCNA («Молодость на марше», Педру Кошта, Португалия, 2008) – 78,9 сек.; в KRISANA («Падение», Фред Келемен, 2005, Латвия, ФРГ) – 150,7 сек.; в последнем фильме Белы Тарра A TORINÓI LÓ («Туринская лошадь», Венгрия, 2011) – средняя длина кадра 229,2 сек.⁶, и эти цифры красноречивы!

Изменились жанры кино и темпы, но что осталось таким же актуальным, как и во времена дебюта Тарковского, это глобальная циркуляция визуальных образов и их свободное перенимание из одного культурного круга в другой. Сегодня мы живем в мире блуждающих кинокультур, расширяющих понятие национальной школы. Мексиканцы Алехандро Гонсалес Иньярриту и Альфонсо Куарон снимают в Голливуде, Каталонии и Африке. Фильмы Белы Тарра не анализируются как чисто венгерское явление, и тем не менее именно Тарр определил новый «экспортируемый» идиом венгерского кино. В этом контексте Тарковский дает поразительно интересные примеры, интересные тем, что он стал одним из первых, кто свободно обратился к «чужому» визуальному наследству и одновременно именно его фильмы создали для запада понятный идиом «национальной» кинокультуры, авторского кино, по которому до сих пор оценивают фильмы из России (хочет Сокуров этого или нет, он воспринимается внутри этого канона как последователь Тарковского). Фильмы Тарковского как бы возродили идею мировой литературы 18-го века, идею Гете, видевшему задачу этой литературы в объяснении ценностей одной культуры другой на языке этой другой культуры, который поэтому и понятен.

2 База данных, созданная Юрием Цивьяном, предлагает исследователям при помощи особой программы измерять длину кадров и вычислять среднюю длину.

3 http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=1117 (33,1 сек.) [15.9.2014].
http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=934 (22,9 сек.) [15.9.2014].

4 <http://unspokencinema.blogspot.de/2007/01/average-shot-length.html> [15.9.2014].

5 http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=8598, данные Mohsen Nasrin [15.9.2014].

6 Я опираюсь на данные Элины Райтере и измерения, которые были проделаны ею для исследования феномена медленного кино в диссертации, подготовленной к защите в Университете Гуттенберга, Майнц, 2015.

Конец девятнадцатого века пытался найти основу этой мировой литературы в компаративном изучении блуждающих сюжетов. В двадцатом веке со смещением доминанты в сторону визуальной культуры возникли идеи блуждающих визуальных образов, и «Атлас» Аби Варбурга – одна из попыток найти для этих образов систему категоризации. Кино, однако, более сложное явление, потому что оно тут же сталкивает нас с вопросом, является ли картина – кинокадр – отражением и интерпретацией мира или она отсылает к возникновению нового мира, который должен быть понят по своим законам. При этом я не имею в виду технический способ создания этой картины – с референтом в реальности или без.

Первые фильмы Тарковского – его диплом Убийцы (1958), стилистически имитирующий американские картины Михаила Ромма (Русский вопрос, 1947), который в свою очередь имитировал фильмы Уильяма Уайлера, и короткометражная картина Сегодня увольнения не будет (1958), сделанная в стилистике советского фильма того времени, никак не предвещали стилистику Тарковского, уходящую и от Голливуда, и от советского кино. Уже в своем втором фильме Тарковский ставит под сомнение модель наследия внутри одной культурной традиции. Во всех новеллах Андрея Рублева, представляющих разные виды искусства, традиция прервана и передача биологически невозможна: разбивается строитель летательного аппарата, зодчим выкалывают глаза, актер замучен, его инструмент разбит; Бориске отец не передал секрет ремесла, и художник Рублев отверг канон Феофана Грека. Тарковский подражал поначалу канону школы, однако потом он говорил на киноязыке, истоки которого в традиции советского звукового кино трудно обнаружить.

Поэтому я хотела бы обратить внимание на стилистические заимствования из японской кинокультуры, которые свидетельствуют с одной стороны о незнании культурных контекстов, а с другой – о тонком понимании, какое воздействие эти приемы оказывают и каким образом они могут обновить русскую визуальную культуру. В этом Тарковский был гораздо ближе Эйзенштейну, анализировавшему секреты выразительности китайского пейзажа, чем предполагал (Eisenstein 1980).

ЯПОНСКИЕ ПРИМЕТЫ

Начать мои размышления мне хотелось бы с роли пейзажа, изменившейся в советском кино в конце пятидесятых годов, и конкретно с пейзажа русского леса и неожиданной близости визуальных решений Бондарчука и Тарковского, режиссеров, ставших в восьмидесятые годы воплощением противоположностей.



Илл. 1: Временная тюрьма в полуразрушенной церкви. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА

Временная тюрьма, устроенная в полуразрушенной церкви в фильме Бондарчука *Судьба человека* (1957), предвосхищает лагерь в *Ивановом детстве* (1962) и разрушенную церковь в *Андрее Рублеве* (1966–1969) (илл. 1).

В этом интерьере и Андрей Соколов, и Андрей Рублев совершают убийство, оскверняя пространство. У Бондарчука это осквернение усилено предшествующей сценой, которая возвращает зрителям возможно утерянную память: верующий отказывается справить нужду в церкви, требуя, чтобы немцы его выпустили, и принимает смерть скорее, нежели грех осквернения.

Красота поля, в котором неожиданно поднимается ветер, поражает в фильме Бондарчука так же, как она будет поражать во всех фильмах Тарковского, и оба эти режиссера возвращают в русское кино пейзаж – не просто как фон или атмосферный и эмоциональный контрапункт состояния героя, но как высказывание. Пейзаж становится не местом действия, а его частью: он заменяет игру актера, расставляет драматургические акценты и нарративные точки, становится композиционным рефреном, символическим контекстом, материализацией невидимого (бога? бессознательного?). Этот прием обычно приписывается особенностям японской и китайской культуры (поэзии и театра), перенятым в кино (Richie 1971).



Илл. 2: Затопленный водой лес. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА



Илл. 3: Мертвый лес. ИВАНОВО ДЕТСТВО

Мотив затопленного водой леса возникает в Судьбе человека как рефрен. Он служит и фоном для титров (00:05:26–00:06:36), и рамкой для ретроспекции, перенося нас из прошлого, воскрешенного рассказом Соколова, в настоящее время (00:06:36–00:07:15; 01:15:22–01:15:53; 01:34:35–01:36:40).

Затопленный лес в Ивановом детстве выглядит не как весенний, солнечный у Бондарчука, но как жуткий, зловещий, таящий угрозу остранный пейзаж, и не только потому, что там чувствуют себя как дома только враги. В этом пейзаже нет света, вода не дает рефлексов, с которыми Вадим Юсов работал в Катке и скрипке (1961), это мертвый лес и мертвая вода. Отсылка к фольклорной мертвой и живой воде поддерживает преобразование ландшафта (илл. 2–3).

Лес производит странное впечатление, и странность эту трудно сразу локализовать. На деревьях нет листвы, что в русских смешанных лесах довольно редкое явление. Подобный «лысый» лес использовал Фриц Ланг в *Die Nibelungen* (1924; «Нибелунги»), сделав его из заменителя резины, подчеркивая искусственность мифического пейзажа легенды. В японских фильмах лысый лес – обычное явление. В сказке Кането Шинто о привидениях Куронэко (1968) лес состоит из голых черных стволов бамбука, производящих такое же жуткое впечатление. Этот пейзаж лишь первая визуальная зацепка.

Японский фильм ужасов четко коннотирует определенные знаки. Так дом без крыши, в котором идет дождь или снег, является для зрителей указанием на то, что это место находится во власти привидений. В подобный дом попадает герой Угэцу-моногатари (1953; «Сказки туманной луны после дождя») Кэндзи Мидзогути. Также коннотируются способности фигуры парить в воздухе и неожиданные нарушения пространственной логики. Если герой на экране видит фигуру там, где ее прежде не было и не может быть, то эта фигура – привидение. В Угэцу-моногатари герой возвращается домой после долгого отсутствия, обходит – вместе с камерой и взглядом зрителя – свою пустую лачугу и, возвращаясь к исходной позиции после 360 панорамы, неожиданно видит там, где никого не было, спокойно сидящую у очага, который не горел, жену. Японский зритель тут же понимает, что это призрак умершей жены, о чем пока не догадывается герой. Эти жанровые ориентиры Тарковский, не знакомый с условностями японского кино, воспринимает как знаки поэтические и переносит их в свои фильмы, снабжая новым смыслом. От фильма к фильму он работает все более свободно с нарушением пространственной логики правого и левого. В Андрее Рублеве он остается в рамках японской условности: Андрей разговаривает в разрушенном владимирском храме, в котором летом вдруг идет снег, с призраком Феофана Грека и напоминает нам, зрителям, что это уже призрак (2-я серия, 00:24:24). Но уже в Солярисе в сцене между Сарториусом и Крисом, разворачивающейся в первой серии в ком-

нате Сарториуса на станции, логика правого и левого разрушена без отсылки к привидениям. Камера обводит взглядом комнату несколько раз, и каждый раз в интерьере оказываются вещи, не стоявшие там ранее, пока сам Крис не оказывается там, где он быть не может (2-я серия, 01:06:14). Легкие, чуть заметные замедления, отличающие парящие тела японских привидений, передаются простым телам реальных людей, и в воздухе парят и Хари (что мотивируется невесомостью), и мать в снах ЗЕРКАЛА, и Александр с ведьмой Марией в ОФФРЕТ («Жертвоприношение»). Японские знаки лишаются коннотации, придаваемой им в жанровом кино. Дом без крыши, в котором начинает идти снег, становится поэтическим образом внутреннего видения (угасающего сознания умирающего Горчакова); приметы конвенционального жанра становятся знаками авторского выражения в реалистическом фильме.

«Чужое» появляется как странная цитата; она перенимается, освобожденная от национальных культурных кодировок и на этой «чужом» языке выражаются некие стабильные мотивы «своей» культуры. Это чужое – другое – может выступать как женское, с которым Тарковский никогда не справляется, как Запад, как отражение в зеркале, как распад телесного и зрительно-го опыта. Поэтому правое и левое могут легко поменяться местами.

Подобная практика адаптации не нова. Французские импрессионисты переняли плоское пространство из японских гравюр в европейскую живопись, избавляясь от перспективы, и стали так изображать современный городской ландшафт. Пикассо отрицал влияние африканской скульптуры из коллекции музея Трокадеро на своих LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907; «Девушки из Авиньона»), в то время как историки искусства все время пытались доказать обратное (Bandmann 1965). Эйзенштейн перенял принцип ассоциаций у Джойса и собирался приложить его к экранизации КАПИТАЛА по Марксу. Анджей Вайда просил Збигнева Цибульского копировать телесный язык, жесты и одежду Джеймса Дина. Он снабдил героя RÓGIÓ I DIAMANT (1958; «Пепел и алмаз»), действие которого происходит 8 мая 1945 года, не телесным языком польского романтика из национальной мелодрамы или военного фильма, а современным американским кинотелом. Мизансцену из вестерна – игру со стаканами, при помощи которой крутые ковбои оценивают друг друга, меряясь силами, Вайда использовал как сцену флирта, как начало романса о романтической невозможной любви. Отсылая стаканы скользить по стойке, Мачек зажигал в них водку и превращал эту «игру с предметами» из салуна американского жанрового кино в сакральный ритуал поминовения, указывающий, что герой может перекодировать жест и изменить его эмоциональное наполнение. Андрей Кончаловский рассказывает в своем блоге на ФБ, что Куросава показал ему, как можно снимать киргизскую степь, и что он снял ее в Первом учителе как у Куросавы, и это свидетельство той же тенденции. Фильмы

Куросавы и Мидзогути Кончаловский и Тарковский смотрели вместе в Госфильмофонде.

«Икебана» Тарковского с голыми деревьями, перенос приемов из японской сказки ужасов в русское авторское кино такой же сдвиг. Подобными сдвигами оживлен наш мульти- и интеркультурный модернизм. При этом совсем не обязательно установить, откуда влияния, является ли это заимствованием или цитированием, каким значением прием, образ, жест наполнены в другой национальной культуре. Речь идет об адаптации, освоении и внедрении этих примесей в свой мир. Это «внедрение» в фильмах Тарковского произошло и на более глубинном уровне.

Его картины поражают тем, что форма как бы найдена, но она постоянно грозит раствориться и преобразиться, как исчезающий след от стакана горячего чая в Зеркале (00:49:47–00:49:50), как текущая вода или пролитое молоко, как огонь или океан Соляриса, который все время меняет свою форму. Эти метаморфозы материи в состоянии перехода, понятия как форма, противопоставлены западноевропейским представлениям о форме, понимаемой как структура. Они также могут быть интерпретированы внутри восточноазиатской эстетики. Эйзенштейн пытался объяснить притягательность этого феномена на примере облаков и огня, постоянно меняющих форму, на примере протеевской текучести фигур Диснея, меняющих контур, как обещание полной свободы принять любую форму (Eisenstein 2012). Шигехиса Курияма и Франсуа Жюльен определили этот феномен как основную черту азиатского понимания формы (Kuriyama 1999; Julien 2003).

Анатомия была в Греции основой медицины и живописи. Курияма раскрывает в этой науке пристрастие греков к анализу. Для Леонардо, как и для классической европейской живописи, тело – это прежде всего физическое тело, чьи пропорции, равновесие и распределение масс зависят от строения костей и напряжения мускулов, которым починены законы оптики. Китайцы тем временем не интересуются анатомией, вскрытием трупов и строением скелета. Мир и тело находятся в состоянии транс-формации; поэтому китайское искусство, как и китайская медицина, обращает все свое внимание на эти неопределенные зоны перехода. Искусство пытается передать не установившуюся форму, а мир на пути к этой форме или к возвращению в состояние бесформенности, неразличимости формы и мира, ее растворению в нем.

Франсуа Жюльен, анализируя эти особенности китайской эстетики, считает, что они ведут зрителя к корням видимого, чтобы столкнуть его с невидимым и понять природу на ином уровне. Искусство должно воспитать зрителей, способных воспринимать стадию между формой и бесформенностью или «еще не формой». Кадры текущей воды, движущегося песка, огня, воздуха Тарковского учат видеть это.

Снег – возвращающийся мотив фильмов Тарковского – идеальный элемент неопределенной зоны перехода, находящийся на границе между твердым, принявшим форму, и растворившимся в мире. Обращение с образами снега и льда, однако, указывает, что Тарковский при всем интересе к восточным мотивам, находится полностью внутри западной культуры и ее культурных кодов. Снег в церкви, в которой Рублев совершает убийство, может быть перенят как японский знак, это придает русскому месту действия странную загадочность, но символическое наполнение топоса остается русским. Возвращение греха, стыда и вины, связанных с топосом разрушенной церкви, происходит внутри русской христианской традиции, для которой японские маркировки не важны. Осознание вины должны разделить зрители, не знающие ни условностей японского жанра, ни значения греха, ясное монаху 16-го века.

СНЕЖНЫЕ МЕТАФОРЫ

Символические значения, соединенные в европейской культуре с образами снега и льда, поражают одновременными отсылками к оппозициям – хрупкости и твердости, смерти и вечной жизни, эфемерного, преходящего, и вечного, что связано со способностью материалов к трансформации (из твердого в жидкое), к исчезновению и утрате собственной материальности. Поэтому часто снег и лед соотносили с мистической идеей преодоления телесности. Подобно стеклу лед был трактован мистиками и алхимиками как фильтр спиритуальности, в понимании романтиков он стал источником иллюзии и был связан в воображении символистов с образами меланхолии и смерти. Художники и философы часто видели в кристаллах снежинок и праформу, стоящую между природой и культурой, и сверхформу, воплощение абсолютного идеала. Поскольку оба материала были связаны с исчезновением, их часто сближали с феноменом женской – тоже временной – красоты. Адорно соединил природу снега и льда с идеей прекрасного и эстетического вообще, которое находит свое выражение и сущность в момент собственной преходящести: «Kunst könnte ihren Gehalt nur in ihrer eigenen Vergänglichkeit finden» (Adorno 1971, 13).

Эта парадоксальность сохранена и в понимании видения, порожденно-го снежным ландшафтом. В античности бог света Аполлон был персонификацией совершенного зрения и рационального ума, в его подчинении находились сыны Борея, то есть Северного ветра, и народ гипербореев, живший по ту сторону северных гор. Снежный ландшафт отождествлялся с аполлоновским ясным, трезвым, охватывающим форму и порядок взглядом. Одновременно этот ландшафт лишал ориентиров (далекого и близкого), а драматическая ситуация снежной бури ослепляла и апеллировала к

иному пониманию зрения. Человеческий взгляд, обычно отвлекающийся на несущественные детали, попал в ситуацию совершенного созерцания, в которой внутреннее прозрение и воображение заменяло несовершенное зрение. Довершившийся слепоте герой был готов увидеть сущность. Этот мотив был часто использован в литературе. В непроницаемой мгле, образованной белой вьюгой, писатели сталкивали героев с неконтролируемым фатумом, так Пушкин соединил суженных в Метели, а Сорокин в своей Метели привел героя к своей судьбе.

Обращаясь к концепции рационального видения, отделенного от индивидуального восприятия, просвещение соединило снег с метафорой холодного ума, в то время как символисты предпочли ясности взгляда – слепое провидение. Тогда же способность холода предохранять органическую природу от разложения, связала образ льда с появлением – сохранением – памяти. Однако эфемерная природа льда и снега, способных растаять и улечься, отсылала к исчезновению памяти (Menke 2000).

Эти парадоксальные европейские метафоры снега и льда можно обнаружить в фильмах Андрея Тарковского. В Солярисе он сделал зимний пейзаж иконографическим мотивом не только России, но и земной цивилизации. В Зеркале с этим ландшафтом связан образ исторической памяти.

Так, в Солярисе, чтобы объяснить Хари (клон, созданию бесформенного океана мыслящей материи, способного к любой имитации, но не обладающему памятью) нечто, что это существо не может знать – Землю, – Тарковский использует образ снега. Астронавт Крис показывает Хари любительский фильм, запечатлевший костер в снегу. Но она видит лишь изображение, не зная, что такое жар и холод. Подобный зимний ландшафт Хари разглядывает и на картине Питера Брейгеля, копия которой висит в библиотеке космической станции. Картина при этом оживает движением камеры, которая входит в нарисованный ландшафт, словно взгляд неземной цивилизации, пытающийся понять этот знак. Анимизация природы при помощи кинотехники переходит в этот момент и на клон, перенимающего человеческие эмоции вместе с культурной памятью человечества. Это решение можно трактовать как отсылку к популярной гипотезе о том, что человеческая цивилизация началась в ледяной век. Однако в момент, когда искусственное существо одушевляется, оно убивает себя при помощи холодного кислорода. И это решение режиссера можно интерпретировать как отсылку к универсальной коннотации холода, снега и льда как метафорам смерти. Однако особенность льда и снега состоит в том, что они способны к трансформации, и поэтому они занимают место между оппозициями жизнь и смерть. В фильме Хари оттаивает и воскресает, как и северный Христос. В Андрее Рублеве Тарковский работал с мотивом северной Голгофы, инсценируя распятие в снегу (илл. 4). Одновременно Хари можно трактовать и как преобразованное воплощение Спящей – ледяной – красавицы.



Илл. 4: Северная Голгофа. АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Снег, холод и лед ассоциированы здесь со смертью и меланхолией, но в то же время с идеей вечной жизни, нетленного тела. Эта метафорика, связанная с положением снега и льда между оппозициями, распространяется и на понимание памяти. Тот же зимний ландшафт, навеянный картиной Брейгеля, Тарковский находит в природе и использует в своем автобиографическом фильме Зеркало. Этот мотив возникает в тот момент, когда границы между индивидуальным восприятием, индивидуальной и исторической памятью размываются, и снег становится в этом эпизоде метафорой исчезновения и вечного хранения памяти.

Урок военного дела в тылу 1943 года сталкивает двух жертв войны – сироту, маленькое бесчувственное чудовище, обновленную версию Ивана, и инвалида-солдата. Именно этого беспамятного сироту, потерявшего родных в блокадную ленинградскую зиму, то есть не обладающего памятью, укорененной в семейной традиции, и воскрешенного лишь воображением Тарковского, вспоминающего свое детство, режиссер делает носителем исторической памяти человечества. Именно этот ребенок видит в течение нескольких секунд панораму событий, которые произойдут позже – взятие рейхстага, взрыв атомной бомбы, кадры китайской культурной революции, именно он становится медиатором медиальной памяти, созданной при помощи блуждающих визуальных образов.

В этой сцене любопытны культурные сдвиги. Построенная в русском пейзаже декорация тира напоминает сцену Кабуки, и камера находится на низкой позиции, напоминающей положение камеры в фильмах Ясудзиро Одзу (это низкое положение мотивировано в эпизоде тем, что все лежат на полу, обучаясь стрельбе) (илл. 5). Эта отсылка может быть трактована как подготовка к неожиданному скачку из России в Хиросиму. Мы видим сироту в снежном пейзаже Завражья. Композиция кадра имитирует пейзаж Питера Брейгеля, напоминая об ином времени и ином культурном контексте, отсылая и к Голландии 16-го века и к Солярису Тарковского,



Илл. 5: Урок военного дела. ЗЕРКАЛО

где столкнувшись с живописным воображением Брейгеля клон входит в пространство чужой памяти. Также погружается в культурную память человечества сирота из Зеркала (илл. 6). Из зимнего ландшафта режиссер перебрасывает взгляд его и зрителей в пейзаж Крымского перешейка 1943-го года. Мужчины идут по колено в иле морского дна, таща за собой тяжелое оружие. Тарковский признался позже, что выбрал этот кусок документального материала, под который голос его отца читает стихи о бессмертии, смерти и снятии границ между этими состояниями, потому что оператор, снявший его, погиб в тот же день. Ритм монтажа структурирован стихотворным ритмом, текст придает кадрам иной смысл. После этого длинного куска режиссер монтирует в ином ритме – быстром и обрывистом – серию иконических, тут же узнаваемых документальных кадров и фотографий, знакомых по частому воспроизведению: советский танк в европейском городе, советский флаг над рейхстагом, обожженный труп с гитлеровскими усиками, фотография Михаила Ананьева мужчины на костылях, прислонившего к руинам Брестской крепости, и взрыв атомной бомбы. Все эти кадры приписаны визуальной памяти сироты, лишенного семейной памяти, но обретшего взамен – при помощи медиальной памяти – воспоминания о том, что он не пережил. Съемки маоистской демонстрации в Китае и инци-



Илл. 6: Сирота в снежном пейзаже. ЗЕРКАЛО

дента на советско-китайской границе следуют после атомного взрыва. Сирота вспоминает историю человечества, переносясь в будущее. Воспоминания связаны с именами Гитлера, Сталина, Трумена, Мао, которые дали катастрофам лицо отдающего приказ. Индивидуальная смерть становится эквивалентом массового уничтожения, насилие рождает насилие, и жертвы – осиротевшие дети – воплощают эту жестокость. Процесс неостановим. Коллаж включает много эпизодов, которые невозможно удержать в памяти, и логика соединений этих картин – также как возможное высказывание или «shared experience» – не однозначны.

Зеркало отходит от передачи опыта (shared experience) при помощи повествования и предлагает автобиографическую матрицу возрастных фаз (детство, отрочество, семейная история) как универсальную рамку. В эту рамку включены цепочки блуждающих образов, соединенных ассоциативными скрепами. В этих эпизодах фильм следует сложной логике ассоциирования. Так в эпизоде с испанскими эмигрантами в Москве доминантой соединения документальных кадров – бомбежек в Мадриде, ставших причиной эвакуации испанских детей, оторванных от Родины; висящих в воздухе фигур у стратостата; встречи челюскинцев, спасенных летчиками, и портрета Леонардо, создателя летальных аппаратов и военных ма-

шин, который завершает цепочку документальных картин, – может быть мотив воздуха, отрыва от земли, последствия которого человек не может предвидеть. В только что описанном эпизоде обретения медиальной памяти у порога тотального атомарного уничтожения режиссер отъединяет историческую память от индивидуальной и оформляет советскую коллективную культурную память (опыт Второй мировой войны и сталинской диктатуры) при помощи образов из «чужого» культурного контекста (Одзу, Брейгель, музыка Баха). При этом он передает эту медиальную конструкцию зрителю как *его* память, как интимное воспоминание, обретенное во время просмотра фильма. Фильм представляет память как собрание картин вне тела и индивидуального сознания, но тело и сознание зрителя наполняет картины эмоциональным содержанием. Так субъективность оказывается в интерсубъективном медиальном пространстве. В этом смысле название ЗЕРКАЛО подразумевает не столько автопортрет режиссера или удвоение героев и их историй в другом поколении, но и предложение зрителю принять киноизображение как свой опыт и одновременно культурный опыт человечества. Медиатором – фигурой хранителя памяти человечества – выбирается ребенок без памяти, прототип потенциального идеального зрителя фильма. Именно он может вспомнить непережитое прошлое и увидеть будущее во всех интеркультурных и интермедиальных связях между музыкой, живописью, фотографией и кино.

Метафорически насыщенные сцены этих двух фильмов отсылают к принятым коннотациям холода и снега в европейском воображении. Они воплощены режиссером, который объявил целью своего искусства «запечатление» исчезающего интимного времени и был воспринят на Западе как представитель авторского сознания, спасающий индивидуальную точку зрения, эмансипирующуюся из канона коллективного, установленного в русской соборной культуре и советском кино. Однако кино в своем языке принципиально интерсубъективно. Взгляд камеры, при всей имитации индивидуального видения, шире границ субъективного восприятия; эту диалектику подробно анализировал Жиль Делез (Deleuze 1996). Свет и звук в кино следуют той же логике, снимая индивидуальное в интерсубъективном. Фильмы Тарковского – идеальный предмет анализа этого феномена: художник, связанный с эмансипацией субъективного сознания в определенный момент развития советского общества, реализовал это квази-субъективное сознание в особом интерсубъективном медиуме кино, которое, как и беспамятный сирота, выбранный как универсальный медиатор памяти, подчеркивает парадоксальность ситуации.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

- ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ, P.: Андрей Михалков-Кончаловский, СССР 1965.
 РУССКИЙ ВОПРОС, P.: Михаил Ромм, СССР 1947.
 СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА, P.: Сергей Бондарчук, СССР 1957.
 A TORINÓI LÓ, R.: Béla Tarr, H/F/D/CH 2011.
 GOODBYE, DRAGON INN, R.: Tsai Ming-Liang, Taiwan 2003.
 INCEPTION, R.: Christopher Nolan, USA/GB 2010.
 JUVENTUDE EM MARCHA, R.: Pedro Costa, Portugal 2008.
 KRISANA, R.: Fred Kelemen, Le/D 2005.
 KURONEKO, R.: Kaneto Shindo, J 1968.
 LIVERPOOL, R.: Lisandro Alonso, A 2008.
 LOST, R.: J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, USA 2004–2010.
 THE MATRIX (Idem), R.: Lana Wachowski/ Andy Wachowski, USA/AU 1999.
 DIE NIBELUNGEN, R.: Fritz Lang, D 1924.
 ΡΟΙΩΛ I DIAMENT, R.: Andrzej Wajda, Polen 1958.
 SHUTTER ISLAND, R.: Martin Scorsese, USA 2010.
 UGETSU MONOGOTARI, R.: Kenji Mizogushi, J 1953.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Adorno (1970), Theodor W.: Ästhetische Theorien. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Bandmann (1965), Günter: Pablo Picasso – Les Demoiselles d’Avignon. – Stuttgart: Reclam.
 Deleuze (1996), Gilles: Das Zeit-Bild: Kino 2. 6. Auflage. – Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Eisenstein (1980), Sergej: Eine nicht gleichmütige Natur (= Teils.; dt.), übs. Regine Kühn, hsg. v. Rosemarie Heise. – Berlin: Henschel.
 Eisenstein (2012), Sergej: Disney, hsg. v. Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. – Berlin: PotemkinPress.
 Julien (2003), Francois: Das Wesen der Nacktheit über das Wesen der westlichen und chinesischen Ästhetik. – Zürich/Berlin: Diaphanes.
 Kuriyama (1999), Shigehisa: The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine. – New York: Zone Books.
 Menke (2000), Bettina: „Die Polargebiete der Bibliothek: Über eine metapoetische Metapher“, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 4, S. 545–597.
 Richie (1971), Donald: Japanese Cinema: Film Style and National Character. 2. Auflage. – New York: Anchor Books.