

О магическом материализме в кино

Инга Иштван

Предлагая рассматривать магический реализм в кинематографе в качестве возможной альтернативы повествовательной логике постмодернизма, Фредрик Джеймисон отмечал, что даже несмотря на очевидные стилистические различия между фильмами, которые с той или иной степенью условности можно отнести к этому направлению – «Водяной дом» (Хакобо Пенсо, 1984), «Не спешите хоронить Кондора» (Франсиско Норден, 1984), – между ними можно выделить и общие характерные черты. Прежде всего это исторические фильмы, и этим они отличаются от своего пастишного аналога – ностальгического кино, в котором формальной компенсацией нехватки историчности становится преобразование изображения в визуальный продукт потребления. Второй характерной чертой Джеймисон называет цветовой режим каждого из этих фильмов, служащий источником специфического прибавочного удовольствия, завроженности, или *jouissance*¹.

Обратившись к режиссерским работам Ренаты Литвиновой – «Нет смерти для меня» (2000), «Богиня: Как я полюбила» (2004), «Зеленый театр в Земфире» (2008), – можно предпринять попытку рассмотреть то, как определенное историческое отношение в кинематографе может быть репрезентировано ретроактивно и при этом *ad marginem* основного повествования, однако без превращения его в гляцевую форму. «Историческое» потому, что каждый из этих фильмов всякий раз явлен сквозь призму другого фильма и другого времени – так, как если бы в их производство была вовлечена сама История, но история с «ошибками», с лакунами в повествовании, о которых нам ничего неизвестно, но которая – странным образом – является и нашей историей, не всегда явственно осознаваемой и потому неполной. Эта неузнаваемая непризнанная история, которую мы неизбежно разделяем с другими, которую одни фильмы разделяют с другими фильмами, и позволяет возникнуть тому, что мы называем событием.

Зрителя в этих фильмах привлекает не столько цвет как визуальная форма, которая может быть легко коммодифицирована, сколько тот предел, который он намечает, сцепленность этого цвета с объектом, чуждым как режиму потребления, так и логике линейного повествования – цвет как *surplus*, шифтер, вводящий транспозициональную нарративную структуру.

«Нет смерти для меня» – это фильм, посвященный пяти советским актрисам: Нонне Мордюковой, Татьяне Окуневской, Татьяне Самойловой, Лидии Смирновой и Вере Васильевой, в котором фрагменты интервью перемежаются черно-белыми вставками старых кинолент. Фраза «Я звезда вашего периода!», которую произносит через четыре года после времени создания этого фильма (2000) одна из «потусторонних» в зазеркалье фильма «Богиня» (2004), может служить одним из примеров тропологической инаугурации субъекта/зрителя, где «наш период» и наше время при помощи механизма, побуждающего нас узнавать себя там, где нас нет, определяется как время «тоталитарного периода» – время невидимых, но от этого не менее смертельных сражений за образы, где императрица Елизавета Петровна и Акси́нья из Тихого Дона (роль, так и не сыгранная в кино Нонной Мордюковой) становятся не воображаемыми, а реальными соперницами: «одно сопрано ненавидит другое сопрано».

Картина «Вокальные параллели» (2005) Рустама Хамдамова – фильм-концерт, главные партии в котором исполнили казахский контртенор Эрик Кумангали, оперные певицы Араксия Давтян, Роза Джаманова, Бибигуль Тулегенова и сама Рената Литвинова в роли ведущей концерта, также условно может быть отнесена к жанру ностальгического кино, и в то же время это не та пастишная форма, о которой говорит нам Джеймисон, но другая ностальгия и другая история, время которой измеряется и создается временем звучания голоса. Фраза «поют своими голосами», которая появляется в титрах этого фильма, двусмысленна – исполнители поют голосами прошлого, в фильме звучат старые записи. В интервью Екатерине Богопольской после Венецианского фестиваля 2005 года Рустам Хамдамов отмечает, что ему нравится Татьяна Доронина, потому что она говорит «выдуманном голосом». Таким выдуманным, «не своим» голосом говорит в кино и Рената Литвинова; эта «чуждость» субъекта самому себе и становится одним из условий создания образа.

В предисловии к своей книге «Голос и ничего больше» (2006) Младен Долар рассказывает анекдот об итальянских солдатах. Командир отдает приказ «В атаку!», но никто не двигается с места. Тогда он повторяет приказание еще раз – теперь уже громче, потом еще раз, но ничего не происходит. Наконец из траншеи доносится ответ – одобрительное восклицание одного из солдат «*Che bella voce!*» – «Какой прекрасный голос!»². Голос здесь функционирует как вуаль, исключая возможность действия. Интерпелляция субъекта в фильме «Нет смерти для меня» («звезда вашего периода») может и не сработать на уровне идеологического узнавания, но она непременно срабатывает на другом уровне – на уровне влечения, там, где у этого фильма нет зрителя. Как отмечает Долар, для становления субъектом одних только операций узнавания и повинования никогда не достаточно – каждый становится субъектом только при прохождении через стадию «акустического зеркала»³, то есть стадию верности тому чуждому ядру голоса, части экстернальной материальности, которая не может быть при-

своена самостью. В примере Долара итальянские солдаты, игнорируя призыв к действию и подчинение репрессивному государственному аппарату, тем самым провозглашают себя «любителями итальянской оперы». Это верность медиуму как объекту фетишистской завороченности; и если таким объектом в первом фильме Ренаты Литвиновой является красота, то в фильме Рустама Хамдамова это голос, который, как отмечает Долар, по самой своей природе является измерением не бытия, а события – чем-то избыточным, радикально внешним по отношению к бытию субъекта⁴.

Понятие «чудесной реальности» (*real maravilloso*) Алехо Карпентьера, о котором говорит Джеймисон, определяется именно существованием таких избыточных объектов интериоризации экстерналиного, которые не столько влияют на искажение определенной перспективы видения, помогая нам представить реальность в качестве фантастической, сколько являются частью этой реальности, которая и оказывается магической по самой своей природе. Мы не относим фильмы Рустама Хамдамова и Ренаты Литвиновой к жанру магического реализма, но пытаемся указать на возможность того, что их реальность – пространство, создаваемое кинематографическими средствами – особым образом выстроена вокруг двух невозможных объектов: цвета и голоса, говоря о которых, Долар и Джеймисон обращаются к примеру спора Зевксиса и Паррасия из одиннадцатого семинара Лакана. Как отмечает Джеймисон, конститутивная функция цвета в рассматриваемых им фильмах радикально несовместима с логикой образа как визуального симулякра, который ассоциируется с постмодернизмом; тем самым он отличает «цвет» от «глянцевости» – формообразующей категории ностальгического кино⁵. Именно «глянцевость» зачастую является определяющей характеристикой способа функционирования образа актера как в средствах массовой информации, так и на экране. Фильм-концерт Ренаты Литвиновой «Зеленый театр в Земфире» (2008) позволяет прояснить логику подобного различения. В фильме соединены черно-белые фрагменты интервью и запись самого концерта Земфиры, состоявшегося 8 июня 2007 года в ЦПКиО имени М. Горького. Этот концерт стал прощанием со старой программой. Как и в первом фильме Литвиновой, переход в черно-белую гамму означает и смену объекта: событие не документируется, но запечатлевается – как образ. Цвет отделяет один объект от другого и в пространстве, и во времени, тем самым являясь историей; глянец же «схватывает» их в совокупности – как единый объект потребления перед объективом камеры. В истории о Зевксисе и Паррасии это триумф взгляда над глазом – птицы обманываются, принимая нарисованный Зевксисом виноград за настоящий – оборачивается тем, что Зевксис все-таки проигрывает состязание, когда просит Паррасия показать ему, что же находится за нарисованной вуалью. Понимание постмодернистского образа как феномена, в котором скопическое потребление направлено не на объект, а на вуаль, ставшую объектом желания, позволяет нам смутно представить себе результаты этой

победы. То, что интересует Джеймисона, – это статус легендарных виноградин Зевксиса: он предлагает переосмыслить их в терминах цветовых сочетаний, настолько чарующих, что мы постепенно забываем о самих объектах, свойствами которых они являются. В то же время Джеймисон говорит о том, что цвет не является неким гомогенным медиумом, функционируя наподобие некоего «либидинального аппарата». «Подобно смешанным напиткам, множественные частицы *живого* цвета, то есть цвета, струящего не поляризованный, не отраженный свет, но мозаику напряженных, резко дифференцированных тонов и разнообразные сочетания, сколько возможно их на *квадратный дециметр*, рождают нежную ослепительность, более вкусовую, нежели зрительную»⁶, – эти слова Поля Валери о Шартрских витражах, о «зернистых» образах («зерна граната», «зерна дивной жемчужины») иллюстрируют особую диалектику видения, в центре которой – недостижимый *objet petit a*, обнаруживающийся, по словам Лакана, при попытке представить себе место художника в истории – нечто, источником чего он сам и является и что вполне может перейти в Реальное⁷. Привилегированным доступом к подобному недостижимому объекту обладает и художник, говорящий «не своим» голосом, верность «чуждому» ядру которого и конституирует историческое отношение.

Если это отношение присуще Ренате Литвиновой как актрисе, то образы, возникающие на уровне ее словесных монологов в фильмах и ее текстов – «Принципиальный и жалостливый взгляд Али К.», «Монологи медсестры» («Увлеченья», 1994, Кира Муратова), «Офелия, безвинно утонувшая» («Три истории», 1997, Кира Муратова), «Очень любимая Рита, последняя с ней встреча», «О мужчине» («Два в одном», 2007, Кира Муратова), «Две, кому-то нужные» («Вокальные параллели», 2005, Рустам Хамдамов), «Обладать и принадлежать» («Страна глухих», 1998, Валерий Тодоровский), «О счастье и о зле» («Богиня: Как я полюбила», 2004, Рената Литвинова), «Небо. Самолет. Девушка» (2002, Вера Сторожева), – принадлежат скорее пространству «ирреальной топологии» меланхолии, которая, как отмечает Джоржио Агамбен, не является ни онейрической сценой фантазма, ни миром естественных объектов⁸. Опыт меланхолии, изначально основывающийся на том факте, что объект пассионарной привязанности был утрачен, – это и присущая поэзии способность заставить появиться недостижимый объект в его отсутствии, особая диалектика искусства, в центре которой – объект меланхолической интроекции. Это и пространство кристевского полилога, «открытой структуры любви на психоаналитическом сеансе», императивом которого становится провозглашение «Я – истина, я имею право лгать в той форме, которая меня завораживает».

Съемки «Вокальных параллелей» велись на протяжении девяти лет, начиная с 1997 года. Именно в это время появились первые режиссерские работы Ренаты Литвиновой, фильмы «Небо. Самолет. Девушка» (2002) Веры Сторожевой и «Настройщик» (2004) Киры Муратовой. Внимание к хронологическим деталям

здесь не случайно: принимая во внимание тот факт, что ко времени начала съемок роль в «Трех историях» уже сыграна, не так сложно вообразить, что слова, с которых начинаются «Вокальные параллели» – первые строки из эссе «Кризис духа» (1919) Поля Валери, – произносит уже не европейский Гамлет, но неевропейская «невинно утонувшая Офелия». Обратившись к известному примеру из шестого семинара (1959) Лакана, посвященного желанию и интерпретации, мы можем отметить и некоторые последствия подобного воображаемого смещения: если Офелия в структуре пьесы и присутствует изначально – в версиях Франсуа Бельфоре и Саксона Грамматика – как часть ловушки, которой Гамлету удается избежать, то только у Шекспира она становится одним из определяющих внутренних элементов трагедии Гамлета как трагедии человека, потерявшего способность желать⁹. Основываясь на подобном воображаемом смещении, можно предположить и наличие некоего скрытого механизма – подобного вращающейся сцене в театре, «ложное движение» которой завершается появлением утраченного объекта в первой сцене пятого действия. То, что у Шекспира ловушка сработала, а сама «Офелия» в «Вокальных параллелях» Хамдамова, сменив Гамлета на его воображаемом посту, отныне становится не только и не столько действующим лицом, но созданием «без памяти и желания», и означает, что та дискурсивная аномалия, которую могли бы обозначить введенные мною гендерное и европейское/неевропейское различия, сама по себе становится знаком смены дискурса – вводя фигуру аналитика, в лакановской топологии занимающего место *objet petit a*.

Обращаясь к тому же эссе Валери, Жак Деррида в «Призраках Маркса» пишет об особом искушении работы скорби – онтологизировать останки, идентифицировать прах и локализовать мертвых¹⁰. Этим грешит любая интерпретация, и вышеобозначенное «внимание к деталям» этому, несомненно, способствует. Мы не погрешим против законов изображаемого пространства, если обозначим его как «террасу Эльсинора», на которой Офелия прощается с призраками, и все же, если герменевтические стратегии имеют весьма отдаленное отношение как к критической теории, так и к аналитической практике, эта странная разновидность прощания, равно как и интересующее нас соотношение фрейдовской «работы скорби» Гамлета, и беньяминовской «игры скорби» Офелии, заслуживает более подробного рассмотрения.

Отмечая, что движение материальной культуры очень логично, Рустам Хамдамов в фильме Петра Шепотинника иллюстрирует действенность подобных «воздушных путей» при помощи особой спектральной генеалогии – Жан Виго *qui genuit*¹¹ Феллини, Сара Бернар *qui genuit* Аста Нильсен, *qui genuit* Марлен Дитрих, *qui genuit*¹²... Кажется даже, стоит только продолжить этот ряд именем одного из ныне живущих, и работа скорби будет наконец завершена, а миссия киноисторика выполнена. Но именно в этот момент в текст вторгаются образы – непоименованные, но присутствующие в нем изначально, как непрогова-

риваемый остаток той «чудесной материальности», которая все время говорит, не будучи услышанной, даже уже будучи запечатленной. Чио-Чио-Сан («Герой ищет катастрофу. Без катастрофы герой невозможен. Цезарь ищет Брута, Наполеон – Св. Елену, Ахиллес находит свою пятую, Наполеон – свой остров смерти, Жанне д'Арк нужен костер, бабочке – пламя. Таков закон героического») ¹³, белый котенок на клавишах рояля «Красный октябрь», желтую птицу бросают в огонь («В искусстве нет ничего более органичного, чем питаться другими»), Пиковая Дама, пылающее «нотное» платье, небо и самолет, лошади Пржевальского («Здесь у нас осталось всего восемь штук – их съели люди, остальные ушли в Китай. Одно сопрано и меццо-сопрано ненавидят другое сопрано. В мире их осталось всего 215 штук, я имею в виду лошадей»), светящийся виноград («если бы эти яхонты или серебро были настоящими, можно было бы купить коня или полцарства, только голос не купишь») – все эти образы уже являются не столько попыткой создания некоего псевдопрошлого, пригодного для потребления, сколько воссозданием фантазматического прошлого в его материальности, во всей совокупности сопутствующих условий как вечно длящегося, запечатленного на пленке «теперь».

Действие фильма Рустама Хамдамова «Анна Карамозофф» (1991), равно как и фильма «Богиня: Как я полюбила» (2004) Ренаты Литвиновой, разворачивается в пространстве случайных оснований, где сразу же возникают две кэрролловские ассоциации. Первая: сцена, в которой Жанна Моро встречается мальчика-зайчика и устремляется за ним, попадая в конце концов в зал кинотеатра, где она засыпает, а на экране начинают показывать фрагменты черно-белой незаконченной картины Рустама Хамдамова «Нечаянные радости» (1972) с Еленой Соловей и Натальей Лебле – событие, которое явным образом прерывает фильмическое повествование, вводя в него иное пространство и иное время не просто в качестве времени «другого фильма», смещения повествовательной логики из одной плоскости в другую, но время, явным образом являющееся конфликтным (история с показом фильма на фестивале в Каннах в 1991 году и последующим арестом картины продюсером Сержем Зильберманом стала лишь выражением этого противоречия ¹⁴). Вторая: сцена из «Богини», в которой Фаина (Рената Литвинова) – повторяя сцену с Марией Казарес (Принцесса) в «Орфее» (1950) Жана Кокто – проходит сквозь зеркало. Как говорит сам Кокто, о Принцессе часто говорят как о Смерти, а об Эртебизе – как об ангеле. Однако это память о пьесе, по которой был снят фильм, но в этом фильме нет ни Смерти, ни ангела: «Их там и не может быть. Эртебиз – это просто мертвый юноша на службе у одного из бесчисленных подручных смерти, а из Принцессы такая же смерть, как из стюардессы на самолете ангел» ¹⁵. Зона, которую Кокто называет «ничейная земля», – это не пространство навечно запечатленных образов, но территория, вторжения на которую явным образом избегает фильм «Нет смерти для меня». Одновременно она описывает и структуру соотношения «Нечаянных радостей»

и «Анны Карамазофф», и то, чему, как кажется, посвящена «Богиня». Это два контура судьбы, как и два разных вида движения, каждый раз различный режиссерский финт и нарратологический ход одновременно – *underground*, в темноту кинозала, мерцающее время другого фильма и другой истории, которая, прерывая игру главной героини, в то же время становится условием ее продолжения (так появление на экране титра «Проснулась» в «Анне Карамазофф» совпадает с пробуждением героини – одного и другого фильма, меньше чем за минуту до финального «Смерть неизбежна», где их истории расходятся). И – «сквозь зеркальное стекло» – путешествие в ирреальных пространствах воображаемого, оборачивающееся одновременно поисками утраченного объекта. Как отмечает Элен Сиксу, если представить аналитическое толкование *Алисы в стране чудес* достаточно просто (что само по себе сложно представить), то *Алиса в Зазеркалье* в меньшей степени поддается подобной интерпретации: неизбежно возникающие ассоциации со стадией зеркала Жака Лакана могут позволить прочесть все приключение как воображаемое конструирование эго через рефлексивную идентификацию. В *Алисе в Зазеркалье* можно увидеть и рождение нарциссизма, так что подзаголовок «И что она там увидела» будет указывать на ликующее открытие самости через интересубъективность (тогда подзаголовок «Богини» будет указывать на обретение способности любви). Но Алиса пересекает зеркало дважды – туда и обратно, – и пересечение этой поверхности, пишет Сиксу, делает возможным «перевернутое» прочтение мира, сущностным объектом которого является Время-История и эффекты, которые производит зеркальная инверсия его законов: инверсия каузальности, эффект предшествующих причине следствий¹⁶. Таким образом, переход в Зазеркалье и последующее возвращение объясняются подобно сновидению: объект, который может быть присвоен, остается радикально внешним. В версии Ренаты Литвиновой возвращения из Зазеркалья и не происходит¹⁷. Если точнее, возвращение совпадает с гибелью субъекта – Фаина «была найдена в пять утра, 25-го числа на Речном вокзале», при ней нашли папку с протоколом, на одной странице было нарисовано лицо, а на другой – вопрос о смысле жизни, остальная часть страницы была исписана ответом. Но все же если «самая подлинная глубина прозрачна», если она «не нуждается в каких-то особых словах» (таких как «смерть» и «любовь»)¹⁸, представляя собой зрелище, «невыносимое для смертных, для рыб и тюленей»¹⁹ и, добавим, для поэтов, ищущих спасения на «ничейной земле» меланхолии, – это означает, что присвоение невозможно. Всякое тотализующее присвоение было бы жестом гегемонным. Но Алиса может существовать по обе стороны зеркала одновременно, как замечает Элен Сиксу, она сама – словно «слово-бумажник», субъект «внешнего внутреннего внешнего» – равным образом, как и героиня Жанны Моро, даже если не говорить о составном, дважды набоковском, характере ее имени, и Эрик Курмангали, и Земфира, поющая «Во мне» – это лица, снятые боковым светом. Их «другая сторона» – это сама история.

Обращаясь к предложенному Джеймисоном различию (между фильмами, относящимися к магическому реализму, находящимися в особом отношении с историей, и их пастишевым аналогом – ностальгическим кино), можно провести и другое различие – между магическим материализмом в кино, поэтическими манифестами «чудесной реальности» и меланхолическим мелодрамматизмом – поиском утраченного объекта. В своих *Заметках о материалистическом театре* (1962)²⁰, посвященных постановке пьесы Бертолацци *El Nost Milan* труппой театра Пикколо, анализируя понятия диалектического и недиалектического времени, между которыми не существует явно выраженного отношения, Луи Альтюссер задается вопросом о причинах выразительности подобной диссоциации, благодаря которой, как он полагает, можно приблизиться к внутреннему ядру пьесы, неявно определяющему ее структуру. Принимая во внимание то, что пространство диалектического времени как истории, контур судьбы, который намечается на «полях пустого времени», населенного персонажами, «поддерживающими друг с другом случайные и эпизодические отношения», более того, остающимися чужими для персонажей «времени-молнии» как времени истории, определяется конфликтом, мы можем рассматривать подобную «диссимметрически-критическую структуру» маргинальной диалектики в качестве определяющей характеристики «Анны Карамзофф» в противоположность как 1) мелодраматической диалектике утраты – ирреальной топологии меланхолии в «Богине», так и 2) ностальгической структуре фильма «Нет смерти для меня», в которых историческое отношение замещается формами воображаемого конфликта.

-
- 1 Jameson, F. «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (Winter 1986), p. 303.
 - 2 Dolar, M. *A Voice and Nothing More* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), p. 3.
 - 3 Silverman, K. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 268 p.
 - 4 Ibid., p. 79.
 - 5 Jameson, F. «On Magic Realism in Film», *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 2 (Winter 1986), p. 311.
 - 6 Валери П. «Смесь», *Об искусстве* (М.: Искусство, 1993), с. 153.
 - 7 Лакан Ж. *Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964))* (М.: Гнозис, Логос, 2004), с. 123.

- 8 Agamben, G. «Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture», *Theory and History of Literature*, vol. 69 (January 1992), p. 25.
- 9 Lacan, J. «Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet», *Yale French Studies*, no. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise (1977), p. 12.
- 10 См.: Деррида Ж. *Привиди Маркса* (Харків: Око, 2000), с. 53.
- 11 «который породил» (лат.). – *Прим. автора.*
- 12 См.: Валери П. «Кризис духа», *Об искусстве* (М.: Искусство, 1993), с. 88.
- 13 Здесь и далее в этом предложении приводятся цитаты из кинофильма «Вокальные параллели» Рустама Хамдамова, первые две из которых перефразируют слова Поля Валери («Из Тетрадей»). – *Прим. автора.*
- 14 См.: *СЕАНС*, № 9, 1994.
- 15 Кокто Ж. «Орфей», *Тяжесть бытия* (СПб.: Азбука-классика, 2003), с. 417.
- 16 Cixous, H. «Introduction to Lewis Carroll's Through the Looking-Glass and The Hunting of the Snark», *New Literary History*, vol. 13, no. 2, Narrative Analysis and Interpretation (Winter 1982), p. 238.
- 17 Примечательно, что в 2005 году вышла аудиокнига «Алиса в стране чудес», в которой роль Алисы озвучила Рената Литвинова.
- 18 Валери П. «Из Тетрадей», *Об искусстве* (М.: Искусство, 1993), с. 127.
- 19 См.: Бишоп Э. «На берегу», *Чур, мое!, Шеймус Хини* (М.: Текст, 2007), с. 137.
- 20 Альтюссер Л. «“Пикколо”, Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре)», *За Маркса* (М.: Праксис, 2006), с. 187-217.