

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Символическая смерть отца и стирание следов: к деконструкции кинематографа А. Звягинцева |

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

Украина, Киев.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедра культурологии.
Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.

National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
The Department of cultural science. PhD in philosophy, senior lecturer.olga-kirillova@yandex.ru

СИМВОЛИЧЕСКАЯ СМЕРТЬ ОТЦА И СТИРАНИЕ СЛЕДОВ: К ДЕКОНСТРУКЦИИ КИНЕМАТОГРАФА А. ЗВЯГИНЦЕВА

Статья посвящена иронической деконструкции авторского творчества кинорежиссера Андрея Звягинцева и выявлению основных принципов его киноязыка, сочетающего в себе признаки авторского кино «большого канона» и постмодернистскую иронию.

Ключевые слова: авторское кино, деконструкция, след, анонимность, кино молчания

Symbolic Death of the Father: On the Deconstruction of Andrei Zviagintsev's Films

The article focuses on the ironic deconstruction of Andrei Zviagintsev's films, as well as the exploration and subversion of the main principles of his film poetics, which includes characteristics of canonized arthouse films and post-modernist irony.

Key words: arthouse films, deconstruction, trace, anonymity, cinema of silence

Автор умер — да здравствует Авторское Кино?! После того, как постмодернистская парадигма окончательно и прочно утвердилась в отечественном кинематографе настолько, что в нее органично вписались и режиссеры, начинавшие в русле авторского кино в 70–80-е (яркие примеры тому — Кира Муратова и Александр Сокуров), кажется, один лишь Андрей Звягинцев всерьез претендует на роль творца Авторского Кино, которое «звучит гордо», оба слова со строчной буквы. В данном случае имеется в виду именно Авторское Кино (sic!) так называемого «большого канона», сложившегося в эпоху титанов, таких как Антониони, Бергман, Тарковский — именно эти имена всплывают в памяти в первую очередь во время просмотров фильмов Звягинцева. В этом, пожалуй, некая уникальность Звягинцева на общем фоне современной кинематографии, дающая ему два преимущества сразу.

Во-первых, это возможность занять фактически пустующую нишу подобного «титана» (но «занять» — ещё не значит «стать») — в какой-то мере здесь возникает лакановская и делезовская игра «подставными репрезентациями» (*tenant-lieu de la représentation*), «временно занимающими» пустующее символическое место фатально отсутствующего Другого. Поскольку большая часть общества эпохи постмодерна активно продолжает оперировать мировоззренческими и эстетическими категориями Модерна — Нового Времени, не вдаваясь в

излишние тонкости, у Звягинцева, помимо символического, налицо явные преимущества конъюнктурные и коммерческие — его фильмы сделаны как уважаемая (пустующая) форма «бергмановщины» и «тарковщины» на экспорт, в них практически нет узнаваемых российских реалий (или — есть, но неявные и глубоко зашифрованные) и даже имена героев либо почти отсутствуют (как в «Возвращении») либо звучат вполне общеевропейски (как в «Изгнании»). Излюбленная Звягинцевым и фактически беспроблемная притчевость вполне допускает подобную анонимность. Киноязык Звягинцева претендует на роль метакода, и его насыщенность универсалиями христианской культуры, опять же объединяющими европейскую культуру как единый культурный тип, в значительной степени способствует этому. Здесь уже изначально задано направление «работы для интерпретаторов», о которой говорил Джойс в связи со своими «Поминками...» — но мы как раз эту линию развивать не будем.

С другой стороны, Звягинцев принадлежит к тем немногим «промежуточным творцам» эпохи постмодерна, которые, умело мимикрируя под «большой канон», иронически разрушают изнутри эту форму метанарратива, фактически деконструируют ее. Эта ирония слишком явственно звучит уже в «Изгнании»: женщина, которая в начале признается мужу, что ждет ребенка не от него, потому что, как оказывается в конце «все



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Символическая смерть отца и стирание следов: к деконструкции кинематографа А. Звягинцева |

мы — дети не своих родителей», неувлочно отсылает нас к сюжетам о персонажах, которые оказывались своими собственными дедушками. Позиция подобного автора практически неуязвима: его трудно обвинить как в полной серьезности к воссоздаваемой им классической форме, так и в откровенном «глушении», которое столь часто и неоправданно приписывают многим постмодернистам. Зачастую в подобных проектах — и в профессиональных, как у Звягинцева, и в откровенно профанных — вместо «глушения» возникает откровенный постмодернистский цинизм по отношению к удачно эксплуатируемому метанарративу. Поскольку деконструктивистская интенция заложена в самом проекте Звягинцева, весьма проблематичной и провокативной была бы попытка деконструкции самого кинематографа Звягинцева.

Дерриданские категории, пожалуй, более применимы к кинематографу Звягинцева, нежели другие категории постструктурализма, исходя из специфики поэтики этого кинематографа: деконструкция, след, логоцентризм в его опровержении. Итак, нашими изначальными предпосылками будут следующие:

- 1) деконструктивизм Звягинцева интенционален, т. к. заложен в стратегии самого режиссера по отношению к кинематографическому метанарративу и одновременно является имплицитным заданием критика по отношению к кинонарративу самого Звягинцева;
- 2) «стирание следа» (по Деррида и, немного, по Делёзу) является одной из главных задач кинематографа Звягинцева;
- 3) отмена (скорей, чем последовательное опровержение) фаллологоцентризма проявляется, конечно же, в обыгрывании символической ипостаси Отца (с большой психоаналитической буквы) — в его символическом убийстве в первом фильме и в декларировании невозможности отцовского статуса как такового в фильме втором.

Цитатность произведений Звягинцева (как по отношению к авторскому кинематографу, так и — шире — по отношению к культуре в целом, включающей в себя и все мировое искусство, и конкретную топографию) многократно отмечена, и это тоже, конечно, вполне постмодернистская черта, однако многослойность этой цитатности неочевидна. Отец, которого мы с первых кадров его появления видим в позе мертвого Христа, — визуальная цитата настолько явственная, что выглядит таковой даже для тех, кто не ассоциирует ее с полотном XV в. Андреа Мантеньи. Цитата, с одной стороны навязчивая, с другой стороны, скрытая — нельзя не вспомнить здесь, конечно, другого мертвого Христа — Ганса Гольбейна, который в «Идите» Достоевского служит точкой сходящихся идентификаций не одного персонажа, как в фильме Звягинцева, а сразу трех: Мышкин (Христос), Настасья Филипповна (труп), Рогожин (неверие, разложение).

«Да от такой-то картины вера пропасть может!» — Да от такого-то отца, априори мертвого, перефразируя Достоевского, может пропасть любое сыновнее чувство, которое у Звягинцева и явлено в модусе нехватки, отсутствия, под огромным вопросительным знаком. Поскольку отец изначально заявлен как обреченная жертва кинотекста, его смерть абсолютно закономерна в финале фильма, который сплошь базируется на травматических повторениях одних и тех же мотивов (можно

ли в структуралистском духе назвать их элементарными частями — *кинемами*?): страх вышки — гладь воды — намерение отцеубийства — визуальный образ мертвого Христа. Можно сказать, что повторение в этом фильме Звягинцева («Возвращение») выполняет функцию, так сказать, «закрепления в символизации»: если мотив повторяется несколько раз, критики просто обязаны его интерпретировать. Здесь проявляется специфическое обращение Звягинцева со «следами» — или повторно проходить по своим же следам, указывая магистральный путь символического, или же стирать следы, любые приметы реального. Это, в сущности, то не оставляющее следов хождение по воде, к которому кинематограф Звягинцева в немалой степени можно свести. Это стирание следов можно соотнести с метафорой Сен-Поля Ру, которую цитирует Гастон Башляр в философской работе «Вода и грёзы»: две водные страницы, будто теряющие закладку, смыкаясь над головой. Такова альтернативная метафора фирменного герметизма Звягинцева. В сущности, пейзаж Звягинцева — это всегда в какой-то степени *пейзаж с наводнением*, к которому отсылает заглавие сборника Иосифа Бродского, мелькнувшего в киноновелле Звягинцева из альманаха «Нью-Йорк, я люблю тебя». Благодаря ему Манхеттен затапливают в нахлынувшем воспоминании воды воображаемой Венеции: знакомые колышки, омываемые волнами канала, словно служат иллюстрацией смывания любой семиотической привязки... Бродский, присутствующий в этом фильме пустым означающим, также как некое Имя Отца современной поэзии в отсутствие Автора, весьма симптоматичен — ведь аналогичная ниша Автора в поэзии фатально незаполнена, в отличие от кинематографа...

Весьма симптоматично здесь звучит реплика из фильма «Изгнание»: «Папа, а почему на других могилах есть надписи, а на дедушкиной нет?» — «Ну, наверно, он не хотел...» Это стирание означающего как стирание следов за собой повсюду, где только можно, служит своеобразной перманентной детерриторализацией героев Звягинцева, определяя их стратегию. Фирменный герметизм Звягинцева демонстрирует нам в буквальном смысле «вещи в себе»: мы никогда не узнаем, что было в ящике, который отец в «Возвращении» выкопал в лесу, что было в конверте от частного детектива, который женщина сожгла не раскрывая, так и не пожелав узнать интимные тайны своего мужа (еще один короткометражный фильм Звягинцева — «Тайна»). Это сократовско-платоновская «агальма» (которую Лакан называл *объектом а* — объектом-причиной желания) — наглухо запаянная шкатулка, в которой содержатся драгоценные смыслы, которые не раскроются никогда, и это же привлекательная своей герметичностью упаковка, которая содержит многочисленные ложные многозначительности.

Для этого достаточно послушать диалоги в «Изгнании», где слова, разговоры редки, весомы и пафосны, и в этих блестяще прописанных диалогах (сценарий А. Звягинцева, О. Негина, А. Мелкумяна) неприкрытый «стеб» над имитируемой режиссёром традицией Бергмана — Тарковского (кино, выстроенной на паузах) уже проявляется напрямую. Бергмановское «кино молчания» (наиболее раскрывшееся в фильмах «Молчание» и «Персона») здесь вполне узнаваемо как оригинал-первоисточник, потому метафоры отчуждения у Звягинцева воспринимаются уже скорей как молниеносно узнаваемые знаки, которые



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Символическая смерть отца и стирание следов: к деконструкции кинематографа А. Звягинцева |

сигнализируют нечто культурно ориентированному зрителю: крупный план мальчика на самом верху многометровой вышки, отвернувшегося от товарищей, уходящих далеко внизу («Возвращение»); одиночество затерянного посреди Нью-Йорка парня, наблюдающего за ссорящейся парой, столь же случайного здесь, как и поэт Джозеф Бродский, о котором он слышит в первый раз («Нью-Йорк, я люблю тебя»); статичная фигура мужа в темной комнате над телом жены, умершей от аборта, сделанного по его настоянию («Изгнание»). Собственно, само название этого последнего фильма весьма условно, поскольку в кинематографе Звягинцева изначально нет не-изгнанников, даром что большая часть из них живут в родном доме долгое время. Модус изгнания — модус отчуждения ощутимы в самом ландшафте, где одинаково экзотично смотрятся конкретные топографические приметы: и провинциальный русский одноэтажный домик с «Волгой», и небоскребы Манхэттена, где парадоксально сливаются в едином образе Нью-Йорк и Венеция, индустриальные окраины Сибири и англо-саксонского типа улочки с пабами и отелями.

Третий фильм Андрея Звягинцева «Елена» только вышел на фестивальные экраны, поэтому, к сожалению, присовокупить его к анализу не удалось — а ведь вполне возможно, что Звя-

гинцев, вполне в деконструктивистском духе, уже успел опровергнуть сам себя и всё, написанное выше. По крайней мере, критика утверждает, что фирменная «анонимность» Звягинцева в этом фильме (сохраняющем, тем не менее, жанр притчи) успела обрести конкретикой, топографической и социальной.

Но, так или иначе, очевидна сознательная преемственность в развитии этой линии российского кинематографа: Тарковский — Сокуров — Звягинцев. Авторский кинематограф Тарковского и новосозданная «форма тарковщины» — вещи, очевидно, разные. Эту форму вольны эксплуатировать как угодно: наполнять любым неприсущим ей содержанием или вовсе оставлять пустой. И если кинематограф Сокурова, тоже во многом «сработанный на экспорт» (особенно «Русский ковчег», а также «Телец» и «Молох», в меньшей степени «Камень»), привносит в нее социальное звучание, остросоциальное подчас и всегда звучащее в унисон веяниям тех стран, где проходят крупнейшие международные фестивали, то кинематограф Звягинцева симулирует ее как «чистую форму авторского кино» со всем возможным в данном случае совершенством. Здесь мы, в сущности, смягчаем мнение кинокритика Екатерины Барабаш: «духовный гламур, беспощадный по форме и бессмысленный по содержанию».

