

УДК 791

ББК 85.373(3); 85.374

Зименков Никита Александрович

Аспирант, кафедра эстетики, истории и теории культуры, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

Ключевые слова: «медленное кино», модернизм, постмодернизм, метамодернизм, «философия освобождения», картина мира, мультикультурализм, плюрализм, индивидуализация, «новое настоящее»

Зименков Никита Александрович

«Запечатленный кризис»: кинематограф К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-666-691

Для цит.: Зименков Н.А. «Запечатленный кризис»: кинематограф К. Рейгадаса на стыке культурных парадигм // Художественная культура. 2023. № 4. С. 666–691. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-666-691>.

For cit.: Zimenkov N.A. "Captured Crisis": C. Reygadas's Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 666–691. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-666-691>. (In Russian)

Zimenkov Nikita A.

PhD Student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia

ORCID ID: 0009-0004-7791-7404

ResearcherID: IAM-0799-2023

nktzimenkov@gmail.com

Keywords: "slow cinema", modernism, postmodernism, metamodernism, "philosophy of liberation", world picture, multiculturalism, pluralism, individualization, "new present"

Zimenkov Nikita A.

"Captured Crisis": C. Reygadas's Cinematography at the Crossroads of Cultural Paradigms

Аннотация. В статье исследуется творчество мексиканского кинематографиста Карлоса Рейгадаса. Представитель нового авторского кинематографа, развивающегося направления «медленное кино», он является выразителем тех социокультурных проблем, вокруг которых сосредоточилось внимание европейских режиссеров первой трети XXI века. На примере фильмов Рейгадаса показаны те изменения, которые претерпело общество за последние десятилетия, при переходе от культуры постмодерна к метамодерну. Междисциплинарный подход к изучению его творчества призван полнее раскрыть идейно-тематическую направленность фильмов и осветить культурно-исторический процесс первых десятилетий XXI века, что и составляет новизну исследования.

Отталкиваясь от идей Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера о том, что метамодерн пытается снять противоречия между различными арт-направлениями, культурой прошлого и настоящего, предпринимается попытка продемонстрировать, как эта тенденция проявилась в творчестве Рейгадаса. Вместе с тем обращение к мифологии Мезоамерики и «философии освобождения» Латинской Америки показывает, что концепция Вермюлена и Аккера о преобразовании культуры посредством разрешения противоречий отражает ситуацию кризиса, в которую вовлечено современное общество.

В фильмах режиссера это сказывается на невозможности установления человеком контакта с Другим и окружающей его реальностью. Более того, если фильмы 2000-х годов демонстрировали попытку выхода из прежней социокультурной парадигмы, то к концу 2010-х проблема межличностных отношений не получила разрешения, а реальность обрела статус «ускользающей». Это позволяет сделать предварительный вывод о том, что общество еще находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций, а переход от постмодернизма к метамодернизму нельзя считать завершенным процессом.

Abstract. This article examines the work of the Mexican filmmaker Carlos Reygadas. The representative of the new auteur cinema, the developing direction of “slow cinema”, he is the exponent of those social and cultural problems on which the attention of European directors of the first third of the 21st century is focused. The example of Reygadas’ films shows the changes that society has undergone in recent decades in the transition from the postmodern to the metamodern culture. The interdisciplinary approach to the study of his work is designed to more fully reveal the ideological and thematic orientation of the films and to illuminate the cultural and historical process of the first decades of the 21st century, which will constitute the novelty of the study.

Based on the ideas of T. Vermeulen and R. van den Akker that the metamodern seeks to remove the contradictions between different art movements, past and present cultures, the author of the article attempts to demonstrate how this trend manifested itself in the work of Reygadas. At the same time, the reference to the mythology of Mesoamerica and the “philosophy of liberation” of Latin America shows that Vermeulen and van den Akker’s concept of culture transformation through the resolution of contradictions reflects the situation of a crisis in which modern society is involved.

In the director’s films, this is reflected in the inability of the individual to make contact with the Other and the reality around them. Moreover, the films of the 2000s showed an attempt to get out of the former social and cultural paradigm, but by the end of the 2010s, the problem of interpersonal relations was not resolved, and reality acquired the status of “elusive”. This allows us to draw a preliminary conclusion that society is still in a state of a crisis, experiencing a change of cultural formations, and the transition from postmodernism to metamodernism cannot be considered a completed process.

Введение

Пока споры вокруг феномена «медленного кино» утихли, в мире вышло несколько научных работ, посвященных этой проблеме, и сейчас есть возможность вернуться к анализу явления. Хотя первое упоминание термина закрепил за собой М. Симан, вклад в исследовательское обоснование темы внес М. Флэнэган, отметивший такие особенности «медленных» фильмов, как длинные планы, упрощенное повествование, внимание к повседневной реальности — и небезосновательно обнаруживший параллели с картинами итальянских неореалистов. Позже Г. Таттл предложил вместо термина «медленное» говорить «созерцательное» кино, что отражает специфику зрительского восприятия изображения [16, р. 6–16].

Исследователями выделялись различные режиссеры, которых относили к представителям «медленного кино». Чаще других упоминаются такие авторы, как Б. Тарр, Ц. Минлян, Л. Диас. Представителями поколения 2010-х годов считаются А. Вирасетакул, Ц. Чжанкэ, К. Рейгадас. К предшественникам как первых, так и вторых, часто относят Р. Брессона, М. Антониони, А. Тарковского [17, р. 1–15]. На их примере видно, что под «медленным» подразумевается тот срез авторского кинематографа, который выстраивает со зрителем определенные «созерцательные» отношения и выражает те изменения, которые происходят в обществе, что и станет предметом анализа в данной статье.

Несмотря на очевидно кризисные тенденции, проявившиеся в первой трети XXI века, культурно-исторический процесс развивается и меняется на наших глазах — обретает новые черты, формы, обнаруживает новаторские или интерпретирует старые смыслы. И хотя О. Шпенглер уже в начале XX века писал о «закате» прежней культуры, а Ф. Фукуяма, подводя итоги столетия, говорил о «конце» истории⁽¹⁾, сегодня их опасения принято считать несостоявшимися. Отчасти это так, что позволяет Т. Вермюлену и Р. ван ден Аккеру констатировать факт того, что история движется после поспешно объявленного конца

[5]. Вместе с тем социокультурные изменения, с которыми столкнулось общество модерна на рубеже XIX–XX веков и постмодерна (во второй половине двадцатого столетия), не утратили значимости.

Наше время принято называть метамодернизмом или постпостмодернизмом [11]. Точных определений и характеристик современного периода пока нет. Однако в рамках данной статьи будет предпринята попытка зафиксировать тот образ мира (*imago mundi*), который дан в фильмах мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса (род. 1971), чье творчество служит одним из примеров нового авторского кинематографа. В центре внимания окажутся не только нарративные конструкции, символика и кинематографические реминисценции, но также комплекс мировоззренческих проблем, заявленный автором, что позволит оценить общественные изменения и пути их концептуализации на рубеже XX–XXI веков. Ведь, быть может, прав У. Бек, полагавший, что «пост-» — это всего лишь кодовое слово, выражающее растерянность человека, запутавшегося в модных веяниях [4, с. 9].

Основная идея Вермюлена и Аккера состояла в том, что метамодерн пытается снять противоречия между культурой модерна и постмодерна. Ключевым понятием теории является «метаксис» — существование на стыке категорий, например таких, как энтузиазм/насмешка, надежда/меланхолия, эмпатия/апатия, цельность/расщепленность, ясность/неоднозначность и т.д. В результате их нивелирования положение человека в мире авторы описывают как нахождение одновременно здесь, там и нигде. Сегодня нет уверенности в том, что ситуация по сравнению с постмодернизмом, где жизнь характеризовалась неопределенностью и непредопределенностью, существенно изменилась. Она усложнилась, и насколько продуктивной окажется новая концепция, покажет время.

Идеи метамодерна в определенной мере перекликаются с «философией освобождения», получившей широкое распространение в Латинской Америке начиная с семидесятых годов двадцатого столетия. Группу философов, теологов и общественных деятелей объединяло не только стремление выразить «дух» своего народа, но определить пути социокультурного развития латиноамериканского региона. Восприняв и переосмыслив идеи европейских философов Х. Ортеги-и-Гассета, М. Хайдеггера, А.-Л. Бергсона, Э. Гуссерля, Х.-Г. Гадамера, Э. Левинаса,

(1) Имеются в виду книги «Закат Европы» (1918; 1922) и «Конец истории и последний человек» (1992).

П.Т. де Шардена, они говорили о «перспективизме» как возможности постоянного «открытия» (в хайдеггеровском понимании) мира человеком, о процессе познания им реальности, но находящимся «далее» разума. Под понятием «новый гуманизм» ими подразумевался поиск гармонии между человеком и природой, а этический аспект философии базировался на моральном отношении к Другому (человеку иной культуры). Характеризуя свою национальную идентичность как существование на грани двух миров — индейского и европейского [8, с. 206], считая себя *другими* по отношению к миру, представители «философии освобождения» пытались преодолеть «противоречие между Востоком и Западом, теорией и практикой, мифом и разумом» [12, с. 142], по сути, имея в виду то, о чем в 2010 году писали Вермюлен и Аккер.

В этом контексте интерес к творчеству мексиканского кинорежиссера обусловлен тем, что, во-первых, Рейгадас выражает общие тенденции латиноамериканской культуры и, в частности, «философии освобождения». Во-вторых, его фильмы находятся на грани двух «посттрадиций»: постмодернизма и метамодернизма. Так, природа и человек (как правило, мексиканец) в его картинах взаимосвязаны. Режиссуру Рейгадас считает процессом познания мира, а образный строй его фильмов часто мифологичен, что связано с интуитивистским способом познания мира. Им используются широкие кинематографические контексты от К.Т. Дрейера до Р. Брессона и А. Тарковского, но ключевой акцент сделан на творчестве М. Антониони. Рейгадас начинает как постмодернист, но изменение общественного дискурса и изначальная позиция «между» различными культурами позволяет ему не только выработать уникальный режиссерский стиль, но предложить оригинальный взгляд на мир.

Первые фильмы: жажда обновления

Обобщив основные тенденции постмодернизма [6], можно заключить, что для этого периода характерен отказ от объективной картины мира, целостности, детерминизма. Мир становится мультикультурным, общество превращается в фрагментарное и мозаичное. Разрушение государственных, религиозных и внутрисемейных аспектов оборачивается политическим, сексуальным, религиозным плюрализмом

[9]. В той или иной форме эти черты представлены в творчестве Рейгадаса. В фильмах зрелого периода они осмысляются критически, предпринимается попытка выйти за рамки прежней парадигмы, но в ранних картинах влияние постмодернистских тенденций наиболее ощутимо.

В фильме «Япония» (2001) мужчина, имени которого мы не знаем, приезжает из города в отдаленную мексиканскую деревню. Ситуация постоянного перемещения героя в пространстве характерна для творчества Рейгадаса — образ дороги здесь центральный. Отметим, что ранее похожие мотивы можно было встретить у Антониони. Показателен диалог героини Моники Витти с пилотом самолета в фильме «Затмение» (1962): девушка спрашивает, что самое трудное в управлении самолетом, мужчина отвечает — найти пункт назначения. Н. Хренов называет героя фильмов шестидесятых годов «новым кочевником», что точно отражает положение человека в мире, границы которого оказались размыты [см.: 13]. На рубеже XX–XXI веков общество унаследовало эту тенденцию, что подтверждает фильм Рейгадаса.

Однако персонаж мексиканского кинорежиссера включен еще в один культурный контекст. Э. Дуссель, один из ведущих представителей «философии освобождения», полагал, что человек открывается миру в его подвижности и текучести [8, с. 255] — это означает, что мир неизменно обновляется, горизонт смысла удаляется, вследствие чего мы также находимся в постоянном движении, становлении. Герой Рейгадаса, выражающий настроения поколения, предрасположен к такому движению и обретению внутренней целостности. Об этом говорит его бегство из города на природу, к этому его подталкивает характер. Подобно экзистенциалистам, ощущавшим абсурдность происходящего, он захочет покончить с собой, не сможет, но, оказавшись на грани жизни и смерти, заново откроет для себя мир. В центральной сцене фильма герой взбирается на гору⁽²⁾ и подходит к обрыву. Он держит в руках пистолет, который направляет в небо, после чего камера взмывает вверх: во всех фильмах она подвижна — открыта миру и ищет небо. В следующей сцене мы видим героя лежащим

(2) Сакральное пространство в большинстве культур. Так, в эпосе «Пополь-Вух» народа киче, проживавшем на территории Мезоамерики, на горе люди ожидали появления Солнца.



Илл. 1. Кадр из фильма «Япония», 2001, режиссер Карлос Рейгадас

возле мертвой лошади. Идет сильный дождь, а за кадром звучит ария *Erbarme dich* («Прости мой грех») из оратории И. С. Баха «Страсти по Матфею». Реминисценция к Тарковскому, хотя и неявная, может быть прочитана как момент очищения главного персонажа. Или, если возвращаться к экзистенциализму, — ситуация, в которой он принимает абсурдность мира, но продолжает жить.

Обе трактовки будут верны и вместе с тем неполны. Поскольку для Рейгадаса, как и для «философии освобождения», опыт, который открывает человеку трансцендентальный горизонт смысла, находится в области взаимодействия с Другим. Общение с ним уводит «Я» за пределы бытия, так как разрушает границы субъективного восприятия мира, и позволяет различить лик Бога как абсолютного Другого. Левинас, концепцию которого представители «философии освобождения» заимствовали, называл это эпифанией. «Опыт общения возникает до отношения субъект — объект тогда, когда в естественном выдохе одного субъекта другой субъект впервые с удивлением услышал приглашение выслушать его и понять. Это удивление и было выходом „за пределы себя“, „трансцендированием“» [12, с. 102].

Другим по отношению к герою в фильме была пожилая Асэн, одинокая старушка, приютившая у себя в доме гостя. Примечательна сцена, в которой герой рассказывает ей, как уехал из города в надежде обрести покой и желая избавиться от бесполезных вещей, которые перестали нравиться. В его словах читается одно: «бесполезная вещь» — это жизнь, «покой» — смерть. Тогда Асэн, *выслушав* его, от-

вечает, что хотя ей не нравятся ее больные руки⁽³⁾, она не хотела бы от них избавиться. Через общение с ней мужчина мог обрести очищение и услышать Слово Бога как абсолютного Другого (имя женщины Аспен переводится как „Воскрешение Христа“), но в финале фильма мы этого не увидим.

Можно предположить, что та форма контакта с Другим, которую избрал герой в дальнейшем, вступив в сексуальные отношения с Асэн, не включала такие понятия «философии освобождения», как любовь и служение. В основе ее, как скажет мужчина, лежали инстинкты, поэтому неудивительно, что режиссер оканчивает историю трагически. Фильм, открывавшийся дорогой, которая вела к новой жизни, завершается дорогой, на которой мы видим смерть. То, что имело потенциал к обновлению — неслучайно название картины отсылает к Японии («месту, где восходит Солнце»), — утратило его. Мир нетронутой природы, в который вторгается индустриализация (Асэн гибнет в финале на железной дороге), мир прошлого, которое разрушает настоящее (неожиданно появившийся племянник женщины разбирает ее амбар на камни), и мир чувств как таковой оказались нивелированы.

Мысль о том, что герои Рейгадаса и реальность, им изображенная, жаждут обновления, но не могут его достичь, подтверждает следующий его фильм «Битва на небесах» (2005). На данном этапе персонажи не ищут избавления в бегстве из города. Их взаимоотношения развиваются на фоне постиндустриального мира, что во многом роднит их с героями Антониони. Мир чувств, возникающих между мужчиной и женщиной, и мир «второй природы», как называет ее У. Бек [3], подразумевая под ней природу, покоренную человеком и заново произведенную — вот то, что интересует режиссера в новой картине.

Обратившись к «философии освобождения», точнее, к ее разделу, который Дуссель называет «эротикой освобождения», нужно отметить, что ориентация на понятие «Другой» в психосексуальных отношениях сохраняется. Это подразумевает, что они должны основываться на

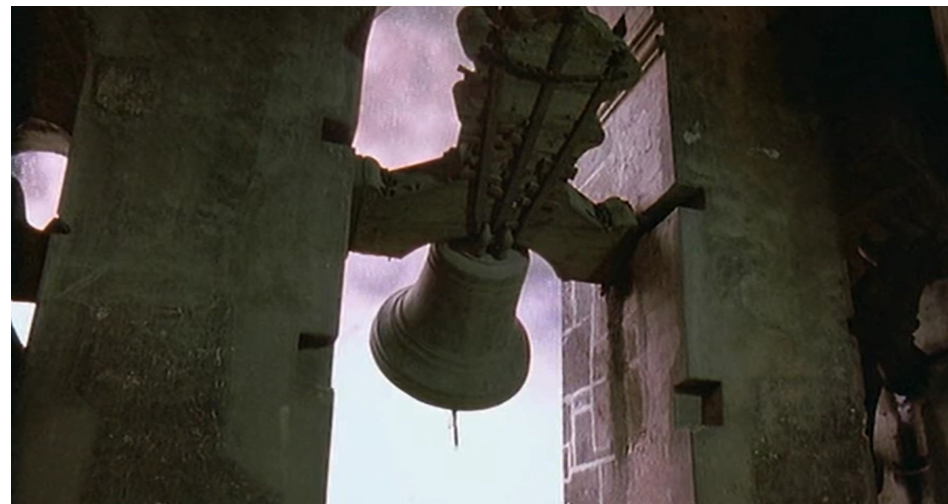
(3) Образ рук часто встречается у Брессона и отражает нравственный выбор героя. Асэн, которая в предыдущей сцене руками стирала одежду, бережно убирала паучка из корыта и помогала инвалиду завязать шнурки, совершает правильный выбор — в пользу жизни — и подталкивает к нему героя.

чувстве любви-справедливости: «Нормальные человеческие отношения должны быть не просто отношениями индивидов одного вида, но двух личностей, различие которые не подавляется, но уважается в общем стремлении к любви-справедливости» [12, с. 178], — а также быть подкреплены импульсом служения Другому: «Специфическим именно для человеческой эротики является альтернативный импульс как метафизическая устремленность к служению Другому» [12, с. 177].

Тем самым латиноамериканская идея примирения противоположностей распространяется на отношения между мужчиной и женщиной. Более того, в основе своей она отсылает к таким категориям, как материя и дух. Подразумевая, что полное отрицание эротического компонента жизни в угоду духовному формирует ложное моральное сознание. Режиссеру, который говорил, что его интересуют три вещи: секс, религия и смысл жизни [14], задача снятия противоречий между противоположностями оказывается близка.

Все три аспекта в рассматриваемой картине представлены, но с позиции западноевропейского мышления⁽⁴⁾ ее можно назвать нарочито откровенной, опосредованно религиозной и упраздняющей вопрос о смысле жизни как вопрос онтологического порядка. Но предположим, что эпизод фелляции в начале фильма, любовная сцена Маркоса с женой, где мы видим изображение Христа над их кроватью, и момент близости героя с Анной, приветствующей свободные отношения, призваны подтолкнуть нас к мысли о возможном обновлении чувств между мужчиной и женщиной. Допустим, что та избыточность, которая заявлена автором, говорит о естественности жизненных проявлений: тучные фигуры Маркоса и его жены напоминают персонажей картин Ф. Ботеро, откровенные эпизоды эстетизируются. В таком случае противоречие между материей как изначальным злом и духом как единственным добром стирается, гармония между мужчиной и женщиной восстанавливается.

Однако этого не происходит. Поскольку главный этический императив «эротика освобождения» — постижение Другого и открытие в нем божественного через любовь-справедливость и служение — не



Илл. 2. Кадр из фильма «Битва на небесах», 2005, режиссер Карлос Рейгадас

выполняется. Маркос хочет уйти от жены, к Анне он испытывает лишь влечение, и когда герой понимает, что не интересен девушке, то убивает ее. В финале мужчина попытается искупить вину. На коленях, со свечой в руках, одновременно напоминая героя «Ностальгии» (1983) Тарковского и Раскольникова Ф.М. Достоевского, он проследует через площадь к храму. Маркос умрет на мессе, стоя на коленях. Но огромный колокол, в который будет бить звонарь в заключительных кадрах, не издаст ни звука, а финальный эпизод фильма повторит начальный, полностью разрушив метафизический пафос произошедшего.

Избыточное внимание к телесному привело к упразднению духовного и нарушению взаимосвязи между мужчиной и женщиной. Поэтому в данном случае приходится говорить об автономности сексуальности в культуре, когда она превращается в форму самоидентификации, самовыражения и самоутверждения личности [7, с. 44]. Эротический компонент, в свою очередь, обособляется, перестает подразумевать понятие любви, становится единственной причиной и целью взаимоотношений. Ситуация, связанная с сексуальной революцией, ослаблением роли семьи, упразднением прежних норм и морали, сохраняется и на данном этапе не преодолевается.

(4) В «философии освобождения» прослеживается четкая оппозиция между европейским образом мышления, названным «Тотальность» (Totalidad), и латиноамериканским, которое является по отношению к нему Другим (el Otro).

Вслед за героями, оказавшимися неспособными на чувства, реальность в фильме Рейгадаса не обрела целостности. Картина мира, которую рисует мексиканский режиссер, вбирает в себя религиозные, социальные, политические контексты, но каждый из них разрушен — представляет собой симулякр. Ироничным выглядит ежедневное водружение военными флага на площади. Признаки карнавализации можно различить в религиозном шествии паломников. Город, где природные ландшафты соседствуют с бетонными стенами домов, лишен гармонии.

В 60-х годах XX века Антониони еще пытался найти точки соприкосновения между человеком и «второй природой», мужчиной и женщиной (насколько это у него получилось, вопрос иного порядка). Так, в интервью Ж.Л. Годару он говорил, что в «Красной пустыне» (1964) хотел запечатлеть красоту нашего мира, а проблемы героев вызваны трудностями их адаптации [1, с. 159]. Рейгадас «красоту мира» тонко чувствует, но на данном этапе культуры больше ее не находит. В последующем он предпримет попытку обновления режиссерского стиля, киноязыка, прежних нарративов, уводя нас не только в сторону метамодернизма, но в область мифологии.

«Безмолвный свет»: эпос народа киче

«Это — рассказ о том, как все было в состоянии неизвестности; все холодное, все в молчании; все бездвижное, тихое; и пространство неба было пусто» [10, с. 10], — так начинается история о сотворении мира в эпосе «Пополь-Вух». От триединого Бога, имя которому Сердце небес, пришло Слово и появились земля и свет: «Пусть будет свет, да будет заря на небе и над землей» [10, с. 11]. Первые кадры фильма «Безмолвный свет» (2007), когда мы видим ночное небо, поле и то, как на горизонте занимается заря, полностью соответствуют этому описанию. Можно говорить о том, что в этой картине, на данном этапе культуры и своего творческого пути, Рейгадас стремится выйти за рамки исторического времени. В первых кадрах он погружает нас в момент, где времени еще нет, в «рассветное мгновение начал», как это названо у М. Элиаде [15, с. 80], и актуализирует концепцию вечного возвращения. Но не в ницшеанском смысле, а то, как ее понимали

народы древности, соотносившие свою жизнь с циклами природы и сводившие ее к повторению архетипических действий.

Герои фильма — Йохан, его жена Эстер и их дети, живущие в общине меннонитов, на лоне природы, изначально включены в это мифологическое время. Походы мужа на работу в мастерскую, уборка кукурузы, совместные семейные трапезы, перед каждой из которых читается молитва, — действия членов семьи подчинены не просто определенному распорядку, но естественному течению жизни. Они ритуализируются и обладают символическим значением. Так, сцена у источника, когда дети плещутся в воде, а затем родители моют их и натирают маслами, напоминает древний ритуал омовения. В этом эпизоде наиболее ярко проявляется то, что Элиаде называл моментом иерофании, или что в «философии освобождения» означало проявление трансцендентного в мире повседневной реальности.

Йохан и Эстер через миф и природу сопричастны Божественному, в отличие от первых героев Рейгадаса, только мечтавших обрести подлинность. Но, как и их предшественники, пара переживает кризис взаимоотношений. Йохан влюблен в хозяйку придорожного кафе Марианну. Он хочет уйти к ней, о чем сообщает своему отцу. Тот внимательно выслушает героя, рассказав о том, что когда-то тоже хотел уйти от жены, но его увлечение было лишь потребностью чувствовать. О том, что она перестала чувствовать Йохана и ощущать себя частью мира, Эстер скажет мужу в машине, когда они вдвоем поедут за город. Тема чувств, их отсутствия и желания эти чувства возродить, неизменна для Рейгадаса и периода постмодернизма и метамодернизма. Она приобретает различные черты, но разрешения (пока) не получает.

Эстер, когда они будут ехать в машине, попросит мужа остановиться: она почувствует боль в груди и тошноту. В лесу, во время сильного ливня ей станет плохо, и она умрет от сердечного приступа. Пока Эстер будут готовить к погребению, Йохан в разговоре с Марианной, пришедшей на прощание, скажет, что отдал бы все, лишь бы обратить время вспять. «Это единственное, что мы не можем сделать», — ответит девушка, прикрыв ладонью Солнце. Последующая отсылка к фильму «Слово» К.Т. Дрейера (1955): Марианна входит к Эстер, целует ее, и та оживает, — ощутима, но имеет важную особенность. В фильме Дрейера Йоханнес, имя которого наследует персонаж Рейгадаса, пробуждал от смерти героиню, демонстрируя силу веры. «Вы верите



Ил. 3. Кадр из фильма «Безмолвный свет», 2007, режиссер Карлос Рейгадас

в мертвого Христа, а не в живого», — повторял он. Рейгадас в данном случае обращается к идее вечного возвращения, подразумевающей возможность не воскресения, а обновления.

«Жизнь нельзя исправить, но можно воссоздать путем повторения космогонии» [15, с. 75], — писал Элиаде, анализируя ритуалы исцеления у древних народов. Именно такого рода «ритуал» мы видим в финале фильма. После воскресения Эстер камера, как и в начале, показывает небо, поле, но разница в том, что теперь Рейгадас фиксирует не рассвет, а закат. В некоторой мере то, о чем просил Йохан — обратить время вспять, оказалось возможным (неслучайно Марианна прикрывала ладонью Солнце). Однако подразумевать под этим нужно не возвращение к прошлому, а упразднение самого факта времени. В космогонических мифах нет ничего необратимого и окончательного, поэтому если человек, отделившись от архетипа, выпадает в длительность, время может быть аннулировано и начато вновь [15, с. 77], что и подтверждает финал картины.

«Безмолвный свет» на данный момент является ключевым фильмом в творчестве мексиканского кинорежиссера. В нем предпринимается попытка обновления предшествующего опыта культуры. Практически Рейгадас реализует то, о чем говорили представители «философии освобождения» и метамодернисты в лице Вермюлена и Аккера. Однако проблема межличностных взаимоотношений сохраняется. Бек писал, что парадокс индивидуализации состоит в том, что

путь из семьи и брака ведет обратно и наоборот [4, с. 160]. И, учитывая концепцию вечного возвращения, заявленную в фильме, такого рода цикл может продолжаться неопределенно долго.

Зрелый период творчества: «новое настоящее»

«В темноте, в ночи была только лишь неподвижность, только молчание» [10, с. 10], — продолжает рассказ о сотворении мира неизвестный автор книги «Пополь-Вух». Образ, который присутствовал в предыдущей картине, также найдет отражение в фильме «После мрака свет» (2012). Ее название отсылает к девизу Реформатства — движения XVI века, стремившегося к преобразованию церкви. Очевидно, что мотив, связанный с возможностью обновления, в творчестве Рейгадаса сохраняется. В первой сцене нового фильма маленькая девочка — образ ребенка и детства здесь становится ключевым — показана на фоне ночного неба. Гремит гром, сверкают молнии, и юная героиня произносит: «Мамочка, Гуэрра, Луна, дом, Элеасар, Рут, папочка».

Если учесть, что в эпосе «Пополь-Вух» верховное божество, Сердце небес, также имело имя Хуракан (Ураган), а каждая из трех его ипостасей включала определение Блеск молнии⁽⁵⁾, то можно заключить, что в первой сцене режиссер возвращает нас во «вневременной момент изначальной полноты» [15, с. 75]. И девочка, которая описывает окружающую ее реальность (Рут — ее имя, Элеасаром зовут ее брата, Гуэрра — это их собака), оказывается включенной в ритуальное прадействие по сотворению мира. Называя объекты, именуя людей и животных, то есть подбирая к тому или иному означаемому соответствующее означающее, она восстанавливает между ними связь. Что выглядит закономерным: в финале картины «Безмолвный свет» заканчивается один цикл, в начале «После мрака свет» открывается новый.

Однако мир, который фиксирует режиссер, нельзя назвать целостным и гармоничным. Несмотря на обновление, он фрагментарен и мозаичен, если подразумевать под этим множественность реально-

(5) Caculha Hurakan — одноногий удар молнии, Chipi Caculha — младший удар молнии, Raha Caculha — новая молния.



Ил. 4. Кадр из фильма «После мрака свет», 2012, режиссер Карлос Рейгадас

стей и параллельное сосуществование разных форм времени. Рейгадас, используя флешбэки и флешфорварды, намеренно выстраивает нелинейное повествование. Но учитывая мифологический пафос первой сцены, которая не вписывается в какую-либо каузальную последовательность, фантастические эпизоды, в которых некто, напоминающий черта, на рассвете возвращается домой (видеть его могут только дети, открытые миру), и отображение на экране грез героев, имеет место не просто художественное нарушение причинно-следственных и временных связей, но их нивелирование.

Можно предположить, что молодая пара, Хуан и Наталия, когда-то переехали в мексиканскую деревню, взяв с собой маленьких детей. Испытывая проблемы во взаимоотношениях, о которых косвенно сообщает эпизод в городском свингер-клубе, они попытались, как и герой «Японии», решить проблему бегством. Но это мало что изменило для пары; более того, Хуан погиб. В то же время в одном из эпизодов, который является флешфорвардом, показано, как Хуан,

Наталия и их повзрослевшие дети, Рут и Элеасар, находятся в Европе на светской вечеринке. В сцене в свингер-клубе, которую можно посчитать флешбэком, персонажи упомянут, что приехали из Мехико. Таким образом, ни об одном из эпизодов-фрагментов, в которых задействованы главные герои, мы не можем сказать, в какой момент времени он происходил, и насколько события, его составляющие, были реальны по отношению к тому, что мы привыкли называть объективной картиной мира.

Отчасти объяснение можно обнаружить в словах режиссера, который говорил, что образы — сны, мечты, представления о будущем и воспоминания — такая же часть реальной жизни, как и все остальное [14]. Однако подобное нарушение пространственно-временных рамок является важным признаком авторского кинематографа. Границы между прошлым, настоящим и будущим, субъективным и объективным в творчестве Рейгадаса размываются. И если учесть, что в предыдущем фильме режиссер, используя мифологические конструкты, выводил историю на уровень вневременного повествования — неизменно длящегося настоящего, то в рассматриваемой картине им это «настоящее», лишенное последовательности, но обнаруживающее признаки прошлых проблем, фиксируется.

Кризис во взаимоотношениях мужчины и женщины, продиктованный разрушением традиционных форм семейных отношений, поиском нового опыта в области семьи, секса, эротики, любви, подтверждается примером Хуана и Наталии, которые, экспериментируя с индивидуальной идентичностью, оказались неспособны на какую-либо форму контакта друг с другом: чувственного, сексуального порядка. В мире «нового настоящего» ни в одном из его отрезков пространства-времени персонажи режиссера не обнаруживают целостности. За исключением финального эпизода, в котором умирающий герой вспоминает о детстве и просит прощения у жены.

«Я почувствовал сегодня себя как в детстве. Почувствовал траву под ногами, как она проскальзывает между пальцев...», — говорит Хуан, описывая в последующем, как пели сверчки, которых с тех пор он больше не слышал, а также отмечая, что тогда от него требовалось одно — просто жить. «Сегодня я люблю все вокруг... Я чувствую себя, как ребенок после купания, чистым и сухим», — заканчивает герой. Помимо того, что его монолог отсылает к фильму Антониони «Красная

пустыня» (1964), где Джулиана рассказывает сыну историю о девочке, которая слышала, как вокруг пела природа, он возвращает нас к традиции экзистенциализма, где персонаж только на грани жизни и смерти мог обрести подлинность.

Безусловно, возможность обновления у Рейгадаса сохраняется. Однако она принимает исключительно индивидуальный характер: Хуан, пережив смерть, если и не фактически, то внутренне, вернулся к по-детски чистому восприятию мира. Вместе с тем в рамках исторического процесса возможность подобного обновления режиссером не подразумевается. Более того, наследование комплекса прежних проблем (кризис во взаимоотношениях, разрушение объективной картины мира) и механизмов по их разрешению перерастает в дурную бесконечность, из которой все труднее становится найти выход.

В фильме «Наше время» (2018) попытка обновления Рейгадасом предпринимается, но впервые не получает завершения. В центре внимания режиссера — история семьи Хуана и Эстер. Их размеренный быт на ранчо нарушает Фил — помощник героя, который вступает в сексуальную связь с его женой. Проблему, которую заявляет автор, можно назвать проблемой полиаморных отношений: Хуан позволяет Филу поддерживать контакт с Эстер, рассчитывая ее вернуть. В его отношениях с ней, по выражению героини, «возникла трещина», проявившаяся в разобщенности и отсутствии коммуникации. На образном уровне это подтверждает кадр, недвусмысленно отсылающий к Антониони, когда Хуан и Эстер стоят друг напротив друга на фоне пустой стены. И сцена их ссоры, в которой мужчина находится в одной комнате, женщина в другой, мы слышим их голоса, в то время как в кадре показана перегородка, разделяющая комнаты. О том, что во всех формах совместной жизни проступают конфликты эпохи, писал Бек [4, с. 160]. Однако важно понимать, что полиамория как феномен *нашего времени* является не причиной, а следствием кризиса во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, проявившегося еще во второй половине XX века.

Разрушение традиционной идентичности привело к тому, что человек стал ощущать бóльшую свободу и экспериментировать с индивидуальной идентичностью. Но парадокс в том, что обретение собственной идентичности оказалось проблемой [13, с. 114]. Пример Эстер, которая переживает личностный кризис, показателен. Обра-



Ил. 5. Кадр из фильма «Наше время», 2018, режиссер Карлос Рейгадас

щаясь к мужу в письме, она рассказывает, что в какой-то момент перестала узнавать себя, потеряла свою силу, вместо любви к Хуану она ощущала опустошенность. Отношения с Филом дали волю ее чувствам, обратили к самой себе, пробудили желание жить по своим правилам. Однако ощущение свободы еще не является освобождением. Более того, ничем не ограниченная свобода выбора, в том числе в области отношений, оборачивается свободой от самого себя — проблемой кризиса утраты идентичности [6, с. 7].

После возвращения к мужу, в сцене за столом, Эстер скажет ему, что она почти у цели, подразумевая под этим внутреннее перерождение. Хуан подойдет к ней со спины и положит руку на плечо. Отсылка к финалу фильма «Приключение» (1960) Антониони важна, поскольку как итальянский, так и мексиканский кинематографисты говорят о невозможности, в рамках рассматриваемых ими проблем, гармоничных отношений между мужчиной и женщиной. В финале Эстер поймет, что Хуан ею манипулировал, он сохранит статус-кво, но «трещина» в их отношениях останется. Можно предположить, что они будут развиваться по пути, намеченному Бекком, который полагал, что смена семей, соединяемая и прерываемая другими формами совместной или одинокой жизни, станет парадоксальной нормой общества [4, с. 173].

В «философии освобождения» хайдеггеровскому Dasein (здесь-бытие) соответствует Estar-ser (быть-существовать). Глагол estar

обозначает нахождение вещей в определенных обстоятельствах, глагол *ser* выражает их сущностную природу. Герои Рейгадаса, вступая в отношения, находясь в тех или иных обстоятельствах (*estar*), хотят стать кем-то сущностным (*ser*), но они неизменно остаются в положении становления (*estar-siendo*), движутся по направлению к бытию [12, с. 137], но не достигают его. На уровне отношений это приводит к плюрализму межличностных связей и утрате собственной идентичности, в области взаимодействия с реальностью становится преградой на пути к ее постижению.

Подобно тому, как в фильме «Битва на небесах» режиссер фиксировал постиндустриальный мир, в который вовлечены герои, в картине «Наше время» им изображена реальность, где естественное и искусственное столь тесно переплетены между собой, что границы между ними стираются, и ее подлинную сущность установить не удастся. В одной из сцен Хуан читает SMS-сообщения на телефоне жены. Он стоит у окна, съемка ведется снаружи дома. В отражении стекла мы видим поле, лес, небо. Позади героя, в коридоре, еще одно окно: в нем, на дальнем плане, можно различить дерево. Неординарная работа с пространством позволяет продемонстрировать его иллюзорность. Мир, на первый взгляд, открыт перед героями, но он оказывается не более чем отражением на стекле. Образ окна, через которое персонажи смотрят в мир, или стекла, которое их отделяет друг от друга, часто использовал Антониони. В его картинах они выражали призрачную природу реальности, дистанцию в отношениях между мужчиной и женщиной. Рейгадас наследует итальянскому кинематографисту, поэтому развязка его фильма — Эстер удаляется в комнату, Хуан выходит из дома, через огромное панорамное окно показаны горы и лес — соответствует как первому, так и второму выводу.

В книге «Пополь-Вух» рассказывалось, как люди, ожидавшие на горе Солнце, были ослеплены, когда показали его первые лучи — настолько они были яркими. Затем автор отмечает, что нынешнее Солнце (книга написана в XVI веке) не такое, каким было прежде: «То, что осталось в настоящее время, — это лишь отражение в зеркале» [10, с. 103]. Рейгадас, от фильма к фильму стремившийся вернуть миру и человеку изначальную полноту, в «Нашем времени» говорит о том, что реальность и мир чувств утратили былую аутентичность, от них осталось лишь «отражение».

Заключение

Исследуя современные социокультурные процессы, А. Ассман обращала внимание на то, что мы живем в эпоху, где концепция линейного и однонаправленного времени, заявленная в век Просвещения, утратила актуальность [см.: 2]. Более того, пристальное внимание к прошлому упразднило настоящее и превратило будущее в источник озабоченности. О том, каким оно может быть, никто сегодня не знает. Очевидно, общество находится в ситуации кризиса, переживает момент смены культурных формаций. То, что Р. Козеллек называл хиатусом — разломом, разрывом. Поэтому с полной уверенностью говорить о том, что сегодня в мире преобладают тенденции постмодернизма или метамодернизма, не представляется возможным. Пример Рейгадаса, который находится на стыке двух направлений, традиций Востока и Запада, вбирает опыт культуры прошлого и настоящего, служит тому подтверждением.

Отчасти в его фильмах имеет место сохранение постмодернистских дискурсов. Так, плюрализм в различных сферах жизни оборачивался для героев ощущениями неопределенности: неспособностью установить контакт с миром, Другим, утратой идентичности личности. Мультикультурализм, как одновременное сосуществование различных социальных, религиозных, сексуальных контекстов, был причиной разрушения границ реальности, утраты устойчивости и стабильности. Вместе с тем, рассматривая проблемы с позиции «философии освобождения», влияние которой на творчество режиссера ощутимо, то, что мы характеризуем как неопределенность, может быть названо жизнью в постоянном становлении, в предощущении бытия, выраженного в формуле «всегда-еще-не-бытия» [8, с. 206].

В «философии освобождения» под ней подразумевалось, что мир включает множество реальностей, равно культур, которые должны сосуществовать в диалоге и взаимном обогащении дискурсов. Только такого рода интердискурсивный характер интеркультурного диалога, по Р.Ф. Бетанкуру, способен привнести в мир гармонию. Показательно, что диалог всех культур и цивилизаций, который предполагает движение далее (*meta*) твоего собственного видения и понимания мира, еще в 70-х годах XX века представители «философии освобождения» и называли *метамодернизмом*.

Так или иначе, идеи латиноамериканской философии, нарративы постмодернистской традиции и концепции, сформулированные Вермюленом и Аккером, причудливым образом сочетаются в творчестве Рейгадаса, в котором находит отражение социокультурный процесс первой трети XXI века. Но если подобрать точный термин, описывающий происходящие изменения, пока не удастся, то факт того, что культура и история находятся в стадии становления, в предощущении нового направления развития, не вызывает сомнений.

Подводя промежуточный итог, можно остановиться на том, что Рейгадас как представитель нового авторского кинематографа фиксирует тенденцию к изменению общественного дискурса. Вместе с тем, апеллируя к полученным результатам, важно отметить, что проблема межличностных отношений в его творчестве сохраняется, а реальность обретает статус «ускользающей». Однако запечатлевая на экране субъективное, эмоционально-чувственное восприятие мира, возможно, именно представители «медленного кино» в дальнейшем окажутся ближе к постижению его подлинной природы и тех культурно-исторических процессов, в которые мы вовлечены.

Список литературы:

- 1 Антониони об Антониони / Пер. с итал.; вступ. ст. В.Е. Баскакова, коммент. О.Б. Бобровой. М.: Радуга, 1986. 399 с.
- 2 Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 267 с.
- 3 Бек У. От индустриального общества к обществу риска // Теория, культура и общество. 1992. № 1. Т. 9. С. 97–123.
- 4 Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну / Пер. с нем. В. Седелника и Н. Федоровой. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 384 с.
- 5 Вермюлен Т., Аккер Р., ван ден. Заметки о метамодернизме // Metamodernizm.ru: интернет-журнал о метамодернизме. 2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения 03.05.2023).
- 6 Волков В.Н. Постмодерн и его основные характеристики // Культурное наследие России. 2014. № 5 (2). С. 3–8.
- 7 Волков В.Н. Семья, эротика, секс и любовь в эпоху постмодерна // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2014. № 3. С. 35–57.
- 8 Из истории философии Латинской Америки XX века / А.Б. Зыкова, Р.А. Бургете, Н.И. Петякшева и др.; АН СССР, Ин-т философии. М.: Наука, 1988. 287 с.
- 9 Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
- 10 Мифы индейцев Центральной Америки: Пополь-Вух; Родословная владык Тотоникапана / Сост. В. Харитонов; пер. с яз. киче, коммент. и послесл. Р.В. Кинжалова. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 240 с.
- 11 Павлов А.В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теория объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. 560 с.
- 12 Петякшева Н.И. Латиноамериканская «философия освобождения» в контексте компаративистики. М.: Уникум-Центр, 2000. 232 с.
- 13 Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
- 14 Шарапова Н. Карлос Рейгадас: «Дайте фильму объясниться» // Seance.ru: журнал о кино. 2012. URL: <https://seance.ru/articles/reygadas-interview/> (дата обращения 03.05.23).
- 15 Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / Пер. с фр. Ю.Н. Стефанов, Н.К. Гарбовский, А.А. Васильева. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
- 16 Çağlayan O.E. Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent Publ., 2014. 231 p.
- 17 Jaffe I. Slow Movies: Countering the Cinema of Action. London & New York: Wallflower Press Publ., 2014. 256 p.

References:

- 1 *Antonioni ob Antonioni* [Antonioni on Antonioni], transl. from Italian, intr. article V.E. Baskakov, comments O.B. Bobrova. Moscow, Raduga Publ., 1986. 399 p. (In Russian)
- 2 Assman A. *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima moderna* [Is Time out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime], transl. from German B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. 267 p. (In Russian)
- 3 Beck U. Ot industrial'nogo obshchestva k obshchestvu riska [From Industrial Society to Risk Society]. *Teoriya, kul'tura i obshchestvo*, 1992, no. 1, vol. 9, pp. 97-123. (In Russian)
- 4 Beck U. *Obshchestvo riska. Na puti k drugomu modernu* [Risk Society: Towards a New Modernity], transl. from German V. Sedelnik, N. Fedorova. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000. 384 p. (In Russian)
- 5 Vermeulen T., Akker R., van den. Zаметки о метамодернизме [Notes on Metamodernism]. *Metamodernizm.ru: internet-zhurnal o metamodernizme*. 2015. Available at: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (accessed 03.05.2023). (In Russian)
- 6 Volkov V.N. Postmodern i ego osnovnye kharakteristiki [Postmodernism and Its Main Characteristics]. *Kul'turnoe nasledie Rossii*, 2014, no. 5 (2), pp. 3-8. (In Russian)
- 7 Volkov V.N. Sem'ya, ehrotika, seks i lyubov' v ehpokhu postmoderna [Family, Eroticism, Sex, and Love in the Postmodern Era]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke*, 2014, no. 3, pp. 35-57. (In Russian)
- 8 *Iz istorii filosofii Latinskoj Ameriki XX veka* [From the History of Latin American Philosophy in the 20th Century], A.B. Zykova, R.A. Burgete, N.I. Petyaksheva, et al., AS USSR, Institute of Philosophy. Moscow, Nauka Publ., 1988. 287 p. (In Russian)
- 9 Man'kovskaya N.B. *Fenomen postmodernizma: Khudozhestvenno-ehsteticheskii rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism: Artistic and Aesthetic Perspective]. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 496 p. (In Russian)
- 10 *Mify indeitsev Tsentral'noi Ameriki: Popol'-Vukh; Rodoslovnaya vladyk Totonikapana* [Myths of the Indians of Central America: Popol-Vuh; Ancestral Lords of Totonicapán], comp. V. Kharitonov, transl. from kiche, comments, afterword R.V. Kinzhalov. Ekaterinburg, U-Faktoriia Publ., 2006. 240 p. (In Russian)
- 11 Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teoriya ob'yasnyayut nashe vremya* [Postpostmodernism: How Social and Cultural Theory Explain Our Time]. Moscow, Izdatel'skii dom "Delo" RANHiGS Publ., 2019. 560 p. (In Russian)
- 12 Petyaksheva N.I. *Latinoamerikanskaya "filosofiya osvobozhdeniya" v kontekste komparativistiki* [Latin American "Philosophy of Liberation" in the Context of Comparativism]. Moscow, Unikum-Tsentr Publ., 2000. 232 p. (In Russian)
- 13 Khrenov N.A. *Obrazy "Velikogo razryva". Kino v kontekste smeny kul'turnykh tsiklov* [Images of the Great Divide. Cinema in the Context of Changing Cultural Cycles]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008. 536 p. (In Russian)
- 14 Sharapova N. Karlos Reigadas: "Daite fil'mu ob'yasnit'sya" [Carlos Reygadas: Let the Film Explain Itself]. *Seance.ru: zhurnal o kino*. 2012. Available at: <https://seance.ru/articles/reygadas-interview/> (accessed 03.05.2023). (In Russian)
- 15 Eliade M. *Izbrannye sochineniya: Mif o vechnom vozvrashchenii. Obrazy i simvoly. Svyashchennoe i mirskoe* [Selected Works: The Myth of Eternal Return. Images and Symbols. Sacred and Profane], transl. from French Yu.N. Stefanov, N.K. Garbovsky, A.A. Vasiliev. Moscow, Ladomir Publ., 2000. 414 p. (In Russian)
- 16 Çağlayan O.E. *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*: Thesis (Doctor of Philosophy (PhD)). University of Kent, 2014. 231 p.
- 17 Jaffe I. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York, Wallflower Press, 2014. 256 p.