

## МЕТЛЕБ МУХТАРОВ

### ТРИ ЭССЕ

#### ШУМ И СТРАДАНИЯ

*Уродливая ворона!  
Но и она красива  
Зимним утром на первом снегу!*

Сентябрь 1940 года.

Французско-испанская граница.

Портбоу – городок, куда стеклись политэмигранты, пытающиеся бежать в Соединенные Штаты от гестапо.

Все с нетерпением ждут перехода в Португалию и уже оттуда в Соединенные Штаты. Но испанское правительство заявляет, что не позволит безвизовым путешественникам пересечь границу и передаст их гестапо. Среди безвизовых – философ Вальтер Беньямин еврейского происхождения.

Ночью 26 сентября 1940 года Вальтер Беньямин кончает жизнь самоубийством в отеле Hotel de Francia в Портбоу. На следующий день ошеломленные самоубийством философа испанцы разрешают другим эмигрантам перейти в Португалию. Самоубийство Беньямина спасает множество жизней от неминуемой смерти.

За этим самоубийством стояли большое отчаяние и бегство. Бегство от заката Европы и мира в целом.

Но является ли выходом бегство?!

\*\*\*

В своем эссе «О понятии истории» Вальтер Беньямин описывает картину «Angelus Novus» Пауля Клее и уподобляет ангела с картины Ангелу Истории. Согласно Беньямину, Ангел Истории обращен лицом к прошлому, как ангел на картине. Ангел истории видит прошлое, которое мы видим как цепь хронологических событий, как катастрофу. Хотя ангел хочет исправить разбитое и раздробленное прошлое, райская буря не позволяет ему опустить крылья. Райская буря гонит ангела в будущее, от которого он отвернулся, и уносит в своем потоке все трагедии прошлого. В конце Беньямин отмечает, что то, что мы называем развитием – та самая буря.

Буря, сдувшая остатки прошлого и унесшая Ангела Истории в будущее, казалась, смела и Вальтера Беньямина. Великий философ покончил жизнь самоубийством, ускорив свою смерть, потому что «бурное развитие» 1940 года находилось в руках фашистских, тоталитарных и шизофренических властей. Будущее казалось мрачным, а прошлое – ярче.

\*\*\*

В книге рассказов чилийского писателя Роберто Боланьо «Шлюхи-убийцы» есть рассказ «Последние сумерки на земле» о малоизвестном поэте-сюрреалисте Ги Розее.

Главный герой рассказа Б. знакомится с поэтом по имени Ги Розей в антологии французских сюрреалистов. Не столь талантливый Ги Розей, как и Вальтер Беньямин, находился среди интеллектуалов, которые, укрывшись на юге Франции, собирались бежать в Соединенные Штаты. И снова проблемы с визой. Среди ожидающих визы были известные люди того времени, такие, как Андре Бретон, Тристан Тцара, Бенжамин Пере.

И вот однажды Ги Розей исчезает. Друзья-поэты ищут его, но найти не могут. Через некоторое время приходят визы, одни уезжают, а остальных уносит в объятия смерти Ангел Истории Вальтера Беньямина. Ги Розей оказывается забыт, о его дальнейшей жизни ничего не известно. Мрак 1940-х годов поглощает еще одного человека. Хотя мы не знаем наверняка, совершил ли Розей самоубийство, его исчезновение, во всяком случае, было планом побега, чтобы не видеть «заката Европы».

Но является ли выходом бегство?!

\*\*\*

Вальтер Беньямин покончил жизнь самоубийством от отчаяния, так и Ги Розей от отчаяния ушел в небытие. В те мрачные периоды истории многие кончали жизнь самоубийством или исчезали. Аналогичные события протекали и на другом конце Европы: в России!!! Хотя было много репрессированных, сосланных, убитых вместе с семьями русских интеллектуалов, было немало и тех, кто просто хотел сбежать или исчезнуть, отказавшись от всего своего.

Но является ли выходом бегство???

Фильм Алексея Германа «Хрусталёв, машину!» пытается ответить на этот вопрос.

\*\*\*

Несколько лет назад, когда мы гуляли по бакинским улочкам с поэтом Ниджатом Мамедовым, речь зашла о фильме Алексея Германа «Хрусталёв, машину!». После слов о всей тяжести сцены изнасилования в фильме Ниджат сказал о главном герое: «В конце концов, он идет в народ, в русские просторы». Режиссер фильма Алексей Герман говорил то же самое: «Не знаю русского интеллигента, который не мечтал бы все бросить, скрыться, жить в лесу».

\*\*\*

На Каннском кинофестивале 1998 года победила картина гениального Тео Ангелопулоса «Вечность и один день». Самым большим разочарованием фестиваля стал фильм Алексея Германа «Хрусталёв, машину!». Во время показа в зале раздавался свист. К концу показа зал был почти пуст. Критики ругали фильм. Алексей Герман этого не ожидал. Такое отношение к его работе, которая длилась почти десять лет, было невыносимо. Позже председатель жюри каннского фестиваля Мартин Скорсезе признался: «Как я мог наградить фильм, которого не понял?!». Это правда, что фильм Германа был сложным, но несправедливая критика зрителей и кинокритиков оказалась жесткой. Однако «Хрусталёв, машину!» со временем занял свое место в истории кино. Спустя несколько лет фильм был признан многими критиками и режиссерами шедевром.

О чем рассказывал этот фильм, которого не понял Мартин Скорсезе?

\*\*\*

В 1948-1953 годах в СССР было сфабриковано «Дело врачей» – уголовное дело против группы видных советских врачей, обвиняемых в заговоре и убийстве ряда советских лидеров. Параноидальные подозрения Сталина вылились в аресты врачей-евреев. Их обвинили в заговоре против Сталина и других советских чиновников. После смерти «отца народов» арестованные врачи были реабилитированы. Генерал медицинской службы Клёнский – главный герой фильма «Хрусталёв, машину!» – одна из жертв этого обвинения.

Действие фильма начинается с задержания истопника Феди Арамышева снежным февральским вечером. Эта завязка – странная интерпретация чеховской идеи «висящего на стене ружья», потому что истопник в финале выходит на свободу. Его избивают и арестовывают в начале фильма, его избивают и в финале, но на этот раз он на свободе, и у нас в ушах звучит известная цитата избитого Феди Арамышева: «Всю жизнь бьют, за что? Все бьют, за что? За что?».

Затем фильм продолжается сценой в квартире генерала Клёнского. Квартира, проникнутая карнавальная и одновременно трагичной атмосферой и населенная странными персонажами. Квартира генерала похожа на Россию в миниатюре: здесь сын, который хочет «заложить» отца КГБ (Эдипов комплекс), сестры-еврейки, чьи родители находятся в ссылке, служанка-воровка (как герои Достоевского), старик, удовлетворяющий свои фантазии колбасой и, конечно, те, кто ради общей идеи общается о подозрительных вещах соответствующим органам. В сцене в квартире генерала камера порой преследует актеров в поиске событий, а порой сами события находят камеру, и события происходят прямо «перед глазами камеры». Краткие фразы, неуместные выражения и закулисные реплики персонажей в квартире неизбежно вовлекают их в события.

Во многих сценах фильма звук преобладает над изображением. Шум заглушает членораздельную речь. Ярость в знаменитом романе Фолкнера «Шум и ярость» растворяется в карнавальная атмосфера главного героя и окружающих его людей, но шум остается. Шум, который мы слышим, иногда становится образным и оживает прямо у нас на глазах. Диалоги не используются для взаимодействия. Здесь говорят все, и порой ничего не разобрать. Звука так много, что невозможно понять, кто что говорит, и в этот момент царит шум. Каждое слово звенит в наших ушах как крик, каждое выражение лица, каждый элемент мимики вместо коммуникации разрушает взаимоотношения между фильмом и аудиторией, но Герман знает, что делает. Он знает, что эта некоммуникативная ситуация напоминает ту эпоху, те репрессивные времена и годы, когда не было никакой связи между людьми. Пусть никто никого не слушает. Пусть все кричат.

\*\*\*

Гротескная атмосфера в фильме «Хрусталёв, машину!» напоминает картины Питера Брейгеля Старшего. Но на сей раз сходство не только в изображении, но и в звуке. Потому что звук еще больше увеличивает весь гротеск изображения. Все люди на картинах Брейгеля, напоминающих массовку в кино, работают, находятся в комической ситуации, и художник обычно смотрит на эти события свысока. То же самое и с фильмом Германа. Однако на этот раз Герман не смотрит свысока на свои образы, режиссер препровождает зрителей вместе с камерой в гущу образов. Их мимика, действия, разговоры и даже бубнёж крупным планом свершаются рядом со зрителем, а порой и внутри него.

Сбежавший из дома на работу, в больницу, генерал бродит по коридорам, отдает приказы, разговаривает с кем-то и таким образом хочет избавиться от лабиринта людей и пространства вокруг себя. Хуже всего в лабиринте то, что он дает человеку выбор на каждом шагу. В лабиринте сбивает с толку не отсутствие выхода, а то, что выходов много. Генерал должен сделать выбор ради «выхода», но у него в голове лишь одно: «Спасти!»». Оставить все позади, убежать, погрузиться в отсутствие. Он думает о том же самом даже когда встречается своего близнеца в одной из палат или когда спускает с лестницы приехавшего из Финляндии журналиста, который утверждает, что является его родственником: «Арестуют!». Он предполагает, что это не заезжий журналист, а провокатор, и что тем самым готовится почва для ареста. Нужно бежать. Только бежать. Но это бесполезно. Советский человек, созданный Сталиным, «закладывает» «врага народа» то ли от страха, то ли невинно веря идеологии.

Толпа, которая следует за генералом в больнице и бессознательно шагает по коридорам, это – советский человек, сформированный сталинской властью. Прототип ребенка, бессознательно бегущего за отцом или подражающего ему. Зеркало жестокости отца (Сталина). Толпа, ненавидящая про себя отца (Сталина или Клёнского), но проливающая слезы в случае его смерти. У этой толпы одно отличие: при сталинском режиме никто не имел права говорить, но вокруг генерала Клёнского говорят все. Все во всё вмешиваются. Звук разрушает мысль. Шум размывает изображение. Камера, как и толпа, иногда движется бессознательно, ее глаза – наши (русского или советского народа) грёзы, наша генетическая память.

А генерал блуждает. Ищет выход. Когда он видит своего близнеца в больнице, он чувствует, что смерть или ловушка всё ближе. Он даже обнимает женщину, свою старую знакомую, и кричит: «Ты русскую сказку помнишь? Когда человека и его тень оживили... Не знаешь, зачем?».

Да, холодной зимой 1953 года тень каждого могла внезапно ожить и заменить человека, каждый в любой момент мог столкнуться с черной тенью или своей тенью. Эти люди помнили период репрессий и инстинктивно хотели выжить.

Генерала ловят в середине фильма, когда он собирается бежать. Перед арестом его избивают беспризорники (среди них есть и взрослый мужчина). В момент ареста присутствуют все, вплоть до фотографа. Пожилой фотограф – самый несчастный персонаж в фильме, он так несчастен, что вот-вот заплачет. Даже перед лицом человеческой трагедии фотограф думает о своей работе: «Я не могу снимать на этом фоне!». А генерал, не переставая свистеть, готовится к аресту (смерти). Сдавая свои личные вещи, он останавливается на миг и оборачивается. Он подходит к мужчине, который был среди ребятни, несколько минут назад его избившей. В этот момент генерал меняется, становится как все, как доносчики, как утопающие, хватающиеся за того, кто подвернется... Он подходит к тому человеку и говорит: «Передай нашим, что я нарвался». Это уже ловушка.

Самая тяжелая сцена в фильме та, где Клёнского в машине с надписью «Советское шампанское» насилуют эски. «Советское шампанское» взрывается, вся грязь выходит наружу. Тот, кто был на вершине, падает на дно. Падшего не только пинают, но и насилуют. Выражение лиц и вся мерзость насилующих генерала зэков демонстрируют, что человек того времени внутри был на самом деле как эти зэки. Каким бы старающимся ради общего блага, общей идеи не был бы созданный Сталиным советский человек, предавший друга, брата и даже отца, внутренне он похож на этих зэков: он отвратителен! После изнасилования генерал садится на холодном снегу, чтобы унять боль, он ищет помощи у природы, и это создает у публики определенную догадку о его будущем: он должен слиться с природой!

«Путешествие» Клёнского в Сибирь оказывается прервано, его спускают из набитого эсками старого грузовика с надписью «Советское шампанское» и вместе с равнодушными чиновниками сажают в новехонькую «Волгу». Барахтаясь на дне, он снова поднимается вверх. Генерала после горячей ванны (смывания грехов) отвозят на дачу умирающего Сталина, но он не знает, куда и к кому идет. На месте его ждут Берия и «отец народов», находящийся при последнем издыхании.

На даче Сталина царит тишина. Ни звука, ни шума. Тишина одолела звук, тишина принесла с собой страдания и смерть. В доме генерала шумно, а в доме Сталина царит тишина. Но генерал не знает, куда и зачем пришел. «Он ваш отец?» – спрашивает у Берии генерал, не узнавший человека, правившего миром и повлиявшего на ход истории, отца народов. Ответ Берии ироничен: «Это ты хорошо сказал: отец». Опознав в умирающем Сталина, генерал снова становится заурядным, советским человеком и целует Сталину руку. Камера, выглянувшая в окно, видит на дереве «ангела смерти»: ворону.

\*\*\*

Возможно, историей именуется время, когда нас еще не было. История – цепь событий, которые случились, но нас там не было. Иногда исторические события происходят таким образом, что мы этого не осознаем. Усатый старик, умирающий в тишине там и тогда, своей смертью дает старт новой эпохе. Для истории эта смерть – и апокалипсис, и реинкарнация. История повторяется, никто не вечен под луной. А «отец народов» на последнем вздохе говорит, как Иисус: «Спаси меня». В отличие от Иисуса, он ищет спасения не у Бога, а у генерала, изнасилованного системой, которую он и создал. Затем мы слышим ту сакраментальную фразу, первый приказ после смерти Сталина или же название фильма: «Хрусталёв, машину!». Мы никогда не видим Хрусталёва в фильме. Точно так же, как мы не видим историю, дух, время... так мы не видим и некоторые вещи, которые происходят вокруг...

\*\*\*

Сын генерала, заметивший его по возвращении домой, выкидывает монеты из кармана, как Иуда, и умоляет Бога показать ему выход, затем бросается к телефону, чтобы донести на отца, но генерал его останавливает. С этого момента разлад, конфликт между отцом и сыном, заявленный в начале фильма, находит решение, и в тот момент, когда мы ждем счастливой развязки, генерал исчезает. Когда сын видит, что его отец исчез, вместо того, чтобы обратиться к нему «отец» или «папа», он, побуждаемый подсознательным эдиповым комплексом, только и делает, что кричит «эй... эй...». Отец не отвечает, ибо его больше нет, отныне он другой человек.

\*\*\*

Фернандо Пессоа, мастер подбирать себе новые гетеронимы, сказал: «Мы должны очистить свою судьбу, как мы очищаем тело, мы должны изменить свою жизнь, как мы меняем одежду». Главный герой Алексея Германа тоже хотел поступить так, как говорил Пессоа. Отказаться от нашего нынешнего положения, нашей жизни, нашей семьи, наших друзей, даже нашей судьбы. Может, Ги Розей, пропавший на юге Франции, Розей, о котором больше никогда не слышали, хотел того же? Или Вальтер Беньямин покончил жизнь самоубийством, потому что отказался нести тяжелое бремя будущего на своих плечах?

Может, отказ – это форма бегства от всего?

\*\*\*

Герой фильма «Хрусталёв, машину!» генерал Клёнский хотел слиться с природой, народом, сибирской тайгой, русской зимой. В конце мы видим его в последнем вагоне поезда, движущегося в неопределенном направлении по русским степям: стакан коньяка на голове, сигарета во рту... А в небе летают вороны, и та ворона, которую мы видели из окна в сцене смерти Сталина, больше не страшна. Именно в этот миг перед нашими глазами во всей тайне оживает древнее японское хокку:

*Уродливая ворона!  
Но и она красива  
Зимним утром на первом снегу!*

### **ПРЕЖДЕ ПОТЕРЯННОГО РАЯ**

*Кто не знает, куда направляется,  
очень удивится, попав не туда.*

*Марк Твен*

На пике своей карьеры Сэлинджер ушел в затворничество. Роман «Над пропастью во ржи», знаменитый цикл «Девять рассказов», несколько повестей, слава, деньги и миллионы читателей... Всё, чего мог бы желать писатель. Хотя он иногда писал рассказы или новеллы после своего затворничества, через некоторое время он перестал делать и это и полностью ушел в небытие.

На пике карьеры Терренс Малик тоже ушел в затворничество. Он исчез после завершения фильма «Дни жатвы». Он уехал в Париж и около двадцати лет не снимал фильмов. Он был ярчайшим представителем американского кино, у него были слава, деньги и миллионы зрителей... Два его фильма, снятые с перерывом в пять лет, были высоко оценены кинокритиками, а главное, он стал вторым американским режиссером, получившим после долгой паузы награду в Каннах за режиссерскую работу. Говорят, во время пребывания в Париже Малик переводил Хайдеггера и Витгенштейна на английский язык.

Горожанин, живущий в большом мегаполисе, хотя бы раз в жизни хочет исчезнуть. Избавиться на время от этого тяжелого духовного бремени. Отойти от всего. Может, это своего рода поражение, но, наверное, в этом поражении есть доля мудрости. Не каждому по плечу такое поражение. Своим уходом Малик напоминал героинь картины «Дни жатвы».

Небольшая ироническая нота: Терренса Малика называют Сэлинджером мирового кинематографа.

«Дни жатвы» – это мир, которому мы внемлем из уст маленькой девочки и видим глазами великого режиссера. Фильм представляет собой сравнение американского общества до Первой мировой войны с дикой американской природой. Голубое небо, пшеничные поля. Гармония дикой природы с цивилизацией.

Описанный в фильме тяжелый труд поденных рабочих будто бы разрушает американский миф, созданный в прошлом. Неслучайно Малик снимал фильм после заката (или до восхода солнца), в так называемый «золотой час» (golden hour) в искусстве фотографии. Тем самым он словно бы сравнивал с истинным потерянным раем рукотворный американский рай. Ведь события в фильме происходят в 1916 году, до того, как США вступили в Первую мировую войну. Именно после этой войны началась гегемония США в мире. Страна, которая со своей идеей «American dream» считалась

воплощением рая на земле, именно после этой войны утверждает в мире свое царство смерти, то есть строит свой собственный рай на трагедиях других стран.

Дом богатого фермера, высящийся посреди пшеничного поля и ослепляющий своим крайне одиноким видом, возможно, является микромоделью Соединенных Штатов. Красиво, великолепно, роскошно выглядящий со стороны, но в то же время одинокий дом (страна). А когда вы входите в него, то сталкиваетесь с еще одним фальшивым обликом пустой снаружи жизни. Может, американское общество, которое кажется нам великолепным снаружи, внутри так же пусто, как этот дом? Только избранные могут войти в этот дом. Эти избранные – наши герои. Богатый фермер Сэм Шепард, Эбби, девушка, в которую влюблен богатый фермер, Билл, который представляет всем Эбби в качестве своей сестры, но на самом деле является ее любовником, и Линда, маленькая девочка, повествующая простым языком обо всем этом любовном и дьявольском треугольнике. В этой истории, по-детски рассказанной Линдой, Малик, как и во многих своих фильмах, по-прежнему затрагивает религиозные мотивы.

История об Аврааме, который представил фараону свою жену в качестве сестры.

Когда Авраам прибыл в Египет, он представил свою жену, красавицу Сарру, своей сестрой. Очарованный красотой Сарры фараон женится на ней. После этого брака материальное положение Авраама улучшается, но позже боги гnevаются на фараона.

Малик насылает на фермера такой же гнев от рук природы. В финале фильма нападение саранчи на зерновые поля – еще одна форма гнева богов.

Кстати, богатый фермер неизлечимо болен. Билл, узнав о болезни, уговаривает Эбби выйти за него замуж. После смерти фермера все его богатство достанется девушке, после чего они смогут счастливо прожить всю оставшуюся жизнь. И так, девушка выходит замуж за фермера, но...

Внезапно возникшая любовь обычно через некоторое время теряет былой блеск, и по мере того, как вы привыкаете к находящемуся рядом человеку, любовные отношения переходят на другой уровень, остается только привязанность.

Но на сей раз все выходит иначе. Девушка, вышедшая замуж за фермера, по прошествии времени влюбляется в него. Девушка, сойдясь и узнав фермера, хочет отказаться от этого алчного плана. Эта любовь продлевает жизнь фермеру, как бы спасая его от тяжелой болезни. Он живет, с каждым днем свежее и крепнет. Это завязка фильма.

Все еще впереди. Фильм не закончен. Если бы фильм закончился таким образом, то Малик сделал бы посредственный голливудский фильм со счастливым концом для тупой публики. Малик же возвращает девушку (женщину) в религиозное «одеяние». Лилит с ликом дьявола, или образ Евы, обманутой дьяволом. Именно женщина в конечном итоге ведет к разрушению рая. Именно из-за женщины умирают оба мужчины. По-прежнему религиозные мотивы и по-прежнему женщина.

Во время просмотра фильма мне пришли в голову следующие строки современного турецкого поэта Кючук Искендера:

*Откуда я пришел, куда я иду, почему я здесь?  
Я ставшее хлебом зерно, но тоскую по почве...*

И вправду, откуда на самом деле взялись главные герои? И куда они делись? Например, в одном фрагменте фильма бухгалтер фермера, подсчитав годовой доход, говорит ему следующее: «Пока твои дела идут хорошо, поэтому тебе нужно уйти отсюда. Ты ничего не приобретешь, оставшись здесь». Выходит, что даже фермер здесь не на своем месте. И приезжие из Чикаго, и работающие в поле поденные рабочие –

неместные. Все откуда-то пришли на это зерновое поле под голубым небом, и каждому отмерен свой срок.

Может, Малик говорит, что эта красивая природа не принадлежит людям, что все люди пришли сюда откуда-то, и что настоящие хозяева этого места не люди, а дикие животные? Ведь невозможно представить фильм без животных, которые иногда предстают перед нами в роли актеров фильма. Как будто в этом фильме Малик показывает нам гармонию человека и дикой природы, подчеркивая невозможность их сосуществования в реальности.

А может, с точностью до наоборот?

Но нет, если все наоборот, почему все герои – пришлые, почему главные герои фильма исчезают в финале? Двое умирают, а двое просто уходят. Куда они пошли, неизвестно. И обе они – женщины. Природа же вечна. Люди уйдут, а природа останется на месте. Родина природы и диких животных изначально известна. Даже нивы, посеянные руками человеческими, в конце погибают. Возможно, всё, что создано руками человека, обречено на гибель.

Странно то, что Малик повторяет одно и то же еще в двух фильмах, снятых после «Дней жатвы».

В следующих двух фильмах – «Тонкая красная линия» и «Новый Свет» – он изобразил еще одну американскую трагедию. В «Новом Свете» глазами Покахонтас он показывает англичан – пришлых – в Америку и цивилизацию коренных народов, уничтоженных ими. А в «Тонкой красной линии» он показывает неудачную и бессмысленную стратегию США во Второй мировой войне. И в обоих фильмах современный человек разрушает природу.

Людей, которые любят городскую жизнь, толпы, небоскребы, которые бесцельно бродят по улицам города, не зная, куда идти, и наблюдают за *другими*, называя их фланёрами. (*по-французски: flaneur*). Но хотя фланеры бродят среди горожан, они сохраняют свою индивидуальность. Сентиментальные и одинокие люди в больших мегаполисах. Они наблюдают и делают выводы. Концепция фланёра была впервые описана Шарлем Бодлером, а позже в своих «Пассажах» Вальтер Беньямин актуализировал эту «индивидуальную и урбанистическую борьбу», и тем самым создал новый философский термин. Есть предположения, что одним из самых идеальных городов для фланёров является Париж. Терренс Малик, пожалуй, самый известный невидимый фланёр Голливуда. Режиссер, который работает со звездными актерами, сотрудничает с известными кинокомпаниями, но, тем не менее, никогда не участвует в продвижении и рекламных кампаниях своих фильмов. Как будто Малик, несмотря на пребывание внутри американской киноиндустрии, сохраняет свою индивидуальность, «оставшуюся вне всей этой суеты». Его даже можно назвать фланёром кинематографа. Повторюсь, идеальный город для фланёров – Париж. Париж, куда отправился Малик после завершения фильма «Дни жатвы».

*«Я всегда думал, что на свете нет ничего лучше молчания. Такие люди, как птица Бутимар, – хорошие люди».*

Я каждый раз читаю и перечитываю эту фразу из «Слепой совы» Садега Хедаята. Птица Бутимар живет у моря, но не пьет из него воду, опасаясь, что оно однажды пересохнет. Как будто Терренс Малик, как и птица-Бутимар, боялся, что море внутри него высохнет, и потому не снимал кино ровно двадцать лет. Он отступил к своим берегам и начал основательно готовиться для нового плавания. А двадцать лет спустя, открываясь новым «Одиссеям», снял серию фильмов. Возвращаясь к фразе из «Слепой совы», я должен сказать, что Терренс Малик тоже всегда молчит. Он не дает интервью, не дает никаких заявлений журналистам или телеканалам. Просто молчит, как хорошие люди...

## СТЫД ЗА УТРАЧЕННОЕ ВРЕМЯ

Борхес, говоря об одноименном главном герое рассказа «Алеф», чаще всего использует слово «зеркало». Хотя он описывает Алефа как всемирное око, в финале рассказа он пытается раскрыть сущность Алефа, заведя речь о зеркале Александра Македонского, Кей-Хосрова. Для ослепшего под конец жизни Борхеса зеркало, по всей видимости, символизировало око мира. Каждый раз, когда я читаю эту историю, в моем сознании оживает образ зеркала. Зеркало, которое позволяет нам видеть каждую часть мира, каждую частицу, каждое движение. Стоя перед зеркалом, мы сначала видим свое отражение. Но что мы чувствуем, что вспоминаем, когда смотрим на черты своего лица? Чем для нас является зеркало?

\*\*\*

Детство играет ключевую роль в формировании психологии человека. А детство где-то далеко, в невидимом взору, но всегда доступному воспоминаниям месте, то есть в прошлом. Почему-то, когда я смотрю в зеркало и вижу свое отражение, я вспоминаю свое детство. Все проходит перед моими глазами, как кадры из фильма.

Возвращаюсь к предыдущему вопросу: «Чем для нас является зеркало?» Может, зеркало – предмет, необходимый нам для встречи с самим собой? Но можем ли мы столкнуться с самим собой, своим прошлым, своими ошибками, смотрясь в зеркало? Ответ будет субъективным. Я и сам не знаю, что ответить, но знаю человека, который сказал, что это возможно:

*«Меня преследовал многие годы один и тот же сон. Я входил в дом, в котором родился, бесчисленное количество раз переступал порог. Я всегда понимал, что мне это только снится, но было поразительное ощущение реальности пригрезившегося. Это было довольно тяжелое ощущение. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, не оставляя ничего впереди. Мне казалось, что, реализовав этот странный образ, мне удастся освободиться от своих чувств. Сняв фильм, я действительно освободился от них, но мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял»,* – эти слова принадлежат Андрею Тарковскому.

«Андрей Рублев», «Сталкер», «Солярис»... Но самый автобиографичный фильм Тарковского – «Зеркало». Этот фильм – признание человека, вспоминающего прошлое и не скрывающего своих сожалений. Возможно, благодаря этому фильму Тарковский вернулся в прошлое, пересматривая свое детство, свои воспоминания, свои травмы, свои переживания и искал причину своего существования. Когда я смотрю «Зеркало», на ум приходит мысль: прошлое и детство втянуло Андрея Тарковского в безвыходный лабиринт, и он нуждался в нити Ариадны, чтобы выбраться из этого лабиринта.

\*\*\*

Мы принимаем три концепции времени: прошлое, настоящее и будущее. Согласно Платону, время – текучая форма вечности. То есть каждое мгновение сливается с вечностью. С другой стороны, Аристотель говорил, что время – не что иное, как совокупность мгновений. Для Аристотеля время также является мерой движения.

Анри Бергсон, вероятно, был величайшим исследователем времени. По мнению Бергсона, основная проблема метафизики – это понятие времени. Он видел ключ ко всем загадкам мира в разгадке времени. Бергсон расценивал время как единообразное средство передачи фактов о нашем сознании в повседневной жизни. При таком рассмотрении время становится «пространством-временем» и не имеет ничего

общего с реальным временем. Бергсон отличал понятие физического времени, рассмотренное в повседневном смысле, от концепции Длительности (le Durée), которую он называл реальным временем. Согласно Бергсону, время неделимо, но реальное время есть Длительность.

Бергсон не делал различия между прошлым, настоящим и будущим. Прошлое не может исчезнуть полностью. Длительность создает неразрывную связь между прошлым, настоящим и будущим. Этот поток вечного времени, который он называет Длительностью, можно воспринять только инстинктивно.

Хайдеггер бросил вызов взглядам Бергсона на время, назвав их деконструкцией идей Аристотеля. Согласно Хайдеггеру, Бергсон также связывал время с пространством, что уже было у Гегеля. Согласно Гегелю, время есть пространство. Однако позже Хайдеггер принял некоторые взгляды Бергсона о времени.

\*\*\*

В одно время с Бергсоном еще один человек во Франции долго и серьезно размышлял о концепции времени, возвращался в прошлое, что-то писал, но иногда болезненно мешала ему писать. Этим человеком был Марсель Пруст.

Идея Бергсона о том, что «память творит прошлое», прекрасно иллюстрирует «В поисках утраченного времени» Пруста. Пруст был глубоко тронут взглядами Бергсона.

Было ли прошлое потерянным временем для Пруста, который много лет впустую тратил время в аристократическом обществе Парижа на вечерних приемах, но, тем не менее, интересовался слухами на этих приемах, всеми скандалами, происходившими в аристократическом обществе?

\*\*\*

Как выразился Борхес: «Память каждого принадлежит лишь ему самому, и мы, в основном, состоим из того, что помним». Вспоминать – значит возвращаться в прошлое. Память – это путешествие во времени, о котором мечтает человечество, и мы можем отправиться в это путешествие, вернувшись только в один из трех временных отрезков, в прошлое. Именно этим и занялся Пруст – он вспоминал.

Мы теряем прошлое раз и навсегда. Мы живем настоящим, текущим моментом, но и настоящее по прошествии короткого промежутка времени (прямо после этой секунды) становится прошлым. И исчезает. Следовательно, прошлое – это утраченное время. Пруст тоже искал утраченное время. Он тоже угодил в лабиринт Минотавра, выйдя на поиски (то есть, «вспоминая») утраченного времени. Для спасения требовался вызволивший Тесея из лабиринта клубок нити, который Дедал посоветовал Ариадне. У Пруста имелся только один выход: писать.

\*\*\*

Если задуматься, больные, несчастные, одинокие люди смотрят на прошлое с любовью. Воспоминания для них – источник счастья. Пруст, создавая свой собственный микрокосм лежа больным в постели, не имел иного спасения, кроме как вернуться в прошлое. Брат Пруста Роберт говорил, что читатель «В поисках утраченного времени» должен быть лежачим больным. А как с написавшим это произведение? Пруст был астматиком. Болезнь, которой он заболел в десятилетнем возрасте, не покидала его до конца жизни. Поскольку приступы астмы случались днем, по вечерам Пруст либо ходил на приемы, либо писал, ища утраченное время. Окна в доме, где он жил, всегда оставались закрытыми. В комнату не проникал дневной свет. Он на-

девал пальто даже во время летних прогулок.

Одно из самых интересных событий в его жизни связано с Джойсом. Два гиганта модернистской литературы встретились лишь однажды – на банкете по случаю премьеры оперы Стравинского «Ренар». Самым употребляемым словом на этой встрече было слово «нет». В конце встречи, когда два писателя вместе со своими друзьями поехали на такси домой, Джойс сначала открыл окно автомобиля, а затем закурил сигарету. Эти действия представляли большую опасность для жизни больного Пруста...

Но мешала ли болезнь Прусту писать?

В «Бессмертии» Кундеры есть фраза: «Он превратил свою слабость в моральное преимущество и оружие». Пруст тоже справлялся со своей болезнью. Его болезнь стала для него преимуществом. Читая «В поисках утраченного времени», мы чувствуем, что предложения написаны на одном дыхании, даже без передыха. Затрудняющийся дышать астматик побеждает свою болезнь в творимой книге, мстит своей болезни, прибегая к длинным предложениям.

Действительно, литература – это индивидуальная борьба. В этой борьбе физическое превосходство ничего не решает. Главное – моральная победа. Пруст пытался сделать то же самое.

\*\*\*

Съемки фильма «Зеркало» закончились в 1974 году. Но руководство СССР не приняло «Зеркало». Фильм был для них непонятен. «Зеркало» неоднократно отвергалось и редко демонстрировалось в кинотеатрах.

Реакция зрителей на фильм тоже оказалась неоднозначной. Одни обвиняли Тарковского в банальности, другие говорили, что фильм снят именно для них.

В своих дневниках Тарковский много писал о положительных и отрицательных письмах аудитории.

Есть даже известная «легенда»: после показа фильма идет дискуссия кино-критиков, в которой также участвует сам Тарковский; во время обсуждения в зал входит уборщица и спрашивает, сколько они здесь еще пробудут. Один из критиков пытается отделаться от женщины со словами: «Здесь обсуждают очень сложный фильм, мы тут надолго». А женщина в ответ говорит: «Что тут сложного? Этот фильм – о человеке, которого мучает совесть». В этот момент все оборачиваются к Тарковскому, а тот произносит: «Этим всё сказано».

«Зеркало» не хотели показывать даже Антониони, приехавшему на кинофестиваль в Москву. Но первым желанием великого режиссера было посмотреть «Зеркало». Он посмотрел и ему понравилось. Позже два великих мировых режиссера подружились. Они даже работали с одним и тем же сценаристом, одним и тем же оператором.

Антониони стал одним из тех, кто открыл двери своего дома Тарковскому, который уехал в Италию в последние годы своей жизни.

\*\*\*

Издатель был поражен, когда Пруст отправил в печать «По направлению к Свану» – первый том своей эпопеи «В поисках утраченного времени». Почему писатель посвятил тридцать страниц бессоннице ребенка, который пытался заснуть, но не мог и ворочался в своей постели? Другой издатель жаловался, что роман непонятен. Одна американка писала Прусту в письме, что читала в последние два года лишь его книги, но ничего не поняла.

Остаться непонятым! Что значит быть непонятым? Гениальность или безумие?

Как сказал его брат Роберт, чтобы читать Пруста, нужно заболеть и слечь в кровать. А чтобы посмотреть «Зеркало», надо хотя бы знать жизнь Тарковского.

Пруст по праву считается одним из величайших представителей «потока сознания». Одновременно с ним о потрясениях в человеческом подсознании писали Джойс, Кафка и Вирджиния Вульф. Кто из современников любил Пруста? Прежде всего, Вирджиния Вульф. В своих письмах и мемуарах Вульф неоднократно подчеркивает, что читает только Пруста и что невозможно писать, как он: «Жесткий, как обои, и тонкий, как крыло бабочки».

\*\*\*

Детство Пруста было веселым: аристократическое общество, банкеты, напитки, свет, великолепие...

Детство Тарковского было отмечено войной, разрухой и распавшейся семьей. Поэтому в своих фильмах, особенно в «Зеркале», он создавал картину человеческой трагедии посредством терпеливых, статичных, медленных сцен.

Пруст спешит, у него всё происходит сразу. Читаешь и сам спешишь, покуда читаешь, и в этой спешке не улавливаешь: что, какое предложение, какое слово (если не перечитаешь) навсегда упускаешь. Может, должно было быть с точностью до наоборот? Почему тот, кто видел войну, потери и разрушения, так сдержан, так терпелив; а тот, кто видел изобилие и заботу, так нетерпелив?..

\*\*\*

Оба были привязаны к своей матери. В «Зеркале» Тарковский выбрал одну и ту же актрису (Маргариту Терехову) на роль матери и жены героя. Пруст посвятил в первом томе 30 страниц привязанности маленького мальчика (себя) к своей матери, тому, как он приходит ночью в ее спальню, целует её и желает спокойной ночи.

Когда все было готово, Тарковский показал фильм Айтматову, Иоселиани и Шостаковичу. Но первым фильм посмотрел отец – поэт Арсений Тарковский, заплакал и сказал: «Уже тогда ты всё понимал».

Пруст в «По направлению к Свану» писал о том, как он любил свою мать и боялся отца. Он чувствовал себя никчемным рядом с отцом. Родом из известной буржуазной семьи, сын известного врача, он не интересовался ничем, кроме литературы. Но сын-режиссер отца-поэта, бросившего семью и любившего дочь больше Андрея, гордился тем, что показал отцу свой лучший фильм и заставил его плакать. Духовным отцом Тарковского был его собственный биологический отец, но для Пруста таким человеком был Анатолий Франс. В «Зеркале» звучат стихи Арсения Тарковского, а в «В поисках утраченного времени» есть страницы, восхваляющие Анатоля Франса (прототипом писателя в романе является Бергот).

Тарковский и Пруст. Порой противоположные, а порой схожие полюса, но и в том, и в этом случае – трагедия.

\*\*\*

Фильм «Зеркало» и роман «В поисках утраченного времени» – автобиографические произведения. Главные герои обоих произведений тягостно с прошлым, пытаясь вернуть утраченное детство и воспоминания. Сильное раскаяние, глубокая вина в обоих случаях. Признание. Стыд. Забвение. Память. Образы, оживающие при взгляде в зеркало. Время, которое состоит только из памяти.

И оба произведения – одно в истории кино, а другое в истории литературы – революционны.

\*\*\*

В своем эссе о Прусте Вальтер Беньямин пишет: «Пруст проводит ужасный эксперимент: он за мгновение старит человечество и мир». То же самое и с Тарковским. Пруст проделывает эту операцию очень проворными, внезапными, как пощечина, предложениями. А Тарковский – посредством медленных, очень медленных, предельно медленных кадров. Требуется целая жизнь, чтобы прочитать Пруста. А к фильмам Тарковского нужно возвращать каждые три года.

\*\*\*

«Elegi monumentum» – я памятник воздвиг.

Все мы жаждем бессмертия. Что-то должно остаться после нас. Например, дети. В любом случае, это самое большое желание маленьких людей: ребенок – это тот, кто будет помнить меня после меня. Утешение от желания остаться в памяти.

Для художника эликсир бессмертия – его произведения. Бессмертие – это вечное вопрошание. Будут часто возвращаться к твоей работе и вопрошать тебя, обвинять, возносить на небеса и сбрасывать наземь... Но главное, тебя будут помнить всегда. Конечно, если ты оставишь «нечто», долговечнее самого себя.

Как это сделал Тарковский. Как это сделал Пруст.

***Перевод Ниджата МАМЕДОВА***

