

Жан-Люк Нанси

Очевидность фильма:
Аббас Киаростами

*В переводе
Алексея Гараджи*

1

GARAGE

Жан-Люк Нанси
Очевидность фильма:
Аббас Киаростами
Серия «Garage Screen»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67855233

*Очевидность фильма: Аббас Киаростами / Жан-Люк Нанси: Музей
современного искусства «Гараж»; Москва; 2021*

ISBN 978-5-6045381-6-6

Аннотация

Публикуя текст Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами», Музей современного искусства «Гараж» запускает серию книг о кино, которая будет непосредственно связана с нашей кинопрограммой *Garage Screen*. Возникнув в 2012 году, она быстро развивалась, став полноценной и важной частью Музея. В 2017 году мы впервые построили напротив Музея одноименный летний кинотеатр, а с 2018-го проводим конкурс для молодых архитекторов из России и СНГ на разработку архитектурной концепции *Garage Screen*.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| О серии Garage Screen | 5 |
| Зигзаг удачи | 7 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 20 |

Жан-Люк Нанси

Очевидность фильма:

Аббас Киаростами

Перевод с французского А. Гараджи

GARAGE

© Jean-Luc Nancy, 2021

© Алексей Гараджа (РГГУ), перевод, 2021

© Константин Ерёменко, дизайн-макет, 2021

© Yves Gevaert Éditeur, Bruxelles, 2001

© Librairie C. Klincksieck et Cie, Paris, 2007

© Музей современного искусства «Гараж», 2021

О серии *Garage Screen*

Публикуя текст Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма: Аббас Киаростами», Музей современного искусства «Гараж» запускает серию книг о кино, которая будет непосредственно связана с нашей кинопрограммой *Garage Screen*. Возникнув в 2012 году, она быстро развивалась, став полноценной и важной частью Музея. В 2017 году мы впервые построили напротив Музея одноименный летний кинотеатр, а с 2018-го проводим конкурс для молодых архитекторов из России и СНГ на разработку архитектурной концепции *Garage Screen*.

Нам хочется верить, что за последние годы наша киноплощадка стала для Москвы своеобразной временной синематекой – местом, где новое кино вступает в диалог с современным искусством и другими художественными практиками, а фильмы предшествующих эпох раскрываются как актуальные здесь и сейчас. Кинопрограмма Музея «Гараж» разнообразна и развивается сразу в нескольких направлениях – от синематечного до фестивального и прокатного, от междисциплинарного до узкопрофильного, поэтому запуск книжной серии о кино является совершенно логичным этапом на пути развития *Garage Screen*.

Кинопрограмма *Garage Screen* не стремится подвести под кино некий общий знаменатель и ответить на непреходящий

вопрос «что такое кино?», но, скорее, старается сохранять и развивать чувствительность и восприимчивость по отношению к самым разным проявлениям киноформы и разным типам киноязыка. Точно так же и книжная серия *Garage Screen* не ставит своей целью представить лишь один единственный взгляд на кино – его историю или теорию, его политическое измерение или место в повседневности. Но мы очень рады, что в силу исключительно естественных, нефорсированных обстоятельств первой публикацией в нашей серии стала книга современного французского философа Жан-Люка Нанси об иранском режиссере Аббасе Киаростами, почти полная ретроспектива которого станет главным событием сезона *Garage Screen 2021*. Глубокий, концептуальный и в каком-то смысле поэтический текст Нанси, который в этом плане конгениален удивительным в своей «сложной простоте» фильмам Киаростами, не только является замечательным комментарием к его творчеству, но и на примере его картин раскрывает основополагающие и онтологические процессы, определяющие природу, материю и философию кино.

Антон Белов,

директор Музея современного искусства «Гараж»

Зигзаг удачи

Аббасу Киаростами повезло со зрителем. Им оказался французский философ Жан-Люк Нанси. Философы редко пишут о кино, еще реже действительно *пишут* о нем, а не используют как повод, порой случайный, для изложения собственных теорий, которые с тем же успехом могли бы быть изложены на каких-то иных примерах.

Замечательное качество текстов Нанси о Киаростами в том, что он *смотрит* фильмы, очень внимательно, и порой видит больше, чем кинокритики или киноведы. Текст о Киаростами, который лег в основу этой книги, был заказан для сборника, который журнал *Cahiers du cinéma* готовил в 1994 году к столетию кино. Выбор фильма «И жизнь продолжается» был для Нанси случайным: как он сам признается, на тот момент это был первый фильм иранского режиссера, который он видел, и ему не хотелось слишком глубоко погружаться в предмет. Но он не просто пишет по заказу. Его просмотр сродни литературному *close reading*, пристальному чтению. И понять, насколько Нанси оригинален и одновременно точен, можно, сравнив его текст с любым конвенциональным киноведческим исследованием.

Нужно сразу заметить, что комментарии Нанси – это европейский и подчеркнуто светский, приземленный взгляд. Он не экзотизирует фильмы Киаростами, не выискивает глу-

бокую восточную символику. Чтобы понять разницу, достаточно сравнить его прочтение фильмов с интерпретациями, существующими в англо-американской критике. В картине «Ветер унесёт нас» в фамилии невидимой заказчицы, с которой общается по телефону главный герой фильма Бехзад, – Годарзи – исследователи часто усматривают связь со словом «Бог», как если бы герой ждал инструкций от Аллаха. Его поездки на гору, чтобы поймать телефонную сеть, трактуются как аллюзия на вознесение пророка Мухаммеда на небеса. А сцена, снятая изнутри зеркала, глядя в которое бреется Бехзад, якобы указывает на его пограничное состояние между мирами явленного и сокрытого, символом которого в суфизме является зеркало¹.

Здесь неизбежно встает вопрос о том, насколько мы в принципе компетентны, чтобы писать о произведении, вышедшем из чужой культуры. Не вкладываем ли мы в такое произведение свои собственные смыслы и категории, которых в нем быть не может, и, наоборот, не упускаем ли смыслы, очевидные соотечественникам автора. Этот вопрос касается практически любых режиссеров с условного «Востока», добившихся международного признания, будь то Киаростами или Хон Сан-су и Апичатпонг Вирасетакул. Нель-

¹ См. обстоятельную монографию Натальи Казуровой, написанную с опорой на англоязычные академические исследования, в которой творчество Киаростами включается в социально-политический и культурный контекст Ирана: *Казурова Н. Между жизнь и смертью. Заметки о творчестве Аббаса Киаростами*. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Глава 5.

зя сказать, что Нанси совсем устраняется от решения этого вопроса, хотя и признается, что плохо разбирается в тонкостях иранской ситуации. Он строит свою концепцию по нескольким осям. С одной стороны, есть ось большого персидского фигуративного искусства и запрета на изображение. С другой – ось «иудео-греческой» полярности, как он ее называет. «...Так выстраивается сложная конфигурация отношений между присутствием и отсутствием, с одной стороны, и видимостью и реальностью – с другой». Обе оси образуют диалектику образа и взгляда. Образы могут быть запрещены или не запрещены. Взгляд может схватывать реальность или сам быть захвачен видимостями. Образуется понятийный аппарат (присутствие, отсутствие, реальность, видимость), позволяющий прочитывать не только те фильмы, которые Нанси видел на момент написания этих текстов, но и последующие. Вокруг «воплощенного взгляда» организуются основные темы творчества режиссера: отношения между мужчиной и женщиной, отношения между смертью и жизнью, отношения между традицией и современным миром. В каждой паре один полюс оказывается, скорее, явлен, второй – скрыт. В фильме «Сквозь оливы» мужчина режиссирует, женщина ассистирует, «присматривает за съемкой», то есть не выделяется. Тахэре, девушку, играющую главную роль в снимаемом фильме, в итоге приходится убрать из него из-за строптивного нрава, то есть тоже в некотором роде скрыть. Тем не менее Нанси подчеркивает принципиаль-

ную неустойчивость и обратимость этих полюсов: «...нет никакой возможности зафиксировать различие полюсов – скажем, расположив на стороне образа мужчину, повседневную жизнь и современный Иран, как поначалу могло бы возникнуть искушение сделать. На самом деле не существует никаких устойчивых или просто различных полюсов: есть лишь движение от одного к другому и энергия этого движения...» Киаростами нередко обвиняли в том, что в его фильмах мало женских образов, пока он не снял «Десять» (2002) и «Ширин» (2008). В «Ширин» лица женщин, сидящих в кинотеатре, явлены, а само изображение, экранизация одноименной классической персидской поэмы, скрыто от нас, зрителей.

Нанси не ограничивается в книге творчеством Киаростами. Как и подобает философу, он стремится выйти через его фильмы на общие соображения о сущности кинематографа как медиума, не сводимого к отдельным стилям и персоналиям. Нанси называет эту проблематику «утверждением кино», и это утверждение *очевидности*. Казалось бы, так просто, очевидность – значит банальность или заурядность, в лучшем случае повседневность, а где повседневность, там и реализм. Первое, что можно прочесть о Киаростами в любой энциклопедии: представитель иранской новой волны, испытал на себе влияние синема верите. Однако Нанси пишет о том, что «очевидность – не то, что попадает на глаза, легко подстраиваясь под определенный смысл», «это истина, но не как соответствие какому-то заданному крите-

рию, а как потрясение». Очевидность оказывается неочевидностью. Очевидность – это стремление сделать «реальным для взгляда» то, что было размытым и неотчетливым. Нанси перечисляет постоянных «героев» фильмов Киаростами – холмы, дороги, камни, бока машин, строительный мусор и прочий сор. Эти постоянные, даже навязчивые детали проявляют свойства, которые в этих фильмах перенимает само зрение, зрение режиссера или камеры, *зрение*, передающееся *зрителю*: трещина на стене словно рассекает глаз, дорожная пыль застилает обзор, который и так зачастую жестко ограничен выемкой окна автомобиля. Очевидность в понимании Нанси – это проблематизация зрения и взгляда.

В своем тексте он не упоминает имен теоретиков кино, но в одном месте скрыто полемизирует с теорией аппарата Жан-Луи Бодри. Бодри первым провел напрашивавшуюся аналогию между платоновской пещерой и кинематографом. Подобно узникам этой пещеры, зрители в кинозале обездвижены и прикованы, приклеены к поверхности проекции. Как и узники, они смотрят на тени на стене, которые отбрасывают реальные вещи (у Платона специальные кукловоды, невидимые пленникам пещеры, проносят предметы, отбрасывавшие эти тени). И те и другие не имеют доступа к истинной реальности и не могут убедиться в том, что образы нереальны, пассивно погружаясь в грезу². Нанси, с одной сторо-

² См. подробнее об этой теории: Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. С. 142–146.

ны, перевозносит эту пассивность: в кино «не может идти и речи о перемене угла зрения или дистанции взгляда, или о том, чтобы смотреть и при этом замечать окружение вещи, на которую направлен взгляд». Эта фиксация делает кино не просто взглядом на репрезентацию и отличает его от остальных искусств – живописи, фотографии, театра. С другой – в его теории сам взгляд, несмотря на прикованность зрителя к креслу и глаз к экрану, становится активным: «Здесь взгляд есть внедрение в пространство, он в первую очередь – проникновение и лишь во вторую – рассмотрение или созерцание». Стена, на которой располагается экран, – не поверхность, на которую проецируются образы, она – выемка, отверстие, раскрывающее реальность:

С приходом кинематографа стена эта превращается в отверстие, просверленное в мире и выходящее на сам же этот мир. Вот почему неуместно не раз повторявшееся сравнение кино с платоновской пещерой: глубины пещеры, конечно же, несут свидетельство о наружности мира – но в негативном плане, и это ведет к дискредитации образов, как мы их знаем, и требует привлечения более высоких и чистых образов, именуемых «идеями». Кино действует в обратном направлении: оно не отражает наружность, а раскрывает внутренность на саму себя. Образ на экране сам есть идея.

Если Бодри писал о кинозале как о пещере, Нанси пишет об автомобиле как о «смотровой коробке», передвиж-

ном кинозале, активной пассивности. Пристрастие иранских режиссеров к съемкам в машине и из машины имеет прагматическое объяснение³. Частное пространство дома и квартиры защищено в Иране всевозможными запретами, в том числе в силу гендерной сегрегации. В иранских сериалах, например, герои, показанные у себя дома, одеты так, как будто они на улице, в публичном пространстве. Автомобиль же имеет неопределенный статус – не то чтобы частное пространство, но и не совсем общественное: именно этой «лазейкой» в нормах приличий воспользуется Киаростами, снимая фильм «Десять». Тем не менее он сам в одном интервью проводит аналогию между автомобилем и кинозалом, вторя словам Нанси: «На самом деле автомобиль не сильно отличается от кинематографа. Один большой экран перед нами, два экрана по бокам. Можно даже подняться на холм как на подъемном кране. Автомобиль – передвижной кинотеатр»⁴.

Полемизирует Нанси и с еще одним кинотеоретиком, не называя его, – Кристианом Метцем, антагонистом Андре Базена. В частности, когда пишет:

Кино всегда было искусством воображаемого (или «мифа»), и оно было семиологией (комбинаторикой знаков, «языковой практикой», как раньше говорили). Под этими двумя ярлыками оно совершенно не могло

³ См.: Казурова Н. Между жизнь и смертью. Заметки о творчестве Аббаса Киаростами. Глава 6.

⁴ Там же.

реализовать своего отличия от живописи и фотографии, с одной стороны, и театра и цирка – с другой.

Метц поначалу рассматривал кино как язык, когда создавал свою семиологию кинематографа, а затем стал видеть в нем источник воображаемых означающих, подменяющих отсутствие иллюзорным присутствием. Споря с Метцем и с Бодри, Нанси настойчиво повторяет, что в кино речь не идет о видении, «глядящем или подсматривающем, фантазирующем или галлюцинирующем», но только «об открытии зрения на нечто реальное», что кино представляет мир, «где взгляд на реальность решительно вытесняет всякого рода видения, предвидения и ясновидения». Нанси выступает последователем Андре Базе-на и его взгляда на кино как на онтологическое искусство, показывающее бытие.

Но для того, чтобы взгляд стал активен и мобилизован, он не должен видеть все без труда, не должен растворяться в тотальности зрения. Взгляд интенсифицируется благодаря тому, что в фильмах Киаростами он постоянно наталкивается на помехи, препятствия. Благодаря диалектике явного и скрытого, предьявленного и изъятого из поля зрения, которая работает в каждом из них. Нанси раскрывает в своем тексте эту особенность кинематографа Киаростами. Этот кинематограф кажется умиротворенным и умиротворяющим, и зритель не всегда осознает дискомфорт, который испытывают его глаза, например из-за навязчивой дополнительной рамки, которую в кадре создает боковое или ветровое стек-

ло автомобиля. Или из-за слишком дальнего плана, на котором нельзя толком разглядеть, что именно происходит. Такой дискомфорт может быть инсценирован в фильме напрямую, как в «Крупном плане»: нам очень хочется узнать, что же происходит в доме, куда отправился журналист, чтобы поймать с поличным мошенника, выдающего себя за режиссера Махмальбафа, но вначале нам приходится топтаться во дворе вместе с безмянным таксистом, который вскоре исчезнет из сюжета. Только ближе к концу фильма Киаростами во флешбэке, редком для его кино, показывает, что на самом деле происходило в доме. Здесь очевидность, о которой пишет Нанси, разыгрывается на уровне взаимодействия сюжета и фабулы: ее никак не удастся ухватить, раскрывшись, истина о нелепом мошеннике «сохраняет некую тайну, некий сущностный запас». Во «Вкусе вишни» и «Ветер унесёт нас» Киаростами показывает окружающий мир много и щедро, больше, чем в фильмах «Кокерской трилогии» («Где дом друга?», «И жизнь продолжается», «Сквозь оливы»). Но все равно взгляд – героя ли, зрителя – не видит всего. В «Ветер унесёт нас» Бехзад так и не увидел погребальный обряд, ради которого приехал в деревню. Зритель же, в свою очередь, не видит землекопа, которого Бехзад в итоге спасает от смерти, – он несколько раз с ним разговаривал, когда тот был в траншее, мы слышим только голос, а когда землекопа увозят в больницу, видим только его ноги в окне машины.

У «Вкуса вишни» есть странная кода, как будто обнуля-

ющая весь фильм. Сначала мы путешествуем с главным героем, который собирается покончить жизнь самоубийством и ищет человека, который бы ему помог. Находит, договаривается, едет на место, где хочет быть захороненным. Ложится в темноте и смотрит на вышедшую луну. После чего в фильме следует затемнение, длящееся довольно долго. Кажется, что фильм кончился. Но вдруг рассветает, мы видим то же место, видим группу солдат, которая мелькала в фильме и раньше. Не сразу становятся заметны некоторые различия: зернистое видео вместо киносъемки, весна вместо осени. Это съемки, словно говорит нам Киаростами, до этого вы смотрели фильм. Киаростами давал разные объяснения этой коде: прагматическое – она позволила пройти цензуру, сгладив острые углы, поскольку тема самоубийства в исламе является запретной; лирически-метафизическое – это рай, поэтому солдаты счастливы и держат не винтовки, а цветы. Неважно, знал Нанси об этих объяснениях или нет: для него в этой коде демонстрируется тот самый взгляд, «которым надлежит смотреть, но который сам ускользает из виду». Зритель понимает, что смотрит фильм, что где-то за кадром должна быть камера и съемочная площадка, что он смотрит чужими глазами, но на время просмотра зритель подвешивает, приостанавливает это свое знание, забывает о том, что его взгляд – заемный, чужой. Киаростами в финале «Вкуса вишни» предъявляет зрителю этот взгляд, которым тот смотрел, но которого не мог видеть, в котором должен

был раствориться на время фильма. И в этом есть некоторый шок, несмотря на эдемическое настроение, царящее в этой сцене. Шок от того, что слепое пятно, которое было условием зрения, стало видимым.

Эта стихия затруднения, игры данного и неданного захватывает не только изображение, но и звук. Нанси замечает, что музыка в фильмах Киаростами всегда прерывиста. В финале «Крупного плана» встреча самозванца с настоящим режиссером Махмальбафом, пришедшим познакомиться с ним к зданию суда, снимается издалека, из машины, поэтому ее не очень хорошо видно, но вдобавок звук у микрофона, закрепленного на Махмальбафе, тоже «барахлит», то пропадает, то возвращается. Нам приходится мучительно всматриваться и вслушиваться в этот по-настоящему драматический момент:

В этом фильме то, что могло бы оказаться историей безобидного помешательства или же обличением самой кинематографической иллюзии, заканчивается обратным – появлением истинного режиссера, а то и обоих истинных: симитированного и самого Киаростами, и в то же время – возвращением к реальности, отмеченным своего рода прогрессирующим затуханием фильма, звук которого то и дело пропадает, в то время как образы расфокусируются и теряются в интенсивной круговерти отражений, скачущих с ветрового стекла на зеркала заднего вида (звездно мерцающие, полные отблесков), и мы слышим: «Теперь

я понял все!» — и букет красных цветов, чей цвет явно выбран сознательно, прорезает иссиня-серую картину шумной улицы, указывая на сущностный признак кино как такового: раскрытие бутона взгляда посреди будничной суеты.

Тема кино о кино, наряду со стиранием границ между игровым и документальным, едва ли не первое, что приходит в голову при упоминании Киаростами. Эту тему принято считать постмодернистской и нарциссической. В 1990-е она часто соединялась с другой темой: конца кинематографа, как, например, у Вендерса в «Положении вещей». Кино больше не может просто так рассказывать истории. Оно берется их анализировать и препарировать, но не в состоянии показывать, утратив изначальную чистоту и простодушие. Однако в фильмах Киаростами, как считает Нанси, дело обстоит иначе: «...там, где все могло бы, в конечном счете, выглядеть как замкнутая петля — разновидность аутизма, который случается производить кинематографа, когда он замыкается на самом себе, — речь на самом деле идет о чем-то совершенно другом: о внимательности к миру, в котором кинематограф оплодотворяет взгляды, то есть отношения к реальности и смыслу». В обращении Киаростами к этой теме Нанси видит знак проникновения кино в повседневный опыт, как у самозванца из «Крупного плана». Выдавая себя за Махмальбафа, он не извлекает выгод из своего мошенничества, он даже не мифоман. Он спонтанно захотел стать

причастным к кино, потому что уже причастен к нему, как все и каждый, теперь, когда оно стало частью структуры человеческого опыта и восприятия. У Киаростами кинематограф не замыкается сам на себе, потому что его «неотъемлемая данность» — «непрестанное движение, переходящее в ажитацию... род лихорадочности и нетерпения, пронизывающие практически все его фильмы и образующие уникальный контрапункт с медлительностью, почти что неподвижностью большого количества его планов». Это настойчивое, упорное движение, которое лучше всего передает фильм «И жизнь продолжается», подробно разбираемый Нанси, возникает потому, что творец никогда не предстает отдельно от своего творения, они рождаются одновременно: «...происходит одновременный старт режиссера-постановщика и постановки...»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.