

МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

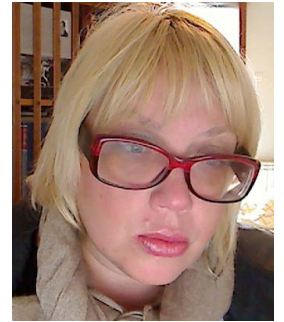
| Культурная память в кинематографическом произведении |

МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

Россия, Москва.

ВГИК им. С. А. Герасимова. Кафедра драматургии кино.  
доцент, зам. зав. кафедрой, кандидат искусствоведения

Russia, Moscow.

All-Russia University of Cinematography named after Gherasimov S. A.  
Senior Lecturer for Cinema Drama Chair, PhD.[marievsk@rambler.ru](mailto:marievsk@rambler.ru)

## КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

В статье культурная память рассматривается как актуализация образов прошлого в настоящем времени субъекта, как источник сложной многослойной структуры настоящего времени кинематографического произведения, в работе выявлена многослойность художественного времени кадра, поставлена проблема вертикального времени фильма как подвижной слоистости.

**Ключевые слова:** художественное время, культурная память, вертикальное время, время как слоистая подвижность, время как процессуальная конструкция, кинематографическое произведение.

### Cultural Memory in Film Structure

This article examines cultural memory, as an actualization of past images in the individual's present. Cultural memory is considered as a source of multi-layered cinematic works of art. Special attention is paid to the so-called concept of 'vertical time', as a moving time structure.

**Key words:** artistic times, cultural memory, vertical time, time as a process, cinematic work

Кинематограф ассоциируется с настоящим, с фотографической фиксацией того, что происходит здесь и сейчас. Совпадение времени происходящего на экране с актуальным зрительским обеспечивает эмоциональное воздействие фильма. Бела Балаш категоричен в своих высказываниях о художественном времени кинематографа: «В кино сцены развертываются на наших глазах, так же как и в театре, то есть своим содержанием они заполняют настоящее время, только то, что происходит, и не могут выражать ни прошлого ни будущего»<sup>1</sup>. На первый взгляд это понимание времени снимает проблему о поэтике памяти в кинематографе вообще, и вопрос о проблеме культурной памяти в частности, но на самом деле именно оно ставит во всей остроте главную проблему кинематографа: «что такое настоящее время в фильме, настоящее время как время, созданное художником?»

В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» Ален Рене выстраивает концепцию единственного мгновения настоящего, когда в человеческой душе возникает решение порвать с прошлым, шагнуть в будущее.

По бесконечным коридорам огромной «барочной постройке века иного, вдоль бесконечных, приводящих к пустым гостинным, перегруженным убранством века иного, где звук шагов не долетает до собственного слуха», мы движемся в зрительный зал, где неподвижные зрители следят за последними мгнове-

ния пьесы, разыгранной на сцене двумя актерами — мужчиной и женщиной.

Актриса на сцене медлит: «Вам нужно подождать еще несколько минут, не более нескольких секунд». Наконец, словно в забытьи, произносит: «Вот... теперь... я ваша». Это финал, миг перед падением занавеса. Мы видим финал, мгновенное завершение, окончание драмы. Внешнюю фиксацию завершения процесса, о содержании которого нам не известно.

И снова начинается томительное бессильное движение-замирание в нереальном, но плотном и зримом пространстве гостиницы с черными зеркалами, картинами с оттенками черного, медленное движение по каменному парку. Ясно, что это пышное, перегруженное деталями пространство «века иного» («иное» тут — неопределенность, сомнение в важности любых уточнений), сад, выточенный из камня, читаются как некое нереальное пространство, которое не сводится к физической реальности, как метафора. Метафора чего?

Предполагаем, что это — метафора прошлого. Зрителю передается мучительное желание вырваться из лабиринта с гранеными зеркалами, гравюрами, повторяющимися уже увиденное нами в парке. «Отсюда нельзя вырваться», «откуда нельзя вырваться?», — эти слова героев замирают в разреженном воздухе странного лабиринта, где человек не слышит собственного голоса. Странное место, странное для всего, в том числе для свободы. Настоящее — мгновение, когда пути разрываются. Настоящее — миг абсолютно пустой, полый, свободный от прошлого и от будущего — миг свободы. Блуждания души закан-

<sup>1</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: «Прогресс». С. 132.



МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

| Культурная память в кинематографическом произведении |

чиваются. Мгновение настоящего — это рыбок из прошлого, результат блуждания по заколдованному лабиринту.

Что дальше? Остановленное мгновение настоящего превращается в застывшее сейчас, превращенное в вечность, и сливается с прошлым. Отсюда повторяющееся в фильме изображение статуи: двое — мужчина и женщина — на краю пропасти. В скульптуре закрепляется постоянная вечная неопределенность. «Кажется в этом месте нельзя потеряться», — говорит герой перед рассветом. Настоящее необратимо становится прошлым. Из лабиринта нет выхода. Герои остаются в нем навсегда.

Загадка мгновения настоящего остается загадкой.

Ларс фон Триер попытался покончить с ней. Его знаменитая «Догма-95» утверждает: сюжеты, где действие происходит в другую эпоху или в другой стране, запрещены (действие должно происходить здесь и сейчас).

Позже Вим Вендерс предложил режиссерам в форме десятиминутных фильмов высказать свое понимание времени.

Фолькер Шлендорф отозвался предельно ироничным фильмом «Озарение», в котором великий текст Августина он вложил в уста комару, заплатившему за свою пытливость жизнью. Шлендорф уловил главное: именно у Августина есть два положения, идеально ложащиеся на ситуацию художественного времени в кино. Во-первых: настоящее настоящему рознь. Существуют разные «настоящие времена»: «Ясно одно: будущего и прошлого нет, а потому неправильно говорить о существовании трех времен: прошедшего, настоящего и будущего. Правильно было бы сказать, что есть настоящее прошедшего, просто настоящее и настоящее будущего»<sup>2</sup>. И во-вторых: художественное время, возникающее в душе художника. Блаженный Августин как раз и рассматривал то сокровенное, и потому важное для искусства отношение, которое имеет время к душе: «Эти три времени существуют в нашей душе и нигде более, настоящее прошедшего — это память, просто настоящее- это созерцание, настоящее будущего — ожидание»<sup>3</sup>.

Действительно, настоящее время одного кадра принципиально отличается от настоящего времени другого. Настоящее время отдельных кадров фильма может быть качественно неоднородным. Из отрезков качественно разного настоящего (настоящего прошлого, настоящего будущего и др.) строится временная конструкция фильма. Каким образом?

Этот вопрос может быть поставлен шире: «Как организуется в сознании время?» Именно так поставлен вопрос об организации художественного времени П. А. Флоренский. Ответ о. Павла звучит так: «В отношении <...> членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной прием обработки времени необходим и в искусствах изобразительных»<sup>4</sup>.

Заметим, речь идет именно о членении, делении на отрезки гомогенного настоящего времени. Далее из этих кусков стро-

ится конструкция, определенная последовательность отрезков, соединенных монтажной склейкой. Временная конструкция фильма строится в соответствии с разворачиванием авторской мысли: «Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, расстраивается: распадаясь, оно даёт отдельные, самодовлеющие части, и каждая из них лишь внешне прилегает к другой, но из восприятия одной нельзя тут предчувствовать, что скажет нам другая»<sup>5</sup>.

Понимание художественного времени фильма как процессуальной конструкции позволяет увидеть соотношенность таких понятий как «художественное время» и «композиция», «художественное время» и «динамическая структура». Такие временные конструкции мы обнаруживаем как в кинематографе, так и в литературе. Время мыслится. Монтаж же оказывается способом разворачивать мысль.

Кинематограф пользуется моделями времени, созданными культурой. В произведениях кинематографа обнаруживаются циклические модели времени, созданные мифологической культурой, векторные модели, возникшие вместе с культурой христианской, энтропийные модели времени, воспроизводящие динамику хаоса.

Однако, в данном случае нас будет интересовать иное. Рассмотрим предельный случай остановки времени: движения нет — перед нами статичное изображение. Можно ли говорить о том, что в этом случае художественное время предельно упрощается, утрачивает динамику?

Следы времени обнаруживает Андрей Тарковский в самом фотографическом изображении: «<...> фактура в фильме выражает определенное состояние материи, момент ее изменения во времени»<sup>6</sup>. Динамизм статичного кадра в эстетике режиссера связывается с понятием киногении: «Для цветного кино фотогенична не всякая фактура, но, прежде всего динамическая — такая, в которой как бы отложены соли времени...»<sup>7</sup>.

Жест персонажа, по мнению Юрия Норштейна, в особом смысле наполнен временем: «психологические «жесты» фильма не появляются без подробностей времени. Нужно набить голову ветошью времени»<sup>8</sup>.

При том, что мысль о «солях времени», или «ветоши времени» безусловно требует расшифровки, ясно, что внутри кадра существует, или может существовать, сложное временное образование, целиком вписанное в «настоящее время».

Это вертикальное время кадра. О вертикали можно говорить постольку, поскольку мы можем предположить, что внутри кадра существует наложение различных времен. В динамике фильма возникает смещение, движение этих слов во времени. Во временном отношении фильм имеет параллельное строение. Об этом пишет и Ю. Норштейн: «Строение произведения в кино и в литературе суть разные вещи. Если словесная запись последовательна, то в кино она и последовательна, и параллельна одновременно. В этом и состоит его

<sup>5</sup> Там же. С. 227.

<sup>6</sup> Тарковский А. А. Произведение во времени. В кн. Козлов Л. Произведение во времени. Статья, исследование, беседы. М.: Эйзенштейн центр, 2005. С. 443.

<sup>7</sup> Там же. С. 443.

<sup>8</sup> Норштейн Ю. Снег на траве. Книга II. — М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»Ю «Красная площадь», 2008. С. 150.



МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

| Культурная память в кинематографическом произведении |

фенмен. В кино мы воспринимаем действие многослойно: звук, цвет свет...»<sup>9</sup>.

Вопрос о вертикальном времени кадра кажется существенным уже постольку, поскольку здесь лежит отличие художественного времени в литературе и в кинематографе. Как устроено настоящее время, остановленного фильма, настоящее время одного-единственного кадра?

Собственно, этим вопросом задается Питер Гринуэй в своем фильме: «Рембрандт: я обвиняю». Фильм исследует единственный кадр, запечатлевший шедевр Рембрандта «Ночной дозор». Режиссер утверждает: в знаменитом шедевре Рембранта Харменса ван Рейна зашифровано обвинение убийцам капитана 12 отряда гражданского ополчения Амстердама Пирса Хассельбурга. Гринуэй настаивает: «Это обвинение, но обвинение не в виде текста, а в виде изображения».

Простодушный зритель заглядывает наживку: сейчас ему расскажут историю убийства, возможно, что-нибудь из биографии художника или из истории создания картины. Далее фильм пролетает мимо глаз зрителя, превращаясь, как снисходительно выразились некоторые критики, в «научпоп», в «костюмированную лекцию».

Собственно, на это и рассчитывал Гринуэй. Развернутый эксперимент в области эстетики кино вполне удался. Гринуэй торжествует. Зритель следит за рассказом об убийстве капитана мушкетеров, но не видит визуальных экспериментов режиссера. Все созданное в фильме зримое великолепие проходит мимо зрителей: в присутствии закадрового текста изображение превращается в иллюстрацию, или не воспринимается вовсе. Почему?

Уже в самом начале фильма в одной из своиз реплик за кадром режиссер говорит: «Большинство людей визуальны безграмотны, иначе и быть не может, ведь наша культура основана на текстах, наша система образования учит ценить текст выше изображения, что отчасти объясняет, почему у нас такое убогое с визуальной точки зрения кино».

Возможности кино не реализуются, но, по большому счету, и не осознаются.

Вся визуальная роскошь фильма оказывается вне поля внимания зрителя, поглощенного восприятием текста. Фактура тканей, пластика поз, игра освещением уходят на периферию сознания. В целом, результат эксперимента режиссера неутешителен: фильм воспринят как лекция, то есть как словесный текст.

Вглядываясь в единственную картину Рембрандта, Гринуэй разматывает время и втягивает все новые визуальные образы: творения самого Рембрандта, полотна Рубенса, парадные групповые портреты, картины великих итальянцев. Он открывает колоссальную емкость одного изображения, одного кадра. Нет сомнений, что фильм Гринуэя о кино. Вглядываясь вместе со зрителем в игру света и тени на картинах барокко, Гринуэй восклицает: «Свеча и зеркало — вот метафора кино!»

Караваджо, Рубенс, Рембрандт, Веласкес создали световую эстетику кино. Гринуэй усиливает это утверждение. Он восклицает: «можно сказать, что искусство кино началось с этих

четверых художников!». Гринуэй показывает, как эксперименты этих художников со светом позволили заново открыть мир в одном полотне, или развернуть волнующую драму и волшебство фантазии.

Главный вывод, к которому приводит режиссер зрителя, заключается в том, что в единственном кадре фильма свернуты все пласты культурной памяти. Они могут развернуться, обнаружив богатство своего содержания, но лишь при одном условии: необходимо соприкосновение кадра с культурной памятью зрителя. Иногда это соприкосновение вызывает отклик бурный, почти патологический, как однажды случилось с одним из зрителей, пытавшимся изрезать полотно «Ночного дозора». В картине Рембрандта неуравновешенному посетителю музея привиделся сюжет соблазнения Христа дьяволом. И не без оснований, как считает Гринуэй. Ведь разве не самим дьяволом в красно-черном одеянии предстает Банинг Кокк? И пальцы его лишены ногтей. Стоит только взглянуть. Злобный лай собак, подложенный под изображение, создает ощущение ужаса. Мы смотрим одну и ту же картину, но испытываем разные эмоции. Режиссер заставляет зрителя видеть и чувствовать по-новому. И встречает зрительское сопротивление.

Важность заявленной проблематики для Гринуэя не вызывает сомнений. К ней он обращался неоднократно, правда в не столь явной форме как в фильме о картине Рембрандта. Что пишет художник?

Этот вопрос задается уже в первой игровой картине режиссера «Контракт рисовальщика». Фильм, поражающий изяществом и непередаваемой легкостью авторской интонации, ничем не похож на фильм о «Ночном Дозоре», в котором некоторый академизм намеренно подчеркивается режиссером. Но если посмотреть внимательно, перед нами снова история создания картины, изобличающей преступление.

По сути замысел «Рембрант: я обвиняю» симметричен «Контракту рисовальщика». В «Рембрандте» осуществляется операция, обратная той, что реализуется в «Контракте рисовальщика», а именно: режиссер сворачивает динамику бурно развивающегося сюжета, а, вернее, интриги в статику двенадцати рисунков Невилла. Фабула такова: рисовальщик мистер Невилл заключает контракт с миссис Херберт на двенадцать рисунков ее сада, которые он должен сделать в течение двенадцати дней до возвращения ее мужа. На излишние, как Невиллу кажется, условия миссис Херберт он выставляет свои — требует от нее полнейшей тишины и спокойствия в саду, отсутствия в поле зрения кого-либо из домочадцев, выстроенного под его нужды распорядка дня и кое-что еще сверх того. Невилл легкомысленно считает, что полностью контролирует ситуацию. Нужно ли говорить, что он попадет в ловушку.

Можно еще добавить, действие происходит в 1694 году в Англии.

Вся эта сложность, звучащая столь витиевато и запутанно, без остатка разместится в рисунках Невилла. Двенадцать рисунков, двенадцать кадров, оказываются «равными» большому запутанному тесту. Да и так ли он важен, этот текст?

Фильм погружает нас в странную стихию, которая едва ли может быть развернута в строгую последовательность событий. Не фабула занимает режиссера, хотя внешне кажется, что именно она. Возникает ощущение, что мы все время что-то те-

<sup>9</sup> Норштейн Ю. Снег на траве. Книга I. — М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна» Ю «Красная площадь», 2008. С. 121.



МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

| Культурная память в кинематографическом произведении |

ряем, что-то ускользает от нашего внимания. Много ли? Вот некая странная фигура, «бронзовый» человек, превращенный в садовую скульптуру. Очевидно, его не удастся влести в интригу с убийством. Гринуэй в одном из интервью вежливо и подробно говорит о человеке-статуе: «Вначале она была призвана играть в сюжете гораздо более важную роль. Наша гениальная гримерша тратила часы на превращение актера в статую, кладя ему на уши пену, на тело — улиток... По сути это повод для разрядки, английская традиция «Зеленого человека» и Киплинга, развлечение посреди напряженной драмы. Это символическое существо, олицетворяющее природу и парки; в английской литературе ему родствен персонаж шута. В эту эпоху английские протестанты путешествуют на юг Европы, привозят оттуда статуи и ставят их в своих садах как свидетельство того, что человек состоятелен. И мистер Герберт, то ли по незнанию, то ли потому, что он хочет показать своим друзьям, что побывал в Средиземноморье, нанимает человека, который должен играть роль статуи. А этот слуга, немножко сумасшедший простачок, перегибает палку!»<sup>10</sup>.

Огромные усилия тратятся для создания избыточности игры, визуальной радости, для пробуждения фантазии и блуждания по временным слоям памяти. Что рождает этот образ? Радость от визуального опыта самого автора. Символика плодов, картины Караваджо, фильмы Бергмана и книги Борхеса живут в эмоциональном и интеллектуальном опыте Гринуэя, и входят в культурную память его фильмов. Несомненно, Гринуэй в своих фильмах склонен скорее к интеллектуальной игре, чем к яркой эмоциональности. Тон его картин сдержанный, холодновато-ироничный. Но его отношения с культурой лишены отстраненности. Тут настоящая страсть, влюбленность в семнадцатый век, особые чувственные вибрации влюбленного в живопись человека.

Сложное настоящее возникает тогда, когда реальность вступает в соприкосновение с человеческой душой.

Визуальные образы фильмов Гринуэя рождаются его эмоциональным контактом с культурой, ставшим личным переживанием. Об остроте этого переживания говорят строки одного из интервью режиссера: «Моя страсть к статистике, дух коллекционирования? Это у меня прежде всего от Борхеса, которого я открыл для себя в 16 лет. Я помню, как смотрел «Седьмую печать» Бергмана в маленьком зальчике. Я не думал, что кино существует для того, чтобы проводить какие-то идеи, в чем заключается роль литературы. Но я по-прежнему думаю о живописи. Я считаю, что девяносто процентов моих фильмов так или иначе отсылают к картинам. «Контракт» — вполне открыто к Караваджо, Жоржу де Латуру и другим французским и итальянским художникам»<sup>11</sup>.

В одном из эпизодов фильма из трилогии о Тульсе Люпере «Из Во к морю» Гринуэй цитирует «Контракт рисовальщика», и снова задается вопросом: «Что художник изображает? То, что знает, или то, что видит?».

Художник предстает пленником на этот раз уже не индивидуального прошлого, а истории. Выход из плена — расширение масштаба фантазии. Снова возникает уже знакомая пробле-

матика: «Разве каталог примитивен? Все сущее в мире может поместиться в книгу, в чемодан (точный перевод названия трилогии «Жизнь в чемоданах»)». Кадр может вместить очень многое: историю рода, любовь, насилие, желание, вечность. Это требует колоссального усилия — напряжения воображения.

«А для чего напрягать воображение?» — спрашивает один из героев фильма. В самом деле? Нам предлагают сделать усилие и «выйти из плена вымышленной истории», войти в мир, в котором соприкасаются века, эротические гравюры Хендрика Гольдцуса соседствуют с полотнами Энгра, подданные Людовика XIX с нацистами.

Воображение расширяет мир человека до бесконечности. Возникает то, что Н. Маньковская в одной из своих статей, посвященных современным мифогенным практикам, назвала «возгонкой потока сознания»: «В «Чемоданах» проведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приемов. Не случайно в фильме возникают фигуры Беккета, Ионеско, и Джойса (между прочим Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Балзаке, Диккенсе или даже, скорее, на Джейн Остин). Можно назвать эту ленту гиперфильмом по аналогии с гипертекстом»<sup>12</sup>.

Именно сознание увлекает в свой поток самые разные элементы культуры, жизненные впечатления, воспоминания, чаяния и надежды, превращает их в искусство.

Говорить о культурной памяти в произведении кинематографа невозможно безотносительно к душе художника, его сознанию. Образы, рожденные культурой, оказываются неотделимыми от духовного опыта художника, сплавлены с его воображением и памятью. Внутри субъекта в глубине его духовной жизни существует непрерывное динамическое взаимодействие настоящего и прошлого. Носителем культурной памяти является сознание художника, для которого культура становится частью личного опыта, глубинным переживанием.

Имея дело с сознанием, мы сталкиваемся с необычайно сложной временной ситуацией. Так пишет об этом Б. Л. Уорф: «Если мы сделаем попытку проанализировать сознание, то найдем не прошлое, настоящее и будущее, а сложный комплекс, включающий в себя все эти понятия. Все есть в сознании, и все в сознании существует и существует нераздельно. В нашем сознании соединены чувственная и нечувственная стороны восприятия. Чувственную сторону — то, что мы видим, слышим, осязаем — мы можем назвать the present (настоящее), другую сторону, обширную воображающую область памяти, — обозначить the past (прошлое), а область веры, интуиции и неопределенности — the future (будущее), — но и чувственное восприятие, и память, и предвидение, все это существует в нашем сознании вместе»<sup>13</sup>.

Иными словами, сложно говорить о вертикали, упорядоченности разделении элементов культурной памяти. Иногда присутствие в образе элементов, его питавших, почти не различимо. Внутри кадра культурные слои, вызвавшие его к жизни,

<sup>10</sup> Там же.<sup>11</sup> <http://www.fidel-kastro.ru/kino/Grenuy%20Piter%20-%20Kontrakt%20risoval%27shika.htm><sup>12</sup> Маньковская Н. Б. Постмодернизм как мифогенная практика. Вестник ВГИК, №1, ноябрь 2009. С. 27.<sup>13</sup> Цит. по кн. Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследование по философии текста. II — М.: «Граф», 2000. С. 34.



МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

| Культурная память в кинематографическом произведении |

могут не различаться, сливаясь в единое целое и давая жизнь новому образу. Случайные впечатления, напряженное размышление над образом подвергаются «возгонке потока сознания». Через напряжение воображения возникает слияние образов воедино. «В это время мне попала книжка «Греческая цивилизация» Андре Боннара, и там была фотография птицы (тогда мне казалось, что это была цапля) среди камней, среди былого дворцового величия. (Позже, заглянув как-то в эту книжку, я обнаружил, что птицы (это быди журавли) и развалины древнего города Персеполя — две отдельные фотографии. Моя фантазия соединила их в одно, и получился образ»<sup>14</sup>.

В визуальном образе, созданном художником, разные слои культуры могут неразличимо сливаться в нерасторжимом единстве. «Кинокадр — вспышка сознания. Многие секунды действия — в одно мгновение. Колоссальное уплотнение творческой энергии. Отдельные фрагменты осыпавшейся фрески, которые надо восстановить»<sup>15</sup>.

Особенность кинематографического видения изображения заключается в умении уловить внутреннюю динамику внешне статичного образа. Именно эту особенность демонстрирует Гринуэй, превращая статичный портрет мадам Муатесье Энгра в живой и потому смертный персонаж своего фильма. Рассматривая произведение искусства, Гринуэй чувствует характер движения и возможность развития этих образов. Так, ожившее изображение мадам Муатесье дышит, движется, раздражается, и в каждом движении идеально вписывается в «энгровский» интерьер, созданный режиссером. Но движутся и лошадки с гравюр в ее комнате. Это особое механическое, но совершенно точно вытекающее из изображения движение, и потому завораживающее.

Совершенно по-своему видит иконопись Норштейн, но видит в динамике, видит как кинематографист. «Вспомните икону «Богородица Владимирская». Там таким знаменателем является пяточка Младенца. Здесь все — гармония, но эта пяточка придает иконе движение и абсолютную живость, почти гиперреалистическую. Нам знакомо это ласковое ощущение детских пальчиков, которое естественно соединяется с ощущением от увиденной на иконе пяточки. Внезапный ее разворот является тем переломком, от которого вдруг наше сознание начинает лететь, набирая скорость и охватывая все изображение целиком»<sup>16</sup>.

Образ, запечатленный в кадре, должен обладать внутренним движением. Визуальная культура зрителя заключается в развитии такого воображения, чтобы могло «лететь, набирая скорость». В способности к этому напряжению, к духовному усилию и заключается, по-видимому, кинематографическая культура как зрителя, так и режиссера.

Визуальный образ присутствует на экране постоянно, воздействуя на зрителя, он не знает пауз: «<...> литература закрывает словом физиологические подробности. В ней промежутки между словами заполняются чем угодно и, прежде всего, паузами. В кино изображение непрерывно волочится. Необходим возвышающий обман, чтобы снять физиологию и дать дей-

ствию дыхание. Культурный контекст в этом отношении важнее материального знания эпохи. Он помогает обобщить подробности миропониманием, мироощущением»<sup>17</sup>.

Вспышка сознания означает не только синтез, но и задает динамику, способность к движению и развитию внутрикадрового образа. Внутренне содержание его определяется авторским мироощущением. Но «мироощущение» у каждого художника свое. Норштейн воспринимает икону предельно чувственно, видя в ней движение живых, теплых и трепетных человеческих чувств. Изображение очеловечивается. Образы скорби, радости, ликования открывает Норштейн в фресках шестнадцатого века. Скорбная женская фигура своей линией и пластикой перейдет из этой живописи в «Сказку сказок», став фигурой вдовы солдата Отечественной войны, не вернувшегося домой.

Но есть и метафизическая, сакральная сторона иконы, которая открывается Норштейну. Он чувствует и понимает символику света в иконе. Лики предков в «Сече при Керженце» возникают на плоскости экрана в потоке света. Это почти иллюстративное воспроизведение средневековой религиозной эстетики. Но в «Сказке сказок» свет становится знаком полноты бытия и символом святости: светоносно яблоко (очень похожее на знаменитое яблоко Рене Магритта из «Комнаты для прослушивания»), светоносны плащ-палатки воинов, вспыхивает и гаснет свет в поминальном стакане водки, накрытом куском ржаного хлеба.

Внутрикадровый образ может выражать стремление души художника к сакральному, при этом он будет бесконечно расширяться.

О внутренней потребности выйти за границы бытия пишет Норштейн: «Вообще, сценарий для меня не основа фильма. Это возможность воспалить память, уходящую за черту твоей жизни»<sup>18</sup>.

О такой возможности выхода в метафизическую область говорит и Андрей Тарковский: «Не нужно ничего удалять ни из так называемого индуизма, ни из христианства, ни из любого другого человеческого стремления, но нужно все расширять, расширять да бесконечности»<sup>19</sup>.

Если припомнить сюжет «Сталкера», то окажется, что в отношении концепции времени он близок фильму Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Пространство зоны, в которой оказались герои, утраивает им ловушки на пути к цели — комнате, исполняющей желания. Вот в этой комнате будущее уже не отстает от настоящего, а сливается с ним. Персонажи «Сталкера», как и персонажи «Мариенбада», кружат в лабиринте, двигаясь к единственному мгновению — мгновению счастья.

Но оно так и не наступает — никто не решается войти в заветную комнату. Никто не обнаруживает в душе веры, чтобы вместить ее в это мгновение. Пустой миг настоящего для Тарковского заполняется бесконечностью, вернее, обладает способностью вместить Бога, веру. В этом принципиальное отличие концепции настоящего у Алена Рене от концепции Андрея Тарковского.

<sup>14</sup> Норштейн Ю. Снег на траве. Книга I. — М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»Ю «Красная площадь», 2008. С. 133.

<sup>15</sup> Там же. С. 160.

<sup>16</sup> Искусство кино № 5, 2002.

<sup>17</sup> Норштейн Ю. Снег на траве. Книга I. — М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна»Ю «Красная площадь», 2008. С. 160.

<sup>18</sup> Там же. С. 160.

<sup>19</sup> Тарковский А. Встать на путь. — Искусство кино, 1989, № 2. С. 34



МАРИЕВСКАЯ Наталья Евгеньевна / Natalia MARIEVSKAYA

| Культурная память в кинематографическом произведении |

Робер Брессон считал, что бесконечность — это Бог, для А. Ф. Лосева Бог — это свобода.

В разговоре о культурной памяти вызывает внутреннее сопротивление слово «цитата». Память художника тут имеет ключевое значение. Процесс создания кадра определяется позицией художника, культурой, которой он обладает. Символ, вставленный в структуру, чуждую ему самому, разрушается, теряет наполняющую его бесконечность, так и происходит при цитировании.

Созданный фильм начинает свое существование в поле культуры. Начинается изменение и трансформация образа, его самостоятельная жизнь.

В фильме «Рембранд: я обвиняю» Питер Гринуэй говорит об особой чувствительности визуального образа ко времени: «Как всегда, история и время стирают, преувеличивают, искажают или меняют контекст каждого предмета или события, особенно визуальных объектов и особенно картин...».

В любом случае можно с уверенностью сказать, что емкость визуального образа со временем возрастает — в результате пребывания в культуре. На него наслаиваются все новые и новые временные слои. Это свойство самой культуры, о котором П. Руднев писал: «Культура всегда анитизенторийна и поэтому стремится к повышенной семиотичности»<sup>20</sup>.

Есть еще один аспект культурной памяти в кинематографическом произведении, требующий исследования. Мы рассматривали ситуации бесконфликтного включения опыта культуры в жизненный и художественный опыт автора. Но эту

<sup>20</sup> Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследование по философии текста. II — М.: «Аграф», 2000. С. 24.

ситуацию нельзя абсолютизировать. Сам контакт с культурой может рождать не только страсть, любовь и нежность, но и глубокий конфликт. Так, Мишель Фуко пишет: «Психологическая эволюция интегрирует прошлое и настоящее, объединяя их в бесконфликтное единство, в то упорядоченное единство, что определяется как иерархия структур, в то прочное единство, которое может подорвать лишь патологическая регрессия; патологическая история, напротив игнорирует подобную куммуляцию предшествующего и актуального, она выстраивает их относительно друг друга, устанавливает между ними расхождение, обычно допускающее напряжение, конфликт и противоречие»<sup>21</sup>.

Роль этого противоречия в рождении художественного образа и его динамики требует специального исследования. В небольшой по объему работе возможно лишь наметить общие контуры будущего исследования.

Сегодня с развитием цифровых технологий изобразительные возможности кино невероятно расширились. Именно поэтому вопрос о сути и природе кинематографического изображения стоит особенно остро. Лишенное включений «солей времен», следов культурной памяти изображение превращает искусство кино в примитивный ярмарочный аттракцион.

Вертикальное, а вернее, внутрикадровое, время — время эмоциональное, время духовное, время сакральное. Именно по вертикальному времени можно распознать качество картины в целом, степень сопряженности эмоциональной памяти автора с культурой.

<sup>21</sup> Фуко М. Психическая болезнь и личность/пер. с фр., предисл. и коммент. О. А. Власовой. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия». 2009. С. 114.

