

Томаш Гланц

## THE COMFORTER

Короткометражный дебют Николая Шептулина *The Comforter* (2004), тематизирует основные концептуальные сюжеты как общих рамок культуры в целом, так и средств кинематографа в частности. Каким именно образом это происходит? Главными героями фильма являются свет и тьма (день и ночь), вертикаль и горизонталь, движение и неподвижность, «до» и «после», верх и низ, начало и конец. Было бы, однако, неадекватно считать, что картина обыгрывает бинарные оппозиции и геометрически радикализованные схемы: наоборот, зритель встречает расхождения и отклонения, колебания, напряжение и дивергенцию.

В основном фильм строится на внешних по отношению к человеку явлениях, принципах, ценностях, достижениях, конфликтах и происшествиях: шоссе, ландшафт, машины, небо, мосты. Но есть и два живых существа: еж, представитель самодостаточного органического перемещения без цели и причин, и девушка, разрушающая автоматический, безличный порядок вещей, вводя новый строй, связанный, кроме прочего, с семантическим срезом «кино о кино» или «кино в кино». Авторефлексивная тема кинематографа становится наглядной в сценах, где присутствует и киноплёнка, и механизм показа фильма.

А дистанция между «живым» и «неживым», «внутренним» и «внешним» задана уже в самом начале, прологе фильма, где вводится и ритм, и пара «свет – тьма»: ведь то, что ограничивает игровую площадку сверху – это и облака, и дым, т.е. как природа, так и (индустриальная, выхлопная) культура. В их соотношениях, кстати, нет никакого экологического, цивилизационного посыла, ценностного предпочтения или других четких тезисов – речь идет скорее о некотором определении той среды, той площадки, на которой происходит действие.

Еж также не представляет собой какие-нибудь четкие значения, а тем более не претендует на аллегорические истолкования. Он приводится как чистый агент подвижности, хотя его наличие, конечно, не может быть совсем «невинным». Ведь хоть мало-мальски отвлеченный образ ежа – это безусловно аллюзия на сказку *Hans mein Igel*, номер 108 в собрании братьев Гриммов. Аллюзия, кстати, продуктивная, независимо от того, насколько

ко она входила в авторский замысел. Ведь *Hans mein Igel* – это, с одной стороны, небезопасное существо, которое противостоит человеческому пороку – склонности к хитрости и обману. В этой своей ипостаси он как карающий принцип чистой и сильной природы выставляет иголки, когда наступает свадебная ночь с лженевестой, которая после его объятий оказывается голой и окровавленной. Одновременно – а это случай второй и окончательной женитьбы в той же сказке – в еж закодирован и прелестный молодой человек, которого нужно лишь освободить (сжечь шкуру с иголками).

Эта семантика в фильме не затрагивается, но еж, соответственно сказочным реминисценциям, может читаться и как потенциальный жених молодой, судя по всему незамужней, героини, который, однако, пока существует сугубо в своем природном, нецивилизованном, автоматическом облике, хотя получает молоко как суррогат киноплетки именно в миску, которая является на самом деле металлической упаковкой для фильма, коробкой из-под пленки.

*The Comforter* инициирует размышления или созерцания по поводу основных принципов и стратегий, связанных с кинематографическим формированием, продуцированием, постановкой, становлением, мифопоэтикой. Объекты, конфигурации и процессы, которые адресуются зрителю, сопровождаются фоновой музыкой, которая не только создает атмосферу, напряжение или подкрепляет определенные семантические нюансы, но прежде всего содержит принцип, который на уровне выражения и выражаемого является безусловно центральным: это – ритм. Фильм не копирует и не насилует эмпирический ритм города или тем более какого-нибудь человеческого занятия, человеческой жизни, как это имело место у Вертова или Рутмана – великих кинематографических поэтов, задумывавшихся над механическим аспектом кинообраза. Ритм *Comforter*'а создается для целей нарративного, сугубо концептуального замысла. В этом состоит, кстати, и принципиальная разница в сравнении фильма с произведениями современного классика экспериментального и минималистского кино – Джеймса Беннинга (*El Valley Centro* 1999; *Los* 2000; *13 Lakes* 2004; *Ten Skies* 2004). Ритм Беннинга – это концепт, направленный на восприятие, на некое измененное состояние кинематографического сознания зрителя, который получает монотонное действие в дозировках определенного временного объема, чем и обусловлена медитативная сила образа. В фильме *The Comforter* ритм подчиняется нарративу, это сюжетное кино, хотя сюжет оказывается весьма отвлеченным, на фоне преобладающей текущей кинематографической продукции «опустошенным».

Все, что в фильме происходит (и это скорее некая визуально-акустическая поэма чем действие, сюжет, история), лишено связи с конкретным

местом и временем, а также каких бы то ни было дискурсивных тезисов, сообщений или же идеологий. Таким образом, кадры, снятые где-то на окраине столицы, служат поводом для многослойной цепи раздумий. Фильм предлагается зрителю как некий абстрактный мотор, состоящий из конкретных деталей, которые, однако, надо снабдить неким индивидуальным вектором восприятия.

Tomas\_Glanc@ff.cuni.cz