Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«ПАРАДОКС ДВИЖЕНИЯ, ИЛИ КОАН ЦАЯ МИНЛЯНА»

в номинации «Лучшая работа по теории кино»

Симиндейкина Александра Сергеевича

*Факультет Сценарно-киноведческий*

*Специальность киноведение*

*Курс 2*

*Мастерская В.В. Виноградова*

*Форма обучения очная*

Москва, 2022



*Не существует движущегося тела, которое отличалось бы от произведенного им движения, и не существует тела движимого, которое отличалось бы от воспринятого им движения.*

*Жиль Делез, «Кино»*

I

Творчество тайваньского режиссера Цая Минляна уже давно является камнем преткновения для киноведения. Найти «правильный» подход к этому режиссеру пытались многие исследователи, то относя его к весьма спорному направлению под названием «медленное кино»[[1]](#footnote-1), то рассматривая его с точки зрения «критики буржуазного общества». Безусловно, никакая из этих трактовок не является в корне неверной или же, напротив, исчерпывающей. В конце концов, многогранность и сложность картин этого автора располагают к возникновению все новых и новых интерпретаций.

С первого взгляда может показаться, будто Цай Минлян разрабатывал единый, монолитный творческий метод на протяжении всего своего пути в кинематографе. К примеру, все его работы, начиная от самых ранних («Бунтари неонового бога», «Да здравствует любовь!», «Река» и «Дыра», снятые в период с 1992 по 1997 гг.), содержат в себе статичные кадры, растянутые во времени эпизоды, практически полное отсутствие диалогов, музыкального сопровождения и, конечно же, во всех его фильмах можно увидеть Ли Каншена, любимого актера Цая, которого он сам считает своим альтер-эго на экране. Еще в «Да здравствует любовь!» режиссер прибегает к использованию длинных кадров, самым запоминающимся из которых, бесспорно, является кульминационный, запечатлевающий безудержно плачущую героиню. Однако мы считаем, что в 2012 году, перед выходом фильма «Бродячие псы», Цай Минлян существенно изменил свой подход, пытаясь довести до совершенства все характерные черты своего стиля. Поворотной стала фраза, которую Цай произнес в одном из своих многочисленных интервью – «Я ухожу из кино».

Поначалу многими эти слова были восприняты буквально. Сколько же было негодования, когда этот тайванец снял очередной фильм, хотя вроде бы обещал уйти. Правда, здесь нет ничего удивительного, так как в дальнейшем мы убедимся в том, что Цай обожает играть с «мыслящей» публикой, запутывая ее и направляя по ложному следу. Да, Цай Минлян действительно ушел из кино. Но не перестал снимать. Он вышел за рамки того, что мы обычно считаем «кино»; преодолел ту форму, что всячески сковывавала его на протяжении всей карьеры. Наконец-то ему удалось избавиться от уз фабулы, которая так или иначе присутствовала во всех его ранних фильмах. Отбросив оковы традиционного нарратива, Цай переродился и начал снимать то, что мы, вслед за Л. Мановичем[[2]](#footnote-2) можем назвать «цифровым кино» или же «пост-кино».

Отправной точкой станет концептуальный короткометражный фильм *Walker* 2012 года (картина не имеет официально локализованного названия, поэтому мы возьмем на себя груз ответственности и переведем его как «Идущий»). В ней запечатлен загадочный проход буддийского монаха в кашае (полном облачении красного цвета) по оживленным улицам. Сразу в глаза бросается *темп* ходьбы монаха – он идет неестественно медленно, словно изучает мир через ходьбу. Этот медленный шаг будто бы бросает вызов всему окружающему миру, который на фоне монаха закономерно кажется чересчур суетным и быстрым.

За «Идущим» последуют еще 8 фильмов, в котором этот же самый персонаж будет *двигаться*. Начнут меняться локации, к монаху присоединятся «последователи», однако неизменным останется сам герой, его путь и темп. Более того, в финале мы увидим, что у, казалось бы, бесцельной прогулки-медитации все-таки было назначение.

Попробуем все же понять, что стоит за столь странной поступью монаха. Подобное движение, когда шаг соответствует полному кругу дыхания – на вдохе человек поднимает ногу, а на выдохе опускает ее на землю, – называется «идущей медитацией» или «медитацией ходьбы». Эта практика кинхин (от японского чтения иероглифов 經行) активно применяется в дзэн-буддийских школах, когда монахи совершают медитативные прогулки по внутренним дворам монастырей[[3]](#footnote-3). Японский монах, основатель школы дзадзэн Кэйдзан Дзёкин отмечал, что кинхин – это достижение «полноценного шага», которое открывает путь к его конечному отсутствию, к пустоте шага, а она в свою очередь дарует сатори, просвещение. «Двигайся без движения, безмолвно и неподвижно»[[4]](#footnote-4).

Фильм «Идущий» отличает не просто медитативность, а скорее его антикинематографическая природа, неподвижность при видимом движении. Используя терминологию Ж. Делеза, можно сказать, что речь здесь идет о полном вхождении образа (не)идущего монаха в план имманентности. Образ диктуется через движение. Получается тот самый «кинематограф-в-себе» или «метакино», с которым в первую очередь коррелирует сама вселенная[[5]](#footnote-5). Монах, явственно противопоставленный шуму городской среды, конструирует своими движениями (=образом) саму реальность фильма.

Здесь возникает благодатное поле для дискуссий, ибо т.н. «медленное кино» обычно рассматривается не через описанный выше «образ-движение», а через «образ-время». А дискурс времени в кинематографе обычно связывают с онтологией кино. Фильмы Цая, бесспорно, онтологичны по своей природе, как и многие работы, относимые к «медленному кино» (вспомнить хотя бы картины Лава Диаса или Карлоса Рейгадаса), однако, в противовес их реалистическому подходу, они не сохраняют «континуум реальности», как отмечал А. Базен, а растягивают его, нарочито деформируют, что бесконечно отдаляет тайваньского режиссёра от авторов-«реалистов».

Когда речь заходит о темпоральности, Цай Минлян вновь сбивает исследователей с намеченного пути. Как только его кино явило себя миру, все тут же принялись высчитывать, сколько в его фильмах длится тот или иной кадр. Неужели можно снять сцену, в которой герой будет просто лежать на полу рядом с дырой и ничего не делать? И это все на протяжении 5 минут? 10? Вот только все эти эвристические доводы о кино как о «запечатленном времени» оказываются трюизмами, когда мы обращаемся к «Идущему» и фильмам, что последуют за ним. Ключевая роль здесь отведена не времени, а движению, его взаимодействию со статикой. Между тем, найти ответ на коан этого тайваньского режиссера можно только через движение. Экранное время будет выступать в качестве нашего главного антагониста.

II

Следующим фильмом из так называемой *The Walker Series* («Серии Идущего») стала картина «Путешествие на Запад», вышедшая в 2014 году. Ее название напрямую отсылает к главному китайскому роману XVI века. В нем монах Сюаньцзан отправляется из Китая в Индию пешком, чтобы принести с собой обратно буддийские сутры. Его компаньоном оказывается Сунь Укун – царь обезьян, классический персонаж-трикстер, образ которого восходит к индуистскому обезьяньему богу Хануману. Таким образом, если в этом фильме, посвященном монаху, и есть какой-то нарратив, то только интертекстуальный – лишь знание китайского романа может немного пролить свет на происходящее.

В «Путешествии на Запад» мы закономерно перемещаемся из дальневосточного антуража в европейский. Монах теперь ступает по Марселю. Но что-то еще изменилось. Возник некий второй персонаж, «последователь», сыгранный Дени Лаваном – любимым актером Леоса Каракса. Цай Минлян уже не раз заявлял о своей любви к французской кинематографии, к фильмам Трюффо и Брессона. В картине «А у вас который час?» даже появляется Жан-Пьер Лео, пожалуй, самый известный «альтер-эго» режиссера в истории кино. Многие фильмы Цая являются копродукцией Тайваня и Франции, а действие ленты «Лицо» с Фанни Ардан разворачивается в Лувре, локации из фильма «Банда аутсайдеров» Годара. Цаю крайне близка эта европейская страна, ее история и искусство, поэтому его монах в своем духовном вояже не мог отправиться ни на какой другой «Запад», кроме этого. Тайваньский режиссер последовательно вписывает себя в традицию не только азиатского, но и европейского кино, в частности, французского.

Вступительная сцена «Путешествия на Запад» – это крупный план лица Лавана. Стоит отметить, что длится этот эпизод 8 минут 19 секунд, при этом он практически статичен. Герой смотрит в пустоту. Только моргание и пульсация вены на шее помогают отличить этот кадр от фотографии. Вот она, полная кинематографическая статичность. Но в какой-то момент из глаз «дракона» (так в фильме обозначается этот персонаж) начинают течь слезы. Он словно прозревает, начинает видеть что-то, лишающее его чувств. В следующем кадре в схожем интерьере возникает монах. Персонаж Лавана начинает свой путь к просветлению.

Важно, что дракона, ключевой символ для китайской культуры, в жтом фильме воплощает европейский актер. Это божество воды, то есть стихии, которую так любит сам Цай Минлян. Во всех его фильмах присутствует вода, будь то проливной дождь («Река», «Дыра», «Прибежище дракона»), бутылки с водой или арбуз, «носитель влаги» (Цай нетривиально использует арбузы как в «Да здравствует любовь!», так и в «Капризном облаке»). Во многом благодаря небезызвестной цитате Фалеса, вода в европейской традиции ассоциируется с течением времени, в азиатской же это само бытие, текучее, непредсказуемое и бесформенное. Этот образ вновь возвращает нас к вопросу его интерпретации через время, который на самом деле есть вселенское движение жизни. Все течет, но вот меняется ли?

Монах выходит на улицы Марселя. Почему же не Париж? Может, потому что Марсель – это портовый город, а с портового кабака началась «горячка» французского авангарда, который тоже использовал образ воды как нечто большее, нежели простую метафору времени. В любом случае, монах вновь противопоставлен городскому темпу. Его шаг не изменился. Один из самых ярких кадров этого фильма – герой Ли Каншена, идущий на фоне манекена. Здесь противопоставление вполне понятное: там, где господствует капитал, духовное всегда будет «выбиваться». Однако можно посмотреть на этот кадр с другого ракурса.

В ХХ века французский теоретик и режиссер Ги Дебор сформулировал понятие «дрейфа» как некую альтернативу буржуазному фланерству. Казалось бы, левая мысль давно примирилась с фланерами через Вальтера Беньямина, зачем же изобретать велосипед? Беньямин обнаружил фигуру фланера в текстах Шарля Бодлера, одного из ключевых французских поэтов. Елена Трубина в своей книге «Город в теории» пишет: «У [Бодлера] фланер – это горожанин, любопытство и героическое отстаивание собственной самобытности которого делали его эмблемой модерности. Фланерство предполагало такую форму созерцания городской жизни, в которой отстраненность и погруженность в ритмы города были нераздельны, вот почему Бодлер говорит о «страстном зрителе». Беньямин в первой версии своего эссе о Бодлере и городской модерности пишет, что фланер — это старик, лишний, отставший от жизни городской обитатель, жизнь города слишком стремительна для него, он сам скоро исчезнет вместе с теми местами, что ему дороги. <…> Позднее Беньямин приходит к более знакомому нам описанию «гуляки праздного», который не спешит по делам, в отличие от тех, с кем его сталкивает улица»[[6]](#footnote-6). По Беньямину, который вычитывает образ фланера у Бодлера, получается, что это одновременно и денди, и некто оказавшийся на периферии городской жизни. Его отличает скандальное ничегонеделанье, непозволительное для ритмически организованного мегаполиса. Если в эпоху Бальзака можно было смириться с тем, что человек бесцельно блуждает по центру Парижа, то в эпоху «симфоний больших городов» фланер оказывается выброшенным из жизни, чуждым ей атавизмом.

Ги Дебор предлагает даровать фланеру цель. Его движение остается хаотичным, он с легкостью может вернуться в исходную точку. Цель – в самом движении. Перемещение по городу становится ситуационистской практикой, акцией, обретающей непосредственную целостность. Не тебя вбрасывает городской ритм, а ты сам противостоишь ему. Эту борьбу по Дебору лучше всего вести коллективно: «Можно совершать дрейф в одиночку, но все говорит о том, что лучше это делать небольшими группами по два-три человека, обладающими одинаковым уровнем знания, так как синтез впечатлений разных групп дает возможность прийти к более объективным результатам»[[7]](#footnote-7).

Дрейф – это исследование не столько города, сколько его обитателей. Ничегонеделанье превращается в бунт против ритма города, который задают прохожие. Движение монаха у Цая Минляна в какой-то степени соотносится с этой практикой, особенно, когда тот ступает по улицам Марселя. Но в его шагах заложен не только бунт против общества потребления. Да, его цель – само движение, но он не изучает окружающих, которые и сами-то редко замечают его – за весь фильм лишь одна девушка обратила внимание на монаха и сфотографировала его – здесь скорее попытка обратить взор в себя. Выходит, что концентрация на шаге отчуждает героя от внешнего мира. Ситуационизм превращается в дзэн-буддизм.

Но если бы монах в его красном облачении только контрастировал с окружением, тогда соблазн считать здесь исключительно социальную подоплеку был бы куда сильнее. Однако Цай опять играет со зрителем. Игра эта называется «найди монаха». Иногда он отражается в зеркале (уместно вспомнить о том, что вода – это тоже отражающая поверхность), иногда идет в самом углу кадра, как это происходит в великолепно снятой сцене с перевернутым зеркальным изображением. Зритель, который решил начать смотреть этот фильм «внимательно», попросту высмеивается, а вся его внимательность в конечном счете сводится к поиску монаха на экране. Цай словно пробуждает нас во время просмотра, говоря: «А где же здесь монах?».

Теперь вернемся к персонажу Лавана. За весь фильм мы видим его трижды, два раза крупным планом. Во втором кадре он лежит на пляже, в то время как монах идет по берегу моря. Цай искусно совмещает панораму и крупный план в одном кадре, чтобы показать, как пока что велика дистанция между «учеником» и «учителем». В финале ленты мы видим оживленную марсельскую улочку с кафе и барами, по которой вновь идет монах. Но тут случается нечто странное – «дракон» следует за ним. Герой Лавана повторяет его движения, они буквально резонируют. Он наконец поднялся, чтобы начать свой медитативный путь, подобно созерцающему Бодхидхарме, который, как известно, ушел на Восток.

III

Ненадолго остановимся на еще одной картине из «Серии Идущего» – «Песке» (кит. 沙) 2018 года. Здесь в название вынесена ключевая локация фильма – песчаный пляж, по которому идет монах. Городская среда уступила место природе, которая сохранила память о пребывании здесь человека. Конечно, след этот мусорный. Цай актуализирует проблему отходов, которая особенно остро ощущается в островных густонаселенных азиатских государствах, коим является Тайвань. Мусор, оставленные палатки захламляют некогда прекрасные естественные пейзажи, отчего до этого отрешенная походка монаха как будто бы наполняется скорбью за человечество, разрушающее окружающий его мир.

Песок может трактоваться как дополнительная метафора времени. Он всегда там, где есть вода. Но в фильмах об «идущем» даже песок преисполнен статикой, словно из него ушла жизнь. Он выглядит серым и громоздким, походит на глину. Из-за особенностей поверхности шаги монаха кажутся еще более замедленными и тяжелыми.

Песок как материал возникнет в фильме *Wandering* (на русский название можно было бы перевести как «Блуждание»), который следует считать финальным аккордом в этой долгой симфонии фильмов о монахе. Начинается он, как ни странно, не с Ли Каншена, а с девушки, которая идет в музей. Этот музей знаком тем, кому посчастливилось увидеть ретроспективу всех фильмов Цая о блуждании монаха, ведь именно на его стенах они демонстрировались. Музей называется «Дюна», поэтому нет ничего удивительного в том, что там много песка.

Получается примерно следующая картина: реально существующий музей, в котором на самом деле проходила ретроспектива, становится материалом для завершающего фильма. Да еще и режиссер собственной персоной появляется в кадре, чтобы посмотреть свои же работы. Круг замыкается.

Зайдя в залы, девушка начинает смотреть фильмы о монахе. Хочется с ходу отождествить ее с образом зрителя, который точно так же смотрит эти картины. Но отличие все же есть, и оно существеннее, чем может показаться на первый взгляд. Для того, чтобы отразить это различие, придется ввести два англоязычных понятия, которые отчасти наследуют бартовской терминологии – *spectator* и *observer*. Мы, смотрящие эти фильмы дома в маленьких окошках Vimeo, никак не можем быть соотнесены с ней. Обычный зритель перед монитором выступает в роли *spectator*’а, то есть просто «смотрящего». Он смотрит кино свободно, может выключить его, поставить на паузу, отвлечься или даже ускорить. И о каком же вопросе времени может здесь идти речь, если оно полностью в нашей власти? Девушка в музее является фигурой *observer*’а, она погружается в естественную для этих фильмов среду, изучает их. Не случайно каждый фрагмент демонстрируется на стене под особым ракурсом, иногда возникает звук, и мы слышим уличные шумы из «Идущего» или «Путешествия на Запад», реже включается эмбиент – монотонное музыкальное сопровождение, которое формирует музейное пространство.

Музей, как мы отметили выше, является естественной и единственно верной средой для «Серии Идущего». Цай Минлян создает видео-полотна, эстетика которых во взаимодействии движения и статичности. Но на экране чистой статики быть не может, иначе уйдет то, что отличает кино от «мертвого фотографического изображения»[[8]](#footnote-8), то есть ритм или *pacing*. «Блужданием» он ставит жирную точку в вопросе «Чем же являются все эти фильмы?». Поместив их туда, где им самое место, Цай снимает об этом фильм и возвращает их обратно в лоно кинематографической реальности, выводя дискурс за пределы уже избитой дихотомии игрового и документального кино. «Серия об идущем» – манифест пост-кинематографа, настоящего digital art, которое активно пользуется тем, что было до кино, а именно музеем. Этим фильмам место не на экране кинотеатра, он для них анахронизм. Цай целенаправленно идет к тому, чтобы преодолеть не только фабулу, но экран, о чем свидетельствует более ранний фильм режиссера – «Прибежище дракона». В нем манипуляция с классическим киноэкраном демонстрируется следующим образом: показан кинозал, который становится реверсивным объектом – мы из такого же кинозала созерцаем фильмический кинозал или же кинозал из фильма созерцает нас. Роднит эту работу с «Блужданием» и мотив движения, но если в «Прибежище дракона» герои были, говоря словами Делеза, «приговорены к блужданию», то в «Блуждающем» у девушки, наоборот, есть и цель, и выход (примечательно, что дословный перевод оригинального названия «Прибежища дракона» – «Без выхода», 不散).

В финале «Блуждания» мы выходим из музея вместе с девушкой. Камера некоторое время следует за ней, а затем фокусируется на протекающей рядом реке. Лучше кадра для завершения целой серии фильмов о движении попросту не найти. Река движется, но остается неизменной. Ее нет без движения, но оно ни к чему не приводит, вода не может куда-то прийти. Таков и кинематограф Цая Минляна, возможно, одного их самых по-философски мыслящих режиссеров современности. Этот тайваньский автор сумел запечатлеть саму природу движения, показав нам, что возможности и потенциал киноискусства по-прежнему безграничны.

**Список литературы**

Базен А. Что такое кино? / Пер с франц. Божовича В. и Эпштейн И. – М.: Издательство «Искусство», 1972. – 383 с.

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. Рыклина М. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – 272 с.: фот.
2. Дебор Г.-Э. «Теория дрейфа», 1956. <http://debord.ru/Teksty/Gi_Debor_Teoriia_dreifa.html>
3. Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 626 с.
4. Трубина Е.Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 520 с.
5. Aitken, R. Taking the Path of Zen. North Point Press, 1999. – 640 p.
6. Crépon, P. Le bouddhisme. Les fleurs de Bouddha. Une anthologie du bouddhisme, 1992. – 262 p.
7. Lim, S. H. Tsai Ming-liang and a cinema of slowness, University of Hawai‘i Press, 2014. – 242 p.
8. Manovich, L. What is Digital Cinema, 1995. <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema>
9. Rancière, J. The Emancipated Spectator. – London and New York: Verso, 2011. – 134 p.

**Фильмография**

1. ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЛЮБОВЬ / *Vive L’Amour* / 愛情萬歲, реж. Цай Минлян, 1994.
2. ПРИБЕЖИЩЕ ДРАКОНА / *Goodbye, Dragon Inn* / 不散, реж. Цай Минлян, 2003.
3. ИДУШИЙ / *Walker,* режиссер Цай Минлян, 2012.
4. ПУТЕШЕСТВИЕ НА ЗАПАД / *Journey to the West* / 西遊, реж Цай Минлян, 2014.
5. БЛУЖДАНИЕ / *Wandering*, режиссер Цай Минлян, 2021

1. Пожалуй, самым ярким и серьезным исследованием в этом направлении является книга Сона Хве Лима *Tsai Ming-Liang and A Cinema of Slowness*, изданная в 2014 году. [↑](#footnote-ref-1)
2. Manovich, L. What is Digital Cinema, 1995. <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> [↑](#footnote-ref-2)
3. Aitken, R. Taking the Path of Zen. North Point Press, 1999. – pp. 35–36 [↑](#footnote-ref-3)
4. Crépon, P. Le bouddhisme. Les fleurs de Bouddha. Une anthologie du bouddhisme, 1992. – p. 48 [↑](#footnote-ref-4)
5. Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – с. 110 [↑](#footnote-ref-5)
6. Трубина Е.Г. Город в теории: опыты осмысления пространства. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — c. 413 [↑](#footnote-ref-6)
7. Дебор Г.-Э. «Теория дрейфа», 1956. <http://debord.ru/Teksty/Gi\_Debor\_Teoriia\_dreifa.html> [↑](#footnote-ref-7)
8. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии /пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. - М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – с. 163 [↑](#footnote-ref-8)