

Ю.В. ШУБИН
(Волгоград)

ГЕРОЙ ПОВЕРЖЕН (ФИЛЬМ Ч. КАУФМАНА «СИНЕКДОХА, НЬЮ-ЙОРК»)

Представлены анализ фильма Ч. Кауфмана «Синекдоха, Нью-Йорк», а также попытка найти точки соприкосновения режиссерских методов Ч. Кауфмана и крупных европейских режиссеров середины XX в., в частности Ингмара Бергмана.

Ключевые слова: смерть субъекта, дискурс, повторение, дробление, театр, поиск другого, прустовский метод, симулякр.

Символично, что в 2009 г. фильм Чарли Кауфмана (сценариста, драматурга, режиссера и просто хорошего человека) «Синекдоха, Нью-Йорк» был номинирован на кинематографическую премию Ингмара Бергмана в Гетеборге. Кауфман, знаменитый своими сценариями к фильмам «Быть Джонни Малковичем» и «Вечное сияние чистого разума», снял свой первый фильм по собственному же сценарию (по меньшей мере, вдохновленному замечательной книгой Тома Маккарти «Когда я был настоящим»). И думаю, мало кто ожидал, что помимо чудо-изобретателя и шутника-мистификатора, в Чарли Кауфмане живет мыслитель-творец, т.е. режиссер, способный ставить вопросы и искать ответы на них. Вопросы в фильме Кауфмана можно было бы по старинке обозначить прилагательным с подвижным ударением *проклятые*, их тупиковость, а также экзистенциальная необходимость их постановки не вызывают сомнения; ими славились большие, выпячивающиеся в каждом собственном фильме режиссеры, лицом компании которых, без сомнения, мог бы быть Ингмар Бергман. Надо также отметить, что вопросы эти мало интересуют хоть сколько-нибудь значимых сегодня кинематографистов.

Между Кауфманом и Бергманом есть и еще одна зацепка: театр. Бергман любил фигуру драматурга за то, что через нее можно было высветить то мужество и силу (плюс отвращение и ненависть), с которыми каждый художник вновь и вновь берется исполнять свою миссию по поиску ответов, вол-



Илл. 1. Кадр из фильма

нующих все человечество, и развлечению зрителя. Кауфману она нужна совсем для другого, вся структура театра и театральной постановки позволяет ему раз и навсегда показать, что ни одно из средств, призванных помочь так называемому творцу, не может работать, что кроме нескольких интересных принципов, выжимаемых из производства творения, главный из которых *повторение*, делать на этой дискурсивной территории больше нечего.

Следует также заметить, что там, где у Бергмана был субъект, герой, борющийся с невротизмом и страстями (или, как ласково любил их на-

зывать сам режиссер, «демонами»), у Кауфмана лишь подобие некой сингулярности, существо, в голове которого наличествуют сотни дискурсов, тянущих его каждый в свою сторону. Кауфман ответил на многие вопросы, но понравились ли бы эти ответы Бергману? Кейден Котар – театральный режиссер, приближающийся к кризису средних лет, а оттуда, как известно, совсем рукой подать до смерти. В самом начале фильма по радио передают размышления об осени как начале конца, а тут еще и разболевшиеся суставы с трудом поднимающегося с кровати Котара (фамилия отсылает к синдрому Котара; подробнее об этом см. в статье Инны Кушнаревой «Синдром Кауфмана. “Синекдоха Нью-Йорк”, режиссер Чарли Кауфман» [1, с. 36]), в почтовом ящике – газеты, пестрящие некрологами, а по телевизору – мультфильм, в герое которого Котар то и дело видит

себя – человека, выпрыгнувшего с самолета и медленно падающего с нераскрывающимся парашютом. Вообще надо сказать, что Кауфман очень интересно использует медиасредства внутри фильма, буквально по Маршалу Маклюэну. Медиа являют субъекту самого себя и диктуют определенную последовательность действий [2, с. 168].

Так, уже в начале фильма после отъезда жены герой видит в телевизоре себя – старика, бредущего по задымленному и заброшенному театру, – кадры, которые появятся в фильме в самом конце. Медиа – это и некоторая связь с самим режиссером, подбрасывающим через них идеи, так или иначе обозначающие очередной виток в самом повествовании (на кухне дочь Кейдена смотрит мультфильм, где говорится о вирусе, который может завладеть всем живым; так же и мысль о смерти с самого начала завладевает Котаром). Таким образом организуется игра в бога-нарратора. Дальше Котар получает нелепую травму во время утреннего бритья, после чего начинается его бесконечное путешествие по коридорам больниц с приобретением все новых и новых болезней. Премьера его постановки по «Смерти коммивояжера» Артура Миллера успешная, но так ли много в ней самого Котара? На горизонте маячит билетерша Хейзел, которой так нравится Кейден, она даже как бы в угоду ему решает приобщиться к высокой культуре и начинает читать, «оказывается, знаменитую» книгу Ф. Кафки «Процесс». Среди прочего, его жена – художница Адель, рисующая натуралистичные ню в духе Люсьена Фрейда на холстах площадью примерно в один квадратный сантиметр, решает ехать на собственную выставку в Берлин без него, забрав маленькую дочь Олив. Их отношения подошли к концу, жизнь Котара подходит к концу: «все мы мчимся по дороге к смерти». Необходимо создать нечто настоящее, нечто, что давало бы почувствовать то, что чувствует человек, получивший удар в челюсть, правдивое, безоговорочно жестокое, тем более что, словно в подмогу, герою вручают грант Макарута.

Безусловно, Кейден Котар, как и всякий по-модернистски настроенный художник, пытается с помощью собственного проекта хотя бы частично укрыться от смерти. Так могли бы мыслить Пруст или Рильке, чьи практики себя были призваны прежде всего желанием увидеть и пережить собственное умирание, бросить взгляд на себя с позиции недостижимого другого. Эта модернистская интенция поиска другого и изначальная невозможность его найти и до конца быть принятым им в фильме тоже хорошо представлена, однако она, как и все прочее, будет доведена до своего логического завершения, режиссер дойдет до того момента, когда все эти апории исчезнут сами собой. Главным средством Кауфмана, безусловно, является дробление. Вся постановка Котара – это, по сути, иллюстрация эффекта Дросте. Впрочем, даже в название фильма (которое наши прокатчики, чтобы не отпугивать зрителя страшным словом *синекдоха*, перевели просто как «Нью-Йорк, Нью-Йорк») вынесено название литературного тропа, который основан на дроблении (также синекдоха переключается с названием района Скинектади в штате Нью-Йорк, где живут персонажи картины).

Многие иностранные критики [4, с. 32] отмечали важность понимания симулякра, т.к. в фильме этот концепт явно играет значительную роль. Вспомним, что среди множества прекрасных названий для своего спектакля Котар предлагал и «Симулякр». Надо отметить, что копия копий также подразумевает дробление, происходящее не по чьей-то злой воле, а являющееся одним из основных механизмов бытия. Дробится в фильме Кауфмана, как и в спектакле главного его героя, абсолютно все: пространство (это хорошо иллюстрирует построение одного ангара в другом – привет фон Триеру), сами персонажи, количество копий которых удваивается в геометрической прогрессии (здесь и пресловутый симулякр, заменяющий недостижимого другого), сознание Котара. Показательно, что, если в нача-



Илл. 2. Кадр из фильма

ле своего проекта Кейден Котар заботился об истинности собственного замысла, то впоследствии его, как и других, кажется, больше всего волнует количество копий. Производство искусства замещается на производство подобию, все как в жизни. Проходят десятилетия, а Кейден Котар продолжает расходовать бесконечный грант Макарута, нанимая все новых и новых актеров, чтобы те воспроизводили ситуации, которые пережил сам Кейден, а другие в свою очередь воспроизводили уже воспроизведенное. Так, Марсель Пруст исписывал десятки страниц, чтобы описать запах цветка боярышника, который почувствовал когда-то. Разве здесь нужны зрители, которые так никогда и не заходят в помещения театра? Пруст (первый роман из цикла виднеется в кассе Хейзел в самом начале фильма), а главное – его телескопическое зрение (так его обозначил в своей лекции М. Мамардашвили, подразумевая, что французский писатель одним из первых в культуре XX в. использовал линзу телескопа для того, чтобы рассмотреть узор прошлого; по аналогии с тем, как нужно рассматривать картины жены Котара [3, с. 144]), безмолвно присутствует в фильме, проект Кейдена восходит именно к нему, однако постепенно превращается в иллюстрацию книг Бодрийяра. Разумеется, эта тяга ко все новому и новому переживанию прошлого еще и одна из хрестоматийных фрейдистских историй, однако психоанализ у Кауфмана не наделяется какой-либо привилегией. Это такой же зловредный и заразительный дискурс, как и все остальные, дробящий то единичное и цельное (так, по крайней мере, представлялось в начале фильма), чем является Котар. Чего только стоит прекрасная сцена с книгой, которая пишется в момент ее прочтения (привет Лакану). Умирают родители Кейдена, по-чеховски произнеся *ich sterbe*, в Берлине умирает его дочь Олив, умирает Хейзел. Оригиналы, с которых были сняты первые копии, да и сами копии начинают растворяться в дымке разрушающегося театрального павильона, а Кейден уже не тешит себя мыслью, что когда-нибудь покажет спектакль зрителям. Теперь он думает сократить его до одного единственного дня, содержание которого все время меняется: вначале планировалось, что это будет день похорон матери Котара, потом день накануне смерти Хейзел. Реальность, как известно, опережает искусство. Ближе к концу фильма оказывается, что у Кейдена всегда был человек, находившийся максимально близко к нему, принимавший его таким, какой он есть. Сэмми следил за ним всю его жизнь и однажды пришел на прослушивание, чтобы сыграть самого Котара. Он так же любит Хейзел, правда не копию, а настоящую Хейзел, что несколько не согласуется с задумкой Кейдена, был так же застенчив и раним. Однако там, где Котар не смог покончить с собой, Сэмми это удастся, – копия всегда чуть превосходит оригинал. Он спрыгивает с крыши здания, которое было перенесено в декорации из прошлого Котара, предварительно выкрикивая слова о том, как пусты, в сущности, и жизнь, и смерть.



Илл. 3. Кадр из фильма

Казалось бы, проект Кейдена Котара провалился: он не смог ни избежать трагедии собственного существования, ни воплотить эту трагедию на сцене. Модернистская утопия, как всегда, рухнула, что здесь и говорить, но у Чарли Кауфмана не все так просто. Ему нужно было ответить на главный вопрос: что будет в конце, перед лицом смерти? Он не дает Кейдену самозабвенного успокоения, которым могли бы наградить своих персонажей Бергман или Брессон, вместо этого Кауфман проводит последнюю операцию по расщеплению субъекта, он просто подменяет то, что жаждет ответа. Кейден, уставший и не справившийся с ролью самого себя, начинает играть в

спектакле уборщицу в квартире собственной жены (что он делал и в реальной жизни). Актриса, которая играла эту уборщицу до этого, начинает играть его самого. Настоящего Кейдена больше нет. Котар с самого начала что-то связывало с этой фигурой, подруга его жены распространяла слухи о его

гомосексуальности и связи с Эриком. Как мы узнаем позже, так звали реального мужа актрисы, которая изначально играла уборщицу, да и сам он боролся со стрессом исключительно с помощью уборки. Всегда желаемый другой не обязательно должен быть знаком, как раз даже наоборот, он незримо присутствует, но не дает о себе знать. Даже пресловутый околосмертный опыт Кейдена – это жизнь актрисы, которая играла уборщицу, пронсящая перед его глазами в последние минуты. Он не возвысился и не успокоился, он просто разлетелся на части, будучи еще живым. Среди десятков дискурсов, разнесших Кейдена Котара в разные стороны (клиника, искусство, психоанализ, медиа, потребление и др.), личностный дискурс человека, которого он, по иронии судьбы, никогда не знал, оказался сильнее всех. Та сложная система, которая порождает субъект, сразу начинает его разрушать, постоянно напоминая об иллюзорности целого.

Вот такая вот шутка Чарли Кауфмана и такой простой ответ на весь десяток сложных и пафосных вопросов. Режиссер как бы говорит: «Только так это может быть и никак иначе». По-моему, это не может не вселять спокойствия и уверенности.

Д и с к у с с и я

АШ. По вашему мнению, герой изначально болен, или есть та точка, с которой начинается его болезнь и так называемое расщепление субъекта?

ЮШ. Безусловно, с первых кадров мы можем понять, что наш главный герой как минимум в депрессии. Но если все-таки попытаться выявить ту

точку, с которой то, что было представлено изначально, начинает гипертрофироваться и разрастаться (а в любом нарративе такая точка, конечно же, есть, нарратив это подразумевает), мне кажется, это тот момент, когда от Котара уходит его жена и практически сразу же он получает грант Маккартура (его еще называют грантом гениев).

ЛЩ. Скажите, а почему именно Хейзел проживает в горящем доме? Почему режиссер выбрал именно ее?

ЮШ. Это интересный вопрос. Честно говоря, я не думал, почему Кауфман выбрал именно ее. Может быть, это связано с тем, что именно она наиболее дорога Котару. Весь фильм он смотрит на нее, смотрит, как ее жизнь, как и все вокруг, медленно сгорает и ничего не может с этим поделать. И потом, она наиболее ветрена из всех главных женских персонажей фильма. Она переходит с работы на работу, она не знает, чего ей ждать от этой жизни, она не определена, может это и привлекает в ней Котара.

НШ. Мне видится важным наблюдение и стремление Юрия проанализировать широкую интерпретацию в фильме Ч. Кауфмана такого культурного феномена, как театр. В фильме очень существенна идея о том, что любое творчество (в том числе и жизнетворчество) может быть показано как сложное, кропотливое и многоплановое создание спектакля. И главный герой в фильме «Синекдоха, Нью-Йорк» выстраивает свою театральную постановку как игру или мозаику различных вариантов реализации нереализованного (или перечеркнутого другими людьми), но возможного, в собственной жизни. Таким образом, главному герою удастся рассмотреть и проиграть все версии самого себя, сотворить собственную судьбу на подмостках своего театра: с точек зрения других героев, в различных направлениях развертывания событий своей биографии, включая и такой вариант, как самоубийство. В этом отношении мне видится весьма релевантной и продуктивной методология, которую избрал Юрий в качестве ключа к своей теме, – психоанализ.

ЛЩ. Вы сказали, что американцем не очень понравился этот фильм, т.к. он в какой-то степени показывает их самих. Я думаю, это связано с тем, что в фильме хорошо изображено то, как постепенно все человеческие ценности – дружба, любовь и т.д. – имеют все меньше и меньше значения, постепен-



Илл. 2. Кадр из фильма

но исчезают. Вообще мне показалось, что от фильма веет безнадежностью и тоской. Хотя вы и говорите, что он полон оригинальных решений и ходов, что не может не веселить, но все-таки этот фильм очень печальный.

Кауфман, конечно, снял очень фрейдистский фильм. У Фрейда личность состоит из трех ступеней. Действительно, как можно бояться смерти или говорить о ней всерьез, если умирает только одна ступень – Я. Ведь Суперэго нам не принадлежит, Оно, разумеется, тоже нам не принадлежит, мы слишком мало о нем знаем. Я – это не то, что мы потребляем, и не те другие, которых мы ищем, Я – это не наши болезни. А что же такое Я? В фильме как раз и показаны попытки найти Я, но этот путь тупиковый. Ведь, по сути, Я – это душа. Но когда мы пытаемся приставить к ней структуру субъекта, мы не можем ее найти. Раньше мы пытались вместо концепта души пользоваться концептом сознания, но ничего не вышло.

АШ. Кауфман в фильм выражает мысль о том, что художник должен быть доволен, несмотря на реакцию зрителя. Видимо, сам режиссер был доволен. Мне показалось, что фильм об умирании – тела, чувств между супругами. Умирает сама реальность. Герой болен, больны и окружающие, иначе как можно найти объяснение тому, что они так долго были с ним в этом ангаре.

ЛШ. Фильм напоминает «Весь этот джаз» Боба Фосса, там герой умирает и одновременно с этим ставит постановку. Смерть является к нему в разных масках. Интересно было бы их сравнить.

Литература

1. Кушнарева И. Синдром Кауфмана. «Синекдоха Нью-Йорк», режиссер Чарли Кауфман // Искусство кино. 2009. № 4. С. 35–36.
2. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М. : Кучково поле, 2011.
3. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. : Изд-во рус. христ. гуманит. ин-та, 1997.
4. Corliss R., Darliss M., Lumenick L. «Synecdoche, New York» // Guardian. 2008. June.



Hero is defeated (film by Ch. Kaufman “Synecdoche, New York”)

There is suggested the analysis of the film by Ch. Kaufman “Synecdoche, New York”, as well as the attempt to find the common ground of director’s methods by Ch. Kaufman and outstanding European directors of the mid XX century, Ingmar Bergman in particular.

Key words: *subject’s death, discourse, repetition, subdivision, theatre, search for the other, Prust method, simulacrum.*