

Непрошенный гость: актуальное кино и история

ИГОРЬ
СМИРНОВ

ВИДЕНИЕ КАК ПРЕДВИДЕНИЕ

В отличие от прочих искусств, фильм как производственный процесс двойствен, разыгрываясь и непосредственно на съемочной площадке, и опосредованно на носителях изображения, подвергаемого той или иной обработке (отбору отснятых кадров, монтажу и так далее). Медиальное опосредование актерских действий запускается в ход уже на месте съемки, где те попадают в распоряжение кинокамеры, навязывающей будущим зрителям занятую ею позицию. Двойственность внутренней истории кинопродукта оставляет свой след в его отношении к внешней истории, на которую он откликается. К какому бы отрезку исторического времени ни отсылала нас кинокартина, она отчуждена от той – прошлой, актуальной или предстоящей наступить – современности, с которой знакомит нас. Фильм конструирует собственную современность, входящую в схватку со взятой им за данную. Такая развилка истории может притягивать внимание любого повествования: фильм раскалывает протекающее в нем время по-особому. То настоящее, которое он маркирует как свое неотъемлемое достояние, принимает форму видения самого видения, взгляда на зрительное восприятие мира человеком. Когда монарх во второй серии эйзенштейновского «Ивана



Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманитарного профиля; основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.

**КУЛЬТУРА
МОДЕРНОСТИ
REVISITED**

Грозного» (1944–1945) облачает слабовольного претендента на трон князя Владимира Старицкого в одежды со своего плеча, он предугадывает зрительную ошибку Петра Волынца, закаляющего вместо царя его соперника.

Искомая в фильме современность обычно триумфально вытесняет отправную, но может и терпеть крах или оцениваться как победа зла, если произведение выступает орудием самокритики киноискусства. Как бы то ни было, видеть, как видит Другой, значит *предвосхищать* чужую перцепцию, заведомо быть осведомленным об ее результатах. Две темпоральные действительности, сталкивающиеся в кинонарративе, наделяются признаками отстающей и опережающей (экранная погоня – одна из многих, но особенно разительная иллюстрация данному утверждению). В проекции на большую историю кино пытается – закономерно вытекающим из имманентной ему организации образом – упредить движение общества в будущее, наметить горизонт наших групповых ожиданий. Как никакое иное искусство, кино покушается на то, чтобы обладать прогностической функцией. В известном смысле оно сверхмодерно.

Исследовавший кинопрогнозы Зигфрид Кракауэр связал чуткую отзывчивость кинематографии на динамику социальной жизни с коллективной авторской работой над созданием фильма и с его адресацией «анонимной массе» зрителей¹. Главным примером, доказывающим способность фильма предвещать грядущие события, послужил в пионерском труде Кракауэра «Кабинет доктора Калигари» (1920), рассмотренный как предчувствие гитлеровской тирании с ее гипнотическим манипулированием волей подданных². Не приходится сомневаться, что лента Роберта Вине предупреждала общество об опасности, которой грозит ему преступная власть. Но разве театральная постановка не плод все тех же коллективных усилий, какие порождают и кинокартину? Объяснение, которое Кракауэр подвел под специфическое для кинотворчества антиципирование социального развития, страдает недостаточностью.

Что до «Кабинета доктора Калигари», то в этом фильме зрелище, устроенное главным персонажем в ярмарочном балагане, где демонстрируется предсказывающий судьбы сомнамбула Чезаре, конфронтирует с разоблачением обмана, предприни-

1 KRAKAUER S. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Berlin: Suhrkamp, 2012. S. 13–15. Работа Кракауэра – исключение в ряду исследований на тему «фильм и история», как правило, трактующих отражение в киноискусстве уже произошедших социокультурных событий, – ср. хотя бы обсуждение Томасом Эльзессером реакции немецкого кино на Холокост и леворадикальный террор: ELSAESSER TH. *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006–2007.

2 KRAKAUER S. *Op. cit.* S. 76–95.

маемым противником зловещего шарлатана Францем, который обнаруживает подмену – куклу, обеспечивающую алиби мнимому ясновидцу, пока тот совершает убийства по заданию своего хозяина. Инсценировка, осуществляемая доктором Калигари, явно ассоциирована с киноискусством (Чезаре и кукла соположены друг другу так же, как живой актер и его фотоподобие), тогда как Франц воплощает собой зрительную норму, восстанавливающую адекватное мировосприятие, которое демистифицирует фикции. Вине как будто опровергает экранное искусство на экране же. Но в концовке «Кабинета...» выясняется, что Франц безумен и что вся история, выставленная кинематограф как подлог и расправу над человеческими телами, не более чем следствие больной фантазии.

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

**В проекции на большую историю кино пытается
упредить движение общества в будущее, наметить
горизонт наших групповых ожиданий. Как никакое
иное искусство, кино покусается на то, чтобы
обладать прогностической функцией.**

Кинемедиум берет свое, отвоевывает себе право на заключительную истину, защищает себя от ложных нападок, от навивной рецепции, фетишизирующей факт и подозревающей в творческих начинаниях его затуманивание. И все же, несмотря на успокаивающий публику финал фильма, то обстоятельство, что кинематография может быть понята как противовласть, соперничающая с государственной (первая жертва Калигари – городской чиновник), должно вызывать тревогу и заставлять задуматься над тем, в чем состоит политическое значение набирающего влияние техномедиума. Задним числом, учитывая приход в Германии к власти нацистов, «Кабинет...» читается как предостережение от катастрофической «кинофикации» общества – от той «эстетизации политики», о которой будет писать применительно к гитлеризму Вальтер Беньямин в статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936).

Что предсказывает нынешнее кино, концептуализируя историю? Для ответа на этот вопрос я обращусь к трем выдающимся, по моему мнению, фильмам последнего времени. Это «Солт-берн» (2023) Эмиральд Феннел, «Эдем» (2024) Рона Ховарда и «Бруталист» (2024) Брэди Корбета.

ИСТОРИЯ *CONTRA* РИТУАЛ

Все названные фильмы рассказывают о вторжении чужеродных тел в некий устоявшийся жизненный уклад. В «Солтберне» он представлен именем аристократического семейства Кэттонов, соблюдающих строгий бытовой регламент даже когда умирает Феликс – сын владельца поместья. В «Эдеме» действие локализовано на одном из островов Галапагосского архипелага, Флореане, где обосновался со своей последовательницей и женой Дорой доктор Фридрих Риттер, занятый в уединении методичной работой над сочинением, призванным наставить человечество на путь спасения от самого себя. Смешивающий в своей философии нищезанятие и штейнерианство, Риттер неукоснительно придерживается придуманных им правил – вплоть до того, что требует от Доры следить во время полового акта за регулярностью ритма дыхания. «Бруталист» знакомит нас с американским предпринимателем Харрисоном Ли Ван Бюреном, не терпящим изменений в заведенном им порядке и учиняющим скандал, узнав, что его сын затеял в отсутствие отца переделку кабинета, к обстановке которого привык глава дома.

Размеренную повседневность в «Солтберне» нарушает приглашенный в имение Феликсом его оксфордский приятель Оливер (чью роль с большой убедительностью исполняет Барри Кеоган). На Флореану прибывают Хайнц, поначалу поверивший в учение Риттера, с женой Маргарет (Сидни Суини) и сыном от первого брака Гарри, а затем баронесса Элоиза Верборн де Вагнер-Боске с двумя любовниками, Руди и Робертом, – она собирается выстроить здесь отель для богачей. Возмутитель спокойствия в «Бруталисте» – Ласло Тот (Эдриен Броуди), венгерский еврей, прошедший концлагерь, эмигрировавший в США и пробующий продолжить здесь карьеру архитектора – на первых порах неудачно, накликав на себя гнев Харрисона перестройкой его кабинета.

Каждый из фильмов прослеживает конфликт, вспыхивающий между жизнью по этикету и новизной, привносимой неожиданно появившимися в стабильной среде персонажами. «Солтберн», «Эдем» и «Бруталист» моделируют применительно к Новейшему времени (действие первого происходит в наши дни; второго – в 1930-е; третьего – в период «холодной войны») самое начало истории в ее противостоянии ритуальному повтору. Три кинонарратива объединяет совершаемая в них попытка выяснить, в чем состоит смысл поворота от обрядовой цикличности к разовым событиям, формирующим линейно-поступательное время. Мы имеем дело с аллегорической назидательностью, которой было предназначено на от-

дельных примерах вмешательства иносушного в рутину дать знать зрителям, к чему они должны быть готовы, бытуя в истории, оказываясь перед лицом небывалого.

ИГОРЬ СМЕРНОВ
НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

ЭРОС НЕКРОФИЛА

Эмиральд Феннел однозначно истолковала в своем фильме продвигающуюся вперед историю как зло, насаждаемое лже-творцом. Оливер, гостящий у Кэттонов в родовом замке Солтберн, отравляет Феликса, потворствует самоубийству его сестры Венеции (не явилось ли и оно убийством?) и, женившись на Элспет, их матери, ускоряет ее кончину, становясь собственником величественного поместья. Желание Оливера попасть в Солтберн объясняется стремлением снискать ответную любовь аристократа и красавца Феликса. Чтобы завоевать внимание, Оливер тайком выводит из строя велосипед Феликса, спешащего на занятия, и якобы от доброты душевной предлагает взамен свой. Сблизившись с Феликсом, Оливер выдает себя за бедняка из неблагополучной семьи и рассказывает, что его отец погиб из-за злоупотребления наркотиками. Притвора хочет вызвать сострадание своего кумира, чего и добивается.

Но в Солтберне Оливера уличают во лжи: перед тем, как отпраздновать день его рождения, Феликс посещает семью своего друга, которая, как выясняется, принадлежит к среднему классу и возглавляется здоровым и невредимым отцом. Обманщик должен покинуть имение и, чтобы избежать этой кары, убивает Феликса, а заодно предает его кузена, кокаиниста Фарли, которого и постигает участь изгнанника. Отец Феликса, подозревая неладное после самоубийства Венеции, с помощью денег избавляется от того, кто навел пагубу на его вотчину. Спустя годы после этих происшествий Оливер узнает, что овдовевшая Элспет сняла квартиру неподалеку от Солтберна, подкарауливает ее в кафе и восстанавливает с ней отношения. Он связывает наследницу владений узами брака, а когда та оказывается при смерти, вырывает из ее рта дыхательную трубку, не отказывая себе в удовольствии до корня истребить благодетелей, приютивших его.

Один из многих киноисточников «Солтберна» (я затрону только часть из них) о перераспределении власти – «Слуга» (1963) Джозефа Лоузи, с которым Феннел полемизирует. Если Лоузи переносил на экран гегелевскую схему, когда Кнехт завоевывает место Господина, то у Феннел мажордом Дункан предан своим хозяевам и взирает на Оливера с пренебрежением (подает ему на завтрак недожаренную яичницу). Лоузи оценивал владычество слуги (его сыграл Дирк Богарт), подчи-



нившего себе главу дома, негативно, но вместе с тем убеждал зрителей в том, что оно неизбежно. В трактовке Феннел история разворачивается не за счет захвата угнетенными контроля, а в силу перепада эротической энергии в танатологическую³. Объятый сексуальной страстью Оливер на поверку – некрофил: он совершает половой акт на могиле (точнее: с землей на могиле) убитого им Феликса. (Читала ли Феннел сорокинский роман «Голубое сало» (1999), в котором фигурирует секта, практикующая обряд соития с землей? Отзывается ли она на идею смертоносного Эроса в текстах Жоржа Батая?) Более того, в какой-то момент Оливер предстает с экрана настоящим вампиром с окровавленными губами – после сцены орального секса с Венецией, у которой начались месячные.

Еще один претекст «Солтберна» – фильм Джозефа Лео Манкевича о закулисной изнанке театра «Всё о Еве» (1950), откуда Феннел заимствовала мотив разоблачения вымышленной бездомности Оливера. Мечтающая о театральной славе Ева Харрингтон у Манкевича втирается в доверие к бродвейской звезде Марго Ченнинг и принимается выполнять ее мелкие поручения. Еве удается заполучить роль, предназначавшуюся для Марго, и достигнуть ошеломительного успеха, но она сама становится добычей театрального критика Эдисона ДеВитта, обеспечившего ей признание публики. ДеВитту, шантажирующему Еву, известно, что ее бесприютность – всего лишь легенда авантюристки, необходимая, чтобы вызвать сочувствие к своему якобы плачевному положению. Узурпаторские намерения героини не исключают, по замыслу Манкевича, наличия у нее творческого дара. В сопоставительно-противительном (контрарном) расхождении с этим узурпатор у Феннел если и разыгрывает спектакль, то только для того, чтобы уничтожить жизнь и присвоить себе чужую недвижимость. В истории, как она интерпретируется в «Солтберне», креативность неотторжима от деструктивности, так что лицо, жаждущее нового, но сеющее вокруг себя смерть, само по себе не продуктивно и делается собственником того, что как памятник принадлежит прошлому. Ритуал, сообразно такой логике, нельзя преодолеть, он допускает не более чем смену исполнителя.

Слияние гомо- и некрофилии в «Солтберне» отсылает нас к «Отчаянию» (1932) Владимира Набокова и в еще большей степени к экранизации этого романа Райнером Вернером Фас-

3 Феннел отказывает в релевантности и мотиву приживальщика-тирана, поставленного Достоевским (опять же с кивком в сторону Гегеля) во главу угла сюжета в «Селе Степанчикове и его обитателях» (1859). Памела, приживальщица в семье Эттонов, состоящая далеко не случайно в любовной связи с неким русским олигархом, – дисфункциональная фигура в киноповествовании. Как будто неизвестно зачем введенная туда, Памела быстро исчезает с экрана и объявляется умершей. Тирания исходит в «Солтберне» не от приживальщицы, а от носителя эротического начала.

сбиндером (1978). Имя бродяги Феликса (от лат. *felix*, счастливый), застреленного владельцем шоколадной фабрики Германом, передается в фильме Феннел отпрыску аристократического семейства. Лишь слабо намеченное у Набокова гомозротическое влечение убийцы к жертве подчеркивается Фассбиндером в нарочито затемненной сцене, происходящей в гостинице, где Герман (сыгранный все тем же, что и в «Слуге», Дирком Богартом) пристально и долго изучает обнаженное тело Феликса, ошибочно принятого им за своего двойника. В «Солтберне» Оливер также лицезреет оголенного Феликса, когда выходит из замка на лужайку, где загорает молодежь, и когда подсматривает как тот мастурбирует, принимая ванну.

ИГОРЬ СМЕРНОВ
НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

В истории креативность неотторжима от деструктивности, так что лицо, жаждущее нового, но сеющее вокруг себя смерть, само по себе не продуктивно и делается собственником того, что как памятник принадлежит прошлому. Ритуал нельзя преодолеть, он допускает не более чем смену исполнителя.

В англоязычную версию «Отчаяния» Набоков ввел эпизод раздвоения главного героя, наблюдающего со стороны за собой в постели вместе с женой Лидой. Фассбиндер воспроизвел эту ситуацию на экране с помощью монтажа, перемежая кадры с Германом, сидящим в кресле, и с ним же, лежащим рядом с Лидой (монтаж тем самым исподтишка дискредитировался режиссером как результат оптической иллюзии и расстройства психики). Феннел распределила расщепление Оливера, наследующее диссоциации у Набокова–Фассбиндера, по двум разным отрезкам своей ленты. Во вступительной оксфордской части фильма Оливер сокрушенно следит через распахнутое окно за Феликсом, предающимся плотским утехам с Аннабель, а затем и сам получает шанс овладеть ею, но упускает эту возможность, что перекликается с мнимым сексом, который только зрительно представлял себе Герман. В дальнейшем течении сюжета разъединение, переживаемое Оливером, то наблюдателем, то субъектом одного и того же действия, рисуется вновь и модифицируется. Подобно фассбиндеровскому Герману, разглядывающему себя в зеркале, когда впервые встречает Феликса, еще до назначения ему свидания в гостинице, Оливер смотрит на свое отражение перед тем, как соблазнить Фарли. Оливер разбивает зеркало кулаком, но оно оказывается впоследствии целым. Ненависть героя, подменяющего объект страсти сурро-



гатов, к собственному образу оказывается напускной, фальшивой. Оливер видит себя иначе, чем он есть на самом деле, – так же, как видит себя заблуждающийся в самовосприятии Герман в романе Набокова и в фильме Фассбиндера.

И Герману, и Оливеру свойственно двойное видение, конститутивное для кинематографии, но в обоих случаях оно ошибочно. Преобразование Эроса в Танатос в поведении Оливера увязывается с ложным киновидением. Испытанные визуальные средства фильма делаются у Феннел его осмыслемым и оцениваемым на экране предметом. На многое из того, что происходит в фильме, мы взираем глазами Оливера (к примеру мы узнаем о расположении дворцовых комнат, когда он впервые проходит по ним). Он заместитель съемочного аппарата и при этом воздвигает вокруг себя фальсификации, подрывающие авторитет киноискусства. Феннел далеко не случайно перевела в своем чрезвычайно насыщенном смысле фильме единовременное у Фассбиндера присутствие Германа в кресле и в постели в разновременные подглядывание Оливера за Аннабель и его попытку овладеть ею. Феннел интересуется не синхронией, а диахронией – историей, которая впадает в «Солтберне» в кризис не только как *res gestae*, но и как породившая на одном из своих этапов киноискусство, в котором орудие созерцания возводится в ранг действующего.

Наконец, касаясь источников «Солтберна», нельзя не упомянуть «Контракт рисовальщика» (1982) Питера Гринуэя. В обоих произведениях одна и та же сценография: пространство изображаемых в них главных событий – замок и регулярный английский парк, украшенный скульптурами. Тема Гринуэя – ослепление и убийство художника Нэвилла, которому поручается запечатлеть на двенадцати графических листах владения миссис Херберт, и сжигание его творений. Работа Нэвилла подается Гринуэем как родственная производству фильма: художник зарисовывает строения и их садовое окружение, ставя перед собой на штативе рамку, сходную в своей функции с киноэкраном. Художественное творчество, по Гринуэю, падает жертвой непродуктивного сознания (убийц возглавляет бесплодный Луи Тальманн, чья жена, дочь миссис Херберт, забеременела от Нэвилла, чтобы не оставить имение без наследника).

В «Контракте рисовальщика» наряду с дотошным наблюдателем Нэвиллом есть и согладатель разыгрывающихся происшествий – *genius loci*, некий голый человек, движущийся днем и ночью по парку и занимающий места скульптур. Этому существу в концовке фильма достается ананас, подаренный Нэвиллу. Фильм о созидательной деятельности, подобной киносъемкам, сохраняет за собой право на последнее слово в конфликте художника с заурядностью, выводя на сцену не-

дремлющего и зоркого свидетеля преступления против искусства видеть. («Контракт рисовальщика» вступает в спор с «Blow Up» (1966) Микеланджело Антониони, сведшего на нет способность фотографии раскрыть убийство.) В финале «Солтберна» обнаженный Оливер проходит в ликующем танце по анфиладе дворцовых покоев, отныне принадлежащих ему, и затем рассматривает кукольный домик с подвижными фигурками. Нагой, как и *genius loci* у Грингуэя, и в *pendant* к этому персонажу соотносящий себя с искусственными телами, Оливер, однако, не очевидец насилия, а душегуб (илл. 1, 2). У захлебнувшейся истории более нет креативного ресурса.

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ



Илл. 1, 2. *Genius loci* в «Контракте рисовальщика» (1982) и новый хозяин замка в «Солтберне» (2023).

СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ

Социокультурная история, которую имеет в виду Рон Ховард в «Эдеме», не менее гибельна, чем в «Солтберне». Намеревающийся избавить человечество от скверны, доктор Риттер холодно принимает первых гостей убежища, в котором он затворился. Он поселяет Хайнца и Маргарет в труднодоступной части острова в надежде, что они скоро сбегут с Флореаны, сопровождая свой шаг цитатами из Ницше о любви не к ближнему, а к дальнему. Новоприбывшим удастся все же справиться с трудностями. Раздор в наладившуюся совместную жизнь островитян вносит самозванка-баронесса Элоиза Верборн де Вагнер-Боске, получившая у эквадорских властей право на строительство на Флореане гостиницы. В жажде единолично господствовать над островом Элоиза пытается сравить семейства Риттера и Хайнца (она велит одному из своих любовников, Руди, увести осла Бурро, любимца Доры, в заросли, где его в сумерках случайно пристрелил Хайнц). Руди бунтует против Элоизы и уплывает с Флореаны. Риттер и Хайнц разгадывают злоумышление баронессы и объединяются против нее. В ходе решительного объяснения Риттер убивает баронессу выстрелом в голову, а Хайнц смертельно ранит ножом в поединке ее второго любовника Роберта. Возмущенная тем, что Риттер отступился от своего учения о спасении человечества и принял участие в дарвинистской борьбе за существование, Дора отправляет своего мужа на тот свет, накормив его испорченным куриным мясом. В предсмертном письме Риттер клеветает на Хайнца, возлагая на него вину за гибель Элоизы. Но Маргарет удается вызвать у ведущего дознание губернатора сомнения в состоятельности этого обвинения. Дора покидает Флореану, и на острове не остается никого, кроме Хайнца с семьей. *Story* в «Эдеме» подразумевает, что *history* не обходится без Гоббсовой войны всех против всех.

Самосуд, учиняемый Дорой, восходит к сюжету ленты Льва Кулешова «По закону» (1926), в которой Эдит Нельсон (Александра Хохлова), жена золотоискателя Ганса, настаивает на приведение в исполнение ею же вместе с мужем вынесенного смертного приговора ирландцу Майклу Деннину, убившему двух компаньонов-добытчиков за то, что они издевались над ним. Взять на себя ответственность за судопроизводство, следующее букве британского закона, героев фильма вынуждают обстоятельства, сходные с теми, в каких находятся и персонажи «Эдема»: разлив Юкона, отрезавший прииск от остального мира. Ховард на роль Доры выбрал английскую актрису Ванессу Кирби, внешне похожую на Хохлову (илл. 3, 4). В «По закону» Эдит готовит Деннину перед казнью последний ужин; Риттер умирает, вкусив поданного ему Дорой испорченного мяса.



ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ



*Илл. 3, 4. Перевоплоще-
ние Александры Хохловой
(«По закону», 1926)
в Ванессу Кирби («Эдем»,
2024).*

Концовку «Эдема» Ховард составил из документальных беззвучных черно-белых кадров – эти киносвидетельства о жизни на Флореане в 1930-х отбрасывают нас в эпоху немого кино, когда был поставлен фильм Кулешова, претендовавший (к примеру в детальном воспроизведении похорон) на правдоподобие отснятого материала. Кулешов и его соавтор по сценарию Виктор Шкловский переделали новеллу Джека Лондона «Неожиданное» (1906) так, чтобы отнять смысл у самочинной

юстиции. Спустя девять лет после октябрьской революции с ее стихийными расправами над неугодными наказание Деннина завершается в фильме – вразрез с новеллой – тем, что веревка, на которой он был повешен, рвется. Тот выживает и бросает веревочную петлю в окно Эдит и Гансу «на счастье». В «Эдеме» же жертва самоуправства не вознаграждается (предсмертное письмо Риттера не достигает своей цели: не снимает вины за преступление с доктора). И Дора, и Риттер – убийцы, их эквивалентность закрепляется тем, что первая подтверждает клевету второго на Хайнца. В истории, по идее режиссера, суд, каким бы он ни был – легитимным или нет, – не добивается справедливости: губернатор в своем расследовании теряется, не зная, показаниям какой стороны верить, а Дора не менее лжива, чем ее муж-философ, которого она покарала за отступление от собственных принципов.

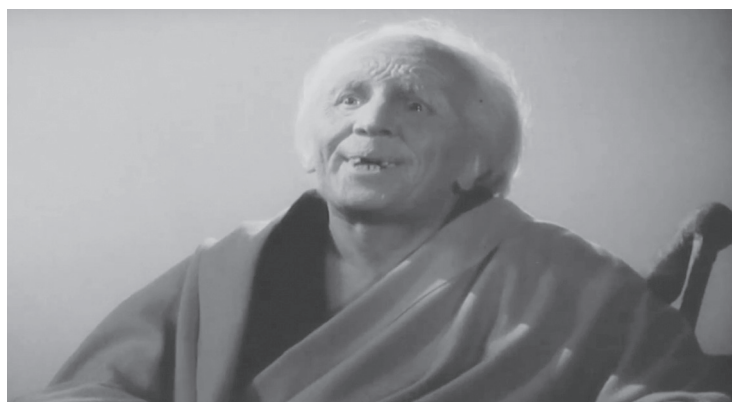
Элоиза, как и Дора, имеет прототипом героиню немого фильма – Лулу (Луиза Брукс) из «Ящика Пандоры» (1928) Георга Вильгельма Пабста. Элоиза никакая не баронесса, в прошлом она была певицей в варьете – там же выступает Лулу. Обе разжигают распри: Лулу среди прочего втягивает в соперничество влюбленных в нее солидного и влиятельного Людвиг Шёна и его сына Альву. После разнообразных злоключений голод заставляет героиню Пабста заняться в Лондоне проституцией, первым же клиентом оказывается Джек Потрошитель, который убивает ее. У Элоизы на Флореане подходят к концу съестные запасы, поэтому она крадет консервы у семейства Хайнца, а затем – во время затеянного ею пиршества, в котором все персонажи фильма поедают похищенные припасы, – вызывает ссору с Риттером, что, в конце концов, приведет ее к гибели. В добавку к уже имеющимся у нее двум молодым любовникам Элоиза норовит соблазнить богатого Алана Хэнкока, посетившего остров, чтобы снять фильм о нем и его обитателях, но терпит фиаско. Ее сопоставимость с Лулу, содержанкой Людвиг Шёна, неполна. Лулу невинна, ее выстрел в старшего Шёна случаен, она предмет всеобщего обожания (со стороны не только мужчин, но и женщин) и жертва обстоятельств, в которых красота становится источником неурядиц и в итоге истребляется в недостойном ее обществе. В противоположность героине Пабста, обвороженного Достоевским, баронессе лишь хочется убедить себя и окружающих в том, что она есть воплощение «совершенства». Она гонится за «признанием», в чем считает себя равной Риттеру, ищущему, по ее словам, того же (из-за этой роковой фразы, произнесенной во время совместного поедания похищенного продовольствия, философ, не знающий, как парировать, и исполнился ненавистью к авантюристке). Элоиза стремится к *Anerkennung* – ею руководит то желание, которое, согласно Ге-

гелю, движет историческим человеком. Как внушает нам Ховард, направленная в «Феноменологии духа» (1807) к безупречной законченности самосознания история сочетает в себе на самом деле самозванство, манипулятивность и криминальность.

В амплу Спасителя, обитающего на изолированном от цивилизации уголке земли и призванного повернуть ход истории, Риттер параллелен Верховному Ламе в «Потерянном горизонте» (1937) Фрэнка Капры. В фильме Капры, вышедшем на экраны во время гражданской войны в Китае, некий политический деятель Роберт Конвей добирается после – как потом выяснится, подстроенного – крушения самолета до расположенной в Гималаях страны Шангри-Ла. Конвей, вынашивающий планы по предотвращению мировой катастрофы, оказывается в обществе, где царят всеобщее согласие и довольство, а жизнь граждан длится много дольше положенного человеку срока. Конвей знакомится с готовящимся покинуть наш мир основателем этого обособленного чудо-общества. Одна из портретных деталей, предназначенных сделать заметным возраст более чем двухсотлетнего Верховного Ламы, – отсутствие у него зубов. В «Эдеме» доктор Риттер удалил зубы, чтобы избежать инфекции, и пользуется во время еды вставными (илл. 5, б).

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕНЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ



Илл. 5, 6. Потерявший зубы Верховный Лама («Потерянный горизонт», 1937) и занятый своей вставной челюстью Фридрих Риттер («Эдем», 2024).

В Шангри-Ла «Потерянного горизонта» нет врачей – в «Эдеме» Риттер отказывается принимать роды у Маргарет, объясняя это тем, что сменил свою изначальную профессию, озабоченный исправлением всего рода людского (впоследствии он все же прооперирует ее после родов). Конвея заманили в Тибет, чтобы он занял место главы утопического государства. После бегства из Шангри-Ла он возвращается туда и восстанавливает прерванное было правление в краю изобилия и любви. В «Потерянном горизонте» кризис утопии преодолевается, в «Эдеме» – напротив: мессианские амбиции Риттера не выдерживают проверки бытом, переродившимся в борьбу за выживание на вовсе не утопическом острове. Флореана похожа на земной рай лишь недолго, когда туда приезжает киноэкспедиция (Риттер называет ее «богом из машины») во главе с Хэнкоком, который устраивает поселенцам обильное угощение и праздничный концерт. Фильм как бы вспоминает, что киноискусство бывало проникнуто идиллической надеждой, и тут же берет реминисценцию назад. Но крах Спасителя не означает, что фильм Ховарда окончательно теряет утопизм. Время-к-упадку замедляет Маргарет: ее реальному прототипу предстоит дожить до 96 лет.

Маргарет видит скрытое от глаз: она проверяет двустволку мужа, находит в ней оба патрона и понимает, что это не он застрелил Элоизу. Еще одно свойство видения этой героини заключается в том, что она владеет искусством имитации чужого взгляда. Когда в отсутствие Хайнца у Маргарет начинаются родовые схватки, перед ней, застывшей на пороге хижины, угрожающе выстраивается в боевой ряд свора одичавших на острове собак, которых привлек запах крови, струящейся по ее ногам. Единственное, чем Маргарет может защититься от бешено лающих, хищно глазающих на нее животных, – ее ответный взгляд, полный агрессии, в придачу она скалит зубы⁴ (в эту сцену монтажно вставляются кадры скрытой от взоров кражи съестных припасов: антитеза видимого рождения – невидимое лишение семьи Хайнца средств к поддержанию жизни). Маргарет не только объект для киномедиума, но и подобие его инструмента – камеры, репродуцирующей данную организм от природы зрительную способность. Аналогично фильмическому зрению с его флэшбэками и флэшфорвардами Маргарет проникает взглядом в прошлое (в обстоятельства преступления) и в будущее: она растолковывает Доре, что испортившаяся курятина содержит в себе токсины. Отравление

4 Гегельянскому подходу к истории, на который намекают суждения баронессы, и выходу за пределы исторического времени, воображаемому захваченным нищезанятием Риттером, фильм Ховарда противопоставляет учение Жан-Поля Сартра о парировании опасного чужого взгляда встречным взглядом («Бытие и ничто», 1943).

Риттера Дорой спланировано Маргарет, которая оказывается тем самым сразу и персонажем, и сценаристом демонстрируемого нам фильма.

Маргрет – квинтэссенция кинопроизводства и коррелятивно этому несет в себе главную идею «Эдема». В модели Ховарда, соизмеряющей три робинзонады, историю нельзя начать заново, чего хотелось бы спекулятивно мыслящему Риттеру, как ею нельзя распорядиться и посредством авантюрного предпринимательства, олицетворенного баронессой. И головное проектирование, и обещающий барыши практицизм одинаково выявляют у Хорварда свою историческую непригодность. Благоотворно не делание и переделывание истории (и не метемпсихоз, как в «Потерянном горизонте»), а отдача себя родовой жизни, вытягиваемой в *longue durée* с появлением на свет потомков (для Маргарет и Хайнца семья – это «всё»)⁵. Между тем как сотериологизм Риттера выливается в несчастье, исполнение подлинного спасения берет на себя Маргарет. Кормя ребенка грудью, то есть воссоздавая образ Мадонны с младенцем, она выгораживает на допросе мужа, избавляя его от подозрения в убийстве баронессы.

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

Можно ли покинуть концлагерь?

Каждый из фильмов, о которых идет речь, означает творческий порыв, запускающий в ход историю в архитектурных образах – в ее памятниках. Какой бы оборот ни принимала в трех кинопроизведениях сюжетная динамика, она указывает, что в истории непременно наличествует тот ее наглядно-материальный аспект, какой Ницше именовал в «Несвоевременных размышлениях» (1873–1876) «монументальным». В «Солтберне» памятник, знаменующий историческую созидательность, давно возведен и только переходит из одних рук в другие. В «Эдеме» Хайнц и его жена оборудуют жилой участок на

- 5 Во всех своих проявлениях история в «Эдеме» направлена в будущее, что разительно отличает этот фильм от «Повелителя мух» (1963) Питера Брука, экранизации одноименного романа Уильяма Голдинга (1954). В фильме Брука и в романе группа детей, очутившихся на тропическом острове в результате авиакатастрофы, регрессирует в первобытное состояние и распадается на две враждующие фратрии (по схеме, намеченной в этнологическом труде Рут Бенедикт «Модели культуры» (1934), где были разграничены «аполлонический» и «дионисийский» типы организации ранних обществ). В «Повелителе мух» выпавшие из цивилизации дети восстанавливают архаическую инициацию; в «Эдеме», наоборот, присутствует потребность решения как раз цивилизационных проблем даже на необитаемом острове. Было бы заманчиво подозревать внутреннюю связь между картинами Ховарда и Брука, но по смыслу они разобщены. Значительно, что Ховард вводит в «Эдем» деталь, информирующую зрителей о пустом семантическом пересечении двух фильмов. «Дионисийская» фратрия у Брука устанавливает тотемический культ и посвящает ему водружение на шесте свиной головы. В «Эдеме» Риттер покупает у Хайнца свиную голову, но по сугубо прагматической нужде – доктор страдает от голода. «Эдем» и «Повелитель мух» образуют то, что можно было бы назвать минус-интертекстом.



острове и строят дом из камней (символизирующая изготовление фильма, Маргарет, таким образом, еще и сооружает его декорации). Последняя из подлежащих анализу кинокартин, «Бруталист», целиком посвящена деятельности архитектора.

Приверженец позднего конструктивизма Ласло Тот напоминает его фактических представителей. Архитектор в фильме Брэди Корбета проектирует тот же стул, каким прославился в Баухаузе Марсель Лайош Брёйер, эмигрировавший из Германии в 1933 году в Англию и затем переехавший в Нью-Йорк. Венгерский еврей Тот схож не только с Брёйером, но также с Эрнэ Голдфингером, экспериментировавшим с необработанным бетоном в Великобритании. Однако в качестве жертвы нацизма прошедший через Бухенвальд герой Корбета не совпадает ни с одним из своих реальных прототипов. Перед нами не байопик и даже не рассказ об истории зодчества, а притча о воскрешении исторически авангардного творческого дара, после того как он подвергся уничтожению.

Ступив на борт корабля, везущего эмигрантов из Европы в США, Ласло переживает второе рождение, переданное в фильме с помощью ручной камеры, следующей за героем, который с трудом проталкивается сквозь толпу отъезжающих из темноты к свету – из утробы в большой мир. В Америке беженец устраивается на работу в мебельном бизнесе своего кузена Аттилы, но стул, который создает искусный мастер, не удовлетворяет заказчиков, а за обновление дизайна в кабинете Харрисона он не получает ни гроша от разгневанного обитателя этого помещения. К тому же американская жена Аттилы оговаривает Ласло, несправедливо обвиняя его в сексуальных домогательствах. Изгнанный из семьи кузена, Ласло находит вместе со своим постоянным спутником (так сказать, тенью), Гордоном, приют в ночлежке, впадает в наркозависимость и зарабатывает на хлеб насущный физическим трудом. Опустившегося на социальное дно героя находит Харрисон, узнавший из журнальной статьи, что убранство его кабинета получило высшую оценку у знатоков. Нажившийся во время войны предприниматель предлагает архитектору заняться постройкой на холме в своих земельных владениях общественного центра в память об умершей матери. К Ласло после долгой разлуки присоединяется вместе с его племянницей Зофией вырвавшаяся из Европы жена Эржбет, у которой отнялись во время ее заключений ноги (она, как и муж, побывала в концлагере).

Крушение поезда, перевозившего стройматериалы, надолго прерывает возведение мемориального комплекса, но спустя несколько лет его автор получает возможность завершить начатое. Во время поездки в Италию для выбора мрамора в Карраре пьяный Харрисон насилует одурманенного героинем Лас-

ло (возможно, завидуя успеху того у женщин на вечеринке, устроенной в честь гостей). Прикованная к инвалидной коляске, Эржбет публично обвиняет вернувшегося в Америку Харрисона в содеянном – он пропадает с экрана (вероятнее всего, кончает самоубийством) в заполненном водой подвале общественного центра, где расположены дренажные насосы. В 1980 году Зофия рассказывает на архитектурной биеннале в Венеции о доведенном до воплощения проекте Ласло Тота, которому хотелось бы отобразить в своем сооружении (его алтарную часть метит крестами через проемы в крыше движение солнца по небосводу) испытанный им лагерный опыт.

Важная составляющая интерфильмического фона, на котором следует интерпретировать «Бруталиста», – биографический фильм Герберта Майша «Андреас Шлютер» (1942) о зодчем позднего барокко, создателе конной статуи прусского курфюрста Фридриха Вильгельма. Кульминационное событие в фильме Майша – обрушение возводимой в Берлине Шлютером Монетной башни (она и впрямь обвалилась в 1706 году). Крах амбициозного проекта (башня должна была достичь высоты в 91 метр), возможно, был предупреждением Майша о неосуществимости задуманной Гитлером и Альбертом Шпеером реконструкции Берлина, который должен был стать мировой столицей под именем «Germania», если не о тщете всей национал-социалистической аферы с ее манией величия. В «Бруталисте» также происходит обрушение: из-за неловкости такелажников падает на землю стеклянно-металлический купол, которому надлежало увенчать кабинет Харрисона. Позднее тот упрекает Ласло в недостаточном владении английским и почему-то бросает в собеседника монету. И этот жест, и неудача с куполом выставляют Ласло в слабой позиции при том, что монета соотносит нас с именем перестраиваемой Шлютером башни – *Münzturm*. Пусть Харрисон и признал свою ошибку с неприятием переоборудования кабинета, он не доверяет чужаку с недостаточным английским, опасаясь, что Ласло постигнет тот же провал, что и Шлютера с Монетной башней. После железнодорожной аварии и прекращения строительных работ Ласло ломает макет своего детища – он повторяет фактическую катастрофу, легшую в основу фильма о Шлютере, лишь применительно к искусственному подобию мемориала, который в развязке повествования – в кинореальности – принимает законченный вид вопреки всем напастям.

Второй фильмический претекст «Бруталиста» – «Чрево архитектора» (1987) Питера Гринуэя. Американский архитектор Сторли Крэклайт возглавляет в этом фильме организацию римской выставки, воздающей должное забытому зодчему XVIII века Этьену-Луи Булле. Крэклайт партиципирует Булле

ИГОРЬ СМЕРНОВ
НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ



настолько, что даже отправляет давно почившему коллеге по цеху письма по почте. Младший партнер Крэклайта по устройению выставки Каспазиан прикарманивает деньги, отпущенные на нее, и становится главой оставшегося без кредитования проекта, вытесняя из него прежнего руководителя, а заодно и уводя у того беременную жену. Крэклайт, внезапно узнавший, что у него рак желудка, выбрасывается из окна Витториано – мавзолея Виктора Эммануила. Точка соприкосновения «Бруталиста» с фильмом Гринуэя – мотив связанного с финансированием строительства коварного вмешательства в замысел Ласло. Инспектирующий по заданию Харрисона работы по сооружению мемориального ансамбля архитектор Джим Симпсон распоряжается ради экономии денежных средств уменьшить высоту потолков в помещениях общественного центра (избыток пространства по вертикали должен был, по идее Ласло, напоминать о тоске узников концлагеря по свободе). Чтобы исправить решение Симпсона, возмущенный Ласло вкладывает в расходы на строительство собственный гонорар, воспроизводя тем самым готовность Крэклайта возместить за свой счет нехватку денег, необходимых для подготовки выставки. Назидание Гринуэя предостерегает от отождествления живого с мертвым и настоящего с минувшим, которое ведет Крэклайта, вжившегося в образ Булле, к потере всего, чем он обладает (жены, ребенка, места службы, здоровья). В отличие от Гринуэя, Корбет трактует идентификацию героя фильма с жертвами Холокоста как победу зигизмства и жизни (сильно постаревший Ласло Тот присутствует при презентации его творения в Венеции). Весьма возможное самоубийство у Корбета совершает в подвалах мемориала (в каком-то смысле аналога мавзолея Виктора Эммануила) Харрисон, разжегший соперничество двух архитекторов.

В чем смысл подхватывания в фильме об архитектуре мотивов из кинопродукции с той же тематикой? Надо думать, в уравнивании кинематографии с зодчеством. Архитектура в кино (в «Бруталисте») есть кино об архитектуре (комбинация и модификация уже попавших на экран сюжетных ходов, сопряженных со строительным искусством). Кино соположено архитектуре так же, как оно соположено самому себе (в преемственной цепи). Ласло эквивалентен кинорежиссеру, оперируя зрительными образами и командуя на строительной площадке, как тот верховодил бы на съемочной. Неспроста противник архитектора Харрисон – страстный любитель чтения, в чьем кабинете-библиотеке собрано множество книг. Читатель *par excellence*, он не в состоянии адекватно воспринять новый облик своей рабочей комнаты, его зрение дефицитарно. Наркоману Ласло, погруженному в фантомные виде-

ния, в наглядный и вместе с тем измененный мир, оппонирует алкоголик (в обычае Харрисона выпивать каждый вечер бутылку крепкого вина), не контролирующий своих действий (совершающий в пьяном дурмане сексуальное насилие). Племяннице Ласло назначено в «Бруталисте» служить намеком на эволюцию кино от немного к звуковому: Зофия замкнулась в глухом молчании после перенесенных ею бедствий и начинает говорить в фильме только тогда, когда объявляет о своем намерении переехать из США в Израиль, убеждая дядю поступить тем же образом. Он так и делает, обретая, наконец, дом и убежище. Второе рождение по ту сторону Атлантики не состоялось. Чужеродному повсюду – в Европе ли, в Америке – телу, испытывающему на себе насилие и там, в концлагере (оно продублировано в Италии Харрисоном), и здесь, где Аттила лишает Ласло крова и где отверженный талантливый человек вынужден стать чернорабочим, страстотерпцем физического труда, дана лишь одна возможность перестать быть посторонним в мире сем – удалиться на отчужденную землю, присоединиться к кровной и конфессиональной родне. Нарушения индивидуальной суверенности тех, кто стоит в авангарде социокультурного развития, неотъемлемы от истории, которую способно гармонизировать только ее свертывание к бытованию людей в родовой общине, – такова идея фильма, выраженная лицом, в каком неявно инкарнируется киноискусство.

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

Нарушения индивидуальной суверенности тех, кто стоит в авангарде социокультурного развития, неотъемлемы от истории, которую способно гармонизировать только ее свертывание к бытованию людей в родовой общине.

КОНЕЦ ВЕРНУВШЕЙСЯ НА ЭКРАН ИСТОРИИ

В «Бруталисте», как и в остальных рассмотренных произведениях, критика в адрес истории перекодируется в образы недоступного и уродливого секса, который не просто теряет прокреативную силу, но являет собой упадок Эроса вообще, становящегося ущербным. В «Солтберне» вождество Оливера не находит полноценной реализации: терзаемый страстью герой довольствуется тем, что жадно пьет воду из ванны, в которой мастурбировал его знатный друг Феликс. В «Эдеме» Дора пытается поцеловать Риттера, но доктор, впавший в отчаяние



из-за вынужденного отречения от своих философских убеждений, оставляет любовный жест без равнозначного ответа, вместо которого, распознав, что у его жены воспалился зуб, тут же вырывает его мало подходящими для такой операции щипцами, оказавшимися под рукой. Ласло Тот совершает и в публичном доме по прибытии в США, и в постели с парализованной Эржеб половые акты без пенетрации (он не проникает в эротическую плоть так же, как не осваивается в непривычном для него обществе). История, таким образом, метафорически концептуализируется (перекодировки суть не что иное, как самотолкование художественного произведения) в качестве свергающей человека в недостаточное положение – она потому и устремляется постоянно к иному, что данное в ней есть нехватка.

Сколь отрицательным, однако, ни было бы осмысление истории в актуальном кино, именно она заполняет воображение его создателей. Этим современный фильм отличается от до того захвативших экран картин, то рассчитанных на покорение зрителей оптическими и другими внутрифильмическими эффектами, то приобщающих нас вероятностным фантастическим мирам, то попросту далеких от обращения к большой истории или ограничивающих себя отсылками к ее частно-определенным фрагментам. Новейшее экранное искусство возвращает нас к кинофилософии истории, которая сложилась в авангардистской художественной культуре на заключительном этапе ее становления, к примеру – в «Иване Грозном» (1944–1945) Сергея Эйзенштейна, «Гражданине Кейне» (1941) Орсона Уэллса, «Великой иллюзии» (1937) Жана Ренуара, «Саботаже» (1936) Альфреда Хичкока и в прочих фильмах из того же ряда. Кино сегодня начало восстанавливать⁶ свое сложное смысловое строение, бывшее присущим ему во времена, когда оно претендовало на то, чтобы выяснить, что такое история. *History* всегда превосходит по объему и содержанию значения *story*. Стараясь схватить сущность социокультурного времени, фильм преодолевал обычный в нем легко расшифровываемый схематизм, свою смысловую бедность, повышал приходящуюся на него семантическую нагрузку – так и теперь он набирается информационного изобилия (каковое моя статья реконструирует лишь отчасти). Кино снова становится думающей машиной, какой оно было раньше.

И «Солтберн», и «Эдем», и «Бруталист» предсказывают – даже открыто не ставя себе целью быть пророчествами – финализацию исторического процесса. Он сохраняет свой след только в надгробиях – искусственного происхождения в «Солтберне» и «Бруталисте» или естественного в «Эдеме», где дей-

6 Полемизируя с популярными зрелищными жанрами: «Эдем» контрафактурен относительно *reality shows*, часто разыгрывающихся в обстановке дикой природы

ствие, истребляющее исторического человека, локализовано в природном заповеднике, тоже усыпальнице своего рода. Не-прошено-катахрестическая часть, исключая целое, всегда являвшаяся тем самым, что история предлагает в настоящем взамен всего, что уже было, перестает быть двигающейся вперед. В «Солтберне» обрыв и завершение преемства обрисованы как приход во власть убийственного и лицемерного демонизма (голова Оливера украшена на карнавале дьявольскими рогами, тогда как у Феликса на этом празднестве за плечами ангельские крылья). История здесь захлестывается петлей в силу того, что новое в ней не подлинно, оно лишь меняет владельца, а не *modus vivendi* объекта, который остается самим собой, так что будущее оборачивается уже бывшим. Исчерпавшаяся история не имеет в «Солтберне» никакого перспективного выхода из своего вырожденного состояния. «Эдем» и «Бруталист» намечают, напротив, путь бегства из истории в неисторию, в генезис, воспроизводимый в континуальной жизни семьи *resp.* религиозно-этнической общины. Зло в этих двух фильмах сосредоточено не в безбудущности, а в самой истории – в идейной, с одной стороны, и деятельной, с другой, у Ховарда; в подавляющей создателя ценностей у Корбета. Оба произведения предрекают полное торжество идентитарной политики, маркирующей теперь тупик, в который заходит в своем поступательном движении эпоха, начавшаяся в 1960–1970-х⁷. Погибнет ли взаправду *homo historicus*? Что ждет нас – исполнение кинопроорочаний или их опровержение?

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НЕПРОШЕННЫЙ ГОСТЬ:
АКТУАЛЬНОЕ КИНО
И ИСТОРИЯ

- 7** Знаменательно, что и сегодняшняя литература, оборачиваясь на историю, фокусирует свой взгляд на проблеме сохранения/потери идентичности. Ставший сенсацией в США роман австро-германского писателя Даниэля Кельмана «Lichtspiel» (2023; русский перевод заглавия этого текста – «Светотень» – отклоняется от подлинника, как, впрочем, и английский – «The Director»; пожалуй, лучше всего было бы перевести название буквально – «Кино») прямо противоположен по замыслу «Эдему» и – особенно – «Бруталисту». Жидущийся на биографии Георга Вильгельма Пабста, роман повествует, как и фильм Корбета, о трудностях, испытываемых героем-эмигрантом, который тщится заново начинать жизнь по ту сторону Атлантики. Вернувшийся по воле обстоятельств в «третий рейх», Пабст приспосабливается – несмотря на свое леволиберальное прошлое – к существованию в условиях нацистской диктатуры и успешно продолжает карьеру кинорежиссера. Но это возобновление национальной и профессиональной идентичности ведет к ее опустошению, к творческому краху мастера. Снятый в Праге по роману заурядного нацистского автора фильм Пабста «Дело Мольнера», в котором в качестве статистов были заняты узники концлагеря, затерялся в хаосе последних дней войны. С этой утратой Пабст – в изображении Кельмана – не в состоянии справиться, он деградирует как художник. Восстановление самоидентичности означает для Кельмана, томящегося по историческому, меняющемуся человеку, гибель суверенного в своем саморазвитии «я». В отличие от искусства фильма, литература ратует за жизнь-в-истории, но скорее ностальгически, не предлагая нам никакой позитивной программы, по которой могла бы осуществляться такого рода жизнь. В своей ностальгии по истории Кельман выстроил повествование по образцу кинороманов, бывших в моде в 1910–1950-е (сцены его текста имитируют работу субъективной камеры – в каждой из них господствует аудиовизуальное восприятие событий отдельным выделенным персонажем).

