

Наталья Климова

“Где я?": Воспоминания детства в контексте киноповествования в фильме Любови Аркус *Антон тут рядом* (2012)

“Where am I?” Childhood Memoirs in the Context of the Cinematic Narrative of Lyubov' Arkus's *Anton's Right Here* (2012)

This article is focused on the role and the place of childhood memories in the documentary film *Anton's Right Here* (2012), directed by Lyubov' Arkus. The film features Anton Kharitonov, an autistic teenager, living with his mother in St. Petersburg. Four years of their lives, during which Anton's mother dies of cancer, are captured by the documentary. The article explores the ways in which Arkus's own traumatic accounts of losing her father as a child are incorporated into the structure of her cinematic narrative. Various theoretical approaches (Walter Benjamin, Cathy Caruth, and Jacques Derrida's use of the metaphor of correspondence) are explored to reveal the issue of the coexistence and mutual reinforcement of the visual and the narrative, the questions of death and mourning, presence and absence, the past and the present in the film.

Как это часто случается с кинолентами, которые оказывают самое сильное впечатление на зрителей, документальный фильм кинорежиссера Любови Аркус *Антон тут рядом*, вышедший в прокат в 2012 г. и отмеченный наградами не только в России, но и далеко за ее пределами, не укладывается в стандартные рамки жанровой принадлежности. Даже привычная категория документального кино оказывается не вполне по размеру этой картине. Как признавался один из создателей фильма, кинооператор Алишер Хамид-

ходжаев, *Антон тут рядом* – это “перевертыш документального кино”, “документальное кино-наоборот” (Хамидходжаев 2012). В отличие от традиционной документальной стилистики, сохраняющей дистанцию между наблюдателем и наблюдаемым, позволяющей поддерживать иллюзию отражения реальности как таковой в объективе кинокамеры, в картине Аркус и Хамидходжаева сами создатели ленты оказались активными участниками событий. На протяжении четырех лет, в течение которых велись

съемки, участники съемочной группы и, в первую очередь, сама режиссер, постепенно учились сложному способу общения с главным героем картины, Антоном Харитоновым, аутичным подростком, в судьбе которого за это время произошли радикальные перемены.

Контактирование с Антоном было осложнено не только нарушениями в вербальной коммуникации, связанной с серьезной регрессией в этой области развития, произошедшей с Антоном за несколько лет до начала съемок. Как показывает фильм, сближение и взаимопонимание между людьми с типичным психологическим и эмоциональным строем и людьми с аутизмом осуществляется на нескольких уровнях, среди которых словесный уровень – лишь один из возможных, но не основной, не ведущий способ общения. При частичной вербальной дисфункциональности, на первый план выходят такие способы общения как тактильный и визуальный контакт. *Антон тут рядом* фокусирует зрительское внимание на таких тонких, едва уловимых способах выражения эмоционального состояния главного героя и одновременно создает своеобраз-

ный визуальный словарь, с помощью которого зритель может постепенно научиться лучше понимать таких особенных людей, как Антон.

История взаимоотношений между Антоном и Любовью Аркус, как рассказывает в фильме сама режиссер, началась с находки (таких ‘находок’ в фильме будет несколько, и ниже я подробнее остановлюсь на том, какую роль в структуре киноповествования играют такие случайные встречи, отделенные от непосредственного повествования временной или пространственной дистанцией). Такой находкой, изначальной отправной точкой фильма стал текст Антона Харитонова *Люди*, написанный за семь лет до начала съемок. Этот текст не был адресован непосредственно Аркус, но нашел именно ее, как будто именно она и должна была стать первоначальным адресатом и читателем этого письма. В простых, односложных предложениях Антон рассказывал о том, какими бывают люди, что они делают, как они живут. А заканчивался этот текст словами “Люди конечные. Люди летают”. Когда съемочная группа нашла Антона и пыталась установить первый контакт, как показывает фильм, воз-

возможности словесного выражения Антона были ограничены до такой степени, что, как отмечает в фильме сама Аркус, сложно было поверить в то, что тот самый текст написал этот самый подросток.

Одна из причин, позволяющих утверждать, что *Антон тут рядом* преодолевает рамки традиционного представления о документальном кино, заключается в том, что этот фильм существует не столько как кинематографический артефакт, сколько как действие, как поступок, как жест в самом широком понимании. Кинокамера в этом фильме не столько инструмент, фиксирующий реальность, сколько агент, одновременно изменяющий как действительность, так и наше представление об этой действительности. Фильм, рассказывающий о четырех годах жизни Антона, показывает, какие изменения происходят в развитии и сознании не только главного героя, но и людей, оказавшихся вовлеченными в его жизнь на протяжении этих лет. Сам Антон, переживший смерть мамы, и оказавшийся в интернате для людей с отклонениями в развитии, проходит через сложный опыт общения со вновь обретенным отцом. Он

постепенно учится доверять и прикасаться, учится снова выражать себя через письмо, учится жизни рядом с другими, постепенно переходя от вынужденного общения с волонтерами к отношениям с отцом, с которым восстанавливаются прежде почти разорванные связи.

Другая сторона этой истории – путь, пройденный Любовью Аркус и запечатленный камерой, подводит нас ближе к вопросам, непосредственно касающимся автобиографического киноповествования и роли воспоминаний о детстве в структуре фильма. Можно ли считать фильм *Антон тут рядом* автобиографической лентой? Каким образом воспоминания детства работают как прием в контексте данного документального фильма? В чем связь между ретроспективным взглядом на собственный опыт из детства режиссера фильма и синхронным киноповествованием о жизни главного героя? Можно ли утверждать, что история о подростке, впервые в постсоветском кино привлекающая такое широкое внимание общества к проблеме аутизма, является историей не только о необычном детстве, но и историей о детстве и опыте взросления вообще?



Я тут рядом

Еще до того, как появляются титры с именами создателей и названием фильма, сразу после видеоряда с крупным планом Антона, идущего по причалу (слышны крики чаек, звук ботинок, прошаркивающих по асфальту, и хриплый, повторяющийся, сдавленный полукрик-полустон Антона), следуют кадры, в которых режиссер фильма садится в машину и едет по снежному, темному, зимнему городу. За кадром слышен голос Любви Аркус: “Когда это началось, я не помню. Вопрос, который стал будить меня по утрам, еще до того, как я просыпалась: ‘где я?’ Этот человек, который сейчас встанет, начнет

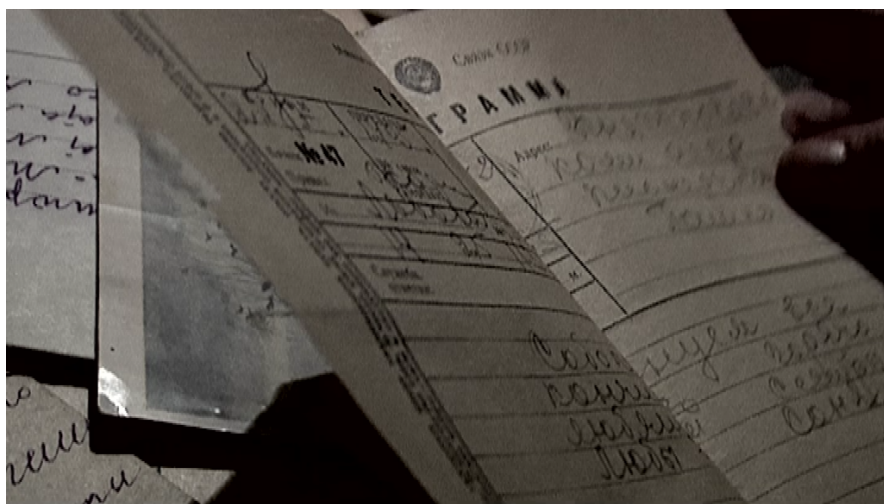
лихорадочно пить кофе, делать звонки, потом сядет в машину и поедет по делам. Человек, который всему научился, чему положено было научиться взрослому. [...] Вот он. Но это точно не я.” Эпизод завершается тем, что машина подъезжает к дому, Аркус звонит в домофон и, видимо, на вопрос “Кто там?” отвечает: “Мама, это я”. Такое начало фильма становится композиционно сильным структурным элементом, открывающим сразу несколько параллельных линий, которые будут прослеживаться и развиваться на протяжении всей картины.

Фильм открывается показом Антона крупным планом, но в стык к этому кадру монтируется монолог Аркус о поисках своего ‘я’. Такое параллельное начало позволяет зрителю

воспринимать фильм не только как историю одного героя, Антона, подростка с аутизмом. Нам предлагается история о том, как через соприкосновение с 'другим' раскрывается внутренний мир человека, так как Аркус ставит свою историю, свой опыт, в том числе и опыт своего детства, в диалог

ющий историю жизни героя, выступает одновременно и как объект данного визуального текста.

В своей статье, посвященной кинематографическим автобиографиям, созданным женщинами-режиссерами, Венди Эверетт, одна из ведущих английских специалистов по ис-



с историей об Антоне, при этом не наблюдая беспристрастно, со стороны, за жизнью 'другого', но предлагая нам вплотную приблизиться к зыбкой границе, отделяющей собственное переживание от жизненных коллизий героя. Одновременно являясь и автором, и героем своего киноповествования, Аркус драматически усиливает своеобразное раздвоение, свойственное субъекту автобиографического повествования. Субъект, вспоминающий и рассказыва-

следованию современного европейского кино, отмечает, что в основе любого автобиографического дискурса лежит особое отношение между взглядом, между определенным способом ретроспективного видения, и собственным 'я'. Эверетт пишет: "Когда мы говорим о кино, то здесь, конечно, именно объектив кинокамеры определяет и взгляд и собственное 'я', таким образом видение и личность человека оказываются неразрывно связаны" (Everett 2007: 126). В

этом смысле, можно говорить о “двойной оптике” автобиографического повествования в несколько ином смысле, нежели привычное нам употребление этого термина в отношении литературных автобиографических текстов. Так, например, Марина Балина подробно пишет о функции двойной оптики в своих статьях о современной российской автобиографической прозе и мемуаристике (См.: Балина 2014: 185–213). Как отмечает Балина, своеобразная двойственность, свойственная постсоветским автобиографическим нарративам, проявляется в текстах либо через раздвоение автора на автора-персонажа и автора-комментатора, либо через особенный двойственный модус письма, в котором находит отражение “жизнь для себя” и “жизнь для других” – способ существования творческой интеллигенции, характерный для советского и позднесоветского времени. Мне бы хотелось подчеркнуть несколько иную природу двойной оптики документального повествования Аркус в ее фильме. Здесь, в буквальном смысле, зритель имеет дело с изображением героя, созданным автором, и взглядом, направленным автором на са-

му себя. Отношения между собственным ‘я’ автора, ее взглядом через кинокамеру и ее существованием перед камерой не укладываются в привычную дихотомию “автор текста”/ “автор в тексте” (см.: Bruss 1976). С самого начала фильма Аркус задает такую систему координат, в которой даже само понятие ‘я’ не идентично самому себе. “Где я?” остается без однозначного ответа, и история о взаимоотношениях между Антоном и автором фильма становится вопросом о том, возможно ли существование собственного ‘я’ вне контекста другого, находящегося рядом.

Подмостки прошлого: травмоопасно

“Память не инструмент для изучения прошлого, а его подмостки.”

(В. Беньямин, *Берлинская хроника*, 1932)

Обращение к воспоминаниям о собственном детстве у Аркус играет, на мой взгляд, важнейшую роль в структуре киноповествования *Антон тут рядом* именно в связи с обозначенной выше проблемой. В одном из своих интервью об этой ленте Хамидходжаев так

описывает ключевое значение эпизода, о котором речь пойдет подробнее ниже: “Вообще, документальное кино – это постоянное возвращение к герою. Мне показалось, когда я смотрел финальную сборку, что история с письмами Любиного отца – это как раз поворотный пункт в поисках этого образа. И когда этот ключ к образу нашелся, то картина сложилась” (Хамидходжаев 2012). Эпизод этот имеет прямое отношение к истории семьи Аркус: арест ее бабушки в 1937 году, когда ее отцу было три года, его ранняя смерть в возрасте 29 лет, когда сама Любовь была ребенком. Аркус рассказывает о том, как незадолго до своей скоропостижной смерти Рината, мама Антона, которая во время последних сеансов химиотерапии жила в доме у Аркус, нашла пакет, адресованный “Любе Аркус”. В этом пакете была переписка между отцом и бабушкой Аркус, фотографии, документы, записная книжка. Камера крупным планом показывает ворох исписанных бумаг, телеграммы, письма, снимки. За кадром режиссер фильма обращается к своим воспоминаниям об отце, который так же рано ушел из жизни, как и мать Антона: “Я помню его улыбку,

его руки, его силуэт в проеме двери, в парке Костюшко, где мы часами смотрели на павлинов, и в скверике доминиканской церкви, где кормили голубей. Папе было три года, когда он остался без родителей. И всю жизнь потом он убегал, менял города, работу, образ жизни, а с моим рождением превратился в домоседа и не спускал меня с рук”.

В этом небольшом фрагменте в повествовании Аркус сосуществуют одновременно ее собственные воспоминания – зрительные образы (улыбка, силуэт) ее отца, которые, как фотографии, попавшие в объектив кинокамеры, запечатлели его облик – и воспоминация, которые, строго говоря, не являются таковыми: о том, какой была жизнь ее отца до ее рождения, Любовь может знать только по рассказам других. Тем не менее, именно этот образ ‘другого’, в данном случае – ее отца, неразрывно связан с личностью самой Аркус, ее собственным воспоминающим ‘я’. Границы между образами, хранимыми собственной памятью о детстве и об отце, и информацией из других источников, наложенной поверх этих образов, оказываются гибкими и взаимопроницаемыми.

В упоминаемой ранее статье Эверетт подробно рассматривается особая структура личности, которая часто становится предметом внимания автобиографических кинолент, созданных женщинами-режиссерами. Критик утверждает, что собственное ‘я’ в этих фильмах предстает как фрагментированное, не данное в самоцельности, не идентичное самому себе, но предстающее перед зрителем как сложный комплекс, включающий в себя различные точки зрения. Это не статичная картина мира, а скорее изменяющийся ландшафт. Подобное качество кинематографических автобиографий Эверетт считает “сильной стороной, дающей возможность режиссеру воссоздать мир воспоминаний на ее собственных условиях, запечатлеть сложную внутреннюю/внешнюю топографию, очерченную жизненным опытом” (Everett 2007: 128). На мой взгляд, именно такая подвижная структура личности вспоминающего субъекта предлагается зрителю фильма *Антон тут рядом*.

Особо важным в данной связи и в контексте всего киноповествования в целом представляется фрагмент воспоминаний Аркус о самом бо-

лезненном переживании ее детства – о смерти отца. Важно, что Аркус передает описание своего собственного состояния через взгляд ‘другого’. Именно на этом приеме выстраивает Аркус свои воспоминания:

“По рассказам [курсив мой. – Н.К.] я знаю, что страшно кричала на перроне поезда, но этого я не помню. А помню только польку-кондукторшу в трамвае, которая требовала меня вывести. Когда мне было три года, мы провожали папу в Москву на операцию. Он умер накануне. Ему было 29 лет. После этого отовсюду и от всех убегала я, пока не выросла и не научилась жить среди людей, которые не могут любить меня так, как любил меня мой папа. И все равно с тех пор я боюсь вокзалов, боюсь разлук, боюсь толпы, боюсь, когда много людей и среди них нет человека”.

История Аркус – это история ребенка, оказавшегося один на один с миром, переживания страха перед другими, невозможности выразить себя иначе, чем через крик, и, наконец, это история о потребности в любви. Память о собственной реакции – страшном крике на перроне – оказалась заблокирована, но доступ к ней возможен благодаря описанию со-

стороны. Сама Аркус не помнит, как кричала, но знает “по рассказам”, что именно так, ребенком, она отреагировала на потерю отца. В своем описании этого травматического события – разлуки с отцом – Аркус соединяет свои собственные воспоминания и то, что ей известно со слов других людей. Подобное состояние сравнимо с переживанием катастрофы, которую блокирует травмированное сознание, создавая при этом своеобразный заслон вокруг очага боли и делая таким образом невозможным осознание пережитого непосредственно в момент катастрофы. Об этом свойстве травмы подробно пишет во многих своих работах Кэти Карут, известный американский культуролог и историк, специалист по вопросам посттравматического стрессового расстройства. В частности, Карут исследует травму как свидетельство пережитых событий, которое представляет собой своеобразную версию воспоминаний, недоступную вербализации. “Те, кто пережил катастрофическое событие, – пишет Карут, – оказываются скорее носителями истории, которая им не вполне принадлежит” (Карут 2009: 562). События, которые не могут стать частью сознания в

момент катастрофы, и поэтому не подлежащие осмыслению, обретают, как правило, некий зрительный или звуковой образ, связанный с самой травмой опосредованно. Так, в воспоминаниях Аркус оказалась запечатлена “полька-кондукторша” – персонаж проходящий, которая требовала вывести кричащего ребенка.

О связи между памятью, зрительными образами и звуковым отражением (эхом) событий, запечатленными в сознании и воспринимаемыми нами лишь спустя длительное время, пишет в своей *Берлинской хронике* немецкий философ, критик и теоретик истории и культуры Вальтер Беньямин. *Берлинская хроника* неотъемлемо связана с другим текстом Беньямина, который интересен нам прежде всего потому, что в нем Беньямин более детально обращается к опыту детства. Это *Берлинское детство на рубеже веков* (1938). *Берлинская хроника* была написана в первой половине 1932 года, когда ощущение надвигающейся катастрофы, связанной с обретающей все большие силы и все больший размах угрозой фашизма, становится неизбежным. Над *Берлинским детством на рубеже веков* Беньямин работал

уже за пределами Германии с 1932 по 1934 год. Окончательный вариант текста появился в 1938 году. В нем Беньямин в предельно фрагментарной форме описывает ощущения и переживания детства, пытаясь таким образом воссоздать и проанализировать причудливый изменяющийся ландшафт памяти о Берлине и первых годах своей жизни в этом городе. *Берлинское детство* заслуживает отдельного подробного рассмотрения в связи с проблемами автобиографического дискурса, а именно в связи с вопросом о вспоминающем субъекте, являющемся одновременно и объектом воспоминаний. В контексте моего анализа фильма я бы хотела остановиться именно на наблюдении Беньямина о шоке памяти и о том, каким способом воспоминания, особенно болезненные воспоминания, оказываются запечатлены в нашем сознании. Об этом критик пишет в *Берлинской хронике*: “Следует говорить о событиях, которые настигают нас эхом, пробужденным зовом, звуком, когда-то пронесшимся в темноте прошедшей жизни. Соответственно, если мы не ошибаемся, шок, с которым мгновения входят в наше сознание как уже прожитые, чаще всего

ударяет нас в форме звука. Это слово, стук или шорох, наделенные волшебной силой ментально переносят нас в холодный склеп ‘той поры’, из-под сводов которого настоящее будто бы доносится лишь эхом” (Беньямин 2005: 208).

Беньямин описывает своеобразную траекторию движения сознания, когда сначала прошлое застаёт нас врасплох, так как воспоминание простимулировано эхом события [важно отметить, что сознание реагирует не на тот самый изначальный звук, а на его повторение, его слегка измененную форму, сохраняющую звуковые контуры. – Н.К.]. Затем в момент потрясения, вызванного шоком памяти, сознание переносится назад к непосредственному времени события. Происходит такое смещение времени, при котором уже само настоящее начинает восприниматься как удаленное прошлое и тем самым превращается в источник такого гулко-го эха. По мысли Беньямина, потрясение от воспоминания приводит к такому шоковому состоянию сознания, в котором невозможно локализовать источник травмы ни в настоящем, ни в прошлом. Схожее состояние описывает Карут, когда она говорит о ме-

ханизмах кодирования травматической памяти. Опираясь на доступные данные нейробиологических исследований, Карут различает, с одной стороны, состояния стресса и испуга и, с другой стороны, состояния крайней беспомощности и чрезвычайного страха; она также указывает на разницу в процессах памяти, которые протекают при данных условиях. Анализируя реакции на крайне травматические ситуации (угроза жизни, проявление жестокости, насилие, потеря близких), Карут пишет: “Фрагменты ощущений не локализируются во времени и пространстве, не классифицируются и не сравниваются с другими, оставаясь свободно плавающими на поверхности, без смысла и без принадлежности” (Карут 2009: 568). Таким образом, травма не позволяет самому событию быть осмысленным. Оставаясь закодированным в режиме абстракции, такое событие мешает сознанию позднее вербализировать травматический опыт, ассимилировать его в памяти, определив для него конкретное место во временном континууме. Воспоминания Аркус, озвученные в эпизоде с просмотром писем и фотографий,

представляют собой подобное разорванное, фрагментарное переживание травмы – смерти отца. Найденный пакет с документами вызывает в сознании образы памяти, которые возвращаются как шок, как потрясение. Функцию эха, о котором писал Беньямин, в данном случае выполняет не звуковой, но визуальный образ – фотографии. Само событие оказывается вытесненным за пределы описания: Аркус вспоминает, каким сохранился отец в ее памяти, рассказывает о его жизни до ее рождения и в первые годы ее жизни, но при приближении к моменту смерти отца, повествование меняет регистр. В травмированной памяти Аркус запечатлен образ “польки-кондукторши”, а ее собственный детский крик передается ‘по рассказам’, со стороны. Далее Аркус возвращается к воспоминаниям о ее жизни после потери отца. Таким образом, само травматическое переживание выпадает из последовательно развертывающегося повествования и не позволяет памяти обеспечить своеобразную непрерывность сознания, восстанавливающего события прошлого.



До востребования

“Every letter is always sent from its destination.”

(E. Cadava, *Fugitive Papers*)

Какое место занимают детские воспоминания Аркус о смерти отца в структуре ее фильма об Антоне? Какую роль играет история о невозможности осмысления и словесного описания потери, переживаемой ребенком как катастрофа, в контексте истории об аутизме? На мой взгляд, включение данного эпизода позволяет Аркус приблизиться к поставленной ей проблеме о взаимоотношении между собственным ‘я’ и ‘другим’. Аркус обращается к собственному опыту, с которым зритель может соотнести свои переживания,

свои детские воспоминания, свое ощущение беспомощности и страха перед миром, в котором вдруг не оказывается близкого человека рядом. Аркус помещает этот эпизод сразу после кадров, снятых на кладбище, где похоронена мама Антона, Рината. Рината умирает от рака, Антона вынуждены поместить в интернат для людей с отклонениями в развитии, откуда его забирает сама режиссер уже после похорон Ринаты. История, которую через обращение к своей травме, своим воспоминаниям рассказывает в фильме Аркус, – это история о памяти и смерти, о прошлом и настоящем, об одиночестве и горе, о дружбе и понимании, о терпении и любви, обо всем том общечеловеческом, что доступно и понятно каждому.

Пакет с фотографиями и перепиской отца Аркус нашла в ее доме именно Рината незадолго до своей смерти. Пакет, адресованный “Любе Аркус”, был доставлен своему адресату спустя множество лет. Сама Аркус признается, что не помнит как, когда и кто мог передать эти документы ей: об их существовании она не подозревала до того, как Рината не передала их ей. Это вновь найденное послание рифмуется с самым началом фильма, в котором Аркус находит сочинение Антона, тогда еще не знакомого ей мальчика-аутиста. И текст, написанный Антоном, и пакет с документами, обнаруженный в доме Аркус, представляют собой своего рода корреспонденцию, когда для осуществления связи между адресатом и отправителем необходима временная и пространственная дистанция между ними. Любая корреспонденция может существовать только при отсутствии адресата рядом, но и как пишет об этом французский философ Жак Деррида в своей работе *О почтовой открытке*, письмо в момент своего написания, в момент составления сообщения, которое адресовано кому-либо, одновременно формирует своего получателя. (См.: Деррида 1999). Фильм

Аркус позволяет проследить своеобразное сходство между структурой корреспонденции в понимании Деррида и механизмом травмы и травматической памяти в представлении Кэти Карут. Подобная аналогия интересна уже потому, как она способствует пониманию этой картины как своего рода послания, которое в самой своей структуре скрывает и одновременно обнажает коды к своему прочтению.

Антон тут рядом показывает различные способы коммуникации между людьми, которые преодолевают барьеры словесного общения, расстояния, разницы в возрасте, социальном положении и психологических особенностях. Кинотекст фильма остается при этом предельно открытым, самой своей формой демонстрирующим, что любые представления о норме, идентичности, объективности и т.д. могут и должны быть подвержены сомнению и постоянному пересмотру. Рассматривая эту киноленту как своеобразное послание, необходимо затронуть вопросы о том, кому адресован этот фильм, предполагает ли эта картина ответную реакцию зрителя, каким может и должен быть этот ответ. Не менее важными оказываются вопросы о том,

можем ли мы с уверенностью обозначить момент, в который возникает эта своеобразная корреспонденция и кто ее участники?

В своем тексте о посланиях, Деррида показывает, что когда речь идет о корреспонденции, то невозможно обозначить ее конкретное начало, как и невозможно с уверенностью сказать, когда начинается история, рассказанная Аркус об Антоне. Начинается ли она с момента написания Антоном текста о людях? Или с момента, когда это сочинение попадает в руки Аркус? Или в тот момент, когда перед самой Аркус возникает настойчивый вопрос “где я?”? Или в момент первой встречи главного героя и режиссера фильма? Сама Аркус признается в закадровом тексте: “Началом всему была внезапная догадка: Антон, который понимает только язык любви и на меньшее не согласен, – это я. Это тот самый другой человек во мне, которого всю жизнь нужно было убивать в себе, чтобы выжить”. Таким образом, можно утверждать, что в особой форме эта связь между Антоном и Любовью Аркус существовала всегда и была актуализирована в момент встречи, в момент столкнове-

ния и потрясения от узнавания друг друга.

Антон тут рядом балансирует на тонкой грани между сокровенно-личным переживанием и опытом, доступным взгляду со стороны, так как фильм изначально принимает во внимание наличие зрителя. Фильм оказывается посланием глубоко частного характера, но открытым для публики, так как он предназначен множеству адресатов и подразумевает множество получателей. Он доступен множеству взглядов: взгляду создателей фильма, участников событий, зрителей. О такой характерной двойственности, присущей корреспонденции, пишет Деррида в своем исследовании *О почтовой открытке*: “получастная, полуообщая, ни то, ни другое...”, подобно открыткам, которые “даже в конверте как открытые письма, открытые, но их невозможно прочесть” (Деррида 1999: 103, 22). Невозможность их прочтения, т.е. исчерпывающего понимания их содержания, обусловлена ‘очевидным’ тайным языком, который создается участниками любой корреспонденции. Открываясь взгляду публики, послание демонстрирует свою тайнопись, но не теряет своей сокровенности. Оно приветствует различные интерпрета-

ции со стороны и одновременно отрицает возможность абсолютного, окончательного понимания, окончательного прочтения.

Любая корреспонденция основана на аффективной связи между участниками коммуникации, на желании установить связь и преодолеть сам факт отсутствия адресата. При этом именно отсутствие адресата является необходимым условием, определяющим возможность существования корреспонденции как таковой. Фильм Аркус – это фильм о любви, в такой же степени, как и о смерти, и о переживании потери близкого. Подобным образом и *О почтовой открытке* – это текст о любви, о страсти, о желании быть с близким человеком, и одновременно этот текст рассказывает о смерти, о разрушении. “Адресаты, – как пишет Деррида, – мертвы, назначение – это смерть. [...] Сама идея назначения аналитически включает в себя идею смерти” (Деррида 1999: 56). Смерть является окончательным пунктом назначения всех писем, всех посланий, всех отправителей и всех получателей, и тем не менее любая корреспонденция говорит так же и о выживании, о преодолении смерти. Как в рассказе Борхеса

Алеф солдаты, уцелевшие в битве, отправляют открытки родным (см.: Борхес 2003: 276–290).

В фильме *Антон тут рядом* смерть присутствует и как память о давно ушедших близких самой Аркус, и в истории Антона, переживающего смерть мамы. Фильм сохраняет образы этих людей, сокращая дистанцию, отделяющую прошлое от настоящего: фотографии бабушки и отца Аркус, эпизоды с Ринатой одновременно указывают на пустоту, на невозможность быть рядом и на символическое присутствие, вызывая тем самым своеобразное эхо, способное мгновенно перенести сознание в плоскость воспоминания об ушедших.

Для самой возможности осуществления корреспонденции необходимо наличие отправителя и получателя и пространственно-временной дистанции между ними. В определенном смысле корреспонденция реконструируется ‘задним числом’ в момент получения и прочтения послания. Адресат формируется в момент составления послания в той же мере, в какой отправитель вполне обретает свое существование лишь тогда, когда послание находит своего адресата. В этой связи интересно просле-

дить сходство данной структуры со структурой травмы, которая, как указывает Карут, также реализуется с запозданием и требует наличия не только самого человека, переживающего травматическое состояние, но и свидетеля, слушателя. Как пишет Карут, “если травма не принадлежит индивиду и не может быть привязана к конкретному отрезку времени, то в силу этого передается дальше, чтобы предстать перед взглядом других” (Карут 2009: 578). Травматический опыт требует, следовательно, особого вида разрешения в коммуникации, которая делает возможным не столько словесное описание самого катастрофического события, сколько обеспечивает свидетельство третьим лицом самой невозможности такого описания. Такой слушатель, сформированный, можно сказать, травматическим опытом, должен не столько уметь зарегистрировать некий нарратив о травме, сколько стать очевидцем отсутствия подобного повествования.

В фильме *Антон тут рядом* Аркус демонстрирует возможность существования такого особого типа коммуникации. Включая свои детские воспоминания о смерти отца в кон-

текст документального киноповествования об Антоне, переживающем смерть своей мамы, режиссер создает ситуацию, в которой зрителю становится очевидным невозможность для любого человека, не только для человека с аутизмом, описать и объяснить переживание такого события, как потеря близких. При этом Аркус обнаруживает и показывает в своем фильме, какую роль может играть само присутствие другого человека рядом с тем, кто переживает состояние травмы. Антон, воспринимающий все в несколько раз интенсивнее, чем люди с типичным психологическим и эмоциональным строем, и не имеющий вербальных механизмов для абстрактного описания событий и своих переживаний, еще в большей мере нуждается в таком человеке рядом. В то же время Аркус делает очевидным универсальность человеческой потребности быть услышанным, быть понятым, быть увиденным – вне зависимости от того, идет ли речь о людях с аутизмом или людях без аутизма. Сам фильм является своего рода посланием, адресованным зрителю и дающим ему возможность оказаться в положении свидетеля, умеющего быть тут рядом, по

эту сторону экрана. Требуется ли подобное послание от зрителя как от участника такого рода корреспонденции особого ответа?

Можно сказать, что на этом уровне фильм-послание открывает процесс коммуникации, в котором каждый из участников сам определяет свое место и свою степень вовлеченности. В настоящее время, когда после выхода фильма прошло несколько лет, можно наблюдать результаты общественной активности, вызванной фильмом Аркус. С 2013 года в Петербурге работает единственный в России центр социальной абилитации, обучения и творчества для взрослых людей с аутизмом “Антон тут рядом”, где вместе с профессионалами трудятся волонтеры. Существует фонд “Выход в Петербурге” – благотворительный фонд содействия решению проблем аутизма. Но одним из главных достижений фильма стала проекция самой проблемы аутизма в общественную сферу, открытие диалога, содействие более широкому пониманию аутизма вне медико-психиатрического контекста. Таким образом, *Антон тут рядом* – это фильм, показавший способность документального кино не только от-

ражать реальность, но и трансформировать ее в процессе кинематографического документирования.

(He)Обычное детство

Люди с аутизмом вне зависимости от возраста остаются ‘детьми’: им свойственна своеобразная форма восприятия и самовыражения и такой способ контактирования с окружающим миром, который принято ассоциировать с детским, не в полной мере развитым сознанием. По крайней мере примерно таким образом в настоящее время складывается представление о проявлении аутичного мышления и поведения у массового зрителя и читателя. Многочисленные исследования, посвященные особенностям психологического состояния людей с аутизмом, а также различным способам конструирования представления об аутизме в обществе, подтверждают наличие именно такого взгляда на аутистов – как на людей, по своему поведению и сознанию напоминающих детей (см.: *Autism and Representation* 2008; Murray 2008). С их непосредственными реакциями и обостренной потребностью быть в контакте с людьми, которые способны их понять и

любить, и страхом перед незнакомыми людьми и с их определенной коммуникативной ограниченностью, особой тактильной чувствительностью, аутисты часто оказываются отчужденными от общества. Фильм Аркус заставляет поставить под вопрос справедливость такого отчуждения. Один из способов, при помощи которого картина указывает на универсальность переживаний, эмоциональных реакций и способов их выражений у аутичных людей, заключается в том, что предлагаемая история может рассматриваться как история не столько о необычном детстве, сколько о детстве вообще.

Антон тут рядом особенно интересен тем, что не укладывается в строгие рамки представлений о кинематографическом жанре. Это документальный фильм, в котором преодолеваются все границы, традиционно отделяющие авторов от героев в документалистике. Комментарии и закадровый текст не столько выполняют функцию пояснения и комментариев, сколько работают на усиление эффекта, достигаемого визуальным планом фильма. Детские воспоминания Аркус, встроенные в композицию фильма, даются именно через сочетание ре-

trosпективного плана повествования, который не сопровождается попыткой визуально реконструировать прошлое, с видеорядом, показывающим документы, письма, фотографии. Авторам фильма не доступна домашняя кинохроника, которую можно было бы включить в эпизод с детскими воспоминаниями Аркус, также в фильме не используются киноматериалы того времени из других источников, которые можно было бы смонтировать для создания параллельного кино- и словесного повествования. Вместо этого на экране изображены материальные объекты, сохраняющие память о давно ушедших близких, о давно прошедшем детстве, которые требуют присутствия человека, который сможет прочесть эти письма, увидеть эти снимки. Без присутствия очевидца, свидетеля, своего рода адресата, сами по себе эти документы не могут рассказать о прошлом ничего.

В фильме отсутствует история детства самого Антона: зрителю неизвестно, как проходили первые годы жизни главного героя, как изменялось его состояние на протяжении этих лет. Можно предположить, что создатели фильма таким образом настаивают на том, чтобы зритель сконцентриро-

вал свое внимание на таком срезе времени, который оказывается запечатленным камерой. Возможно, таким решением руководит желание представить 'настоящее' Антона в его динамике и избежать ситуации, когда рассказ об аутизме сводится к истории болезни. Единственным эпизодом, в котором зритель может увидеть моменты из детства Антона, оказывается фрагмент с просмотром альбома семейных фотографий Харитоновых, который визуально рифмуется с эпизодом с фотографиями бабушки, отца, самой Аркус в детстве и рассказом о семье Аркус. Интересно, что комментируя фотографии в альбоме, Антон не использует прошедшее время для описания того, что изображено на снимках, а также всегда говорит о себе в третьем лице: "Антон Харитонов тут сидит", "Помнишь Антона тут Харитонova?", "Тут сидит Антоша белый". На фотографиях изображены родители Антона, его родственники, сам Антон в раннем детстве. Зритель может легко представить схожие снимки в своем семейном архиве: постановочные кадры из фотоателье, армейские и свадебные фотографии, семейные снимки без особого повода. Может ли это детство

быть столь отличным от детства зрителя? Может, безусловно, в той мере, в какой детство каждого из нас особенно и неповторимо.

Антон тут рядом предлагает зрителю представить себя ребенком, вспомнить ощущение страха и беспомощности, когда мир за пределами знакомого круга семьи казался странным и чужим; когда еще не было выработанных психологических механизмов, позволяющих описать и объяснить свои переживания, контролировать эмоции; когда словесные возможности были ограничены в силу отсутствия навыков и адекватного словарного запаса. Диссонанс между ожиданиями людей с типичным психологическим и эмоциональным строем, их представлениями о поведении подростков и взрослых – и тем, как ведут себя в этом возрасте люди с аутизмом, приводит к непониманию и отчуждению, воспринимаем, как правило, в обществе по отношению к этим людям как норма. Страх перед странным 'другим', бессилие и нежелание российской медицины в настоящий момент адекватно работать с аутистами, отсутствие общественных институтов, способных содействовать интеграции и развитию аути-

стов ведет к изоляции таких людей, как Антон, и в абсолютном большинстве случаев – к стремительному ухудшению их состояния. Фильм Аркус средствами документального кино создает возможность для пересмотра подобного отношения общества к аутистам. Во многом, на мой взгляд, это достигается благодаря включению воспоминаний детства самой Аркус в контекст фильма. Именно в таком композиционном решении и заложена попытка преодолеть грань между пониманием ‘нормы’ и отношением к ‘другому’ как носителю отсутствия такой ‘нормы’. Становясь взрослыми, как замечает Аркус в закадровом тексте, мы обретаем навыки, необходимые для социального выживания: учимся терпеть, учимся скрывать волнение и страх за делами, учимся жить среди людей, не бояться чужих. Аутисты остаются детьми до зрелого возраста. Как дети, они нуждаются в поддержке, помощи и любви, в присутствии человека, способного понять, принять и быть тут, рядом. Рассказ о нетипичном детстве превращается в обращение к обществу, в призыв к толерантности и умению слу-

шать других, чтобы быть услышанным самому¹.

¹ Я благодарна Марине Балиной за предложение участвовать в настоящей подборке и Любви Аркус за разрешение использовать визуальные материалы фильма *Антон тут рядом* (2012).

Библиография

Балина 2014: М. Балина, *Опыт детства как преодоление прошлого в современной автобиографической прозе*, «AvtobiografiЯ», 2014, III, <http://www.avtobiografija.com/article/view/61/48>, 12 июня 2015.

Беньямин 2005: В. Беньямин, *Берлинская хроника* // Е. Павлов, *Шок памяти: Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама*, Новое литературное обозрение, М., 2005, с. 165–208.

Борхес 2003: Х.Л. Борхес, *Алеф* // Х.Л. Борхес, *Стихотворения, новеллы, эссе*, АСТ, М., с. 276–290.

Деррида 1999: Ж. Деррида, *О почтовой открытке: От Сократа до Фрейда и не только*, Современный литератор, Минск, 1999.

Карут 2009: К. Карут, *Травма, время и история* // Е. Трубина, С. Ушакин (сост.), *Травма: пункты. Сборник статей*, Новое литературное обозрение, М., 2009, с. 561–581.

Хамидходжаев 2012: А. Хамидходжаев, *Достаточно взгляда: (С Алишером Хамидходжаевым беседует Константин Шавловский)* // «Сеанс», 2012, 29 августа <http://seance.ru/blog/interviews/anton-alisher/>, 12 июня 2015.

Osteen 2008: M. Osteen (ed.), *Autism and Representation*, Routledge, New York, 2008.

Bruss 1976: E. Bruss, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

Cadava 2009: E. Cadava, *Fugitive Papers* // M. Brodsky, M. Esclusa, C. Vasconcellos, P. Ortiz Monasterio, M. Parr, H. Hoheisl, *Visual Correspondences*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2009, pp. 274–319.

Everett 2007: W. Everett, *Through The I of The Camera: Women and Autobiography in Contemporary European Film*, «Studies in European Cinema», 2007, IV, 2, pp. 125–136.

Murray 2008: S. Murray, *Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination*, Liverpool University Press, Liverpool, 2008.