

УДК: 778.5.04

DOI: 10.24412/2618-9313-2023-122-6-9

Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022)*Кочеляева Н. А.***Для цитирования***Кочеляева Н. А.* Нарративы памяти в фильме-романе Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) // Телекинет. 2023. № 1(22). С. 6-9.**Сведения об авторе**

Нина Александровна Кочеляева, кандидат исторических наук, начальник отдела разработки и апробации методик кинопросвещения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия; эксперт Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» ИГСУ РАНХиГС, Москва, Россия

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3194-6021>nina.kochelyaeva@gmail.com**Аффилиация**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3

Институт государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, ИГСУ РАНХиГС, 119606, Россия, Москва, проспект Вернадского, д. 84

Аннотация

Статья посвящена исследованию фильма филиппинского режиссера Лава Диаса «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) с точки зрения рассмотрения антропологии «трудных» мест памяти и репрезентации памяти на экране. Феномен памяти и его социальное функционирование на протяжении нескольких десятилетий занимает научное сообщество и выражается в различных формах репрезентации. Одной из такой форм является кинематограф – игровой и документальный. И если документальный кинематограф репрезентирует память различных социальных групп через воспоминания и суждения непосредственных участников событий с опорой на документальные свидетельства, то игровой кинематограф как правило представляет более сложную структуру, в которой память «пробивается» через художественные, часто вымышленные образы, но вбирающие в себя отголоски времени и событий.

Ключевые слова

память, игровой фильм, методология исследования, memory studies



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Narrative of Memory in Lav Diaz Film Novel *A Tale of Filipino Violence* (2022)*Kochelyaeva, N. A.***For Citation***Kochelyaeva, Nina.* Narrative of Memory in Lav Diaz Film Novel *A Tale of Filipino Violence* (2022). *Telekinet*, no. 1(22), 2023, pp. 6-9.**About the Contributor**

Nina Kochelyaeva, Candidate of Science, Head of the Department of development and testing of methods of film education, the Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia; an expert of the Scientific and Educational Center «Civil Society and Social Communications» (IGSU RANHiGS), Moscow, Russia

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3194-6021>nina.kochelyaeva@gmail.com**Affiliation**

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Moscow, Russia, 129226

Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under

the President of the Russian Federation (IGSU RANEPА), 84, Prospekt Vernadskogo, Moscow, Russia, 119606

Abstract

The article studies the film *A Tale of Filipino Violence* (2022) by Filipino director Lav Diaz from the point of view of considering the anthropology of “difficult” places of memory and the representation of memory on the screen. The phenomenon of memory and its social functioning have been studied by the scientific community for several decades and are expressed in various forms of representation. One of such forms is filmmaking — fiction and documentary films. And while documentary cinema represents the memory of various social groups through the memories and judgments of direct participants in the events based on documentary evidence, fiction film usually presents a more complex structure, in which memory “breaks through” artistic images that are often fictional, but absorb echoes of time and events.

Keywords

memory, feature film, research methodology, memory studies

В этой статье мы будем говорить о большой кинематографической форме, и не случайно Л. Диас называет «Повесть о насилии на Филиппинах» (2022) фильмом-романом, потому что его экстраординарный хронометраж, свойственный как раз произведениям этого автора, по данным IMDB составляет 6:49¹. У меня была версия для просмотра 6:53. Надо отметить, что картину я имела возможность посмотреть только один раз, и конечно, такого рода произведения требуют неоднократного просмотра. Но уже после первого просмотра можно сказать, что это произведение содержит многоуровневую сложную структуру повествования, на основании которой нами была сделана попытка выделить некоторые структурообразующие элементы, связанные с рассмотрением памяти в этом фильме-романе, и попытаться эти первые наброски и первые приблизительные наблюдения изложить в тексте статьи. Стоит отметить, что Л. Диас в этом исследовании возвращается к своей любимой теме — связанность травмы и последующих поколений, а также влияние травмы на политическое развитие своей страны. Эта история усугубляется тем, что сегодня Филиппинами управляет сын ее бывшего диктатора, поэтому сюжет фильма приобретает особый смысл и некоторую закольцованность.

Методологически мы опирались на работы историков и социологов, а также литературоведов, специализирующихся на проблематике исследований памяти. В качестве основных столпов в области методологии исследования следует выделить работу М. Хальбвакса «Социальные рамки памяти» [7], методологические подходы французского историка П. Нор [6] и немецкого историка и антрополога А. Ассман [1]. К этим же работам примыкают труды отечественных исследователей в области memory studies Л. Репиной [5], А. Васильева [2] и др. Память в кинематографических произведениях — довольно слабо исследованный сегмент в memory studies. Отдельные попытки предпринимались отечественными историками [4; 8]. Однако ближе всего к этой проблеме подошел режиссер С. Лозница, который в нескольких своих интервью сформулировал если не методологию киноисследования, то по крайней мере «чувствование» этого сложнейшего для экранизации материала². Ключевой и наиболее отвечающей методологическим подходам в исследовании стала работа немецкого критика и романиста В. Зебальда «Естественная история разрушения» [3], в которой автор прослеживает определенные аспекты немецкой художественной литературы после Второй мировой войны, выделяя в ней те золотоносные жилы, которые дают возможность как исследователям, так и критикам отчасти восстановить и описать те «фигуры умолчания» немецкой истории, которые касаются «трудных» мест памяти травматического прошлого страны, вытесняемых из общественного сознания, и, соответственно, из исторического нарратива по причинам разного характера — этическим и политическим в первую очередь.

В основе фильма-романа Диаса лежит небольшой рассказ писателя Р. Ли, который называется «Сервандо Магдамаг» и который был адаптирован режиссером под киносценарий. В основе сюжета этого рассказа лежит история о том, как наследник мощного клана борется с историей эксплуатации и политического оппортунизма своей семьи, поскольку государство постоянно стремится монополизировать их бизнес, и наследник, главный герой этого рассказа и этого фильма, разрывается между обеспечением будущего своих рабочих и с необходимым в исторических и политических обстоятельствах того времени сотрудничеством с режимом Ф. Маркоса.

Надо сказать, что семья главного героя имеет достаточно сложную структуру, которая соткана из политических и этических противоречий: зять главного героя, Сервандо Монсона, Делио оказывается связан с повстанцами, коммунистами, которые борются с режимом Маркоса. Жена Сервандо Белинда Монсон тоже в конечном итоге оставляет семью и переходит на сторону повстанцев. А главный герой вынужден искать внутренние компромиссы между традициями своей семьи (во многом связанные с насилием и разрушением) и повстанческими идеями своих ближайших родственников. Это балансирование выражено не только в попытке сохранить семью, но также в попытке противостоять внешним силам — армии, борющейся с повстанцами, и тем, кто становится проводниками режима Маркоса.

Хронометраж «Повести о насилии на Филиппинах» предполагает неспешное повествование и определенную структуру изложения: фильм поделен на несколько глав, которые открываются повторяющимися кадрами, звучащими рефреном на протяжении всего фильма и возвращающими зрителя к основной теме повествования — истории насилия в отдельно взятой семье и в стране в целом.

Картина открывается небольшим прологом, в котором задается фокус исследования истории насилия, которая имеет несколько векторов и подкреплена разными уровнями нарративов. Некий человек, мы еще не знаем, кто он, заходит в магазин и показывает записку владелице, что у него бомба на теле, он взорвет магазин, если она не отдаст ему деньги, но тут появляется маленький ребенок, и человек убегает. В следующих кадрах разворачивается первый уровень нарратива памяти, который

¹ Isang Salaysay Ng Karahasang Pilipino / *A Tale of Filipino Violence*, dir. Lav Diaz, Philippines / 2022 / Black & white / 434 // International Movie Database. URL: https://www.imdb.com/title/tt11983366/?ref_=tpl_ov/ (дата обращения 07.03.2023). Также следует отметить, что перевод названия фильма на русский язык не является официальным и сделан автором данной статьи. — Прим. авт.

² Напр.: Режиссер Лозница: «Фабрика смерти стала фабрикой туризма» // BBC News. Русская служба [Официальный сайт]. — 18 апреля 2017. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-39629365> (дата обращения 07.03.2023).

связывается с непосредственными действиями членов клана Монсонов и описывает срез настоящего в непосредственном действии, которое происходит на экране здесь и сейчас. Мы видим довольно характерную для восточных культур сцену зверского насилия — прикованного человека, сидящего на кресле и прикованного цепями к стене; видим, как появившийся в самом начале фильма человек, закладывает его, замуровывает живьем в этой стене. Так сын (оказавшийся братом-близнецом главного героя, о чем станет известно значительно позже) расправляется со своим непутевым отцом, оставившим свою жену и ребенка на растерзание сектантам.

Этот уровень нарратива подкрепляется у Диаса более глобальным уровнем нарратива, связанным с общечеловеческой памятью, которая хранится в священных и религиозных текстах, и в данном случае, соответственно с историей Филиппин, это христианские мотивы, которые в процессе осуществления этого насилия цитируются сыном по мере выстраивания этой стены из бетонных блоков. Цитаты из Священного Писания, из Библии, которые он использует, становятся оправданием насильственного акта и обвинением отца в том, что он несправедливо себя вел по отношению к его матери.

После жестокого пролога появляются кадры, которые задают темп и ритм фильма и делят его на определенные главы или части: «Это повторяется в каждом моем сне, как бесконечный кошмар», — звучат слова главного героя, стоящего под проливным дождем на плоту посреди реки. Возможно, это Лета, река забвения, выбраться из которой главному герою возможно только одним способом. Эти кадры появляются на экране через каждые 1,5–2 часа и, с одной стороны, разделяют «Повесть о насилии на Филиппинах» на отдельные повествовательные части, с другой — связывают их в единое целое.

Третий уровень нарратива памяти раскрывается через записки и мемуары, которые главный герой Сервандо Монсон VI обнаруживает в семейных архивах. Он открывает благодаря им историю своей семьи как историю непрекращающегося насилия, которое является формой утверждения власти и могущества этого клана. Также герой обнаруживает в этих хрониках некоторые характерные черты психологического склада тех мужчин, которые являются основателями этой семьи. Все они соотносятся с насилием, как формой утверждения господства.

Кроме этого, выделяется некоторое противоречие и попытка героя сопротивляться этому способу достижения семейного могущества, которое очень ярко представлено в сцене наставления умирающим дедом своего внука и наследника. Дед, Сервандо Монсон III, дни которого сочтены, наставляет своего внука в жизненной позиции, которую он должен занять, чтобы сохранить могущество клана, и среди основных позиций необходимо вести борьбу с бизнесменами, с коммунистами-повстанцами, с фермерами, и если появляется властный враг, который может противостоять могуществу семьи, то его необходимо уничтожить. На что наследник отвечает: «Ты знаешь, я это все уже слышал, давай, ты поспи сейчас, а мы приготовим тебе завтра твои любимые блюда, чтобы ты мог поесть».

Состав семьи тоже задает определенную рамку для нарратива, который появляется по мере разворачивания действий. Зритель видит на экране главного героя, его беременную жену Белинду, брат которой является повстанцем-коммунистом, фермеров, которые обслуживают семью, и, наконец, персонаж, на который следует обратить особое внимание, потому что именно он занимает ключевую роль в трансляции нарративов памяти. Это тоже член семьи клана Монсон, Тиа Денсия — женщина, которая потеряла ум из-за того, что на ее глазах происходили очень травмирующие сознание вещи. Но именно Тиа становится необходимым связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим.

В этом контексте ее можно назвать прорицательницей прошлого и предчувствительницей будущего этой семьи, потому что именно она становится тем медиумом, через который раскрывается история семьи. Воспоминания о прошлом счастье, которым живет Тиа, без конца приводят к воспоминанию о травме, которую пережила эта женщина. Я позволю себе процитировать фрагмент фильма в моем переводе с английских субтитров: «Японцы стерли с лица земли нашу семью. Они сожгли наш дом, они отрезали голову моему отцу. Они изнасиловали мою мать перед тем, как заколоть ее штыками. Маянита, сестра моя? Они тоже изнасиловали ее перед тем, как убить. Мои два брата? Они утопили их, как щенков. Бедный Додон и бедный Диндо... Утоплены, как щенки. Война уже закончилась. Но почему они сделали это с нами?» И дальше следует оговорка, что их семья обеспечивала японскую армию продовольствием во время Второй мировой войны, но это не помешало завоевателям расправиться со всеми членами этого семейства. Тиа — единственная свидетельница появления на свет Сервандо Монсона VI. Он — тоже плод насилия японских солдат над его матерью. Но как первенец, остается в семье, а остальные дети, в том числе и его родной брат, появившийся в Прологе, были розданы бедным семьям за небольшую плату на их содержание.

Триггером к возникновению на экране вереницы воспоминаний становится песня, которую поет эта сумасшедшая женщина, вызывая «круги ада», стерты из ее памяти и преданные забвению в обществе:

«Воздух холоден, сердце холодно,
Небеса потемнели, песнопения мрачны,
Я продолжаю тосковать по тебе,
Я продолжаю тосковать...
Когда придет время ночи
И восстанут иссохшие души,
Крадущие лучшие моменты нашей памяти,
Все равно они не могут быть забыты...
Когда придет печаль и время сомнений,
Я всегда оглядываюсь назад
В те дни, когда ты был со мной...»¹

Это мистический нарратив памяти, который постоянно возвращает героев в прошлое и который связывает их с настоящим. Еще один нарратив памяти связан с историей страны и диктатурой Маркоса со всеми вытекающими последствиями, борьба с коммунистами-повстанцами, борьба с крупным бизнесом, который, если выразиться не литературным и не научным языком, «отжимается» у крупных бизнесменов в пользу Фердинанда Маркоса и тех, кто с ним работает. При этом Диас сопровождает

¹ Перевод с английских титров мой. — Прим. авт.

все эти действия символическими коннотациями: в фильме присутствуют слепцы и сумасшедшие, живущие в специальном доме и бредущие на ощупь неведомо куда. В картине происходят различные стихийные бедствия, которые созвучны накалу человеческих страстей, вплоть до символического убийства Христа (он тоже умалишенный, живущий в приюте для слепцов и все время оглашающий заповеди Христа, призывая народ к смирению, покаянию, к искуплению грехов). Эти символические коннотации связывают сложнейший палимпсест нарративов памяти и помещают ее в глобальную человеческую историю. Диас, размышляя о природе насилия (человеческого и политического), ставит не менее важный вопрос о возможности его прекращения. Ответ на этот вопрос заключен в судьбах двух героев его фильма-романа. Тиа Денсия заключена в психиатрической лечебнице, и ее трагическим воспоминаниям невозможно вырваться за пределы этого по-своему уютного и тихого места. Сервандо Монсон VI в финале фильма ступает на путь насилия: спровоцированный плакатом триллера о серийном убийце, он расправляется темной зловещей ночью с представительницей древнейшей профессии, жаждущей одарить его любовью за деньги. Но главный герой не может выдержать груза семейной «кармы» и останавливает его жестом насилия над собой — самоубийством. И только умалишенная Тиа чувствует очередную трагедию и вновь поет свою скорбную песню. Можно прекратить историю своего рода, но можно ли остановить ход глобальной истории? Этот вопрос, как и должно, остается без ответа...

Литература

1. Ассман А. Забвение истории — одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
2. Васильев А. Г. Культурная память/забвение и национальная идентичность: теоретические основания анализа // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н. А. Кочеляева. М.: Совпадение, 2015. С. 29–57.
3. Зебальд В. Г. Естественная история разрушений. М.: Новое издательство, 2019. 172 с.
4. Левинг Ю. Г. Идеология травмированного глаза, или как убить Анну Каренину нежно // Новое литературное обозрение. 2014. N. 1. С. 75–102.
5. Репина Л. П. Социальные кризисы и катаклизмы в исторической памяти: теория и практика исследований // Труды Отделения историко-филологических наук РАН. 2008–2013 год. М.: Наука, 2014. С. 206–231.
6. Филиппова Е. И. История и память в эпоху господства идентичностей (беседа с действительным членом Французской Академии историком П. Нора) // Этнографическое обозрение. 2011. N4. С. 75–84.
7. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М.: Новое издательство, 2007. 346 с.
8. Чистякова В. О. «Память о войне» как элемент национальной идеи (опыт отечественного кинематографа 1911–2011 гг. // Культурная память в контексте формирования национальной идентичности России в XXI веке: Коллективная монография / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Н. А. Кочеляева. М.: Совпадение, 2015. С. 115–131.

Referenses

1. Assman, A. *Zabvenie istorii — oderzhimost istoriei*. Novoe literaturnoe obozrenie (Moscow), 2019. (in Russian)
2. Vasilev, A. G. *Kulturnaya pamyat/zabvenie i nacionalnaya identichnost: teoreticheskie osnovaniya analiza [Forgetting history — obsession with history]*. *Kulturnaya pamyat v kontekste formirovaniya nacionalnoi identichnosti Rossii v XXI veke: Kollektivnaya monografiya* / Novyi institut kulturologii; otvetstvenny redactor N.A. Kochelyaeva. Sovpadenie (Moscow), 2015, pp. 29–57. (in Russian)
3. Zebald, V. G. *Estestvennaya istoriya razrushenij*. Novoe izdatelstvo (Moscow), 2019. (in Russian)
4. Leving, Y. G. *Ideologiya travmirovannogo glaza, ili kak ubit Annu Kareninu nezhno*. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, 2014, pp. 75–102. (in Russian)
5. Repina, L. P. *Socialnye krizisy i kataklizmy v istoricheskoy pamyati: teoriya i praktika issledovaniy*. *Trudy Otdeleniya istoriko-filologicheskikh nauk RAN. 2008–2013 god*. Nauka (Moscow), 2014, pp. 206–231. (in Russian)
6. Filippova, E. I. *Istoriya i pamyat v epohu gospodstva identichnostei (beseda s deistvitelnym chlenom Francuzskoi Akademii istorikom P. Nora)*. *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 4, 2011, pp. 75–84. (in Russian)
7. Halbvaks, M. *Socialnye ramki pamyati*. Novoe izdatelstvo (Moscow), 2007.
8. Chistyakova, V. O. «Pamyat o vojne» kak element nacionalnoj idei (opyt otechestvennogo kinematografa 1911–2011 gg. *Kulturnaya pamyat v kontekste formirovaniya nacionalnoj identichnosti Rossii v XXI veke: Kollektivnaya monografiya* / Novyi institut kulturologii; otvetstvenny redactor N.A. Kochelyaeva. Sovpadenie (Moscow), 2015, pp. 115–131. (in Russian)