

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

На правах рукописи
УДК 778.5.01
ББК 85.374
П-27

Перельштейн Роман Максович

РЕАЛЬНОСТЬ И ИГРА
В КИНОИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Специальность 17.00.03 –
«Кино-, теле - и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант - доктор философских наук,
кандидат искусствоведения,
доцент О.К. Клейменова

Москва 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая. Реальность и игра как сюжетобразующая тема киноискусства XX века	
1.1. Оппозиция реальности и <i>игры в другого</i> .	
Проблема ролевого существования.....	36
1.2. Оппозиция реальности и <i>иллюзии</i> .	
Тенденции сокрытия истины в кинотворчестве.....	67
Глава вторая. Особенности воплощения конфликта внутреннего и внешнего человека на материале мирового кинопроцесса XX века	
2.1. Реальность и сон на киноэкране: игры бессознательного.....	97
2.2. Реальность и утопизм: варианты «земного рая».....	133
Глава третья. Позитивные аспекты феномена игры: игра как актерское искусство	
3.1. Актерское искусство как творческая самореализация	168
3.2. Вариации на тему «Гамлета»	
в фильме И.Бергмана «Фанни и Александр».....	191
Глава четвертая. Визуальные метафоры в авторском кинематографе: способы выражения незримого	
4.1. Соотношение метафизического и эмпирического в кино: проблематика отсутствия.....	211
4.2. Образы видимого и невидимого мира в киноискусстве XX века.....	238
Заключение	272
Библиография	281
Фильмография	295

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. Диссертационная работа посвящена: исследованию экзистенциальных феноменов подлинного и мнимого существования героя экранной истории, определяющих художественный и композиционный строй произведения киноискусства; исследованию феномена метафизической реальности в категориях подлинного существования и феномена игры в категориях мнимого существования; выявлению, определению и изучению такой сюжетообразующей темы киноискусства XX века как «реальность и игра»; особенностям воплощения конфликта «внутреннего» и «внешнего» человека на материале мирового кинопроцесса XX века; феноменам реальности и игры, выступающим в качестве автономных планов бытия, обладающих собственной художественной логикой и способами репрезентации; обоснованию позитивных аспектов феномена игры, одним из которых является актерское искусство; выявлению соотношения метафизического и эмпирического в кино, обоснованию проблематики отсутствия; специфике визуальной метафоры в авторском кинематографе, способам выражения незримого; художественному анализу образов видимого и невидимого мира в киноискусстве XX века.

Актуальность темы научного исследования. История XX века не только отразилась в киноискусстве, сам кинематограф стал ее неотъемлемой частью. Благодаря киноэкрану неоднократно заявляли о себе во всеуслышание самые различные общественно-политические идеалы. Но, являясь рупором идей своего времени, киноискусство никогда не переставало быть областью художественных поисков, свободных от какой-либо политической и идеологической конъюнктуры, открытой «последним

вопросам бытия». Таким образом, проблема подлинного и мнимого существования в киноискусстве XX века всегда оставалась актуальной.

Феномен реальности многогранен. Существует естественнонаучное понимание реальности как окружающего нас материального мира. Существует метафизическое понимание реальность как мира духовного, сверхчувственного. Эти определения не взаимоисключают друг друга. В творчестве режиссеров, к которым обращается диссертант, материальный и духовный мир стремятся к онтологическому единству.

Исходя из ценностных установок данной работы под феноменом реальности предлагается понимать по преимуществу метафизическую составляющую реальности, что вовсе не означает полного игнорирования предметной действительности. В этом случае феномен реальности становится своеобразным кодом прочтения конфликта «внутреннего» и «внешнего» человека, как подлинного и мнимого «я» в категориях христианской культуры. *Внутренний человек* одухотворяет реальность как материальную так и духовную, наделяет ее высшими смыслами. *Внешний человек* дискредитирует реальность как материальную так и духовную, лишает ее смысложизненных ориентиров.

Раскроем важный аспект метафизической составляющей реальности. Реальность есть «слитное бытие», обретающееся на границе глубинного и поверхностного слоя бытия. В этом своем качестве «непрерывного потока становления» реальность есть наиболее разработанный русской метафизикой XIX-XX веков символ границы невидимого и видимого, всеобъемлющей полноты бытия и предметной действительности, которая является частью этой не имеющей аналогов и пределов полноты. А потому реальность есть не только символ границы, но и символ целого, символ абсолютного и бесконечного «Всеединства».

Феномен игры также рассматривается нами в разных аспектах. Природа игры амбивалентна: наряду с позитивной стороной имеется и негативная. Игра определяется рамками правил, мир игры условен и в этом смысле он

противостоит миру подлинного или метафизической реальности, которая внешними факторами не обусловлена. Такие значимые феномены человеческого бытия как любовь, смерть, высшее начало не идентифицируются с игрой. В искусстве подобная идентификация возможна, но не в содержательном плане, а на уровне формы. То есть благодаря художественному языку с его разнообразными игровыми стратегиями. Этот аспект игры чрезвычайно важен, без него нельзя было бы проанализировать художественную ткань кинокартины, разобрать рисунок роли, но к данному аспекту феномен игры не сводится.

Если тип бытия, именуемый подлинным, соотносим с метафизической реальностью, с поисками высшего смысла, то тип бытия, именуемый мнимым, соотносим с феноменом игры в таком его значении, которое восходит к ролевому существованию человека.

В сфере общественной жизни ролевое существование сопряжено с доктриной социального детерминизма. В качестве детерминанты исторического процесса, обуславливающего поведение человека в его повседневной жизни, могут выступать классовая мораль или философия расизма, имперский дух или идеология общества потребления, тенденции секуляризации или религиозного фундаментализма; наконец, принцип социальной иерархии как таковой. Ролевое существование сопряжено с так называемым «инстинктом театральности», который способствует сглаживанию самобытного начала индивида. Человек, и в особенности человек XX столетия, становится неким податливым материалом. Независящие от субъекта обстоятельства формируют его по своему образу и подобию, посягая на уникальность личности. Символом мнимого бытия становится, исходя из новозаветной антропологии, «внешний человек».

Аналогом феномена внутреннего человека, согласно евангельской традиции, является «венец нетленный», а аналогом феномена внешнего человека - «венец тленный».

В «Первом послании к Коринфянам» апостол Павел сравнивает свое положение с положением участников истмийских игр, «бегущих на ристалище» и желающих победить. Однако венец, который возложат на голову лучшего из лучших, – «венец тленный». Истмийский венец тленен хотя бы потому, что человек пытается одержать победу не столько над самим собой, победу, скрытую от мира, сколько победу над себе подобным, брошенную к ногам мира. Поэтому апостол и говорит: «...я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух; но усмиряю и порабощаю тело мое, дабы, проповедуя другим, самому не остаться недостойным» (1 Кор. 9,26). Состязания устраиваются для того «чтобы только бить воздух»: в кулачном бою, одном из пяти упражнений истмийских игр, атлет обрушивал удары на противника до тех пор, пока тот не оказывался повержен. Удары же, согласно апостолу, человеку надлежит обрушивать на самого себя, на свое несовершенство, тогда он, возможно, и удостоится венца истинного, нетленного. Вот как эту заветную мысль русской метафизики выразил Н.Бердяев: «Личность предполагает существование темного, страстного, иррационального начала, способность к сильным эмоциям и аффектам и вместе с тем постоянную победу над этим началом» [Бердяев, 2006, с.127]. Такой предстает оппозиция реальности и игры в плоскости психологии. Однако подобный подход к внутренне противоречивой природе человека не исключает и метафизической составляющей противостояния двух начал личности. Зачастую отделить психологический аспект от метафизического довольно проблематично.

Апостол противопоставляет играм или игре, как началу расточительному, духовное подвижничество, требующее всех человеческих сил - не только духовных, но и физических. Именно *расточительное начало*, «избыток сил» Ф.Шиллер, следуя за И.Кантом, взял за основу своей концепции игры, а Й.Хейзинга возвел в ранг высшей формы бытия. Игра, согласно Й.Хейзинге, есть действие сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная жизнь».

Апостол Павел решительно противопоставляет игре, как физическому упражнению, упражнение духовное. Однако истмийские игры, как и олимпийские, немейские, культивировали не только физическое совершенство человека. Царивший на играх дух состязания, дух честной борьбы, атмосфера праздника, сопутствующая играм, безусловно, приподнимали человека над борьбой за существование, над обыденностью, над животным состоянием, и здесь следует сказать важные слова в защиту игры, отметить ее гуманистический смысл.

Подвергая критике римскую религию, Г.В.Гегель в «Философии истории» указывает на неразвитость воображения римлянина, который, в отличие от грека, был не способен предаваться от души игре чувственной фантазии. И как замечает Гегель, у римлян греческая мифология кажется мертвенной и чуждой им. Не потому ли и игры у римлян и у греков были разными. Римлянин предпочитает спортивному состязанию гладиаторский бой, сценическому действию – «жестокую действительность». Игра, культивируемая греком, нравственно неизмеримо выше кровавых римских ристалищ. И, тем не менее, *природе* апостол противопоставляет *дух*, а «жестокостью действительности телесных страданий» - уже не игру, а метафизическую реальность. Следует признать, что обратной стороной «жестокостью действительности телесных страданий», которую принес миру Рим, стала отнюдь не *игра* как особый род открытой греками нравственности, а *незримая реальность* первых христиан, которых Рим, хотя и выгнал на арену, но так и не смог заставить биться друг с другом, играть в ту игру, к которой он привык.

Игра поднимала человека над жестокой действительностью и над его природным состоянием, однако и не позволяла преодолеть это максимально возвышенное природное состояние.

XX век завершил «обоготворение человеческой стихии», превратив прогресс в «поклонение новому земному богу». «Гуманизм окончательно убедил людей нового времени, что территорией этого мира исчерпывается

бытие, - пишет Н. Бердяев, - что ничего больше нет и что это очень отрадно, так как дает возможность обоготворить себя» [Бердяев, 2005, с.335]. Идея эта нашла воплощение в таком духовном явлении, как утопизм. Собственно, утопия и есть тот главный, постоянно меняющийся обличье идол, о котором пишет А.Мень. Но невозможно вести и речи о поклонении чему-либо, неважно даже чему, какой доктрине: «быстрее, выше, сильнее», «свобода, равенство и братство», «самоотверженность, героизм, справедливость», «наука, разум, прогресс», не имея высоких идеалов. Трудно даже вообразить, что возможно какой-либо социальной, экономической или политической идее поклониться без некоего *высокого строя души*. Вот только первая ступень этого строя неизбежно природная, естественная, внедуховная. По сравнению с серьезностью борьбы за существование «игра, - пишет Гегель - все-таки оказывается более возвышенным серьезным делом, так как в ней природа представляется воображению духа, и хотя дух не дошел в этих состязаниях до высшей серьезности мысли, однако в этих телесных упражнениях человек проявляет свою свободу, а именно в том, что он выработал из тела орган духа» [Гегель, 1935]. «Высшая серьезность мысли» и есть, нужно полагать, «незримая Реальность», та следующая духовная ступень, на которую апостол Павел призывает ступить бегающих, прыгающих и мечущих диск коринфян. Игра вырабатывает из тела орган духа, но игра не знает, что с этим духом делать. Далее начинается задача личности, положившей обрести реальность.

Эстетический аспект оппозиции реальности и игры, тесно связанный с психологическим и метафизическим аспектами, довольно ярко проявился в модернистски ориентированных художественных философиях начала XX века. В статье «Конец Ренаты» В.Ходасевич, размышляя о символизме как о попытке «слить воедино жизнь и творчество» пишет, что, провозгласив культ личности, символизм не поставил перед ней никаких задач, кроме «саморазвития». «Все пути были открыты с одной лишь обязанностью – идти как можно быстрее и как можно дальше(...). Можно было прославлять и

Бога и Дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полная одержимость*» [Ходасевич, 1991, с.271] (курсив В.Ф. Ходасевича. – Р.П.). Подобного рода *одержимость* сродни рвению атлета на ристалище. Девиз «быстрее, выше, сильнее» поневоле переводит реальность в план игры. Символизм, каким его видит Ходасевич, возводит на пьедестал личность, с разных концов поджигающую свою жизнь ради невероятного зрелища. И каким бы «венцом правды» символизм ни увенчивал такую личность, правда эта будет *неполной*. «Знали, что играют, - но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. «Истекаю клюквенным соком!» - кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью» [Ходасевич, 1991, с.271] (курсив В.Ф. Ходасевича – Р.П.).

Близка диссертанту созданная мыслителем Г.Сковородой, этим «русским Сократом» «своеобразная нравственно-антропологическая философия жизни», которая подчеркивает приоритет сердца и нравственного начала в человеке и обществе. «Метафизика сердца» противостоит «метафизике разума» как кантианской рационалистической этике долга. У рационалистической этики есть причины не доверять сердцу. Ведь сердце может быть источником добра и зла. Но именно благодаря последнему обстоятельству, согласно Б.Вышеславцеву, сердце есть абсолютная духовная ценность. Б.Вышеславцев в его понимании личности разделяет бердяевский персонализм. Тайна сердца, тайна лица, тайна личности - словом, тайна человека, который, по выражению Бердяева, «должен угадать Божью идею о себе», - ключи к нравственно-антропологической философии жизни.

Какое же место реальность и игра как типы бытия занимают в «метафизике сердца»? И.Киреевский говорит о том, что «оторванное от «сердечного стремления» отвлеченное мышление представляет собой разновидность развлечения. Предшественник Б.Вышеславцева и последователь Г.Сковороды П.Юркевич считал, что «Не в разуме доброта, а в любви, свободе, сердечном влечении. Когда иссякает источник любви в

сердце человеческом – меркнет и нравственное начало в человеке, ведь «совесть вызывает властно к сердцу, а не к безучастно-соображающему разуму» [Курабцев, 2007, с.496]. Общность философских идей П.Юркевича с персонализмом основана на «антропологической устремленности» этих идей. Так отвлеченное мышление, представляющее собой «разновидность развлечения», становится в русском умозрении одним из классических символов феномена игры, а сердце - одним из сокровенных символов реальности.

Влияние П.Юркевича на русский религиозно-философский ренессанс XIX-XX века проявилось опосредованно через его ученика Вл.Соловьева. В формировании мировоззрения Вл.Соловьева, испытывавшего в своем духовном развитии многие влияния, особую роль сыграло учение П.Юркевича о сердце как средоточии духовной жизни человека. К сердцу как к «условию нашего духовного равновесия» обращается С.Франк. «Искрой Божьей», «оком небесным» называет сердце П.Флоренский, расходясь с учением Б.Паскаля об «антиномизме сердца», тем учением, которое развил Б.Вышеславцев. Б.Вышеславцев вслед за Б.Паскалем, увидел в этом «чрезвычайно насыщенном многообразными смыслами глубинном символе» две стороны: «богоподобие» и «демонизм», «светоносность» и «омраченность». В «сокровенных глубинах сердца человека» таится и добро и зло, поэтому так важно для «внутреннего человека» (2 Кор. 4,16) или «сокровенного сердца человека» (1 Пет. 3,4) бодрствовать, чтобы *реальность* не обернулась *игрой*. Таков метафизический аспект оппозиции реальность и игра.

И.Кант говорит об игре душевных сил или способностей, ведущей к постижению внерациональных сущностей. Опирающийся на И.Канта Ф.Шиллер укрепляет авторитет игры суждением: «... человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [Шиллер, 1957]. А посему отделить игру как эстетический феномен, который Ф.Шиллер противопоставляет

страшному и священному царству необходимости, от метафизического феномена становится довольно сложно. Царству необходимости, будь то диктат чувственной или духовной части человеческого существа, согласно Ф.Шиллеру, противостоит радостное царство игры, вкуса, хорошего тона и прекрасной видимости. Тем не менее, граница между игрой как эстетическим феноменом и игрой как феноменом метафизическим все же существует.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер ставит знак равенства между игрой и «избытком сил», как бы не замечая более глубокого, не упраздняющего игры, но другими полномочиями ее наделяющего типа бытия, именуемого реальностью.

Н.Федоров в статье «Искусство, его смысл и значение» критикует не только воззрения Шиллера на игру, но и концепцию автора статьи «Удовольствие от прекрасного» Ж.М. Гюйо, которая находится в оппозиции к теории Канта и Шиллера. Если Шиллер утверждает, что человек целен, только когда *играет*, то Гюйо полагает, что человек целен, только когда *работает*. Точкой отсчета для обоих является понятие пользы. Согласно Шиллеру истинно красиво лишь то, что бесполезно: прекрасное и бесполезно, и бесцельно. Согласно Гюйо красота напрямую связана с пользой, а прекрасное - с приятным. Гюйо печется о гармонии самой жизни, не отводя в ней искусству самостоятельной роли. Федоров предлагает третий взгляд на искусство и как на *игру*, и как на *работу*, обратившись к древнеегипетскому культу мертвых, а шире - к верованиям древних. Источник искусства, согласно Федорову, нужно искать в *любви к умершим*.

Древние, как показывает Н.Федоров, прекрасно знали, «куда девать» свои силы: все силы без остатка были положены на поддержание связей между поколениями – пока живые заботились о мертвых, мертвые пребывали в мире живых. Образно выражаясь, пока царство жизни прирастало почившими поколениями, оно цвело. Умершие не исчезали, зерна смертей пополняли житницу жизни. Обустройство этой житницы требовало не только огромных физических сил, но и колоссальных духовных. Итог

земным дням подводила вечность, к которой древний египтянин готовился как к самому важному предприятию своей жизни. Реальность для египтянина не только не исчерпывалась его земными днями, но была преимущественно областью загробного существования. И, несмотря на то, что занимавший привилегированное положение в обществе древний египтянин любил жизнь, ее избыток и пользовался всеми ее дарами, он бы никогда не променял вечность - это свое любимое времяпрепровождение - на вторую земную жизнь. Важно не то, что древний человек понимал загробное существование даже более материалистически, чем земное, а то, что посюстороннее соседствовало с потусторонним и было вхоже в потустороннее. Возможно, слишком много дверей, галерей и каналов соединяло мир живых с миром мертвых, слишком много соблазнов, амбиций и желаний связывало два этих измерения, и поэтому никакие замки и запоры не смогли уберечь потустороннее древнего человека от расхищения и оскудения.

Взгляды на концепцию игры Ф.Шиллера и Й.Хейзинги разделяет Марк Твен. Он пишет: «Работа - это то, что человек обязан делать, а Игра - это то, чего он делать не обязан. Поэтому делать искусственные цветы или носить воду в решете есть работа, а сбивать кегли или восходить на Монблан – забава» [Эриксон, 1995]. Все это так, но вот только *игру* как тип бытия мы сравниваем не с *работой*, а - с иным деятельным состоянием человека, со сферой его переживаний и поступков, имеющих глубинную внутреннюю мотивацию.

Апологет игры Ф.Юнгер, противопоставляя ее «самопожирающему миру труда», окрашивает игру в тона утопии: «...исчезли бы гигантские государства вместе с их гигантским планированием, которое присуще миру труда» [Юнгер, 2012, с.327]. Мощь изменившегося государства основывалась бы на законах праздников и игр.

Когда мы противопоставляем игре работу, то мы противопоставляем свободе необходимость, когда же мы противопоставляем игре реальность как особый тип бытия, то мы противопоставляем *мнимому* - *подлинное*.

Однако что же такое «подлинное»? Каверзность вопроса состоит в том, что каждый из опрашиваемых, в конце концов, способен дать ответ на то, что есть «подлинное» лично для него, но очертить сферу подлинного даже для круга единомышленников, или, как выразился В.Розанов, для «круга людей нашего созерцания», задача не из легких. Хотя не стоит ее и чрезмерно усложнять. «Принципиальное отсутствие разницы между подлинным и мнимым навязывается нам с такой угрюмой последовательностью, что мы и впрямь начинаем верить в неуловимость этих критериев, - замечает писатель А.Дмитриев. - То, что мы стали говорить (...) на языке среды, которая нам навязывает это безразличие, — это серьезная ошибка, (...). Как только мы вернемся к своему языку, критерии всплывут, как поплавки. Они, даже невысказанные, были очевидны во все времена» [Дмитриев, 2005].

Словосочетание «бренная реальность», уподобление реальности «свинцовым мерзостям жизни» не уместны в контексте тех ценностных установок, из которых исходит диссертант. Неуместно и идиоматическое выражение «кажущийся мир повседневной реальности», так как мы вынуждены были бы противопоставить ему восходящий к Платону «трансцендентный мир истинных ценностей». Е.Трубецкой в работе «Мировая бессмыслица и мировой смысл» пишет о том, что земной и горний план вовсе не бесконечно удалены друг от друга, они сочетаются в одно живое, нераздельное целое. Реальность и вне нас, и в нас, и в той смутно чуемой области нашего духа, в которой мы, согласно С.Франку, соприкасаемся с Непостижимым. Реальность – это, прежде всего, граница двух миров, земного и небесного, она там, где глубина бытия уже не имеет дна. Из этой-то глубины шекспировскому Гамлету и является Призрак. Исключая отношение к реальности как к области сверхрационального, которая, как это показывает Е.Трубецкой, не есть «мертвая область чистого отвлечения», напротив - полна жизни, мы лишаем реальность подлинно духовного измерения.

П.Флоренский в работе «Обратная перспектива» писал о том, что каждый хотел бы ввести в спор под грифом «реальности» свое понимание вещей, развенчав тем самым картину мира своего оппонента, которая, якобы, утратила всякую связь с жизнью. «Кому не лестно *свое* счесть реальным и естественным, т.е. вытекающим *без* нарочитого вмешательства – из самой реальности» [Флоренский, 1996, с.45]. Однако Флоренский, как и Вяч. Иванов, не хочет уступать термин «реальность» сторонникам натуралистического мировоззрения, слишком дорого ему это «заветное слово». Вот почему понятие реальности диссертант преимущественно отождествляет с понятием духовной реальности, которая, перефразируя А.Лосева, с разной степенью напряжения бытия проявляет себя и в мире видимом, и в мире незримом.

Ф.Ницше противопоставляет игре как не имеющему цели труду «влечение к третьему», «тайну виденья счастья у художников и философов». Наше понимание реальности как деятельного и пограничного состояния человеческого духа не противоречит в данном случае «влечению к третьему», но мы должны оговориться. Не только художникам и философам открывается тайна видения невидимого, то, что М.Ямпольский называет «вещей слепотой», но и каждому пребывающему в духовном становлении человеку в особые минуты или даже периоды его жизни.

В чем же особенность этих состояний? После того как Гамлету является Тень Отца, принц меняется, Гамлет становится другим, он претерпевает «второе рождение». Теперь Гамлет обладает таким опытом общения с запредельным, который и *не снился* «нашей философии», «нашим мудрецам». Не снилось нашей, то есть земной мудрости, но открылось взору внутреннему, не выразимому никакими словами. Реальность есть тайна, которую человек разгадывает своею жизнью, каждым ее днем, своими поступками и переживаниями. Она всегда ближе, чем кажется. Реальность есть светлая глубина человеческого сердца, приоткрывающаяся за темной его глубиной. Так за *внешним* человеком приоткрывается *внутренний*, так,

согласно русской метафизике, за *природой* приоткрывается *Бог*. Реальность есть граница двух миров, а не план выражения, в котором поднаторел человек, владеющий культурными шифрами – художник, философ или законодатель свода законов эстетического мира.

Реальность и игра, безусловно, не единственная оппозиция, которая высвечивает лики подлинного и мнимого существования. Но диссертант прибег именно к ней, пытаясь обострить противоречие между «бессмертным» и «бренным», «венцом истинным» и «венцом тленным», внутренним и внешним человеком. Апостол Павел не случайно сравнивает себя с «бегущими на ристалище», прикладывающими усилие: «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф.11,12). Подобное усилие - усилие духовное, то есть внутреннее, глубинное, бескорыстное, жертвенное, на грани человеческих возможностей. Усилие, всегда намного превышающее их, в связи с которым об *избытке силы, бесцельно расходующей себя* и характеризующей человека играющего, говорить не приходится.

Конфликт внутреннего и внешнего человека, связанный с проблемой подлинного и мнимого существования, имеет прямое отношение к феноменам реальности и игры. Внимание сосредоточено на противоречии между реальностью и игрой как на одной из сюжетообразующих тем киноискусства XX века, а также как на одном из тематических противоречий отдельно взятого художественного фильма.

Искусство и, в частности, кинематограф обращены не только к сокровенному в личности, к внутреннему человеку как подлинному нашему «я», но и к человеку внешнему или, как сказал философ Г.Сковорода, человеку «земляному». Кинокритик М.Брашинский выразился еще резче, заявив, что кино всегда целится ниже пояса. И все-таки исподволь, тайно, без предупреждения киноискусство, стремящееся к целостному взгляду на человека, готовит почву для перерождения внешнего человека во внутреннего.

В фильме Ф.Феллини «Восемь с половиной» (1962) кинорежиссер Гвидо Ансельми открывает душу своему другу: «Мне казалось, что мысли у меня такие ясные. Я хотел сделать честный фильм, без какой бы то ни было лжи. Мне казалось, что я мог бы сказать что-то такое простое. Что-то очень простое. Фильм, который был бы полезен всем, который помог бы похоронить навсегда все то мертвое, что мы носим в себе. А получается, что я первый не имею мужества ничего похоронить». Как это ни парадоксально, но «то мертвое, что мы носим в себе» и есть внешний, «земляной» человек, которого Гвидо желал бы предать земле, но не может, потому что слишком слит с подлинным Гвидо этот внешний неподлинный человек. Именно он, «земляной» человек, и возвел, нужно полагать, грандиозную фантастическую конструкцию из металла, у подножия которой корчится от боли человек внутренний. «Земляной» человек рвется в космос, потому что он сам себе ненавистен, но тайно, лишь с теми, кому доверяет, внешний Гвидо пытается прорваться к настоящему в самом себе, к внутреннему своему человеку. «Сейчас у меня такая путаница в голове, - продолжает Ансельми. - Эта башня под ногами. Кто знает, почему все так получилось? В каком месте я свернул с дороги? Мне просто совершенно нечего сказать, а я хочу сказать все равно». Гвидо не свернул с дороги, с той самой дороги, которая ведет к внутреннему человеку, но путь искусства - круглой путь, и художника одолевают тяжкие сомнения на затяжных поворотах обходной тропы. Художнику есть что сказать. Сам отказ повторять чужой вздор, от которого Гвидо Ансельми откалывает только виньетки, чтобы скормить их этому же вздору, когда вздор в лице репортеров и публики, коллег и друзей, бесконечных женщин и самого «земляного» Гвидо явится к нему, как к некоему оракулу, и есть его, Гвидо-Феллини послание человечеству, признание в любви. Но для художника мало иметь мужество отказаться переливать вместе с миром из пустого в порожнее, художник должен миру мелодию или художник должен миру реальность. Должен, конечно же, сам себе, а вовсе не зрителю. Только художник вправе потребовать от самого

себя эту мелодию, этого внутреннего человека и исполнить его для нас, то есть облечь в звуки и краски, в зримые вещи, то забавляющие нас, то ранящие.

Рассмотрены антропологические концепции экзистенциально ориентированных зарубежных мыслителей XX столетия, однако мировой кинопроцесс, неотъемлемой частью которого является отечественный кинематограф, анализируется преимущественно с позиций русской метафизики XIX-XX веков. Пересечение духовных путей культур закономерно. Так, в частности, шекспировский Гамлет является ключом и к европейской культуре, и к некоторым весьма тонким и вовсе не умозрительным обстоятельствам российской жизни.

Обратившись к творчеству таких художников кино, как И.Бергман и А.Тарковский, диссертант обозначает один из ментальных перекрестков русской и европейской культур. Художественные философии этих двух великих режиссеров XX столетия на протяжении всего исследования находятся в состоянии диалога. Можно утверждать, что «реальность и игра» является ведущей темой бергмановского кинематографа. У Бергмана игра выступает прежде всего духовным феноменом, что и позволяет полноценно соотносить ее с метафизической реальностью. «Реальность и игра» часто повторяющаяся тема фильмов Тарковского. Духовная связь между людьми, которая и есть метафизическая реальность, в мире Тарковского противопоставлена мнимому, ролевому существованию человека.

Среди возможных тематических противоречий, лежащих в основе драматургического замысла фильма, отдано предпочтение оппозиции реальности как полноты бытия и некоторых негативных аспектов игры, как сознательного или бессознательного игнорирования этой полноты.

Предпринята попытка сформулировать и обосновать значимость одной из универсальных тем произведения киноискусства. В диссертации доказывается, что тема «реальность и игра» является своеобразным кодом доступа в мир идей как отдельно взятого кинопроизведения, так и

киноискусства в целом, преломленного сквозь призму истории, а именно реалий прошлого столетия.

Обнаружено, что тема «реальность и игра» в пространстве кинематографа XX века имеет две смысловых оси – горизонтальную и вертикальную. С горизонтальной осью отождествлена область психологии, с вертикальной – область метафизики. Доказана актуальность подобной системы координат.

Вычленение *темы* художественного фильма операция весьма специфическая. Тема, хотя и просвечивает сквозь ткань фильма, но ее нужно еще и угадать, а угадав – сформулировать. Такая задача вовсе не ставится перед нашим *внешним зрителем*, довольствующимся, как заметил П.Флоренский, внешним отношением к жизни. Но эта задача может оказаться чрезвычайно интересной для нашего *внутреннего зрителя*, с его внутренним отношением к жизни.

Формулировка темы «реальность и игра» затрагивает те аспекты оппозиции реальности и игры, на которые проливать свет так же мучительно для субъекта, как на тайну личной жизни, потому что еще неизвестно, что субъект обнаружит. Таков ли он окажется, каким представлял себя в относительной темноте?

Приведем обширную цитату из фильма И.Бергмана «Персона» (1965). Врач Маргарета Круук произносит в присутствии актрисы Фоглер монолог, который является, в некотором смысле, внутренней речью актрисы, уже третий месяц ни с кем не вступающей в разговор. Врач, как мы полагаем, персонаж служебный, и хотя Круук обладает невероятной проницательностью, ее как самостоятельной и уникальной личности в художественном мире Бергмана не существует.

«Думаешь, я не понимаю? – обращается врач к своей пациентке. – Безнадежная мечта о существовании. Не видимости, а существовании. Осознавая каждое мгновение, все время начеку. И в то же время ощущать глубокое противоречие между тем, кто ты есть на самом деле и кто ты для других. Чувство головокружения от постоянной близости разоблачения,

когда тебя раскусят, расчленят на мелкие куски и, возможно, даже уничтожат. В каждой тональности голоса ложь, в каждом жесте фальшь. Каждая улыбка – гримаса. Совершить самоубийство? Нет. Это – мерзко. Ты не сделаешь это. Но ты можешь оставаться недвижимая, можешь погрузиться в тишину. Так, по крайней мере, ты будешь избавлена от необходимости лгать. Ты можешь замкнуться в себе, закрыть себя, тогда ты избавишься от необходимости играть роль, представлять чуждые образы, сопровождая фальшивыми жестами. Так ты думаешь. Но ты видишь, что реальность жестока. Твоя скорлупа оказалась не такой уж и непроницаемой. Реальность просачивается сквозь множество щелей. И ты вынуждена противодействовать. Никто не спрашивает – это по-настоящему или нет, врешь ты или совершенно искренняя. Это только в театре эти вопросы имеют смысл. Там они весомее.

Я понимаю тебя, Элисабет. Я понимаю, зачем тебе это безмолвие. Таким образом ты поместила собственное отсутствие воли вовнутрь некой фантастической вселенной, и я понимаю и восхищаюсь тобой. Думаю, тебе следует продолжать играть эту роль, пока она не изживет себя. Пока тебя не увлечет большее. Тогда ты откажешься от нее. Ровно так, как ты одна за одной оставляла позади прочие свои роли».

Врач Круук *существованию* как подлинному бытию противопоставляет *видимость* как игру, вынося за скобки *реальность* как нечто внешнее и агрессивное, то и дело покушающееся на человеческую целостность. Мы же склонны отождествлять реальность с подлинным существованием, с подлинным бытием, о котором актриса Фоглер может только мечтать и, в конечном счете, на верность которому она присягнула. А то, что врач Круук именуется реальностью, мы назовем внешним миром, миром видимых вещей. Платон называл его разновидностью бытия и определял как «наш земной мир, полный всякой неустойчивости, несовершенства, хаотического движения туда и сюда, постоянной мучительной борьбы за существование и хаоса рождений и смертей» [Лосев, Тахо-Годи, 1993, с.92]. Земной мир, и эта

оговорка существенна, является неотъемлемой, «материнской» частью реальности, но далеко не всей реальностью.

Врач Круук называет мечту о существовании как подлинной жизни безнадежной. Круук считает, что индивид обречен менять одну маску на другую, и чем сильнее его желание избавиться от маски как таковой, тем меньше у его предприятия шансов на успех, а чем больше масок он с себя совлек, тем они искуснее впредь будут притворяться его лицом. То есть, чем усерднее молчит Элисабет Фоглер, пытаясь пробиться к *подлинному существованию*, разрушающему чары *видимости*, тем красноречивее ее игра.

Неужели права врач Круук? Неужели и впрямь мечта о подлинной жизни несбыточна? Мы полагаем, что это не так. Теория врача Круук дает сбой в тот момент, когда врач подменяет совесть подсознанием, а дух – природой. Круук под личностью понимает только лишь персону, личину, череду масок, которые связаны с подсознанием как последним рубежом таинственного. Но разве подсознание последний рубеж?

Оппозиция реальности и игры - это и тема для пространных рассуждений, коими не стоит пренебрегать, это и пружина поступков, которые индивид предпочел бы заменить рассуждениями. Правда, на пути подмены поступков рассуждениями, а также чувств – рассуждениями человека ждет нечто странное, некое почти материальное препятствие, которое мы назовем совестью.

В фильме А.Тарковского «Солярис» (1972) совесть именно материализуется, причем не только в сознании экипажа космической станции, но и, так сказать, «за бортом» личности, в объективном мире, который пронизан личностным началом со сверхъестественной силой. Она-то, эта сила, и облекает самые важные воспоминания человека в плоть и кровь, не столько размывая границы представлений о реальности, сколько уточняя ее истинные рубежи. Так называемая игра воображения в самом герметичном отсеке совести под влиянием силовых полей Соляриса, оборачивается реальностью, тем ощущением жизни, полнее которого уже

быть ничего не может, а действительность, не пропущенная сквозь сердце, над которой хлопочет только рассудок, превращается в бессмысленную и жестокую игру. Не подсознание последний рубеж таинственного, а - совесть.

Г.К.Честертон следующим образом охарактеризовал позицию современного западного психоаналитика. «Шекспир, без сомнения, верил в борьбу между долгом и чувством. Но ученый не хочет признать, что эта борьба терзала Гамлета, и заменяет ее борьбой сознания с подсознанием. Он наделяет Гамлета комплексами, чтобы не наделить совестью» [Честертон, 1991, с.220-221]. В фильме «Солярис» материализуется не подсознание, а - совесть.

Вот что говорил сам режиссер о своем понимании книги С.Лема «Солярис» и идее снятого по этой книге фильма: «Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого слова? Когда для нас наша память о совершенных проступках, о грехах превращается в реальность» [Тарковский, 1989, с.127].

Тема «реальность и игра» прослежена в целом ряде отечественных и зарубежных кинофильмов. Для части лент она является смыслообразующей, а часть соприкасается с ней лишь некоторыми сторонами сюжета или особенностями драматургического конфликта. В любом случае психологическая и метафизическая ось анализируемых кинокартин выражена ярко, конфликт между ними очевиден, он органически присущ как противоречию между реальностью и игрой, так и противостоянию «потаенной сферы духовного существования» внутреннего человека «грубой растительной душе» человека внешнего [Бачинин, 2005].

Позитивные аспекты феномена игры сопряжены с реальностью как тенденцией сакрализации бытия. Так, благодаря игровой природе исполнительских искусств, происходит переоткрытие реальности в акте творчества и сотворчества. Особое игровое пространство сцены, понимаемой предельно широко, помогает взглянуть со стороны на те удручающие

обстоятельства жизни, пленником которых зритель и даже сам актер нередко являются. Актер, надевающий маску, становится проводником в иной план бытия, если, конечно, при этом не профанируются высшие смыслы и ценности, то есть не происходит подмена мира подлинных человеческих отношений отношениями мнимыми, выхолощенными. Сценическое действие разбивает оковы некой предопределенности. Актерское искусство реабилитирует глубинную спонтанность душевной жизни, которая отодвигает на второй план поверхностную спонтанность всех ее проявлений, связанную в первую очередь с «инстинктом театральности» [Бердяев, 2006] как доминирующим признаком ролевого существования. В подобном символическом раскрепощении личности как зрителя, так и актера укрепляется духовная основа мира человека.

Если феномен игры понимать шире, чем актерское искусство, как эвристическое начало любой человеческой деятельности, как элемент культуры, органически ей присущий, как акт художественного творчества, то метафизическая реальность не только не вступает с ним в противоречие, но напротив, раскрывается во всей полноте. Такова диалектическая взаимосвязь феноменов реальности и игры. И тогда реальности противостоит уже не игра, а, точнее, не игра как процесс, а игра как результат. Добиваясь определенного практического результата, играющий подменяет полноту бытия (и, в итоге, свое призвание), той ролью, которая не требует от него внутренних изменений связанных с личностным ростом, предавая, тем самым, «момент вечности» или свою энтелехию.

Метафизическая реальность в качестве автономного плана бытия рассмотрена вне контекста игры как целостного феномена. Диссертант пытается определить соотношение метафизического и эмпирического компонента в экзистенциально ориентированном авторском кинематографе. Предпринята попытка создать типологию визуализации образов видимого и невидимого мира, ориентированную на синтез образов предметно-чувственной и сверхчувственной реальности.

Традиционное деление кинематографа на отечественный и зарубежный как на два пласта киноискусства носит неформальный характер. Найдены критерии оценки, имеющие отношение к особенностям той или иной национальной кинематографии. Предложены актуальные с точки зрения современного искусствознания критерии подхода к анализу произведения киноискусства.

Степень разработанности темы исследования. Проблема художественного осмысления феноменов реальности и игры в киноискусстве XX века является малоизученной. Между реальностью и игрой не устанавливались многоуровневые отношения, позволяющие произвести киноведческий анализ того или иного произведения киноискусства. Вместе с тем, существует ряд исследований, в которых феномены реальности и игры анализируются как самодостаточные типы бытия, коррелирующие с другими концептами культуры.

Выделим основные, важные с методологической точки зрения исследования, посвященные философско-эстетическому анализу как реальности, так и игры.

О восстановлении в правах мира физических явлений писал З.Кракауэр в работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (1960). Запечатленный кинематографом «трепет листьев на ветру», является для Кракауэра художественным осмыслением физической реальности средствами нового искусства. А.Базен в работе «Что такое кино?» (1958-1962) выразил свое отношение к физической реальности как «доверие к действительности», отстаивая «подлинность», «документальную убедительность» экрана. Аспекты визуальной фиксации окружающей действительности, эффект запечатления неповторимого мгновения анализируются диссертантом, но только в связи с фабульными и сюжетными особенностями разбираемых фильмов. В работе исследуется феномен реальности, который понимается несколько шире, чем мир физических явлений, хотя последний «включен» в реальность. Изучая феномен

реальности, автор сосредоточивается на символической природе художественной образности.

Феномен реальности глубоко исследован русской философией рубежа веков, в частности, таким ее направлением как «метафизика сердца». С.Франк в работе «Свет во тьме» (1949) писал о сердце как о месте соприкосновения двух миров, уподобляя сердце реальности как их границе. Реальность является одним из центральных понятий философии С.Франка. Подобно *реальности, сердце* - и глубинный тип бытия, и его поверхностный слой. Сердце человека всеобъемлюще. Эти два неразрывно связанных между собою «момента» – *глубины и поверхности, духа и плоти* отражены в учении об «антиномизме сердца» Б.Паскаля. Учение Б.Паскаля об антиномизме сердца является сутью конфликта внутреннего и внешнего человека. *Глубинный*, универсальный тип бытия и *поверхностный* тип, соотносимый с предметной действительностью, преобразуются личностью в два органически ей присущих феномена – лица и маски. Феномены эти имеют прямое отношение к «метафизике сердца», укорененной в конфликте внутреннего и внешнего человека. К «метафизике сердца» восходит философия русского персонализма в лице таких его представителей, как Н.Бердяев, С.Булгаков, Б.Вышеславцев, Вяч.Иванов, Н.Лосский, С.Франк. Русский персонализм, равно как и экзистенциализм, опираются на религиозно-философскую традицию, заложенную великими отечественными мыслителями Вл.Соловьевым и Ф.Достоевским.

Феномен реальности - ключевое понятие оригинальных концепций таких современных отечественных мыслителей и культурологов, как С.Аверинцев, В.Бачинин, В.Бычков, Л.Выготский, И.Евлампиев, В.Кантор, А.Мень, Г.Померанц, А.Сурожский, Н.Хренов, впитавших христианско-культурологическое наследие, связанное с философами «Серебряного века» и Русского Зарубежья.

Западные мыслители рубежа веков и первой половины XX века обращались к феномену реальности исключительно как к экзистенциальной

категории. Переживание трагизма бытия, свойственное экзистенциализму, объединяет стоящего у истоков антропологического направления современной философии А.Бергсона и приверженца антропологического психологизма и экзистенциализма Э.Фромма. О реальности в категориях экзистенциализма писал Х.Ортега-и-Гассет.

Игру как универсальную характеристику бытия и форму эстетической деятельности глубоко исследовали представители немецкой классической философии. Первенство в изучении игры как автономного бытийного феномена принадлежит им. Об эстетическом аспекте игры писали: И.Кант в работе «Критика способности суждения» (1790), Ф.Гегель в «Философии истории» (1822-1831), Ф.Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1794). Итог философским исканиям сущности игры подвел в XX веке Й.Хейзинга в исследовании «Человек играющий» (1938). Отношение к игре как к экзистенциальной и витальной категории позволило Й.Хейзинге создать особую «игровую мораль». Отдавая должное «духу честной борьбы», «атмосфере праздника», сопутствующей игровой деятельности, которая, безусловно, приподнимает человека над борьбой за существование, диссертант, тем не менее, не склонен абсолютизировать гуманистический смысл игры.

В результате изучения источников диссертант пришел к следующему выводу. Проблема художественного осмысления феноменов реальности и игры в киноискусстве XX века в качестве концепции, которая учитывает восприятие игры как бегства от бытия, а этот феномен ложится в основу деструктивизации бытия, и переживание игры как бытия, т.е. как позитивной ценности, - до сих пор не ставилась.

В постановке и разработке данной проблемы и заключается новизна исследования.

Цель исследования – типологизация произведений киноискусства XX века с опорой на феномены реальности и игры как взаимоисключающие или

взаимодополняющие друг друга планы бытия, а также существующие в качестве автономных феноменов с присущими им уникальными художественными стратегиями и парадигмами.

Для достижения данной цели ставятся следующие научно-исследовательские **задачи**:

1. Провести историко-теоретический анализ реальности и игры как типов бытия, психологических феноменов, особых художественных стратегий создания кинообраза.

2. Проанализировать кинокартины, в которых либо доминирует тема «реальность и игра», либо данные типы бытия с присущими им презентативными рядами позиционируются как самодостаточные художественные парадигмы.

3. Выявить кинематографическую проблематику, связанную с феноменом выбора между подлинным и мнимым существованием; между лицом и маской; личностью и личиной; реальностью как возможностью подлинной жизни героя экранной истории и игрой как возможностью бегства от жизни;

4. Выделить, проанализировать, определить и классифицировать частные случаи оппозиции реальности и игры, отождествив феномен игры с проблемой ролевого существования киногероя; тенденцией сокрытия истины в кинотворчестве; проявлениями сферы бессознательного на киноэкране; социокультурным феноменом утопического сознания, всесторонне исследованным киноискусством XX века. Обосновать кинематографическую специфику частных случаев данной оппозиции.

5. Осмыслить феномен игры в киноведческой плоскости, так как искусство, в частности, актерская игра, преобразует действительность, выводит ее из тупика частного и задает свою меру всеобщего;

6. Произвести репрезентативную выборку кинокартин, сюжетом которых становится игра как феномен искусства; определить в каких случаях

маска и игра оправданы киноискусством на том основании, что последнее создает символы подлинного существования, а порою - и сверхчувственной реальности;

7. Сформулировать проблему визуальной метафоры в авторском кинематографе как способ выражения незримого; выявить специфику поэтического мышления в категориях визуальной поэзии, восходящего к проблематике отсутствия.

Теоретико-методологические основы диссертационного исследования. Методологической основой диссертационной работы явились такие методы исследования как 1) сравнительный анализ; 2) логико-интуитивный метод; 3) художественно-эстетический метод; 4) методы изучения киноискусства, в основе которых лежат принципы анализа экранного произведения, разработанные отечественным и зарубежным киноведением.

В методологическом плане автор опирается на произведения, созданные такими теоретиками киноискусства как А.Базен, З.Кракауэр, В.Туркин; такими отечественными киноведами как Л.Зайцева, И.Звегинцева, В.Михалкович, Г.Прожиго, О.Рейзен, В.Утилов; такими современными отечественными культурологами как С.Аверинцев, В.Бачинин, В.Бычков, Л.Выготский, И.Евлампиев, В.Кантор, В.Колотаев, Н.Маньковская, В.Мильдон, Г.Пондопуло, Н.Хренов; такими представителями русской метафизики как Н.Бердяев, Б.Вышеславцев, С.Франк; такими представителями философской антропологии как А.Бергсон, Х.Ортега-и-Гассет, Э.Фромм.

Автор исходит из ряда методологических положений следующих работ: «Письма об эстетическом воспитании человека» Ф.Шиллер, «Парадокс об актере» Д.Дидро, «Человек играющий» Й.Хейзинга, «Трагедия о Гамлете, принце Датском У.Шекспира» Л.Выготский, «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» П.Шредер, «Поэтика пространства» Г.Башляр, «Запечатленное время» А.Тарковский, «Дискурс и повествование»

М.Ямпольский, «Человек играющий» в русской культуре» Н.Хренов, «Игра» В.Бычков, «Философия игры» Л.Ретюнских.

Рамки исследования. Для решения задач и концентрации на цели и проблеме исследования автор ограничивает себя определенными рамками:

1. В диссертации анализируется кинопроцесс XX века, с акцентом на звуковом этапе развития кинематографа. В поле зрения исследователя не попадают возможности использования цифровых технологий в художественной сфере, гипертрофирующих визуально-фактурную составляющую зрелища. Данный феномен является характерной чертой экранной культуры XXI столетия.

2. Проанализирован ряд вершинных достижений киноискусства XX века, а именно, отечественных и зарубежных фильмов, в которых обнаруживается противостояние глубинного типа бытия поверхностному типу, выраженное в конфликте между «внутренним» и «внешним» человеком героя экранной истории. Корпус изученных зарубежных фильмов связан с кинематографией стран Европы, Америки и Японии.

3. Под определением «художественный фильм» понимается экранное произведение, выполненное на высоком художественно-эстетическом уровне. Рассмотрены как игровые, так и документальные, а также анимационные ленты. То, что они являются художественными произведениями в самом широком смысле этого слова, не вызывает сомнений. Анимационный фильм А.Петрова «Сон смешного человека», документальная картина Г.Реджио «Коянискатси», игровая лента Ф.Феллини «Восемь с половиной» являются произведениями киноискусства в его лучших образцах, что и позволяет позиционировать их как художественные явления.

4. В основе диссертации лежит исследование феноменов реальности и игры в русле киноведческой проблематики, что не исключает их анализа с точки зрения философии, психологии, культурологи и эстетики, однако не вышеперечисленные области знания определяют специфику исследования, а

художественный и композиционный строй произведения киноискусства; внимание акцентируется на собственно художественно-эстетической и метафорической специфике экранного произведения.

5. Предлагается различать поэтическое мышление, выступающее в контексте данного исследования транслятором духовно-нравственных ценностей, и «поэтическое кино». Оно, по мнению А.Тарковского, не имеет ничего общего с той образностью, которая присуща кинематографу.

6. Не рассматривается такой аспект игры как проблема случайности и ее интерпретации, ситуация «игры в кости», которую нередко разрабатывают кинодраматурги, обращаясь к феноменам судьбы и случая.

7. Диссертант анализирует такие методы актерского творчества как «искусство представления» и «искусство переживания», но не углубляется в изучение их специфики.

8. Феномен античной маски, являющейся мерой всеобщего, рассматривается под определенным углом. Маска античной трагедии, символизирующая «вечное», «космическое» [Пондопуло, 2001], трактуется как феномен лица каким оно предстает в христианской культуре. Античный символизм маски трансформируется, но не утрачивает своего онтологического статуса в новой культурной парадигме.

9. Восприятие мира как «игры богов» один из базовых концептов мифологического сознания. При анализе знаковых для темы исследования фильмов мифологическое сознание вступает в противоречие с метафизическим пониманием мира, ключом к которому становится сверхчувственная реальность. В этом состоит особенность философского и культурологического понимания игры, присущего данному исследованию. Эстетическое же понимание игры не расходится с общепринятым, сформированным виднейшими представителями немецкой классической философии.

10. Эскапизм в кинематографе, как одна из его устойчивых тенденций, выносится за рамки исследования. Противостояние или сотрудничество

таких феноменов как реальность и игра возможны только в том случае, когда обе стороны представлены полноценно, чего нельзя сказать о кинокартинах, потакающих «внешнему зрителю» с его жанрово упорядоченной формульной картиной мира. Попытка описать эту картину содержится в работе Дж. Г.Кавелти «Изучение литературных формул». В фильмах, культивирующих инфантилизм во всем многообразии его проявлений, ублажающих homo-развлекающегося, реальность сведена к условной, выморочной модели. По этой же причине теряет актуальность феномен игры, так как последняя становится знаковым явлением внутренней жизни только по отношению к реальности.

11. Преимущественно революционный характер идей XX века, выразившихся в философии социального реформаторства, восходит к модернистскому типу культуры. Последний оказывается радикально переосмыслен постмодернистски ориентированным сознанием человека второй половины XX столетия. Подобная эволюция позволяет говорить о так называемой неклассической эстетике XX века. Однако феномены реальности и игры не рассматриваются в контексте нонклассики, одной из характерных черт которой является ситуация размывания границ между реальностью и ее подобиями, или, выражаясь оценочно, между двумя типами бытия: подлинным и мнимым. Проблематика неклассической эстетики, как достаточно хорошо изученная, вынесена за рамки исследования.

Научная новизна исследования обусловлена как актуальностью изучаемой проблемы, так и рядом теоретических и практических результатов, впервые полученных автором в процессе разработки диссертационного исследования.

1). Впервые в отечественном киноведении рассматриваются феномены реальности и игры как определяющие одно из магистральных направлений мирового кинопроцесса XX века.

2). Впервые осуществлено комплексное исследование данных феноменов. Выявлены критерии, позволяющие классифицировать

произведения киноискусства на уровне такого компонента драматургии фильма как тематическое противоречие.

3). Проанализирована проблематика визуализации незримого, а также соотношение метафизического и эмпирического компонента в авторском кинематографе.

4). Создана типология визуализации образов видимого и невидимого мира, ориентированная на синтез образов предметно-чувственной и сверхчувственной реальности.

5). Создана целостная концепция проблематики отсутствия в авторском кинематографе.

6). В ракурсе разрабатываемой темы собран, проанализирован и концептуализирован значительный корпус художественных произведений отечественного и зарубежного киноискусства XX века, большая часть из которых проанализирована и систематизирована впервые.

7). Предложена новая методология исследования художественной структуры произведений экранного искусства, опирающаяся на достижения отечественной философии рубежа веков и философской антропологии.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

I. Тема киноискусства «реальность и игра» связана с проблемой подлинного и мнимого существования героя кинопроизведения, которая наиболее адекватно выражается в конфликте «внутреннего» и «внешнего» человека.

II. Драматическая борьба «внутреннего» и «внешнего» человека является основой драматургического конфликта внутреннего вида, который выражается в столкновении двух начал в душе киногероя, а также в трагическом противостоянии двух его возможных судеб. Первому началу соответствует представление о личности, лице, призвании. Второму - представление о массовом человеке, личине, внешнем ролевом существовании.

III. Рассмотрено как в киноискусстве XX века разрабатывается тема «реальность и игра» в свете оппозиций: реальности и *игры в другого* как проблемы ролевого существования; реальности и *иллюзии*, выражающейся в тенденции сокрытия истины в кинотворчестве; реальности и *сна* как упования на безграничные возможности подсознания; реальности и *утопизма* как веры в осуществимость «земного рая», следствием которой становится принесение личностной свободы в жертву земным ценностям.

IV. Рассмотрены позитивные аспекты феномена игры, переживаемой как бытие, выражающиеся в творческой самореализации, частным случаем которой является актерское искусство.

V. Установлено, что игра в фильме И.Бергмана «Фанни и Александр», являющемся вариацией на тему шекспировского «Гамлета», носит амбивалентный характер: только благодаря игре, к которой прибегает главный герой картины, ему удастся угадать свое призвание, исполнить свое предназначение.

VI. Доказано, что одним из способов выражения незримого в авторском кинематографе является специфическая визуальная метафора, ориентированная на сверхчувственную реальность.

VII. Сформулирована и проанализирована целостная концепция синтеза реальности и игры как экзистенциальных феноменов.

Теоретическая значимость. Результаты и выводы исследования имеют большое значение для разработки теоретических вопросов, касающихся природы и сущности киноискусства, а также для осмысления художественной культуры и истории XX века. Противостояние феноменов реальности и игры позиционируется не как абсолютное, предлагаются различные механизмы его осуществления, среди которых особое внимание уделяется принципу дополнительности. Выработанные критерии оценки являются теоретическим инструментом, который позволяет продолжить ряд анализируемых фильмов.

Предложенная методология помогает глубже проникнуть в замысел экранного произведения вне зависимости от того, какая тема в нем доминирует. Подобный подход может быть применен при исследовании современного кинематографа с целью выявления новых тематических противоречий. Исследование значительного корпуса экранных произведений XX века с применением комплексного методологического подхода позволяет говорить о феноменах реальности и игры как сюжетообразующих.

Практическая значимость. В практическом отношении результаты и выводы диссертации будут полезны для режиссеров игрового, документального, телевизионного, анимационного фильма, драматургов. Исследование имеет также практическую ценность для историков кино, искусствоведов, культурологов. Попытка создать в рамках бинарной структуры, вполне отвечающей природе драмы, некую типологию выводит на новый уровень понимания произведения киноискусства. Данная работа может помочь как теоретикам кино, так и практикующим кинематографистам.

Рекомендации по использованию результатов исследования. Комплексное изучение проблем, результаты и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в процессе обучения, в ходе подготовки лекций и учебно-методической литературы, в преподавании как в творческих вузах для студентов, получающих образование в области кино-, теле- и других экранных искусств, так и для иных вузов гуманитарного профиля. При этом основные положения и результаты исследования могут быть интегрированы в процесс обучения студентов (специалистов, бакалавров, магистров), аспирантов и ассистентов в области кино-, теле- и других экранных искусств, а именно в профильные дисциплины (например, предметы: «История кино», «Теория кино», «Кинокомпозиция», «Драматургия фильма», «Кинокритика», «Теоретический анализ фильма» и др.) и общеобразовательные дисциплины – «Эстетика», «Культурология», «История изобразительных искусств» и др.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом, изучением более 50-ти репрезентативных произведений киноискусства XX века. Методика анализа опирается на основные положения киноведения. Достоверность результатов также обеспечивается созданием логико-интуитивной модели основных положений исследования, которая имеет наглядную структуру и позволяет охватить основные процессы, изученные в работе.

Апробация и внедрение результатов исследования

Основные результаты исследования обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А.Герасимова. Результаты диссертации прошли апробацию в таких формах как:

1. Доклады и выступления на конференциях, научных семинарах, круглых столах, научных Дискуссионных клубах: XL Международная филологическая научная конференция «Кинотекст» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2011); I Научно-практическая конференция «Проблемы кинодраматургии: герой в драматургии современного фильма» (Москва, ВГИК, 2011); XLI Международная филологическая научная конференция «Кинотекст» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2012); дискуссионный клуб «Парадоксы современной художественной культуры» «Феномен игры в художественной культуре – добродетель или порок?» (Москва, ВГИК, 2012); XLII Международная филологическая научная конференция «Кинотекст» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2013); XLIII Международная филологическая научная конференция «Кинотекст» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2014); XI Всероссийская научная конференция «Современные экранные миры: мифы и реальность» (Москва, ГИИ, 2014); II Международная научная конференция «Игра – Текст – Культура» (Самара, СГОАН, 2014); II Научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современной драматургии в

аудиовизуальных искусствах: драматургия массового и артхаусного фильма» «Универсальная цель протагониста героического сказания» (Москва, ВГИК, 2014).

2. Результаты исследования реализованы в процессе педагогической деятельности: в лекциях и практических занятиях по дисциплинам «Кинодраматургия», «Основы кинодраматургии» для групп продюсеров и киноведов во Всероссийском государственном университете кинематографии имени С.А.Герасимова; в лекциях по дисциплине «История кино» и практических занятиях по «Сценарному мастерству» для групп сценаристов, режиссеров игрового, документального и мультимедиа фильма, режиссеров телевизионных программ, операторов, клипмейкеров, проводимых в «Первой Национальной Школе Телевидения» и в Школе телевидения и дизайна Московского Государственного университета дизайна и технологий (МГУДТ).

Основные положения диссертации отражены в 27 опубликованных работах: 1 монографии, 26 статьях, в том числе 15 в журналах, рекомендованных ВАК РФ; общий объем публикаций – 28,1 а.л.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.
РЕАЛЬНОСТЬ И ИГРА
КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ТЕМА
КИНОИСКУССТВА XX ВЕКА

1.1. Оппозиция реальности и *игры в другого*.

Проблема ролевого существования.

С возникновением в начале XVII века «великой мировой сцены» сравнение мира с театром, где всякий играет свою роль, становится, как замечает Й.Хейзинга, обиходным. Отсюда и уподобление поля жизни театральным подмосткам, а «природного сообщения людей» в терминах Н.Бердяева – игре. В работе «Я и мир объектов» Н.Бердяев напоминает о том, что *persona* по-латински значит маска. Феномен персоны имеет прямое отношение к театральному представлению. Далее философ апеллирует к *концепции театральности* теоретика театра, режиссера и драматурга Н.Евреинова, который выводит понятие театральности за рамки сценического искусства, включив в него и саму жизнь.

Личность, как замечает Бердяев, это еще и *личина*, та самая пресловутая маска, которая защищает индивида от «растерзания миром». Не в этом ли состоит корень проблемы ролевого существования хотя и оправданного в социальном плане, но ущербного в метафизическом? «Игра, театральность есть не только желание играть роль в жизни, но также желание охранить себя от окружающего мира, остаться самим собой в глубине», – пишет Бердяев и далее дает свое толкование *инстинкту театральности*: «Инстинкт театральности имеет двойной смысл. Он связан с тем, что человек всегда поставлен перед социальным множеством. В этом социальном множестве личность хочет занять положение, играть роль. Инстинкт театральности социален. Но в нем есть и другая сторона. «Я» превращается в другое «я»,

перевоплощается, личность надевает маску. И это всегда значит, что личность не выходит из одиночества в обществе, в природном сообщении людей. Играющий роль, надевающий маску остается одиноким» [Бердяев, 2006, с.130].

Подобное одиночество, принимающее форму *игры в другого*, связано с временной утратой своего «я» и чревато еще одной опасностью, на которую указывал К.Юнг, трактуя персону как адаптационную систему, как однажды избранную стратегию отношения к миру. Опасность же, согласно Юнгу, заключается в том, что «мы зачастую идентифицируем себя со своей персоной: профессор – со своим учебником, тенор – со своим голосом. ... Мы не очень погрешим против правды, сказав: персона это то, чем человек в действительности не является, но в то же время то, чем он сам, равно как и другие, себя считает» [Юнг, 1998, с.470]. Поэтому Бердяев и не устает напоминать, что личность не сводится к личине, личность - это еще и свобода, интимный опыт обретения реальности во всей ее полноте, осуществимый только в любви как победе над духовным одиночеством. Личность – это, прежде всего, лицо и свобода, а уже потом – маска и игра. Свобода же предполагает духовное усилие, если угодно - «незримые миру слезы», которые Н.Гоголь не случайно противопоставил «видному миру смеху». Не потому ли Бердяев с присущей ему ультимативностью указывает на то, что личность есть боль, и чтобы не испытывать ее, человек отказывается от своей личности.

Н.Бердяеву вторит Э.Фромм, указывая на присутствие врожденных иррациональных сил в человеке, которые заставляют его бояться свободы и рождают в нем жажду властвовать и разрушать. Иррациональные силы, дремлющие в индивидуальности, тютчевский «древний, родимый хаос» тоже заставляют человека прибегать к маске, которой он прикрывает свою оргиастическую природу, а не только защищается от социальной природы общества, чтобы не быть растерзанным им.

Оргиастическая природа человека с ее *земляным* ликом еще не есть зло, напротив – строительный материал человеческой духовности, душевной чуткости, способности человека, как выразился Пушкин, дивиться «божественным природы красотам» и «созданиям искусств и вдохновенья». Вл. Соловьев пишет: «Присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты (...). И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе...» [Соловьев, 1991, с.471]. Однако не всегда светлое начало берет верх, страстные силы души оказываются преобразенными, и тогда человек прибегает к другому своему законному праву – властвовать и разрушать. Законному, потому что, как замечает А.Мень, свобода не была бы свободой, если бы человек оказался лишен возможности воспротивиться воле Творца и избрать свой путь. В подтверждение этих слов А.Мень приводит мысль В.Лосского о том, что Бог вкладывает в человеческую личность возможность любви и, следовательно, - отказа от любви [Мень, 2004].

Любовь терпеливо ждет медленно поднимающегося из глубины личности лица, любовь и есть лицо, его тайна. Возможность отказа нуждается в маске, в тайне маски. Властвует и разрушает человек, прикрывшись не только циничной шуткой, «глумливой рожей», отведенной ему в некой игре ролью, но и высокопарной риторикой строгого, но справедливого судьи, который исполнен собственной значимости. Однако и то и другое без любви есть только маска, торжество социального инстинкта театральности в самом его неприглядном виде, который теоретик театра Н.Евреинов, как нам представляется, явно переоценил. Будет не лишним заметить, что социальный *инстинкт театральности* имеет много общего с *инстинктом социальности*, обладающим, тактикой наступательной и агрессивной [Мариковский, 2003].

О возможности отказа от собственной личности как праве человека напоминает Х.Ортега-и-Гассет в работе «В поисках Гете». Испанский мыслитель пишет: «Человек, другими словами, его душа, способности, характер и тело, - сумма приспособлений, *с помощью которых* он живет. Он как бы актер, долженствующий сыграть персонаж, который есть его подлинное «я». И здесь мы подходим к главной особенности человеческой драмы: человек достаточно свободен по отношению к своему «я», или судьбе. Он может отказаться осуществить свое «я», изменить себе. При этом жизнь лишается подлинности» [Ортега-и-Гассет, 1991, с.440].

Гуманистический пафос Х.Ортеги-и-Гассета нам чрезвычайно близок, мы разделяем его взгляд и на человеческую драму, но с некоторыми существенными оговорками. Человек - не *сумма*, а – неделимое *целое*. Первая оговорка влечет за собой вторую. Личность, стремящаяся к подлинности, перестает, что называется, *актерствовать*, перестает играть не только *в другого*, но и *в самое себя*. Она стремится самой собой являться, быть. Мысль о том, что это невозможно даже, как выразился бы Е.Замятин, «на одну самую песчинную секундочку», есть постмодернистская (в негативном значении этого термина) ловушка для личности, почти дьявольская усмешка. Мы полагаем, что *быть* все-таки возможно. Возможно настолько, насколько личность слита с метафизической реальностью, насколько личность ее творит в себе. Х.Ортега-и-Гассет пишет, что «наше «я» - это наше призвание. Мы можем быть более или менее верны своему призванию, а наша жизнь – более или менее подлинной» [Ортега-и-Гассет, 1991, с.441]. За словами испанского философа, из которых намеренно изгнан ложный оптимизм, стоит понимание того, как тяжело не изменить себе, насколько это личное, беспримесно личное дело. Однако когда Х.Ортега-и-Гассет говорит об «истинной реальности человеческого существования», он видит ее не только как возможность, реализовать которую до конца человек не в силах, но и как «подлинно внутреннюю точку зрения», которая, что для нас важно, не нуждается в маске.

Одна из характеристик концепции театральности Н.Евреинова, которую дает современный исследователь, не может не насторожить. Н.Евреинов считает, что фантастический, условный мир, сотворенный на сцене, должен захватывать и опьянять до утраты ощущения художественности [Джурова, 2010]. А это означает – до утраты той глубины, которая приоткрывается через символ как самый верный проводник искусства. Другими словами, магия театрального действия ничем не отличается от любой другой магии, которая, прибегая к заклинаниям, пытается получить власть над природой и, конечно же, над человеком, как бы заточенным в темницу природы. Одной из глав книги «Магизм и единобожие» А.Мень предпосылает в качестве эпиграфа индийскую поговорку: «Весь мир подвластен богам, боги подвластны заклинаниям, заклинания – брахманам. Наши боги – брахманы». Так, не порывая с поверхностным слоем бытия, именуемым эмпирической действительностью, игра, «дотянувшаяся» до магии, пытается получить власть над миром, потеснив все духовные и физические измерения реальности. При помощи заклинаний и заклинателей свергнуть реальность. Игра через магию абсолютизирует план природы и выводит на сцену не только театрального, но и исторического Диониса, выводит силу, которой игре нечего противопоставить, а противопоставить необходимо, иначе о победе светлого начала и торжестве мировой гармонии, о которых пишет Вл. Соловьев, не может идти и речи.

Мы опираемся на бердяевскую концепцию личности, которая не противоречит общей установке русской философии в отношении феномена личности. «Личность, - пишет Бердяев, - есть категория духовная, а не натуралистическая, она принадлежит плану духа, а не плану природы...» [Бердяев, 2006, с.126]. Из этого не следует, что природа должна быть *отвергнута*, природа должна быть *преображена*. Согласно Вл.Соловьеву «сверхприродная безусловная действительность» противостоит «условной природе». У Н.Бердяева это противостояние имеет вид оппозиции - сообщение людей в Духе и их природное сообщение.

Ожидаемым является следующее обобщение: стихии *духа* - лицо, реальность, любовь, внутренний человек; стихии *природы* – маска, игра, несвобода, внешний человек. На данном этапе работы наибольший интерес представляет оппозиция реальности и игры, которая, разумеется, немыслима без своих метафизических окрестностей.

Способов побега от реальности как подлинности много. Большую часть сознательной жизни человек тратит на их изобретение и усовершенствование, однако подлинная жизнь нет-нет, да и напоминает о себе, обрушивается на личность, застаёт врасплох, испытывая на прочность отлаженный механизм, рвущий жилы под знаком нормы и рутины. Собственно, союз нормы и рутины и есть игра, которой противостоит реальность.

Казалось бы, игра - это то, что позволяет человеку забытья, сбросить ярмо забот, поставить крест на рутине и норме хотя бы на какое-то время, скажем, на время карнавала или восхождения на Монблан, но, увы, это не так. Казалось бы, игра это то, что требует от человека ясности ума, всех его сил и воли, неожиданных для него самого и непредсказуемых для противника ходов, однако и это не так. Почему? Да потому что человек от одной игры, игры в поборников рутины и обязанностей, переходит к другой игре, игре в ревнивцев развлечений и перевоплощений, к игре в ревнивцев своих желаний и прав, в очередной раз, выражаясь образно, пролетев на вороных мимо подлинной жизни. Человек ни на минуту не перестает играть, просто он играет разные по своему психологическому характеру, по своей сложности и значимости роли, реализуя в той или иной форме инстинкт театральности. Реальность снова не открывается человеку, хотя, казалось бы, на пике игры – карнавала, состязания она оказывается ближе, чем обычно.

Не удивительно, что противоречие между реальностью и игрой ложится в основу формулировки одной из сюжетообразующих тем киноискусства как такового, однако наиболее актуальной, на наш взгляд, является подобная постановка вопроса для кинопроцесса XX века. Ведь именно XX столетие

характеризуется не в последнюю очередь выходом на историческую сцену так называемого человека толпы или «массового человека» в терминологии Х.Ортега-и-Гассета, - той самой, одержимой идеей прогресса, не имеющей лица массы, которая так часто целиком отождествляет себя со своей социальной ролью.

Герой фильма В.Абдрашитова «Охота на лис» (1980), работяга и спортсмен Виктор Белов (В.Гостюхин), посвятивший досуг ориентированию на местности, неожиданно сходит с дистанции, потому что понимает, что безнадежно заблудился в самом себе. Это для него – момент истины, момент подлинности. Дисциплина радиоспорта «охота на лис» была той игрой в настоящее, а, скорее, все же той отдушиной, которая ничего не дала душе, но зато незаметно вытолкнула героя на обочину его собственного, слабо попискивающего и почти исчезающего в эфире я.

Картина В.Абдрашитова как, собственно, все его ленты, имеет и социальное звучание. Режиссер обращается к конфликту отцов и детей, а через него - к проблеме назревших в обществе перемен. Киновед Л.Зайцева пишет: «Разочарованием старшего в основательности своих жизненных ориентиров заканчивается попытка увлеченного спортом работяги-труженика (...) перевоспитать подростка, напавшего на него однажды с группой ребят. И нередко у В.Абдрашитова сюжетный мотив (воздействие «подследственного» на «следователя») разрабатывается здесь как повод усомниться в благополучной «правильности» сложившегося образа жизни» [Зайцева, 1991, с.46]. И все же мотив игры как бегства от реальности в переносном и в прямом смысле актуален не меньше.

Вышедший на дистанцию Белов угодил в ту же ловушку, что и актриса Фоглер из картины И.Бергмана «Персона» (1965) во время исполнения роли Электры. На Белова тоже нашлась «минута полной тишины», которая подвела жирную, болезненную (личность есть боль), и в то же время спасительную черту под его жизнью. Однако не всегда жирная и болезненная черта оказывается спасительной.

Фрэнк Мэчин (Р.Харрис) из фильма Л.Андерсона «Эта спортивная жизнь» (1963) - отчаянный идеалист. Он хотя и не является образцом спортивного поведения, однако и в жизни, и на поле старается соблюдать правила игры. Мало того, он требует от всех соблюдения правил. Фрэнк считает, что мир просто обязан его оценить, тем более, как полагает Фрэнк, он прекрасно знает, что нужно миру от него и что ему нужно от мира. Уверенность Фрэнка завораживает окружающих. Поначалу они ему благоволят, кроме, разве что Маргарет Хэммонд (Р.Робертс), у которой он снимает комнату. Маргарет сразу раскусывает постояльца. Фрэнк Мэчин умеет идти только напролом, но даже и это качество, благодаря которому ему удается стать фаворитом сезона, мешает спортивной карьере Фрэнка. Игра в регби – это не только мяч и мускулы, это люди и их слабости, не говоря уже о том, что тактика Фрэнка выносить плечом двери лишает его последней надежды на взаимность со стороны глубоко все переживающей и знающей всему истинную цену Маргарет. Фрэнк чувствует свою неправоту, он внутренне неуклюж, совершенно беззащитен, он наивен в своем вызове всему и всем.

Фрэнк интуитивно понимает, что Маргарет могла бы его спасти, но, будучи невероятно честолюбивым человеком, считает ниже своего достоинства прислушаться к голосу разума, исходящему от женщины, которую он неистово любит. Обходные маневры не для Фрэнка, хотя его сердце уже давно кружит над миром Маргарет. Понять Маргарет Фрэнку мешает избыток сил, и он расходует их вслепую. Сначала нравственно ранит Маргарет, а затем и невольно убивает ее – после последних жестоких слов, брошенных друг другу, Маргарет попадает в больницу и, не придя в сознание, умирает. Жизнь, сама реальность, воплощенная в Маргарет, выбита из-под ног атлета. Теперь до скончания веков Фрэнк обречен месить грязь стадиона; подобно Сизифу, закатывающему на гору камень, нести к воротам мяч, который вечно будут у него отбирать.

Фрэнк пытается снять с лицемерного мира маску. Фрэнк почти Гамлет. Но сам он остается закован в свою маску, в броню честолюбца с тяжелым характером. Поэтому-то Фрэнк Мэчин и рядом не стоит с Гамлетом.

Противоречие между реальностью и игрой, которое есть одно из отражений конфликта внутреннего и внешнего человека в зеркале драмы, трактуется нами в категориях *подлинной* и *мнимой* жизни. Если же бросить взгляд на противостояние внутреннего человека внешнему с позиций такой евангельской притчи как возвращение блудного сына, то заявленная оппозиция могла бы трактоваться в категориях *жизни* и *смерти* как состояний духовных. Подобная трактовка вполне допустима, правда, с рядом оговорок. Оговорки эти являются поводом для отдельного независимого расследования.

Как правило, расследование такого рода ведет сам преступник, совмещающий в одном лице и «следователя» и «подследственного». Таков Царь Эдип. Но эти *две* условных фигуры, которые есть *одна* личность, могут быть представлены и разными персонажами.

В фильме Д.Торнаторе «Простая формальность» (1994) рассказывается о писателе Оноффе (Ж.Депардьё), застрелившемся в лесу и угодившем не в преисподнюю, а в полицейский участок с протекающей крышей. Допрос, который чинит над писателем комиссар (Р.Полански), напоминает репетицию Страшного Суда, но обо всем этом мы узнаём только в конце фильма. Душа самоубийцы отказывается покидать этот мир так же стремительно, как это проделало тело. Душа скользит по последним виткам жизни, и в эти мгновения, минуты, часы – самоубийца проводит в полицейском участке ночь, - Онофф при помощи комиссара расследует свое существование, вскрывает механизмы творчества, любви, жизни, раздирает все старые, но еще кровоточащие раны, упорно не замечая последней смертельной раны, которую он нанес себе в лесу, приставив ко лбу револьвер.

Формальным поводом задержания Оноффа является подозрение в убийстве, которое он, якобы, совершил. Но когда вместо трупа в мешке по

транспортировке трупов оказываются вещи Оноффа: письма, фотографии, книги, дорогие безделушки, воспоминания - словом осколки этого, уже не способного стать целым мира, писатель понимает, что он действительно виновен. Да, он преступник, так как лишил жизни человека, может быть, даже ему и незнакомого, хотя теперь уже нет сомнений в том, что покусился Онофф на свою собственную жизнь. Рука, всадившая пулю в лоб несчастного, - его рука.

Обыденность происходящего придает невероятный драматизм ситуации, которая от допроса к допросу все меньше и меньше имеет отношение к «обыденной» жизни. Это для каждого отдельно взятого человека – допрос и суд есть трагедия и мука, а для вереницы людей – лишь типовая процедура, простая формальность, обставленная кружкой горячего молока и голубым пледом. Не является ли и вся человеческая жизнь простой формальностью, так же, впрочем, как и смерть? Ответ – нет, не является, но может явиться, если личности не удастся пересилить смерть, прижизненную смерть. Тогда уже все станет простой формальностью, планом по валу, кознями сатаны.

Доказать вину Оноффа, вину в том, что он не так жил, не так любил, не так покинул этот мир, почти невозможно, но если он возьмется за дело сам, да еще с таким опытным наставником, как комиссар, то, глядишь, что-то и получится. Писателю Оноффу удастся, наконец, подвести итог, как всегда не окончательный, собраться с духом и покинуть заброшенный полицейский участок с протекающей крышей. Благодаря неожиданному актерскому дуэту Ж.Депардье и Р.Полански, режиссер «Простой формальности» создает и удерживает напряжение свойственное экзистенциальной драме на протяжении всего действия фильма.

В дальнейшем мы не станем трактовать конфликт внутреннего и внешнего человека в категориях *жизни* и *смерти*, хотя подспудно будем выходить именно на этот уровень символов.

Героя, совмещающего в одном лице «следователя» и «подследственного», «врача» и «пациента», однако, в то же время,

представленного разными персонажами, мы находим и в бергмановской «Персоне».

Медицинская сестра Альма (Б.Андерсон) и актриса Элисабет Фоглер (Л.Ульман) в какой-то трудно уловимый момент превращаются в одно существо: имеющее одно из двух половинок составленное лицо, а точнее, одну маску на двоих (лицо не поддается «распиливанию»). Но это не мешает Элисабет и Альме впоследствии, а возможно, и в момент слияния оставаться не только двумя разными персонажами, но и двумя личностями, которых отныне связывает тайна. Актрисе Фоглер подлинное существование так и не открывается, оно так и остается для нее безнадежной мечтой. Зато Альма, не теряющая надежды помочь фру Фоглер, Альма, «растворившаяся» в «болезни» и в личности своей пациентки, рвущаяся из пут, уязвленная и страдающая, обретает реальность пусть и на какие-то, которым она и сама цены не знает, мгновения. Альма обретает реальность вовсе не ценой отказа от своей личности, а ценой, если угодно, жертвы, правда, трудно сказать, насколько осознанной. Впрочем, это не так уж и важно.

Таково одно из прочтений, пожалуй, самой загадочной ленты Бергмана, в которой он, по его собственному признанию порывает с «евангелием понятности» [Бергман, 1997, с.67]. Атмосфера картины «Персона» гнетущая, сумеречная, пограничная, и только невероятная упорядоченность вещей, погруженных в нее, позволяет предметной среде не обратиться в прах. Что же касается духовной реальности фильма, то она, обладая отчетливыми физическими параметрами, без которых, вероятно, был бы невозможен язык кино, что называется, проржавела насквозь. Урок такой вот «ржавчины» умел преподавать и М.Антониони, который, прежде чем говорить о двух сердцах, зачастую помещал между ними отсутствие реальности – некий стеклянный шар, наполненный видимым миром, бесконечно красивой, но холодной игрой форм.

В игру контрабандным способом проникает автоматизм и усваивается личностью легко и непринужденно. Автоматизм вытесняет созидательную

спонтанность, хотя пришли они в игру вдвоем. В данном случае мы не отождествляем термин «автоматизм» с сюрреализмом, поэтому и противопоставляем автоматизм, как рутину и рабство, спонтанности, как порыву и свободе, - этот смысл придал понятию спонтанности Э.Фромм. Когда человек захлебывается рутинной и понимает, что из него хотят сделать робота, он хоть что-то противопоставляет автоматизму существования, когда же он увлечен игрой, он превращается в робота добровольно. Автоматизм существования, связанный с игрой гораздо сильнее, чем принято считать, проникает и в тайную жизнь личности, которую она так ревностно оберегает от скуки и любых механистических проявлений. Тайная жизнь, личная, так и не становится тайной и личной, покуда не обретет нового измерения, порывающего со всякой условностью и половинчатостью, с ложью.

В фильме И.Хейфица «Дама с собачкой» (1959), одной из лучших экранизаций Чехова, автоматизму проявлений человеческой индивидуальности противопоставляется спонтанность подлинного бытия. Дмитрий Гуров (А.Баталов) ведет две жизни - явную и тайную, и все главное для Дмитрия Дмитриевича происходит в его тайной жизни. Причем в явной жизни преобладает механистичность: «служба в банке», «споры в клубе», «хождение с женой на юбилей», словом, ритуал без святыни, тогда как в тайной жизни именно спонтанные проявления оказываются решающими, но далеко не сразу. Тайная жизнь Гурова, до тех пор, пока в Гурове не вспыхивает настоящее чувство, пока шаловливый ялтинский ветерок, настраивающий на интрижку, не уступает место пушкинскому ветру, которому, как и сердцу девы нет закона, эта тайная жизнь героя, по сути, ничем не отличается от его явной фальшивой жизни. Тайна становится тайной только после того, как перестает быть игрой.

Существует автоматизм мечтаний, некая конвейерная линия по производству индивидуумом образов его вторжения в жизнь и сценариев его побед. Сверкающие хромом фантомы не оставляют от реальности, от жизни человека за порогом мечтаний камня на камне. Эти малолитражные грезы,

генеральными конструкторами которых является человек, есть тоже игра, причем весьма изощренная, автоматизм которой доведен до невысказанного совершенства. Возведен в абсолют и страх перед жизнью. Сбившись в стаю, грезы-пустоцветы заставляют идти в ногу с ними людей незаурядных, их даже чаще, чем человека, равняющегося на середину. Поэтому первым покушением на самобытность личности, на тайну творчества и любви является автоматизм мечтаний. Механизм этот запускается по секрету от личности, парализуя ее волю и сводя на нет способность принимать самостоятельные решения.

Мечтатель из фильма Л.Висконти «Белые ночи» (1957), снятого по мотивам одноименной повести Достоевского, - герой уже XX века. Он не столь прекраснодушен и утончен, ведь он пережил «восстание масс», не столь он и свой в мире грез, к тому же он и не так красноречив, как герой Достоевского, однако яд мечтания уже поступил в его кровь. Он так же одинок, как и Настенькин знакомый, и он так же поскорее хочет начать жить настоящей жизнью. Но это не его стихия: мелкий клерк, блистательно сыгранный М.Мастроянни, отвергнут, отвергнут не столько своей романтической подружкой, сколько самой жизнью, которая не ставит на таких, как он, – уличных мечтателей, попутчиков бездомных псов. Однако следует сказать еще об одной метаморфозе.

Наташа из «ночей» Л.Висконти, и Настенька из «ночей» Ф.Достоевского угодили именно в ту ловушку, которая была поставлена на Мечтателя: они, эти девушки, выбрали в итоге мечту, а не жизнь. Ведь Мечтатель, полюбив их всей душой, перестал быть Мечтателем, они же, заразившись от него фантазерством, а точнее, еще сильнее уверовав в иллюзию, ошиблись, как мы полагаем, в своем выборе. Они предпочли игру в героиню, которая непременно должна дождаться своего возлюбленного, реальности, той подлинности, которая осветила ярким светом их жизнь благодаря именно Мечтателю. Мало того, в трактовке Л.Висконти Мечтателем является не мужчина, а женщина, девушка Наташа, а не клерк, который, в отличие от

героя Ф.Достоевского, способен и разорвать в клочки письмо, и сойтись с проституткой, и влезть в драку. Игра М.Шелл, исполнившей роль Наташи, ни в чем не уступает актерскому мастерству М.Мастроянни, а порою и превосходит его в искренности проявления чувств, что также подводит нас к неожиданному выводу – в Наташе, а не в Мечтателе воплощает Л.Висконти замысел своих «Белых ночей».

Когда внутренняя жизнь, огонь человеческого существования начинает дрожать на ветру, замирать и отчаянно вспыхивать, слишком велик становится соблазн ввязаться в какую-нибудь игру. Игра, будучи бледным подобием внутренней жизни, на некоторое время примиряет человека с самими собой, но демоны его природы не дремлют. Они превращают игру, эту пародию на внутреннюю жизнь, пародию на пламя в саму внутреннюю жизнь, в само пламя. Совершается чудовищная подмена, и совершается она согласно шекспировской традиции - в сумерках. Часом волка называют время перед рассветом. Это тот час, в который Гамлету является призрак отца. Под знаком Часа волка, как под неким созвездием, разворачивается, согласно Л.Выготскому, вся драма «Гамлет». И не в этот ли час Пушкин принимает пень за волка. «Сбились мы. Что делать нам! / В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам».

Водят бесы и художника Юхана (М.Сюдов) из фильма И.Бергмана «Час волка» (1968) а, точнее, не бесы, а демоны. Бесы – «бесконечны и безобразны», они – мутны, а демоны – исчислимы, уважаемы, они – отчетливы. Именно благодаря своей уважаемости и отчетливости демоны так быстро берут в оборот Юхана Борга, подменяя его внутреннюю жизнь, живой огонь, воплощением которого является Альма (Л.Ульман), пародией на внутреннюю жизнь, мертвым огнем, воплощением которого является Вероника Фоглер (И.Тулин). Бергман поднимает на новый уровень жанр психологического хоррора, каким является картина «Час волка», не в последнюю очередь благодаря игре Макса фон Сюдова. В его чертах вечно

искушаемого аскета проступает средневековый мистицизм, впервые открытый режиссером «Часа волка» в «Седьмой печати» (1957).

Одна из мыслей новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр» (1837) такова - нельзя овладеть искусством, прежде не ринувшись в любовь, но если уж ты прочно связал свою жизнь с искусством, любви никогда не угнаться за тобой. Одержимый образом идеального земного создания, художник никогда не предпочтет этому поиску создание неидеальное, хотя и бесконечно живое. Он невольно будет сравнивать идеал с тем, что ему предложит жизнь, и одним только *этим* глубоко оскорбит жизнь. Этот его взгляд в лучшем случае хищника, а в худшем - скупщика краденного, не ускользнет от натурщицы, с которой он станет писать богиню. И натурщица взбунтуется, и на ее стороне будет жизнь. Взбунтуется сама любовь, которая не позволит так жадно и корыстно себя рассматривать. Или взбунтуется или погибнет, как она погибает в рассказе Эдгара Аллана По «Овальный портрет». Художник, рисуя свою молодую жену, наносит на холст не краски, он отбирает у красавицы жизнь. Возлюбленная художника умирает в тот момент, когда он заканчивает ее портрет.

Не будет большим преувеличением сказать, что в фильме Ж.Риветта «Прекрасная спорщица» (1991), снятого по мотивам новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», ставится вопрос: подлинная реальность – это творчество, требующее самоотречения, или любовь, приносящая себя в жертву? Причем вопрос ставится на фоне восклицания бальзаковского живописца Порбуса: «Цветы любви недолговечны, плоды искусства бессмертны». И ответ на вопрос дается: и цветы любви, и плоды искусства могут со временем обернуться иллюзией, ритуалом, игрой, поэтому о возможности подлинной реальности говорить не приходится.

Подлинная реальность в «Прекрасной спорщице» лишь изредка вспыхивает под скрипучим пером или размочаленной кистью художника Френхофера (М.Пикколи), который блуждает в лабиринте форм своей модели Марианны (Э.Беар), вяжет узлы из рук и ног Марианны, «мнет» ее

тело, словно глину творения, вот только душу в дело рук своих вдохнуть не может. И еще подлинная реальность просвечивает в разговорах и в молчании людей, которые когда-то страстно любили друг друга, но искушения, изо дня в день встающие перед «людьми искусства», а именно о них фильм Риветта, грозят навсегда развести их.

Путь творческого дерзания заявлен романтической традицией как путь по преимуществу мужской. Путь любовного подвига - как путь по преимуществу женский. Такова расстановка сил в новелле Бальзака, однако история, рассказанная в «Прекрасной спорщице», разрушает романтическую традицию, хотя и поведена романтиком. Модель Марианна, которая позирует знаменитому художнику Эдуарду Френхоферу, вдруг отказывается посвящать жизнь своему возлюбленному Николя. Во-первых, потому что Николя предал Марианну, заставив обнажиться перед другим мужчиной, который оскорбил бы ее в любом случае. Либо воспользовавшись ею как женщиной, либо, эксплуатируя ее как вещь. Перефразируя Бальзака, Николя после эксперимента, на который он решается, словно бы перестает быть для своей возлюбленной «отцом, любовником и богом». Но эта причина, скорее, дань Бальзаку и романтизму.

Вторая причина, по которой Марианна рвет с Николя, такова. Николя подающий надежды художник, и девушка уверена, что в старости он превратится в такого же сумасброда и деспота, как Френхофер, а ее ждет участь Лиз, стареющей и больше не вдохновляющей на шедевры жены художника, то ли музы, то ли няньки.

В-третьих, картина, которую написал Френхофер, словно бы снимает маску с Марианны и обнажает всю «сухость и холодность» ее внутреннего мира. Есть все основания считать, что Эдуард написал портрет Марианны, который мы никогда не увидим. Френхофер обманул ожидания Марианны. Ее персона потерпела крах. Потерпел крах человек, который считает себя и которого считают другие тем, кем он не является на самом деле, но кем он предстает, чтобы создать о себе выгодное впечатление. Френхофер

открывает Марианне глаза, говорит правду. С Марианны снята маска, сорвана личина. Марианна до того, как она согласилась под нажимом Николая позировать знаменитости, и Марианна после сеансов – это два разных человека. Наивный Николай боялся, что старик покусится на безупречно сложенное тело Марианны, а Френхофер снял покровы с ее внутреннего мира и обнаружил за покрывами пустоту, которую, растрясая дар на ухабах жизни, не смог наполнить светом искусства. Красота Марианны сыграла с художником злую шутку.

Размышляя о софиологии С.Булгакова, В.Бычков напоминает о том, что красота двойственна по своей природе. «Отсюда ее роковая роль и магическая власть в мире. Все в Универсуме тянется к красоте, как к свету, ибо «она есть наше собственное воспоминание об Эдеме, о себе самих в своей собственной подлинности». И далее: «Истинная красота, убежден о.Сергий, духовна, хотя и открывается в природе» [Бычков, 2007, с.288]. Другими словами, за проявлениями внешнего человека Марианны, мастер не увидел проявлений ее внутреннего человека, открывающегося, согласно С.Булгакову, в природе, в материи, в телесности.

В финале фильма Френхофер замуровывает в стену портрет Марианны. На самом же деле, как мы полагаем, он хоронит то, что осталось от его дара, от его жизни, а коллекционеру подсовывает один из этюдов, выдавая этюд за свой лучший шедевр. Бальзаковский Френхофер говорит: «Когда ты пишешь картину для двора, ты не вкладываешь в нее всю душу, ты продаешь придворным вельможам только раскрашенные манекены». Утратив оригинальность как художник, Эдуард Френхофер из фильма режиссера Ж.Риветта сохранил ее как человек, и одним только этим поступком вернул себе жену. Лиз и Эдуард останутся вместе навсегда, потому что бесстрашно, ценой бессонных ночей, ценой отказа от возникших на их горизонте молодых, полных энергии тел разоблачают ложь своих желаний и жизней, и разоблачение это спасительно, потому что не умерла любовь, хотя и ушло вдохновение.

Одно из противоречий, восходящих к новозаветной парадигме, связанной с феноменом внутреннего и внешнего человека, есть реальность и игра. Именно это противоречие ложится в основу одной из сюжетообразующих тем киноискусства XX века. Какая же пара категориальных противоположностей (одна из пар), способна хоть в какой-то мере, без покушений на свою собственную уникальность, отразить антиномию реальности и игры? Предположим, что пара эта – сердце и рассудок.

Какова тема пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» и фильма М.Николса, экранизировавшего эту пьесу в 1966 году? На поверхности лежит проблема бездетного брака. Сэнт-Бев заметил, что если к сорока годам комната человека не наполняется детскими голосами, она наполняется кошмарами. Мы видим эти кошмары в пьесе Э.Олби. Имя главному кошмару - Вирджиния Вулф. Имеется и тайна. Сын Джорджа и Марты. Чем для них является загадочная фигура их сына? «Сын» - образ собирательный. Это и реальный ребенок, которого у них никогда не было. Это и их любовь, которую они оказались не в силах удержать. Это и то дело, дело жизни, ради которого они пришли в этот мир, и которое не сдюжили.

Есть такие тайны, страшные тайны, страшные, но не последние, в которые посвящены только двое. Раскрытие их, бряцание ими равносильно поражению, отречению от любви, от самого себя. И вот тогда душа взыскует самой себя так, как никогда прежде. Джордж и Марта обрушивают друг на друга град ударов, чтобы расколоть окостеневшие панцири и высвободить все еще полные жизни души, полные вопреки всему. Или, что то же самое, герои гонят прочь нечисть, которая грызла их изнутри. Не потому ли Э.Олби называет последний акт пьесы «Изгнание бесов».

Джордж убивает символического сына, но только для того, чтобы воскресить его, а вместе с ним и себя, и свой союз с Мартой. Разом потеряв всё, Джордж и Марта вдруг обретают реальность. Игры закончены, бесы изгнаны. Реальность коснулась Джорджа и Марты невидимыми хрупкими

перстами. Не прошла сквозь Джорджа и Марту, как через фантомы, и не замерла в дюйме от них, а именно коснулась. И это момент истины. Это то, ради чего стоит жить.

Марта все еще не уверена в том, что реальность, из которой они сами себя изгнали, обняла их и приникла к ним щекой. Марта боится, боится как ребенок. Не уверен и Джордж, но так близки друг с другом Джордж и Марта еще никогда не были. Никогда они еще настолько не составляли друг с другом одно существо. Никогда они еще настолько не были личностями, не обладали такой цельностью и в то же время такой уникальностью каждый по отдельности. Игра для них являлась той формой существования, когда они могли быть уникальны только по отдельности, а, став одной плотью, теряли свою неповторимость. Реальность же восстановила, пусть и на короткий срок, хрупкое равновесие между бесконечно личным и тем бесконечно важным, что открывается мужчине и женщине в любви. Марта отказывается от алкоголя, первый раз за всю ночь, потому что она боится спугнуть реальность, боится помешать реальности излить на них свою милость, принести им свои дары в виде совершенно непостижимых вещей.

Таково противоречие между реальностью и игрой в пьесе Э.Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» и одноименном фильме Николса. Таково противоречие между сердцем, как одним из символов реальности, и рассудком, как одним из символов игры.

Трудно представить, что кто-то бы справился лучше с ролью Джорджа и Марты, чем супружеская пара Р.Бёртон и Э.Тейлор. Взбалмошная и своенравная героиня Тейлор, которая на поверку оказывается ранимой и кроткой, нуждается в невозмутимом и дипломатичном герое Бёртона, который, движимый, скорее, любовью, чем эгоизмом, способен взорваться подобно вулкану, и обесмыслить бунт своей благоверной. Не случайно Ф.Дзеффирелли уже в следующем году пригласил этот актерский дуэт на роли Катарины и Петруччо в «Укрощении строптивой» (1967).

Так называемому высшему обществу претит всякий намек на непосредственность проявления чувств, на обнаружение сокрытых пружин, так как «вращение» в свете есть игра, правила которой не всегда проговариваются, они висят в воздухе, подобно запаху блюд и аромату духов. Живое чувство казнено *светом*. Тютчев называл этот заговор *света* «бессмертной пошлостью людской». Правила душат, теснят, даже если пытаются найти общий язык люди, не занимающие привилегированного положения в обществе.

В фильме Ж.Ренуара «Правила игры» (1939) авиатора, влюбленного в маркизу, подстреливают в поместье маркизы, как кролика. Это в небе авиатор Андре Жюрье (Р.Тутен) – орел, а на земле он – кролик. Сцена охоты, которая предшествует маскараду и трагической нелепой гибели Андре, заканчивается агонией не символического кролика, а настоящего – трепещет хвост и кролик медленно поджигает свои такие проворные и, казалось бы, неукротимые лапы. Так же трепещет и сердце авиатора Андре, посвятившего свой перелет через Атлантику маркизе Кристине де ла Шене (Н.Грегор). Но Андре отвергнут маркизой, не потому что он недостаточно мужественен, а потому что он слишком искренен. «Он искренен, - говорит маркиза. – А искренние люди очень скучны».

Открыв свое сердце, Андре превращается в мишень. Не подстрелить его – означает утратить инстинкт охотника. Но не таковы обитатели поместья, его хозяева, гости и челядь. Они охотники до мозга костей, охота их самая сильная страсть. Нельзя сказать, чтобы не было сердца у мужа маркизы месье Робера или у его любовницы, или у друга Андре, господина Октава. Нельзя также сказать, что бессердечна сама маркиза. Но чувства этих господ не идут дальше сцен, которые они друг другу не устают закатывать. Огонь их сердец под тончайшей стеклянной колбой лампы. Можно прибавить пламя или убавить, а почему, для чего - совершенно неважно и не нуждается в объяснениях. Единственное, что важно - играть по правилам, то есть все-таки

играть, а не жить. Ложь и есть те самые *правила игры*. Инстинкт театральности заслоняет и чувства, и разум.

Супружеская чета де ла Шене и их гости слишком вошли в свои социальные роли, вошли до утраты своего «я». И выйти из роли они не могут, потому что существуют правила. Кто же отменяет эти правила? А отменяет их появившийся в поместье удалец Андре. Он ставит все с ног на голову самым фактом своего существования, одним своим беззащитным видом. Вот тут-то и начинается заваруха: объяснения, поцелуи, пальба. Словом, жизнь, настоящая и полнокровная, в которую хозяева поместья и их гости все же продолжают играть, напоминая заводные механические игрушки из коллекции хозяина поместья.

Впоследствии этих господ запрет в особняке Л.Бунюэль в фильме «Ангел-истребитель» (1962), а Н.Михалков в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1979) введет в ступор русских дворян заморской игрушкой – тем самым механическим пианино из коллекции Робера. Заметим попутно, что Михалков, экранизируя Чехова, разовьет сюжетную линию Октава, с его назревающей в фильме Ж.Ренуара истерикой. Но смерть Андре отменяет всяческие истерики.

Первой жертвой игры без правил становится сам Андре. Только тот может умереть, кто жил. Играющий же недостоин пусть и нелепой, но трагической гибели. Андре так и не перелетел Атлантику, потому что он человек, а не машина.

Игра сопряжена со страстью и одержимостью. Игра не в меньшей степени одержимость и страсть, чем форма досуга или *инстинкт театральности*.

В фильме К.Мидзогути «Сказки туманной луны после дождя» (1953) рассказывается о двух крестьянских семьях, втянутых в водоворот гражданской войны. Погруженная в туман средневековая Япония, где туманом дышит всё - и люди, и их фантазии,- становится сценой, на которой разворачиваются две человеческих драмы.

Мечтающий разбогатеть крестьянин-горшечник Гэндзюро (М.Мори) отправляется в большой город, чтобы сбыть товар и потратить вырученные деньги на жену и ребенка. Однако внезапно крестьянин превращается в раба своей страсти: больше всего горшечнику хочется не разбогатеть, он ищет славы, признания, из его посуды могли бы есть и пить сами боги. Вот Гэндзюро и творит кумира, вызывает из небытия духа. Умершая девушка неземной красоты женит на себе горшечника, разум которого помутился. Горшечник одержим страстью, он на вершине блаженства: любим как никем, оценен, как никогда, но вот только он не живет, а играет. Играет в какую-то удивительную игру, которая не имеет ничего общего с его подлинной жизнью, с его прошлым, которое блекнет на фоне феерического настоящего, и лишь иногда слабо и жалобно окликает горшечника. Нет, он не слышит ни последнего стога своей жены, заколотой копьем мародера, ни плача своего сына, оставшегося сиротой.

Второй крестьянин, компаньон и родственник гончара, мечтает стать самураем. Крестьянин-земледелец Тобэи (Э.Одзава) до того одержим этой страстью, что удача, хотя и снисходительно, но улыбается ему. По чистой случайности, став обладателем солидного трофея – головы генерала, земледелец получает от своего покровителя всё, чего так страстно желал. Коня, свиту и почет. Сбылись мечты Тобэи – он самурай. Однако в этот же день новоиспеченный самурай встречает в публичном доме свою жену, которая, чтобы не умереть с голода, а возможно, и назло мужу-мечтателю, который бросил ее, стала наложницей.

Но вот туман мечтаний рассеивается. Наигравшись один в бога, а другой в самурая, гончар и земледелец возвращаются к своим исконным ремеслам, в свою затерянную в горах деревушку. Вот здесь-то и вступает в свои права духовная реальность, которая однажды уже явила себя, - дух умершей девушки из знатного рода и дух ее кормилицы, едва не подменили реальность игрой в реальность. Однако гончар не без помощи мудреца, многое повидавшего на своем веку, сумел прозреть и разрушить чары.

Духовная реальность в доме коварного призрака так смешалась с игрой, что отличить мнимое от подлинного стало невозможно.

Духовная реальность так же может утратить свою подлинность, как и окружающая действительность, эмпирический мир, и только совесть, ее голос, способны снять заклятие. Итак, гончар возвращается, и духовная реальность открывается ему во всей своей полноте. Гончара Гэндзюро встречает не его жена Мияги (К.Танака), а добрый призрак жены.

Сцена возвращения гончара одна из самых пронзительных и щемящих в мировом кинематографе. Мияги продолжает заботиться о муже даже и по ту черту своей безраздельно ему и сыну отданной жизни. Наутро Гэндзюро понимает, что Мияги отошла в мир иной, хотя и пребудет теперь с ним навеки. Сын ставит плошку с горячей похлебкой на могилу матери, как бы предлагая ей первой отведать их земной пищи.

Внутренний мир личности далеко не всегда совпадает с внутренним человеком. Внутренний мир может быть себялюбивым и эгоистичным, ограниченным и приземленным. В этом случае внутренний мир, скорее, совпадает с внешним человеком, являя собой «подводную» часть внешнего человека. Внутренний человек наделен принципиально иным бытием, которое, тем не менее, целиком и полостью опирается на внутренний мир личности, озаряя его собой и наделяя смыслом.

Прибегая к метафоре, приведем две попытки изображения внутреннего человека, одна – литературная, говорящая сама за себя, другая – кинематографическая, требующая комментария. Связывает эти попытки образ пчелиного улья как метафоры глубинного бытия.

Попытка первая предпринята в романе-хронике Н.Лескова «Соборяне» (1872): «Проникнем в чистенький домик отца Туберозова. Может быть, стоя внутри этого дома, найдем средство заглянуть внутрь души его хозяина, как смотрят в стеклянный улей, где пчела строит свой дивный сот, с воском на освещении лица божия, с медом на усладу человека. Но будем осторожны и

деликатны: наденем легкие сандалии, чтобы шаги ног наших не встревожили задумчивого и грустного протопопа...» [Лесков, 1957, с.23].

Вторая попытка предпринята спустя век в фильме В.Эрисе «Дух улья» (1972). Отец семилетней Аны, после возвращения с пасеки, делает в тетради запись, которая выдает в нем литератора: столь просты и в то же время нетривиальны его наблюдения: «Кто-то, кому я недавно показывал в одном из моих стеклянных ульев движение этого колеса, так же видимое, как большое колесо стенных часов, с удивлением смотрел на это обнаженное бесконечное треволение сотов; безостановочное, загадочное и безумное трепетание кормилиц у выводковых камер; одушевленные мосты и лестницы, которые образуют работницы, выделяющие воск; всё захватывающие спирали царицы; разнообразную и непрерывную деятельность толпы; безжалостное и бесполезное напряжение; чрезмерно ревностную суету; нигде не ведомый сон, кроме колыбелей, уже подстерегаемых завтрашним трудом; и даже покой смерти, удаленный из этого убежища, где не допускаются ни больные, ни могилы. И как только прошло удивление, наблюдавший все эти вещи поспешил отвести глаза отсюда, где можно было прочесть полный печали ужас». Несколько последних строк отец Аны вычеркивает из тетради, ведь, можно сказать, начал он за здравие, а кончил за упокой.

Улей в записи пасечника уподобляется миру не только прекрасному и загадочному, но яростному и безжалостному. Лишь в финале картины ее авторы, прибегая к закадровому голосу отца Аны, сравнивают улей с внутренним человеком, с беспрестанными тайными движениями этого человека, с его скрытой от глаз жизнью, с некой «всё захватывающей спиралью царицы». И происходит это, как мы полагаем, вот почему.

Дочь пасечника Ана (А.Торрент) создает свою особую реальность, в которой существует монстр Виктора Франкенштейна. Накануне Ана вместе со старшей сестрой посмотрела знаменитый фильм Джеймса Уэллса «Франкенштейн». Ана призывает монстра из леса и реки, из мрака и тишины

для того, чтобы монстр нарушил заведенный порядок вещей - «безжалостное и бесполезное напряжение; чрезмерно ревностную суету». Нарушил тот порядок, который Ана воспринимает как некую игру, с ее всем известными, но мало кого вдохновляющими на открытие самих себя правилами. И Франкенштейн или его эманация является девочке сначала в виде дезертира, скрывающегося в заброшенном доме, а затем и как видение, «вышедшее» из ночи.

Призрак, разумеется, опасен, он противен самой природе, он – сокровенное и, конечно же, запретное знание о невидимой, *потусторонней* стороне вещей. Но откуда-то Ана знает, что призрак не опаснее внутреннего ее человека, а может быть, призрак и есть внутренний ее человек, которого нужно бояться, потому что он вне закона, он всегда под подозрением у людей, на него охотятся и рано или поздно убивают. И так же, как в Гамлете после встречи с Призраком возобладала «вторая душа», «не та душа, что живет в обыденном дневном мире» [Выготский, 1987], а та, что воспринимает касания ночного мира, мира иного, так же и в Ане возобладал ее внутренний человек. Не так Ану пугает кинематографический образ актера Бориса Карлоффа в голливудской ленте 1931 года, тот самый монстр, который теперь уже в яви вот-вот прикоснется к ней своими уродливыми негнущимися пальцами, как ее страшит то, что она точно такая же, как все, *обычная* девочка, которая скоро превратится в *обычную* тетю.

Скорее всего, Ана все это *так* не формулирует. Ана еще не осознает своих предчувствий, своего смутного внутреннего человека, но мы уже верим, что со временем предчувствия помогут ей осознать себя.

А вот старшая сестра Аны Изабель не творит реальность, она играет в таинственное, в ужасное, в смерть. Изабель «надевает» маску взрослого, обладающего властью человека. Старшая сестра проводит эксперимент над кошкой, пробуя ее задушить. Кошка оцарапывает ей руку, и девочка красит кровью, словно помадой, свои губы, изучая в зеркале своего внешнего человека. Сестра ставит опыт над Аной, решив ее напугать – облачившись в

одежду отца, сестра закрывает Ане *взрослой* перчаткой рот, как это сделал бы воображаемый маньяк или мертвец, прокравшийся в дом. Попутно старшая сестра как бы совершает магический обряд, взывая к темной стороне отцовства как такового: связь между Франкенштейном и непросветленной ипостасью отца очевидна. Не случайно Ю.Арабов, размышляя об образе Фредди Крюгера, отождествляет темную ипостась отцовства с колдовством [Арабов, 2003].

Возможно, войдя в возраст своей старшей сестры, Ана предаст внутреннего человека и покорооче сойдется с внешним. Творчески-созерцательное отношение к жизни уступит место хищнически-механическому, а *дух улья* - «беспросветной пчелиной жизни». (Именно под таким названием «Беспросветная пчелиная жизнь» фильм В.Эрисе появился на видеорынке). А может быть, Ана и не предаст дух улья. Внутренний человек Аны уже окреп, он успел повзрослеть раньше, чем развился ее внешний человек. Возможно, это происходит в один из дней детства, и одно яркое впечатление, одно сильное переживание определяет дальнейшую жизнь человека.

Личность обязана надевать маску, это гуманно и по отношению к ней самой и по отношению к другим людям, но когда из глубины личности поднимается лицо, ничто уже не в силах его остановить. Лицо открывается как правда, лицо – всегда победа, и цена этой победы всегда очень велика.

Когда мы говорим о лице как о некоей правде, мы не имеем в виду правду биологическую, природную, ведь личность, согласно метафизике сердца, есть превозмогание природы, а, значит преодоление и *зверя* в человеке; изживание *зверя* и как хищника, не знающего жалости, и как существа, хотя и грозного, но поддающегося дрессировке.

Трудный подросток Смит (Т.Кортни) из фильма Т.Ричардсона «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» (1962) одерживает духовную победу не столько над начальником пенитенциарного учреждения, считающим себя истинным джентльменом, сколько над системой

приручения и гуманного перемалывания личности в общественно полезный продукт.

Общество, которое Колин Смит считает лживым, раскрывает ему свои объятия, рисует заманчивые перспективы, но подросток не спешит делать головокружительную карьеру, сливаться с обществом и его ценностями в любовном экстазе. У парня своя голова на плечах. Он останавливается перед финишем, сильно обойдя всех, и вежливо, как настоящий джентльмен, пропускает вперед долговязого седьмого номера, посмеявшись над кострами амбиций и честолюбивыми стремлениями не только взрослых болельщиков, но и своих сверстников, заразившихся одиночеством взрослых. Смит словно бы внял наставлениям апостола Павла: «...я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух; но усмиряю и порабощаю тело мое...» (1 Кор. 9, 26), то есть, усмиряю, прежде всего, своего внешнего человека, с которым поквитался Смит, возможно даже и не подозревая об этом. Тем ценнее победа Смита, которая в мире человека играющего не засчитывается, а даже напротив – приравнивается к поражению. Ведь именно ему - своему «бесценному» внешнему человеку, одержимому желанием любой ценой вырваться в фавориты, стать любимчиком начальства, чтобы делить с властью власть, Смит преподал урок. Сильнее оскорбить мир, построенный очень важными людьми на весьма иллюзорных и сомнительных ценностях, уже невозможно.

Директор исправительной школы, поставивший на Смита, как на скаковую лошадь, слишком поздно понимает, что ошибся в подопечном. Но этот бунт, этот нигилизм не разрушителен для Смита. Смит сохранил свою личность, которую ему предложили продать по очень неплохой цене, чтобы, конечно, подчинить, заставить играть по правилам и этого «рассерженного» британца. Причем подчинить не столько физически (Смит живет в одной из самых цивилизованных и богатых стран мира), сколько духовно, низведя до скаковой лошади, которой положено развлекать и ублажать безликих, напыщенных, так серьезно играющих господ. И когда в последней сцене

воспитанники исправительной школы занимаются общественно-полезным трудом, монтируя противогазы, а за кадром звучит стихотворение Уильяма Блейка «Новый Иерусалим», положенное в 1916 году на музыку композитором Хьюбертом Пэрри и ставшее неофициальным гимном Великобритании, мы понимаем, что не все спокойно в датском королевстве.

Гимн «Иерусалим» с его знаменитой последней строфой: «Мой дух в борьбе несокрушим,/ Незримый меч всегда со мной./ Мы возведём Ерусалим / В зелёной Англии родной» и резиновые безликие маски противогазов, пугающие пустыми глазницами, плохо рифмуются.

Сравнивая западноевропейскую и русскую литературные утопии, В.Мильдон отмечает приземленный, практический характер первой, и неотмирный характер второй [Мильдон, 2006]. Построить Иерусалим в Англии, в «родной географической среде» вполне в духе западного прагматизма. Новый Иерусалим это не что иное как Небесный Град, царство не от мира сего. Попытка построить Иерусалим на «зеленой и прекрасной земле Англии» обречена хотя бы потому, что Царство Божье в фильме Ричардсона строится миром взрослых на Земле, а не в человеческом сердце. Словом, строится не в личности, которая, благодаря тому, что обладает лицом, а не «резиновой» социальной маской, скорее мешает построению Иерусалима «в зеленой Англии», чем помогает.

«Молодые рассерженные» британцы, весьма далекие от идеи христианского смирения, - первые, кто осознает всю опасность земных царств, потому что именно на них, на молодых и рассерженных земные царства «отрабатывают» свои полицейские удушающие захваты.

Оппозиция реальности и игры остается в плоскости психологии, то есть глухой к духовному опыту личности до тех пор, пока личности не удастся этот опыт различить сквозь «тусклое стекло» ее внутреннего мира. Мира, обособленного как от окружающей действительности, так и от последних тайн бытия. Актриса Фоглер из «Персоны» отгородилась от окружающей

действительности молчанием, а от последних тайн бытия – равнодушием. В какой-то момент ее психологический панцирь оказывается пробит.

Объятый пламенем, страдающий за веру буддистский монах, обугливающийся по ту сторону телевизионного стекла, мальчик из гетто под дулом немецкого автомата, находящийся внутри фотографического снимка, – вот оно дыхание реальности, самой жизни, которое застаёт актрису врасплох. Оказывается, кроме ее собственной боли, есть еще чья-то.

Чужая боль и вера застаёт врасплох не только героиню «Персоны», но и самого Бергмана: по собственному признанию шведского режиссера «великие катастрофы» находятся за порогом его восприятия, а такие вот свидетельства величия или низости человеческого духа он не в силах забыть [Бергман, 1997].

Актриса Фоглер, так же как и художник Френхофер из «Прекрасной спорщицы», разочарована не только в «цветах любви», но и в «плодах искусства». И то, и другое оборачивается для них фантомом. Фоглер, вероятно в последний раз выйдя на сцену, вдруг замолкает, оборвав монолог «Электры». Френхофер замуровывает в стену, вероятно, свой последний живописный опыт – портрет Марианны. Герои и «Персоны», и «Прекрасной спорщицы» за одной своей маской талантливо прозревают другую, и совершенно не готовы увидеть лицо. Поэтому они творят лишь очередную маску – Фоглер на сцене, Френхофер на полотне. Осознав же это, они находят в себе мужество утаить от мира свое печальное открытие, и хотя бы *так* прикоснуться к тайне лица.

Если в финале «Охоты на лис» Виктор Белов, такой же как и Фрэнк Мэчин работяга, находит в себе силы сойти с дистанции, окликнутый внутренним голосом или внутренним своим человеком, то Фрэнку уже подсказать некому. Окрик в спину – это все, что он получает: «Давай, Мэчин, шевелись, черт тебя побери!» И это голос внешнего человека Фрэнка, толкающий Фрэнка Мэчина в ад.

Согласно христианско-неоплатонической традиции бытие восходит к инобытию. Без последнего жизнь лишилась бы самого таинственного и насущного измерения, того, что Вяч. Иванов назвал «небесами незримыми человека», а С.Франк «последней смутно чуемой глубиной реальности». Игра же, как метафизический феномен, есть самый эффективный способ рассеивания духовной реальности, будь то спорт - отдушина Белова и Мэчина; флирт – то, с чего начинается Дмитрий Гуров; ложь, с которой авиатор Андре Жюрье и трудный подросток Колин Смит не могут смириться; или оргия как форма выяснения семейных отношений, которая лишает Марту и Джорджа последних сил. Нелегко освободиться от эго или, выражаясь евангельским языком, изгнать бесов, но главным героям пьесы «Кто боится Вирджинии Вульф?» удается выставить их за порог.

Бесы великие имитаторы. Им по силам создать иллюзию решительно всего, в том числе и духовной реальности. В этом деле им нет равных. И романтическая натура Наташа из «Белых ночей», и художник Юхан из «Часа волка» возводят в сумраке последнего ночного часа или прозрачного ночного часа грандиозную иллюзию своей будущности, и помогают им в этом inferнальные силы. Наташе помогает физическая неотразимость ее возлюбленного с его героическим профилем и прошлым. Что ей незадачливый клерк-мечтатель. Она сама мечтательница. А Юхану помогают плоды его больного воображения, которые он наделил самостоятельным приватным существованием, и они, подобно нечисти из гоголевского «Вия», сводят с Юханом счеты. По существу, Юхан, как Онофф из фильма «Простая формальность», совершает самоубийство – Юхан дышит ядовитыми испарениями своего искусства.

Духовная реальность есть подлинная жизнь, однако это не мешает относиться к духовной реальности критически, отделяя зерна от плевел.

Гончар Гэндзуро из «Сказки туманной луны» позволяет себя заколдовать, втянуть в тонкую, весьма тонкую игру, которая хотя и ступенью

ниже реальности, но об эту ступень еще нужно запнуться и упасть, чтобы прозреть.

Фильм «Дух улья» с удивительной деликатностью прочерчивает мерцающую границу между внутренним и внешним человеком, а заодно - и границу между реальностью и игрой.

В «Одиночестве на длинную дистанцию» маска, которую надевает личность для того, чтобы остаться самой собой в глубине, отброшена. Наступает гамлетовский момент снятия маски: срывание личины и с самого себя, и с мира, который теперь готов тебя растерзать.

Личность есть боль, потому что личность рано или поздно срывает маску. Но это вовсе не сюрреалистическая попытка «снять с существования маску из плоти и добраться до чудовищного скелета вещей» [Маньковская, 2003, с.40], которую предпринимает создатель «театра жестокости» Антонен Арто.

Взгляд Арто на искусство как на магию чрезвычайно близок концепции театральности Н.Евреинова. Маска совлекается не с существования, для того чтобы обнажить его малопривлекательный скелет и найти оправдание новым, пугающим нас граням бытия. Хотя возможен и такой подход. Не он ли и был предпринят «проклятыми поэтами» от Бодлера до Рембо. Маска совлекается личностью с самой себя, что гораздо опаснее и для личности и для мира.

Инстинкт театральности, инстинкт маски - это, как ни странно, инстинкт подчинения, а вовсе не выбор свободы, не способ «перехитрить рок».

Красота искусства, как считает С.Булгаков, далеко не всегда является той красотой, которая спасет мир, согласно знаменитому афоризму Достоевского. «Мир спасет не театральная, не эстетическая красота, - убежден Булгаков, - сама она ценна и важна, лишь пока зовет к этой спасающей красоте, а не отвлекает от нее, не завораживает, не обманывает» [Бычков, 2007, с.290]. С.Булгакову вторит Н.Бердяев, писавший, что играющий роль, надевающий маску остается одиноким.

И не об этом ли одиночестве, одиночестве бегуна на длинную дистанцию фильмы и Т.Ричардсона, и В.Абдрашитова и «Персона» И.Бергмана?

Такова в свете проблемы ролевого существования оппозиция реальности и *игры в другого*, в того, кем личность не является, но, одержимая инстинктом театральности, становится, либо осознавая подобное положение вещей и восставая против него, либо извлекая из него выгоду и покоряясь ему. Так переходит из одной режиссерской работы в другую тема реальность и игра, объединяя на уровне идеи фильма столь, казалось бы, мало имеющие общего друг с другом киноленты.

Не во всех упомянутых фильмах выявленная тема доминирует, однако она является определенной точкой отсчета, а иногда и решающим аргументом в споре, о чем фильм, если понимать тему как противоречие, как борьбу двух непримиримых начал.

Мы определили сверхприродную, метафизическую реальность, восходящую к внутреннему человеку, как подлинную жизнь, а игру, восходящую к внешнему человеку, как побег от подлинности. Это определение затрагивает лишь те специфические стороны указанных типов бытия и ликов существования, которые «вытекают» из драматургии, являются сюжетообразующими, максимально обостряют заложенное в заявленной оппозиции противоречие, психологически мотивированы, хотя на метафизическом уровне и не получают, да и вряд ли могут получить свое адекватное выражение.

1.2. Оппозиция реальности и иллюзии.

Тенденции сокрытия истины в кинотворчестве.

Не только через личность, которая надевает маску, выражается тенденция сокрытия истины в целом и в кинотворчестве, в частности.

Существуют иные духовно-материальные среды, несущие на себе отпечаток личности, но сами личностью не являющиеся. Личность предполагает творчество и борьбу за себя утверждает Н.Бердяев. «Личность есть дух и потому противоположна вещи и вещности, противоположна явлениям природы» [Бердяев, 2006, с.128]. Философ с присущей ему чеканностью слога дает определение личности и показывает, в чем состоит ее уникальность. А в чем же состоит уникальность вещи? Другими словами – уникальность материи, а шире – видимого, осязаемого мира, мира внешнего по отношению к личности и духу. Присуща ли «чувственной предметности», противостоящей «высшим сферам» [Эстетика и теория искусства XX века, с.48] некая раздвоенность, некое несовпадение с самой собой, от которого так страдает личность, когда, в частности, надевает маску, играя ту или иную социальную роль? С масками, каждая из которых хороша лишь до поры до времени, связаны, как считает Н.Бердяев, рецидивы одиночества, невозможность излить себя. Способна ли вещь надевать маску? Способна ли вещь испытывать одиночество?

Сама по себе вещь не способна на какое-либо осмысленное или бессмысленное действие. Но, став для личности целью, вещь словно бы «заражается» личностью, делит с личностью все ее состояния, драму ее несовпадения с самой собой. Вдруг природа вещи становится иллюзорной. Выясняется, что характер вещи *карнавален* [Колотаев, 2000] – вещь, словно бы двоятся, она не та, за которую себя выдает. И только благодаря образам символического порядка, рождающимся в сердце зрителя, вещь обретает полноту и целостность, другими словами, вещь снимает маску. Но, снимая маску, вещь не становится доступней. Напротив, субъект тут же теряет вещь из виду, а точнее, теряет из виду ее ложный облик, который субъект и принимал за лицо вещи.

Воспринимающему субъекту открывается нечто, чему трудно подобрать название. Нечто значительное и таинственное. Если мы скажем, что воспринимающему сознанию открывается истина, значит, вещь снова

обманула реципиента, посмеялась над ним своею очередной маской. Скорее, воспринимающему сознанию открывается та сторона, в направлении которой истина исчезла. Истина непостижима, но это не означает, что образы символического порядка, рождающиеся в сознании, не ведут к ней и не вдохновлены ею. Если вдохновлены, значит и ведут.

Противоречие между реальностью и игрой включает в себя, как частный случай, оппозицию реальности и иллюзии. Противопоставляя реальности не столько игру, сколько иллюзию, мы подходим к проблеме познаваемости истины.

Данная проблема имеет отношение к антитезе подлинного и мнимого бытия на том уровне осмысления, который не лишен психологической составляющей, однако последняя как бы смещена на обочину. В результате разговор о вещи, данной нам в ощущениях, ведется в свете рассуждений об образах символического порядка, обретающихся в сознании воспринимающей стороны или в *сердце*.

Христианские персоналисты Н.Бердяев и Б.Вышеславцев придают сердцу, как символу внутреннего человека, особое значение. Н.Бердяев называет сердце ядром личности. «Сердце совсем не есть один из отдельных элементов, в сердце есть мудрость, сердце есть орган совести, которая есть верховный орган оценок» [Бердяев, 2006, с.133].

Иллюзорен, карнавален не только характер вещи, но и характер события. Реальность события во всей его полноте зависит вовсе не от того, произошло ли оно в историческом смысле, а от того, прибавило ли это событие что-либо существенное к реальности первоначальной, по выражению М.Элиаде «более величественной и богатой смыслом, чем реальность современная» [Элиаде, 2001]. На это же обстоятельство указывает и С.Булгаков, разрешая спор, ведущийся натуралистами и буквалистами вокруг первых глав Библии. С.Булгаков говорит о том, что нет необходимости приписывать сказанию или мифу исторический характер. Символические образы мифа больше и

значительнее в своих обобщениях нежели вся эмпирическая история [Булгаков, 1945].

У каждой эпохи и этноса свои представления о первозданной реальности, важно, что эти представления существуют и оказывают огромное влияние как на повседневную жизнь, так и на все то, что находится за чертой обыденности.

Как бы ни разнились между собой духовные мировые учения, в одном они сходятся: реальность события во всей его полноте есть тайна. Событие обладает как видимой стороной, она же часто сторона иллюзорная, так и стороной незримой, духовной, связанной с первозданной реальностью, корни которой уходят не столько в *историю*, сколько в почву *сказания*. Поэтому любое суждение о реальности как целом, то есть в духовном мире, не сводится к фиксации и констатации фактов эмпирического характера, хотя совершенно пренебрегать ими было бы тоже неверно. И все же, взятые в отрыве от *целого*, эти факты только запутывают субъекта, морочат его, как та самая вещь, которая надевает маску.

Событие духовной или первозданной реальности существует не столько как факт, сколько как столкновение фактов, которые до некоторой степени противоречат друг другу. Однако для нас важно не столько то, что факты духовной реальности вступают в противоречие, сколько то, что они способны приоткрывать разные стороны сокровенного бытия. Событие духовной реальности существует в виде множества версий, ни одна из которых не может быть окончательной, а главное - единственной. К тому же самые важные события духовной реальности имеют место и в эмпирической истории, которую пишут пристрастные свидетели.

Комментатор Библии А.Лопухин указывает на то обстоятельство, что в Евангелии от Иоанна излагаются события не упомянутые в трех синоптических Евангелиях, тогда как достаточно известные события евангелист Иоанн обходит молчанием [Лопухин, 2007].

Остается лишь добавить, что событие духовной реальности продолжает жить на устах и в сердцах его толкователей, которые вправе называть себя его очевидцами не в меньшей степени, чем его эмпирические свидетели.

Чаша криптомерий, в которой разворачиваются события фильма А.Куросавы «Расёмон» (1950), – это пространство духовной реальности. Несмотря на то, что имеются показания всех участников события – разбойника Тадземару, жены убитого самурая, дровосека, ставшего свидетелем убийства, и даже духа жертвы, который говорит с нами через ведьму, мы никогда не узнаем, что же произошло в чаше на самом деле. Четыре версии и каждая по-своему правдива.

Сюжет «Расёмона» - не игра ли это ума, которому надоело быть рабом факта? Нет, это больше чем игра, это уже сама вечно ускользающая от нас реальность. Выслушав разбойника, жену самурая, дровосека и духа самурая, мы столько узнали о человеческой природе, поневоле оказавшись на границе двух миров (без показаний духа убитого самурая идея фильма не была бы реализована и наполовину), сколько неспособно вместить в себя одно событие, событие, разворачивающееся в эмпирической истории, сколько не способен в себя вместить один случай, поневоле носящий характер чего-то случайного.

Духовная реальность - это сад расходящихся тропок. Она вбирает в себя не только брэнное и бессмертное, видимое и незримое, что отражено в христианской картине мира, но и разные вариации одного и того же события, вплетенного в канву действительности. Таков один из ответов Страны восходящего солнца, которая, прежде чем говорить о каком-либо предмете, погружает его в полумрак, окутывает туманом и скрывает за пеленой дождя, дабы удержаться от не терпящего возражений суждения о нем. Однако финал «Расёмона» - это как раз таки попытка подняться над брэнным, назвать вещи своими именами ясно и четко. Зло – обречь подкидыша на смерть. Добро – поделиться с ним жизнью.

Вечно ускользающая истина, ускользающая реальность, явленная в «Расёмоне», уравнивается поступком дровосека, который больше не сомневается в том, что есть истина. Истина – это жертва, на которую он идет, когда решается вопреки «мудрости века сего» усыновить младенца.

Актер Такаси Симуро, сыгравший дровосека, спустя два года исполнит главную роль в фильме Куросавы «Жить» (1952). Умиравший от неизлечимой болезни чиновник Кандзи Ватанабэ в трактовке Т.Симуро, так же как и дровосек в фильме «Расемон», оказывается способен на благородный поступок: чиновнику удастся разбить парк в черте города и тем самым оправдать свою, как он не без оснований считает, никчемную жизнь.

Непрочность суждения о реальности как целом и не может быть преодолена и может. Тут все решает движение сердца, на которое воспринимающее сознание либо способно, либо нет, но никак не движение ума. Тут либо лицо побеждает, как тихий дерзкий вызов, брошенный миру, либо маска, как адвокат заведенного порядка вещей. Примечательно в этой связи замечание А.Эйнштейна: «Не стоит обожествлять интеллект. У него есть могучие мускулы, но нет лица» [Эйнштейн, 2007, с.804].

Сердце или внутренний человек, «сокровенный сердца человек» есть символ целостности бытия, всегда незавершенного, пребывающего в становлении. Однако не нужно путать *незавершенность* с *раздробленностью*, так как последнее чаще всего присуще именно тому, что остановилось в развитии, приобрело монументальные формы, застыло, подобно замку Ксанаду, из фильма Уэллса «Гражданин Кейн».

Анализируя картину О.Уэллса, С.Кузнецов в статье «Гражданин Кейн или Видение во Сне (Ксанаду как метафора)» пытается проследить генеалогию таинственного замка Чарльза Фостера Кейна. «В эссе «Сон Колриджа» Х.Л.Борхес писал: «От дворца Кубла Хана остались одни руины; от поэмы, как мы знаем, дошло всего-навсего пятьдесят строк. Судя по этим фактам, можно предположить, что череда лет и усилий не достигла цели. Первому сновидцу было послано ночью видение дворца и он его построил;

второму, который не знал о сне первого, - поэма о дворце. Если эта схема верна, то в какую-то ночь, от которой нас отделяют века, некому читателю «Кубла Хана» привидится во сне статуя или музыка». Борхес редко загадывал загадки, не приготовив разгадки заранее; уже то, что кино не было названо им среди возможных реинкарнаций Ксанаду, подсказывает ее. Все вышесказанное убеждает нас в том, что «Гражданин Кейн», кстати, ценимый Борхесом, вполне может претендовать на роль отгадки этого ребуса» [Кузнецов, 1996].

В приведенных цитатах для нас важен иллюзорный характер того мира, который создал господин Кейн, и цитаделью которого является рукотворная гора Ксанаду с фантастическим замком на ее вершине. Страшно не то, что замок оказался так и не достроен его хозяином, незавершенность - органичное свойство реальности, а то, что жизнь Кейна безжалостно раздроблена им же самим. Отсюда и ощущение, что Кейн, вольно интерпретируя Борхеса, досматривает чужой сон, приснившийся то ли Кубла Хану, то ли Колриджу, и никакие стены не защитят хозяина горы и замка от призрачности собственного существования.

Один из самых богатых людей Америки, герой фильма Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), которого Орсон Уэллс сам же и сыграл, коллекционирует не вещи, а иллюзии. И чем больше иллюзий окружает Фостера, тем поначалу реальнее его существование. Однако под занавес жизни от подлинной реальности Кейну удастся урвать и унести с собой в могилу только один клочок – стеклянный, помещающийся в ладони шар, в который запаяна заснеженная лачуга на краю мира. Там, в одном из сугробов, заключенных в шар, а может быть, в одном из реальных сугробов, более реальных, чем гора Ксанаду, замок и тысячи акров «сплошных статуй», покоятся санки Чарльза, его тайна.

Вокруг этой тайны вьется стая менее преуспевающих коллекционеров иллюзий. Будучи верными «декларации принципов» Кейна, обернувшейся отсутствием всяких принципов, они готовы превратить в газетную сенсацию,

то есть в очередную иллюзию, всё – но сама реальность восстает против такого вторжения. Брошенные в печь рукой рабочего салазки Кейна с заветной надписью никогда уже не попадут на первую полосу, в передовицу. Слишком много газетный магнат Кейн наштамповал иллюзий. В конце концов из их хозяина он превратился в их раба, в очередную пылящуюся на складе истории иллюзию. Даже не в вещь, а именно - в иллюзию или в дубликат, в топорно, на скорую руку сработанного двойника реальности.

После ухода от Кейна его второй жены Сьюзен он громит ее будуар, а затем сам оказывается «разгромлен» зеркалом. Отразившись в двух друг против друга поставленных зеркалах, «император газетного станка» подвергается такому тиражированию, которое не снилось ни одному из его изданий.

Будучи *мифологической* личностью, Кейн заслуживает того, чтобы историю о нем мы слышали из уст разных людей, прикоснулись, так сказать, к судьбе «великого» человека. Мы и имеем пять рассказчиков, пять взглядов на Кейна, однако все эти истории, в сущности, изложены не уникальными людьми, имеющими свой взгляд на вещи или являющимися носителями разных идей, а все тем же гражданином Кейном. В каком-то смысле Кейн из самой могилы продолжает манипулировать сознанием своего ближайшего окружения, так как это окружение, хочет оно того или нет, является продуктом цивилизации кейнов.

Открытым остается вопрос, обладают ли рассказчики-персонажи, которые из второстепенных, каждый в свой час, превращаются в главных, таким собственным уникальным виденьем, которое бы говорило о них как о толкователях мифа? На наш взгляд, не обладают. И не потому что им не хватает проницательности, а потому что лишен духовной реальности сам миф о «Великом Человеке».

Опекун Кейна банкир Тэтчер, управляющий Кейна и его первый покровитель Бернштейн, друг Кейна репортер Лиленд, вторая жена Кейна певичка Сьюзен Александр, наконец, дворецкий Кейна повествуют о том,

свидетелями чего они были лишь отчасти. Порой то, что им известно, - известно со слов самого Кейна, однако показания всех пятерых, их характеристика Кейна не входят в противоречие друг с другом. Это происходит еще и потому, что мы видим все события не только их глазами, но и глазами журналиста Томпсона, ведущего свое расследование и пытающегося свести концы с концами, преследуя, в общем-то, корыстную цель. По крайней мере, когда Томпсон листает дневник банкира Тэтчера, мы поневоле смотрим на происходящее глазами сидящего в библиотеке журналиста.

Итак, мы имеем целых шесть взглядов, шесть монологов, которые сливаются в хор: «...хотя некоторые эпизоды повторяются в разной вариации, все же перед нами выстраивается жизнь героя в ее естественном развитии» [Кудрявцев, 2008, с.251]. В хоре важна слаженность голосов, хор подчинен воле дирижера, чего не скажешь о взгляде на событие, пусть и на одно событие, в фильме «Расёмон».

Взгляд Куросавы на события и их взаимосвязь, в отличие от взгляда Уэллса, принципиально диалогичен, принципиально многовариантен. Это происходит оттого, что взгляд Куросавы брошен на духовную реальность, а не на ее двойника, не на иллюзию реальности.

Да, в чаше совершено убийство, однако каждый из участников события берет всю вину на себя. Мотивы такого поступка туманны. То, что мы принимаем за покаяние, может оказаться и приступом гордыни, но в данном случае важно не это. Важно невероятное напряжение духа, близость героев к черте, у которой сходятся два мира, что и придает происходящему его истинную реалистичность, а событию его истинный масштаб.

Что же мы видим в «Гражданине Кейне»? Иллюзия, словно, страшась того, что ее разоблачат, «обкладывает» себя так называемыми духовными ценностями, например, античными статуями, которых хватило бы не на один музей. Иллюзия напускает туман таинственности, подсовывая участникам событий, да и самим зрителям фильма «Гражданин Кейн» бесконечные

головоломки, превращая в интеллектуальную загадку то, что могло бы стать последней тайной.

Не парадоксальна ли сама ситуация? Пять очевидцев и участников событий – банкир, управляющий, репортер, жена и дворецкий – рассказывают нам о том, чего они, если разобраться, не видели. Они ничего и не *видели*, поэтому никто из них и не смог разгадать тайну «розового бутона». Другими словами, каждый из них был занят исключительно самим собой, но при этом их показания не противоречат друг другу. Отсюда и возникает ощущение «жизни героя в ее естественном развитии». Четыре же истинных свидетеля события – разбойник, жена самурая, дух самурая и дровосек (не только свидетели, но и активные участники) – дают в суде принципиально разные показания.

Все дело, как нам кажется, в том, что чем больше реальность приближается к своей полноте, тем она непостижимее, и чем реальность беднее, иллюзорнее, тем отчетливее ощущение, что истина ухвачена.

Не поэтому ли авторы «Гражданина Кейна» решают утаить от читателей газет истинный смысл последних слов Кейна. «Розовый бутон» это не просто торговая марка детских санок, это ключ к духовному миру Кейна, ключ от двери, ведущей в его подлинную жизнь, той двери, которой он так и не успел воспользоваться. Последний раз Кейн, окруженный весьма искусными и дорогостоящими иллюзиями, стучится в эту дверь, но она так и не открывается. Кейн умирает на пороге своей так и начавшейся жизни, и лишь наполовину досмотренного чужого сна.

«Розовый бутон» - «последний недостающий кусочек головоломки» - не найден журналистом Томсоном. Не удастся выложить мозаику и Сьюзен Александр. Нам снова не хватает какого-то одного последнего фрагмента, чтобы составить верное, истинное суждение о человеческой жизни.

Мы помним, что *незавершенность* и *раздробленность* - не одно и то же. Мозаика с недостающим фрагментом - символ целостности бытия, тогда как эклектичность и избыточность замка Ксанаду, в каком-то смысле тоже

являющегося мозаикой, есть уже символ раздробленности. Готический камин соседствует с античным Геркулесом, а египетский сфинкс с венецианским барокко так же, как принципы гражданина Кейна с беспринципностью господина Кейна.

Заметим мимоходом, что *незавершенность* и *раздробленность* часто оказываются синонимами в эстетике постмодернизма, которая ставит под сомнение саму возможность целостности мироздания. В силу этого обстоятельства *незавершенность* и *раздробленность* легко заменяют друг друга. Эклектичность ничтоже сумняшеся выдается за незавершенность. И в то же время тяга ненормативной эстетики постмодернизма к *иному*, к *другому*, к *выходящему за рамки*, культ «другого» есть не что иное, как попытка преодоления *раздробленности* [Маньковская, 2000].

Примечательно то, что авторы фильма режиссер О.Уэллс и сценарист Т.Манкевич уверены – Манкевич в большей степени, Уэллс в меньшей - что недостающий фрагмент мозаики, символический фрагмент символической мозаики, существует. Существуют санки, существует последний фрагмент картинки, которую выкладывает Сьюзен, ведь не могла же фабрика «ошибиться» и не вложить в упаковку мозаики последнюю деталь. Тогда как Куросава дает нам понять, что этого последнего фрагмента, последней детали нет и быть не может.

Во-первых, мозаика не имеет границ, можно бесконечно приставлять к ней все новые и новые фрагменты, а во-вторых, духовную реальность невозможно промерить материальными величинами. Все же, что предлагает нам фильм Уэллса, – материально, начиная от символических санок, заканчивая символическим фрагментом мозаики. Обнаруженная зрителем фильма «Гражданин Кейн» главная недостающая деталь – санки - придает ту законченность истории и представлению о реальности, против которой протестует А.Куросава фильмом «Расёмон» и о которой начинает задумываться в начале сороковых годов Уэллс, противопоставляющий

надломленности и раздробленности своего героя вечную незавершенность как надежду на его же спасение.

Обращаясь к биографии О.Уэллса, С.Кузнецов подмечает следующую особенность. Почти ни один из творческих проектов режиссера не был доведен до конца или был завершен не им. О.Уэллсу импонировал открытый финал, и он был недоволен саночками сценариста Т.Манкевича. Однако решиться на то, что позволил себе двадцать лет спустя М.Антониони в «Blow-up», оставив тайну неразгаданной, О.Уэллс еще не мог.

Мотив незавершенности чрезвычайно важен в отношении реальности как запредельной полноты беспрестанно обновляющегося бытия. И так же, как *незавершенности* противостоит *раздробленность* - *реальности* противостоит *иллюзия*.

Любое строительство, будь то строительство замка, поэмы, сновидения, внешнего человека, самой жизни в ее земном измерении, непременно будет приостановлено. Любое расследование рано или поздно за недостаточностью улик, фрагментов, деталей зайдет в тупик. Гораздо большую опасность представляет подмена *целого*, пусть и вечно не завершенного, *частями*, которые не слышат друг друга, внутренний строй и порядок которых нарушен. И чем же? Погоней за внешним строем и порядком, погоней за видимой стороной осязаемых вещей. Погоней за маской вещи. И погоней за внешним, тленным человеком. Апостол Павел не устает приободрять личность: «Посему мы не унываем; но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4,16).

Одна из глав работы «Восстание масс» Х.Ортега-и-Гассета называется «Введение в анатомию массового человека». Испанский мыслитель задается вопросом, что породило феномен человека толпы, «возглавляющего европейскую жизнь» XX века? На этот вопрос, с тех же мировоззренческих позиций, что и Х.Ортега-и-Гассет, но в ином ключе отвечает В.Аллен фильмом «Зелиг» (1983).

В.Аллен с присущим ему искрометным юмором описал не только анатомию массового человека, но и его физиологию. Режиссер, согласно легенде, заставил оператора топтать пленку ногами, чтобы состарить ее. Это делалось, как нам хотелось бы думать, не только для того, чтобы придать отснятому материалу достоверность документа, но и для того, чтобы уподобить псевдодокументальную ленту реально существующему рентгеновскому снимку, на котором запечатлено анатомическое строение массового человека. Человека как гражданина той или иной страны, представителя той или иной национальности, члена того или иного клуба, профсоюза, партии, не существующего, но благодаря чуду кино зафиксированного на пленке.

«Зелиг» - это диагноз, поставленный художником индустриальному обществу, под которое, к слову сказать, художник вынужден подстраиваться; которому он себя продает; на которое совершает нападки, чтобы доказать себе, что он нечто особенное, а для этого нередко и скандализирует свою жизнь, превращая ее в сенсацию; с которым он, когда общество окончательно сходит с ума, заключает сделку, подпадая под обаяние сильной личности и, в конце концов, которому он, художник, навязывает не менее сомнительные ценности, чем общество навязывает ему. В шесть игр играет Леонард Зелиг, отнюдь не художник, а если и художник, то только в душе.

Игра «человек-хамелеон». Феномен 20-х годов. Чтобы слиться с толпой и осениться ее ценностями, нужно сгладить углы своей личности. Не удивительно, что Зелиг прилежно мимикрирует, чтобы избежать участи изгоя.

Игра «человек-товар». Середина 30-х. Неожиданный поворот в судьбе Зелига – он попадает в рабство к бывшему продюсеру карнавальных представлений, мошеннику Гайсту. У проходного персонажа Гайста имеются весьма именитые кинематографические предшественники. Назовем только одного из них – владелец ярмарочного балагана доктор Калигари. Напрашивается аналогия: Зелиг в руках Гайста такая же марионетка, как

сомнамбула Цезаре в руках всевозможных немецких докторов от Калигари до Мабузе. Но вернемся к Зелигу. Если перестараться, сглаживая углы, – станешь идеальной сенсацией, которая, собственно, лучше всего и выражает дух времени, времени «читателя газет, глотателя пустот». Истреблением своей индивидуальности занят Зелиг, правда, теперь он истребляет свою индивидуальность за деньги.

Игра «человек-хам». Мир конца 30-х. Новый поворот в судьбе героя. Его сводная сестра и мошенник Гайст погибают, Зелиг бесследно исчезает. Исчезает он не случайно – публика пресыщена развлечениями, и Зелиг, как некий вирус, против которого организм выработал антитела, оказывается временно побежден. Впрочем, пациент доктора Флетчер быстро и обнаруживается. Флэтчер подвергает Зелига гипнозу и, когда воды подсознания отходят, на свет появляется новое «я», которое день ото дня становится все агрессивней. Чтобы колебаться вместе с генеральной линией масс, необходимо быть посредственностью с огромным самомнением, то есть симулировать углы, давно и добросовестно сглаженные. Доктор Флетчер понимает, что перегнула палку, но пациент уверовал в непогрешимость своего когда-то жестоко подавленного, загнанного в подполье «я».

Игра «человек-скандал». Все те же 30-е. Чтобы оставаться в гуще событий, которыми живет толпа, необходимо снова стать идеальной газетной сенсацией. Пациент обвинен во всех смертных грехах, он образцовый антигерой, на которого идет охота, он реактор по производству отрицательного обаяния. То ли он бессознательный бунтарь, то ли выкормыш цивилизации - сказать трудно. Но его уже можно записать в первые «бунтари и пасынки Америки». Теперь Зелиг – беглец, бесприютный странник, очередная метафора «вырождающегося общества». Он – будущие киноэкранные Бонни и Клайд. Никто так не возбуждает интереса толпы как антигерой. Правда, Зелиг пародирует и этот миф. Он все время пересаливает соль.

Игра «снова человек-хамелеон». Германия конца 30-х. Чтобы отвечать сокровенным чаяньям толпы, необходимо снова поступиться лицом, которое только-только начало появляться, проясняться. Способность оборачиваться хамелеоном уже есть, этот навык легко восстанавливается, железы только ждут команды, и не этим ли опытом, опытом отказа от лица объясняется приход к власти в Германии социал-демократов? Пациент затесался в ряды нацистов.

Игра «настоящий сумасшедший». Сороковые. Чтобы выразить эйфорию, в которой пребывает массовый человек (настроение послевоенной Европы - добавим мы), необходимо выкрикнуть раньше, чем это успеет толпа, ее же лозунг – «нужно быть настоящим сумасшедшим!» А это уже предвестие бурных шестидесятых, прошедших «под знаком прекрасных иллюзий и острых ощущений». «Не умея летать, пересечь Атлантический океан вверх ногами» - метафора из арсенала «пражской весны». Напомним, что первым, кто пересек Атлантику, *умея летать*, был авиатор Андре Жюрье из «Правил игры» Ж.Ренуара. И пересек он ее во имя любви.

Единственной реальностью на фоне этих не таких уж и безобидных игр, является роман пациента Зелига и доктора Флетчер, в котором с каждым днем все больше и больше свободного и безумного воздуха 60-х. Так антиутопия оборачивается мелодрамой, а черно-белая документальная лента превращается в один из самых цветных и «игровых» фильмов.

Зелиг – это, прежде всего, среднестатистический, а по сути - несуществующий человек. Это человек с рекламного щита, человек-фантом, на которого, однако, работает индустрия, о котором печется правительство, и из которого тираны, как из однородного податливого материала, лепят своих глиняных колоссов. Драма «Великого Человека» Кейна состоит в том, что его жизнь иллюзорна. Драма «Маленького Человека» Зелига - в том, что он сам становится иллюзией.

Итак, Леонард Зелига как физического лица не существует, он вымысел. Но что же это за вымысел, какова его природа?

Индустриальное общество тиражирует образ несуществующего человека, который является символом поддающихся тиражированию сторон существующих вещей, и таким образом среднестатистический Иван Иванович оказывается втянут в существование. Но о какой подлинной жизни этого Ивана Ивановича или Леонард Зелига может идти речь, если данный персонаж индустриальной мифологии волшебным образом превращается то в шляпку кокетки, то в модный чарльстон, а то в рекламную листовку, причем в головной убор, танцевальный жест и продукт полиграфии, растиражированный в таких масштабах, что собрать воедино образ пусть даже и вымышленного лица уже невозможно. Подобная метаморфоза накладывает отпечаток и на жизнь человека существующего, ставя под вопрос его существование. Ведь он функционирует так же механически, как и все, чего касаются его руки. Тянутся ли они к шляпе, выбрасывает ли он их в чарльстоне или в фашистском приветствии.

Зелиг - это реинкарнация Кейна. Не случайно роль заглавного героя фильма «Зелиг» сыграл сам Вуди Аллен, выступив, подобно Орсону Уэллсу, сразу в трех ипостасях – сценариста, режиссера-постановщика и актера.

Не нужно путать *игру воображения* с тютчевским «*откровением духов*», с «*тайносплетением незримости*» [Манн, 1960]. Разница между игрой воображения и «тайносплетением незримости» такая же, как между вещью, данной нам в ощущениях, и образом символического порядка. Данная в ощущениях вещь и меняется в зависимости от «резкости настройки» органов восприятия, от развитости неорганического тела человека, скажем, таких его «мускулов», как микроскоп и телескоп. Символ же пребывает за гранью видимого и осязаемого, хотя он, по выражению Томаса Манна, и говорит с нами из глубины нашей груди.

«Но Бог отвечал ему из его собственной груди, и голос Бога звучал так громко и отчетливо, что пал Моисей на лицо свое...» [Манн, 1960, с.361]. Как верно и то, что Бог открылся Моисею в пылающем кусте. «Моисей провел тягостные часы один на один с Богом тернового куста...» как

выразится Т.Манн в новелле «Закон». Но можно ли сказать, что «Бог тернового куста» - игра воображения Моисея, некий фантазматический образ, иллюзия? Возможно, сам терновый куст, данный пророку в ощущениях, и есть игра его воображения, но то, что находится за гранью зримого, та «смутно чуемая последняя глубина реальности», которая открылась пророку, превышает скромные возможности воображения и требует невероятного усилия всего телесного и духовного состава личности. Словом, разница между «тайносплетением незримости» и игрой воображения такая же, как между «глубинным слоем бытия» и нашей «телесно-душевной природой», как между реальностью и иллюзией.

Три открытия совершает фотограф Томас (Д.Хеммингс) из фильма М.Антониони «Блоу-ап» (1966).

Открытие первое: реальность представляется зрению иной, чем есть на самом деле. Парковая идиллия, которую фотограф пытается зафиксировать на пленку, не более чем иллюзия. Томас охвачен тревогой.

Открытие второе: для разгадки реальности требуется особая оптика или технология, имя которой фотоувеличение. Томас обнаруживает на фотоснимке труп, и тревога нарастает. Открытие третье: дать ответ, что же есть реальность, бессильна даже особая оптика. Какой бы оптика ни была совершенной, реальность совершеннее ее. Труп запечатлен только на фотоснимке, в кустах труп не обнаружен Томасом. Казалось бы, повода для тревоги больше нет, но почему же душа Томаса охвачена тревогой так, как никогда прежде?

Третье открытие показало фотографу, что незримое актуальней зримого. Или, как выразился А.Сент-Экзюпери: самое важное - это то, что невидимо.

Действительность, которая открывается взору, до определенной степени лишь игра воображения, словно бы находящегося в сговоре с техническими новинками. Заслуга Антониони состоит в том, что он далеко зашел в расследовании этого заговора. Реальность надежно скрыта от глаз и даже от объектива фотоаппарата. Высшая и последняя объективность – реальность -

не разгадывается объективом фотокамеры, который вроде бы и не умеет лгать, который претендует на объективность, но претензия эта бессмысленна. Фотокамера «берет с поличным» действительность, но всегда будет отставать на шаг от реальности, природа которой глубоко символична, духовна, трансцендентна.

Разговаривая с духом отца, Гамлет, как пишет Л.Выготский, «имел общение с иным миром» и далее: «Необычайная глубина ощущения иного мира, мистической основы земной жизни всегда вызывает ощущение провала времени. Здесь путь от «психологии» к «философии», изнутри – наружу, от ощущения к мировосприятию: глубоко художественная символическая черта» [Выготский, 1986]. Для Гамлета «порвалась дней связующая нить», а для Томаса нарушилась причинно-следственная связь, потому что и Гамлету, и Томасу вдруг открылась реальность во всей ее ошеломляющей полноте. Иное дело, что Томас, как определенный тип личности, описанный В. Колотаевым в работе «Видимое против говоримого: Антониони против Флоренского» не готов к встрече с реальностью. Она лишь смутила его, растревожила, заставила задуматься.

Один из вечных вопросов классической литературы звучит так: кто безумен – мир или герой, берущийся доказать, что мир сошел с ума? Эту сложнейшую задачу ставят перед собой и Гамлет, и Дон Кихот, и князь Мышкин. Наконец, сам Христос и апостолы. «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, то будь безумным, чтоб быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1Кор. 3, 18-19).

«Странные», «лишние», неудобные люди, которые выставляют миру такой нешуточный счет, часто сами балансируют на границе безумия, и поэтому миру ничего не стоит натянуть на них «сумасшедшую рубаху» и объявить умалишенными, а то и преступниками. «Вопрос о безумии Гамлета, - пишет Выготский, - так и не разрешаемый пьесой до конца (притворяется ли Гамлет, прикидывается ли сумасшедшим или он действительно безумен? С одной стороны, явные указания на притворство, с другой – не менее явные

следы подлинного безумия), показывает или, вернее, отражает в себе, заключает в себе всю *двойственность* трагедии: так и нельзя различить до конца ее, что Гамлет сам делает и что с ним делается, он ли играет безумием или оно им» [Выготский, 1986].

Вот как можно переформулировать эту проблему: антитеза реальности и игры обладает той же двойственностью, что и трагедия Шекспира «Гамлет». Другими словами, отождествив духовную реальность с «притворством» Гамлета, пытающегося вывести короля на чистую воду, мы должны допустить, что временами разум принца действительно затмевается. Хотя он, и отвечает Гильденстерну: «Я помешан только в норд-норд-вест. При южном ветре я еще отличу сокола от цапли». Ответ, безусловно, остроумный. Но вспомним, первые симптомы душевной болезни героя чеховской «Палаты № 6» Ивана Дмитрича Громова. «Странно, что никогда в другое время мысль его не была так гибка и изобретательна...» [Чехов, 1986, с.79]. А отождествив игру с размеренной жизнью студента виттенбергского университета, какою Гамлет жил до явления ему Призрака, то есть, отождествив игру с «сонной, животной» жизнью, какою и живут обыкновенно люди, по мнению Громова, мы должны допустить, что помешательство, не как недуг, а как стратегия принца, есть тоже особого рода игра, игра и только. Нам бы не хотелось так думать.

Как же относятся реальность и игра к такой паре категориальных противоположностей как разум и безумие? Соотносима ли духовная реальность с разумом? Ответ видится таким.

Реальность, как подлинная жизнь, и игра, как побег от подлинности, противостоят друг другу как разум и безумие только в том случае, если мы отождествим разум с наставлением апостола «быть мудрым в веке сем», то есть быть «безумным, чтобы быть мудрым», а под умопомешательством станем понимать «мудрость мира сего, которое есть безумие пред Богом». Таким образом, мы поставим знак равенства между разумом и

сверхчувственным, мистическим, бессмертным, а безумие отождествим с рассудочностью, честолюбивыми земными стремлениями, брэнностью.

На свойственную разуму парадоксальность высшего порядка как на истинную мудрость указывает О.Седакова: «Мудрость открыта и едва ли не исчерпывается этой своей открытостью, разоруженностью, готовностью не отвечать насилием на насилие. В этом смысле мудрость безумна. Но это безумие и есть единственно возможный для нее практичный, благоразумный образ действий» [Седакова, 2006, с.258].

О свойственной безумию агрессивной банальности, как «мудрости мира сего», мудрости ложной, замечательно сказал Е.Баратынский: «Дарует между нас и славу и позор / Торговой логики смысленный приговор» [Баратынский, 1957, с.110].

Реальность парадоксальна и потому воспринимается как безумие, игра логична и потому выдает себя за мудрость. Такая двойственность антитезы реальности и игры нами принимается, но стирать грань между реальностью и игрой, оригиналом и дубликатом, выдавая одно за другое, было бы неверно. Бытие, в котором, по выражению Е.Баратынского, «с безумием граничит разуменье» - один из ликов духовной реальности, не имеющий никакого отношения к игре.

Герой фильма Р.Полански «Жилец» (1976) эмигрант Треловский (Р.Полански), как и герой «Палаты № 6» Иван Дмитрич Громов, одержим манией преследования. Треловский пытается выяснить, почему из окна квартиры, которую он снимает, выбросилась девушка? Герой постепенно буквально влезает в шкуру девушки-самоубийцы. В какой-то момент Треловский ловит себя на том, что начинает терять свою личность, а вместе с личностью и разум.

Не теми же ли самыми мотивами руководствуется другой герой рассказа «Палата № 6» - лечащий врач Громова, «замечательный человек в своем роде» Андрей Ефимыч Рагин? Сначала Рагин ведет с больным многочасовые душеспасительные беседы, что вызывает здоровое подозрение у недалекого

окружения, а затем Рагин водворяется местным обществом в палату для душевнобольных.

В первый и последний день своего пребывания в сумасшедшем доме в качестве пациента, доктор Рагин, точно так же как и эмигрант Треловский, навестивший прикованную к больничной койке парижанку, как бы не уверен в том, что все это происходит с ним. И физическая смерть Рагина – доктор скончался от апоплексического удара - вовсе не означает того, что он покинул палату № 6. В палате осталась, если угодно, его душа – нестигаемый пациент Громов. Так же и Треловский не может покинуть больничную палату. Он обнаруживает себя в ней даже не после одного, а после нескольких самоубийств.

Мы не случайно обратились к проблеме, очерченной Л.Выготским: каково же безумие Гамлета – мнимое или подлинное? Возможно, сам Гамлет и лицедействовал, сохранив свой разум ясным до последнего вздоха, но сколько треловских и громовых, громовых и рагиных застряло в этой проблеме. Сколько идеалистов восприняли призыв апостола Павла «быть безумным, чтобы не быть мудрым» буквально или оказались в опасной близости от черты физического безумия. Казалось бы, от безумия до духовной реальности рукой подать, на самом же деле отказ от своей личности, добровольный или вынужденный, сфабрикованный окружающими или самим собой, тщательно спланированный или заставший врасплох (во второе верится меньше), означает и отказ от реальности.

Однако фильм Р.Полански не о том, как и почему некий «маленький» или, с поправкой Киры Муратовой, «второстепенный» человек сходит с ума, а о том, что свихнулся мир, что мир безнадежно болен. В изоляции и колпаке дурака нуждается прагматичный, алчный, иррациональный, кровожадный мир, а не отдельно взятый эмигрант Треловский.

9 августа 1969 года Чарльз Мэнсон и его подручные зверски убили беременную жену Р.Полански Шерон Тэйт и ее друзей. И это себе позволили, правда, уже на излете эпохи фестивалей, поборники свободы хиппи, которые

не только были далеки от насилия, но не позволяли себе «нависать» над другим и обременять его собой и своим взглядом на жизнь.

И еще мир свихнулся, потому что одержим желанием не только лишить тебя близких людей, но и выбить у тебя из-под ног тебя самого, заменив тебя другим. Злая шутка? Статистика? Не ты первый, не ты последний. И сколько не раззявливай рот в крике, если лицо забинтовано, ты никогда не узнаешь, ты это кричишь или выбросившаяся из окна парижанка.

Правда, возможна и другая трактовка этой экспрессионистской метафоры. Не скрывается ли за образом «парижанки» трагически погибшая жена Полански Шерон Тэйт, на месте которой, как, вероятно, считал Полански, должен был оказаться он. Но это только догадка.

В антиутопии Т.Гиллиама «Бразилия» (1984) один из террористов гибнет в ворохе бумаг. Гонимые вселенским сквозняком машинописные листы покрывают «борца за свободу» с головы до ног. Пришпоренные все тем же сквозняком, листы устремляются дальше, однако человека, которого они облепили, больше не существует. Человек, форму которого эти листы повторили, бесследно исчезает. Т.Гиллиам словно бы говорит нам: «Человек – фантом, который может овеществиться только благодаря бюрократическому аппарату, и этот же аппарат способен подвергнуть человека жесткому излучению, превратив его в уличную или лагерную пыль».

Существо Р.Полански – то ли Треловский, то ли француженка, все же «прощупывается» под бинтами, и оно даже может крикнуть в отличие от Пола Хэкета – героя фильма М.Скорсезе «После работы» (1985).

Компьютерный программист Пол Хэкет попадает в жуткий переплет. Скульптор Джулия превращает Пола в статую или, если следовать психоаналитическому коду прочтения фильма, - в новорожденного, в существо целиком и полностью зависимое от женщины. Пол, словно бы туго перепеленат, а по сути, намертво загипсован. Все, что он может, – это дышать и видеть: герой безумно вращает глазами, и это глаза очередного

Треловского. Т.Гиллиам и М.Скорсезе, каждый преследуя свою цель, развили метафору Р.Полански. Для процедуры обезличивания годится все: бинты, бумага, гипс, которые, конечно же, являются только символами покушения на уникальность личности.

Д.Линч в фильме «Малхолланд-драйв» (2001) пошел еще дальше. Если под «марлевой маской» Р.Полански, под «бумажной маской» Т.Гиллиама и под «гипсовой маской» М.Скорсезе кто-то все же скрывается, а точнее, не кто-то, а воспринимающее сознание, невольно отождествляющее себя с героем, то за масками героев Линча – абсолютная пустота. «Под масками линчевских героев не скрываются подлинные их лица, потому что подлинных лиц нет, как нет ни сна, ни яви, ни зеркала, ни зазеркалья» [Брашинский, 2004, с.225].

Что же, вступив на территорию постмодернизма (а картину Линча «Малхолланд-драйв» с ее концептуальным отсутствием точки отсчета можно считать посланием этого широкого культурного течения), субъект утрачивает не только лицо в его классическом понимании и маску в ее классическом понимании, но и само понятие действительности в ее традиционном понимании, а значит, ставится под сомнение и символический характер духовной реальности.

Среди отзывов на фильмы финского режиссера Аки Каурисмяки есть весьма показательный для темы данного исследования. Каурисмяки «контрабандой протаскивает на экран «реальность», ставшую в постмодернистскую эпоху неприличной» [Бондаренко].

Мы уклонимся от трактовки оппозиции реальности и игры в свете принципов эстетики постмодернизма, так как это тема достаточно исследована. Забинтованное существо Полански, этот мунковский крик на краю то ли гибели, то ли мутации, то ли деконструкции, которой французский философ Жак Деррида придает бытийный смысл (деконструкция, как и открытая рана, позволяет сделать внутреннюю жизнь видимой [Маньковская, 2000, с.22]), невольно подвели нас к тому кризису

личности и культуры, логическим завершением которого явился постмодернизм.

Отметим лишь, что фильм В.Аллена «Зелиг» имеет прямое отношение к постмодернистскому дискурсу. Физически несуществующий Леонард Зелиг, как мы уже заметили, возникает не на пустом месте. Он выходит из костюмов гражданина Кейна, существование которого достаточно иллюзорно. Иллюзия порождает иллюзию. Двенадцатиминутный новостной фильм с мелькающим на экране замком Ксанаду, фильм-некролог, которым начинается кинокартина «Гражданин Кейн», предвосхищает как эстетику, так и метафизическую составляющую алленовского фильма.

Замок Ксанаду (на его фоне мелькает Леонард) - некий пароль, произнеся который, мы оказываемся допущены на следующий этаж несуществования. Беспрецедентное двойное небытие Зелига есть не что иное как постмодернистская игра, «опыт игрового освоения хаоса», который, впрочем, находится в тени социально-философской проблематики одного из лучших фильмов В.Аллена.

Для нас не так важна множественность трактовок, предложенных в финале фильма «Жилец» Р.Полански: превратился ли Треловски в девушку, прикованную к больничной койке, или весь фильм является видением этой самой девушки, а Треловского либо не существует вовсе, точно так же, как не существует Леонард Зелига, либо ему еще только предстоит воплотить кошмар пациентки в жизнь, и ад только еще ждет его, - не это важно. Важно то, что личность, уникальность субъекта, его единственность теряет свою актуальность. «Самая идея ада связана с удержанием личности. Безличное бытие не знает ада» [Бердяев, 2006, с.126]. Однако множественность трактовок поневоле заставляет задуматься о том, а что же произошло *на самом деле* в фильме «Жилец»? И можно ли относиться к тому, что мы увидели, как к череде физических событий, фактов *эмпирической* истории? Едва ли.

Нам неизвестно, что произошло в чаше криптомерий, изрезанной тенью листвы. И сказал ли хоть кто-то, хотя бы дух самурая, правду. Мы помним сомнение О.Уэллса, который предпочел бы не давать зрителю ключа в виде детских санок, причем одного на всех, к пониманию драмы газетного магната Кейна. И мы никогда не узнаем, что произошло в одном из парижских домов, из окон которого выпадают жильцы.

Для событий, разворачивающихся в духовной реальности, не так важна их локализация во времени и пространстве, как их надмирное символическое бытие. В комментариях к фильму «Персона» И.Бергман пишет: «В любом случае фактор времени и пространства должен иметь второстепенное значение». Или такая запись: «Здесь уже проглядывает готовый фильм. Актеры перемещаются из пространства в пространство, не нуждаясь в дорогах» [Бергман, 1997, с.57]. Дорог в «Персоне» и нет, только лишь измерения.

Игра как дань метаморфозе превращения лишь опосредованно, а быть может, и вовсе не связана с духовным преображением. Однако не будем спешить с выводами. Соблазн и страх превратиться в *другого*, а, точнее, подменить себя *другим*, так велик, что эмигрант Треловский не может против него устоять. Не может перед этим соблазном и страхом устоять и медицинская сестра Альма из «Персоны». Треловский готов подменить себя выбросившейся из окна и способной только на вопль отчаяния парижанкой, лица которой мы так и не увидели. Сиделка же Альма готова подменить себя загадочно молчащей актрисой, за которую говорит лицо. Это, безусловно, кафкианский мотив. Происходит мутация. В паука ли превращается человек, или в другого человека, не так уж и важно.

С одной стороны, эта внезапно открывшаяся способность говорит о невероятной человеческой чуткости, о готовности ко «второму», быть может, духовному рождению. И у Кафки, и у Бергмана, и у Полански есть намек на это. Есть он и у Чехова: доктор Рагин, будучи на краю смерти, влезает в кожу своих пациентов. «От боли он укусил подушку и стиснул зубы, и

вдруг в голове его, среди хаоса, ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными тенями. Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят» [Чехов, 1986, с.179].

С другой же стороны, эта способность превращаться в *другого* воспринимается окружающими, да и самим превращающимся как некая уловка, как страх перед вопросом: «Кто же ты есть на самом деле?!» Сиделка Альма или актриса Элисабет? Эмигрант Треловский или девушка-самоубийца? Доктор Рагин или пациент Громов? Строго говоря, именно способность Рагина к состраданию и критическому мышлению сделала его чрезвычайно опасным для общества типом, которого необходимо изолировать. Но можно ли отождествлять случай доктора Рагина со случаем Грегора Замзы, превратившегося в паука, сиделки Альмы и эмигранта Треловского? Нам представляется это возможным.

Уловка состоит в том, что герой, поставленный перед вопросом: «Кто ты?» отвечает, возможно и сам того не желая (да и как бы он мог этого желать?!): «Я – другой». Не означает ли это, что для того чтобы стать самим собой, необходимо научиться слышать чужую жизнь, не теряя при этом собственной уникальности и неповторимости.

Н.Бердяев показал два пути перехода из «я» в «ты» - путь разрушительный для личности и путь созидательный. Напомним, что согласно бердяевской установке на «инстинкт театральности», который абсолютизировал теоретик театра Н.Евреинов, человек, вращаясь среди себе подобных, надевает маску. Это то неизбежное зло, которое, по существу, есть лишь одна из форм принудительного перевоплощения в *другого*.

Но личность в какой-то момент способна открыть для себя и добровольное перевоплощение. Тогда «выход из себя в другого» становится

«творчеством сверхличных ценностей», не *внеличных*, а *сверхличных*, попыткой самообуздания и самоограничения, без которой личность немислима. Вот как об этом глубоко личном *событии* написал М.Метерлинк в «Жизни пчел»: «...настанет момент, когда все обратится вполне естественно во благо для духа, сумевшего подчиниться по доброй воле обязанностям истинно человеческим» [Метерлинк, 2002, с.87].

Грань, где перевоплощение из-за внутренней слабости или из-за внешних обстоятельств, рабское, по своей сути, становится свободным, а свободное перевоплощение вдруг становится рабским, таинственна. Она так же таинственна, как грань между царством от мира и не от мира сего, о которых писал С.Булгаков в работе «Два Града». И снова здесь все решает движение сердца. В этом пункте русская метафизика восстает против немецкой классической философии, того *чувства долга*, которое привил ей И.Кант, подменив рационалистической этикой долга живое *чувство*, движение сердца не как рупора страстей, а как «органа совести». Только лишь когда сердце, как выразится Ф.Тютчев, бьется на пороге «двойного бытия», то есть «я» «провеивается» в «ты» не в кандалах, не понукаемое внешним человеком или внешними безжалостными обстоятельствами, а тайно, любовно, добровольно, тогда реальность становится для личности «откровением духов», чем-то парадоксальным, чего земная логика не может осилить.

Таинственная грань перевоплощения в «Жильце» становится опасно осязаемой в тот момент, когда Треловский предпринимает попытку самоубийства, и переход «я» в «ты» становится рабским. Вместо звона колоколов как метафоры искупительной жертвы – свободного перехода «я» в «ты», мы, метафорически выражаясь, слышим звон кандалов. И уже неважно, что это за кандалы – кандалы страсти, сводящей человека с ума, или мира, ни в чем страсти не уступающего. «Божественное безумие», о котором говорит апостол Павел, способно победить «мудрость человеческую», но через

духовное усилие, а не через отказ от жизни. Божественное «безумие» осуждает самоубийство, которое есть достижение человеческой «мудрости».

Духовная реальность мистична. Не фантазмогорична, а именно, мистична. Но что это значит - мистична? Чтобы ответить на этот вопрос, зададим другой. Что есть видимое без незримого? Иллюзия, игра, сокрытая истина. Но может ли незримое обойтись без видимого? Может, но до тех пор, пока не попытается себя обнаружить, и заявит о себе незримое не через вещь, а через символ, не через *сплетню*, а через *Призрака*.

О том, что отец Гамлета умер насильственной смертью, Гамлету могли поведать сплетники, тайные сомнительные доброжелатели. Для этого не обязательно было У.Шекспиру срывать покров с потустороннего, с незримого, набрасывая его на видимые вещи и делая их зыбкими. Вот за что романтики любили Шекспира. Нет же, отец Гамлета является сам, во всеоружии, хотя и в виде Призрака.

Анализируя «Блоу-ап», В.Колотаев пишет: «Явление символической реальности в зримом образе дает возможность (...) соприкоснуться с действительностью высшего порядка через символическое посредство. Такой контакт обогащает (...), усложняет систему личности. В то же время структура вещи позволяет личности обнаружить реальность иллюзорного свойства». И тогда «все вокруг будет субъективным, относительным...». И далее: «Вещь любое утверждение ставит под сомнение. Та или иная трактовка видимого может оказаться субъективной, рождающей новую иллюзию. Мы помним, что символический образ рождается вследствие улавливания высшей воли. Образ несимволического порядка появляется как результат собственного волеизъявления» [Колотаев, 2000].

Другими словами, вещь, пока она не стала символом, дезориентирует воспринимающее сознание. Для того чтобы открыть для себя вещь, субъект должен удалить ее от себя, отодвинуть, поставить в дозор на границе двух миров – действительности и «потусторонней безвестной страны», тем самым превратив вещь в сеть, «улавливающую» высшую волю.

Вещь становится символом при погружении в духовную реальность, но это лишь первый шаг на пути вещи к самой себе. Второй шаг состоит в том, чтобы вещь, порвав со своей иллюзорностью, то есть отказавшись позировать фотографу и запретив глазу до бесконечности увеличивать себя, «рыться» в себе, стала символом не бренного, а бессмертного, таким образом, сняв с себя маску. Потому что если вещь «додумается» до того, чтобы стать символом бренного, то лучше бы ей оставаться игрой воображения фотообъектива. Игрой, конечно же, нашего, авторитетом фотообъектива подкрепленного воображения. Та особая оптика, при помощи которой мы можем разглядеть или хотя бы на мгновение разгадать реальность, имеет другое имя и другую природу, символическую природу. Тревога, душа, дух, - вот психологические и метафизические маркеры духовной реальности.

Антониони прекрасно передал в «Блоу-ап» ощущение тревоги. Она и есть главный герой фильма. Установить истину при помощи фиксирующей аппаратуры невозможно.

Не в силах установить истину и судья из «Расёмона», который выслушивает показания всех участников события. «Оптика» допроса, чинимого в «Расемоне» почти так же безупречна, как и оптика Томаса в «Блоу-ап», но истина все равно ускользает. Не открывается истина и журналисту Томпсону из «Гражданина Кейна». Томпсону так и не удастся отыскать недостающую *деталь* мозаики человеческой жизни. Не открывается истина и Треловскому. Для героя «Жильца» она и вовсе недостижима: раздваивается и сознание Треловского, и его телесная субстанция.

Раздробленно и иллюзорно бытие Фостера Кейна. Кейн хозяин не столько вещей, сколько их масок. Подражая маскам вещей, пытается оправдать свое существование Леонард Зелиг, но тщетно. Меняя маски, нельзя обрести лицо, но легко можно превратиться в вещь и ускользнуть от самого себя. Прячется за маской, ускользает вещь и от фотографа Томаса.

Таинственно событие, вокруг которого строится повествование «Расёмона». Открыта для трактовок и прочтений экзистенциальная драма Треловского. Но эта человеческая драма, если вдуматься, увы, предпочитает *незавершенности раздробленность*, а лицу пусть и не маску, но - отсутствие лица, что, к сожалению, одно и то же.

Таковой видится тенденция сокрытия истины в кинотворчестве, в силу, с одной стороны, ее непознаваемости, а с другой - ее явленности в вещах символического порядка.

Внешний человек глубинно связан с внешним строем и порядком, на который возлагает такие большие надежды «мудрость мира сего», провозглашая земные идеалы. Внутренний человек глубинно связан с внутренним строем и порядком, воплощенным в подлинной мудрости, в апостольском наставлении: «будь безумным, чтоб быть мудрым». Не потому ли внешний строй и порядок есть маска вещи, которая своим существованием дробит вещь, навязывает ей карнавальный характер и делает вещь иллюзорной. Внутренний же строй и порядок есть лицо вещи, то есть символ ее трансцендентных, невыразимых сторон и качеств, есть отказ от маски и мысли о том, что вещь может быть завершена, а реальность постижима.

ГЛАВА ВТОРАЯ.
ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ КОНФЛИКТА
ВНУТРЕННЕГО И ВНЕШНЕГО ЧЕЛОВЕКА
НА МАТЕРИАЛЕ МИРОВОГО КИНОПРОЦЕССА XX ВЕКА

2.1. Реальность и сон на киноэкране:
игры бессознательного.

Когда апостол Павел обращается к ефесянам, недавним язычникам, и пытается пробудить в них уже не спящего, но все еще дремлющего внутреннего человека, причастного полноте реальности, становится понятным, что для души не так страшен сон, как состояние сонливости.

Дремлющий внутренний человек словно бы надевает маску, скрывая свое лицо от высшей, метафизической реальности, чтобы не прийти в противоречие с внешним человеком. Вот как этот жесточайший конфликт, разворачивающийся в душе, конфликт, проводящий в личности между, по одну сторону которой оказывается внутренний человек, а по другую - внешний, описывает апостол Павел: «Итак я нахожу закон, что, когда хочу делать доброе, прилежит мне злое. Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим; но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих» (Рим. 7, 21-23).

Однако не будем забывать и о предостережении Б.Вышеславцева. В статье «Значение сердца в религии» (1925), он вовсе не абсолютизирует внутреннего человека. Мало того, согласно Б.Вышеславцеву, внутренний человек, или «сокровенный сердца человек» есть та сердцевина личности, та ось бытия, которая одинаково присутствует во всех глубинах бытия [Вышеславцев, 1925]. П.Юркевич, а на него опирается Б.Вышеславцев,

прямо отождествляет внутреннего человека, о котором говорит апостол Павел, с *сердцем*, называя сердце скрижалю, на которой написан естественный нравственный закон. Далее П.Юркевич приводит два взаимоисключающих значения феномена сердца: «проводник» человека к Богу» и «седалище воли и ее хотений», «чувств и страстей». А потому и неудивительно, что зло имеет своим источником скорее внутреннего человека, чем внешнего, на которого было бы очень легко «свалить» всю ответственность за «темные влечения» личности, как бы выставив зло за порог. Но внешний, «слепо вожделеющий» человек, совершенно непостижимым для личности образом снова присоединится к ней, ляжет тенью на лицо, составит одно целое с внутренним человеком и станет неотличим.

Не потому ли сердце способно расти и в Бога, и в зверя? Поэтому оно и бездна, поэтому оно и свобода. Но именно в сердце и сердцем внешнему человеку, рабу обстоятельств, положен предел. Потому что пустить корни в Бога внешний человек не может. Корни внешнего, плотского, «земляного» человека уходят только в зверя. Таков краеугольный камень метафизики сердца.

Тяжело мириться с мыслью, что внутренний человек, «искра Божья», «око небесное», как его называет П.Флоренский, может оказаться для личности совершенно неожиданно такой странной и неприятной загадкой. Так не будет ли первым шагом к преображению внутреннего человека, к очищению сердца отказ от сна души как от некой маски. Осторожно снять с внутреннего человека маску, чтобы конфликт в душе человека стал очевидным, требующим разрешения, и пытается апостол. Именно осторожно, а не решительно. Мудрым обличением старается апостол Павел рассеять «тьму душевного сна».

Борьба внутреннего человека, понимаемого как *свобода*, с внешним, понимаемым как *рабство*, и представляет собой драму двойничества.

Д.Максимов в книге, посвященной А.Блоку, в связи со стихотворением поэта «Двойник», пишет: «Осознание в себе двойника есть акт выделения и

отчуждения «зла», потенциально присутствующего в личности и искажающего ее. Иначе говоря, разделения в себе добра и зла. Если в этом акте мы еще не можем увидеть прямого движения индивидуальности по восходящей линии, то во всяком случае должны признать совершившееся предпосылкой к очищению и духовному росту личности. Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться» [Максимов, 1981, с.178].

Не есть ли духовное пробуждение, а именно - снятие маски со своего внутреннего человека - попытка найти и назвать зло, осознать в себе двойника, «то мертвое, что мы носим в себе», - о котором говорит режиссер Гвидо из фильма Ф.Феллини «Восемь с половиной».

Согласно воззрениям философа Григория Сковороды, «образ человека, находящегося в состоянии сна, вызывает к действию оппозицию *жизнь/смерть*, - пишет современный исследователь. - Тогда человек, внешний, «наружный», «земляной», становится не просто мертвецом, но спящим мертвецом, к которому философ обращается не иначе как «ленивый дремлюк». (...) К «дремлюку» с душой-трупом постоянно взывает апостол Павел: «Востани, спяй, и воскресни от мертвых...». ...Разбей сон глазам твоим, о несчастный мертвец!». Он будит его к жизни внутренней» [Софронова, 2002 с.363].

Напрашивается следующий вывод. Важно, чтобы в любом из физических состояний личности внутренний человек продолжал бодрствовать. Тогда и сон как состояние не духа, но тела не будет являться для личности могилой, напротив - поможет еще полнее слиться с жизнью. Крепок сон апостола Петра перед казнью. «Видишь, - говорит Златоуст, - Петр спит, не предается ни унынию, ни страху. В ту самую ночь, как хотели его вывести на смерть, он спал, предав все Богу...» [Лопухин, 2005]. Но мы помним и другой сон учеников Христа. Тогда внутреннего их человека одолел человек «наружный». «Встав от молитвы, Он пришел к ученикам, и нашел их спящими от печали и сказал им: что вы спите? встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение» (Лк. 22, 45-47).

Реальность есть бодрствование в самом широком смысле этого слова. Попытка же уклониться от бодрствования, от внутреннего человека, как потенциальной возможности бодрствования, есть «сон души», «духовное усыпление», которые ничто нам не мешает приравнять к смерти как победе внешнего, «земляного» человека. «По мнению Сократа, - пишет С.Аверинцев, - тиран живет как бы во сне; освободившись от связующей силы общего для всех закона, он попадает в ситуацию полной вседозволенности и безответственности» [Аверинцев, 1972].

Мы определяем реальность как подлинную жизнь, а игру - как побег от подлинности, но ведь и сон (или обморок души) есть тот же побег от подлинности. Мы не видим серьезных препятствий к тому, чтобы признать частным случаем оппозиции реальность и игра антитезу *реальность и сон* или *бодрствование и сон*.

Уклонение от внутреннего человека, затемнение его сути маской, как собирательным образом бессознательного состояния, в которое погружается уставший бодрствовать внутренний человек, всегда происходит под присмотром Диониса. Божество производительной мощи Природы, воплощение стихийных сил земли не пропустит мимо ни одного «земляного» человека. Мало того, в дыму конопли и смолы, под гром литавр и визг флейты божество пытается втянуть и внутреннего человека в свою игру. Втянуть и подчинить себе, потому что Дионис умеет только подчинять. Он, как известно, властолюбив и мстителен. Причем подчинить, сыграв на самых заветных струнах сердца, – бог плодородия посулит свободу.

Этот покровитель деревьев и стад является также патроном всего «темного, безмерного и хаотичного» в человеке. Служа Дионису, пишет А.Мень, человек «был не только зрителем, но и сам сливался с потоком божественной жизни, в буйном экстазе включаясь в стихийные ритмы мироздания. Перед ним, казалось, открывались бездны, тайну которых не в силах выразить человеческая речь. Он стряхивал с себя путы повседневного, освобождался от общественных норм и здравого смысла. Опека разума

исчезала, человек как бы возвращался в царство бессловесных. Поэтому Дионис почитался и божеством безумия» [Мень, 2005, с.357].

Казалось бы, разве плохо «слиться с потоком божественной жизни»? Разве внутренний человек не стремится к этому? Безусловно, стремится. Но что отдается взамен за такое вот слияние? Цена – отказ от личности, а следовательно, от свободы, от «творческой тревоги духа» [Франк, 1996, с.369]. Стоит ли отказываться от свободы подлинной, внутренней, неизъяснимой во имя свободы мнимой, внешней, декларируемой - вопрос непростой, и ответ далеко не очевиден.

Вопрос этот открыт так же, как и «комната желаний» из кинофильма А.Тарковского «Сталкер». Это наш земной рассудок оцепил Зону, как символ безграничных притязаний человека, колючей проволокой, установил прожектора и поставил на всякий случай автоматчиков у ее ворот. Божественный же разум держит «комнату желаний» открытой. Высший Разум уважает свободу человека, причем свободу подлинную, неотторжимую, а не ту, которую так же легко дать, как и отнять.

Невозможно игнорировать пучину бессознательного, ту маску, которую надевает душа, когда омывается волнами Хаоса. Невозможно закрыть «комнату желаний» на ключ, а всякая попытка обнести территорию, на которой находится *комната*, колючей проволокой утопична в своей основе. Почему эта попытка и представлена в образе полицейского государства, запрещающего доступ в аномальную зону. Да и сам человек, не является ли он некой аномальной зоной? Его повышенный интерес к измененным состояниям сознания есть, безусловно, проявление творческого начала, которое сюрреализм только так и понимает. К сожалению, именно так и никак иначе. Сновидение, алкоголь, табак, эфир, опиум, кокаин, морфий – музы сюрреализма, первая из которых - Сновидение.

Пучина бессознательного, называя себя иным способом бодрствования, особой техникой пребывания человека в самом себе или выхода в иное измерение, всегда будет манить, как она манила аргонатов, которых

собирались погубить сладкоголосые сирены. Согласно мифу Орфей своим пением заглушил голоса сирен и спас гребцов. О том же, как сирены заглушают Орфея, сложен другой миф – его автор французский поэт, художник и режиссер Жан Кокто. Сирены, заглушающие Орфея, согласно Кокто, – музы иного мира, какими их и желала видеть классическая античность, закрывающая глаза на хтоническое «прошлое» крылатых дев с хвостом рыбы, которые раздирали путников на части и пожирали их.

Фильм Ж.Кокто «Кровь поэта» (1930) представляет собой сновидение сюрреалиста, по крайней мере, за таковое всё в этом фильме себя выдает: начиная от ожившего изваяния девушки в тунике, которую художник в конце концов разбивает молотком, и заканчивая тут же превратившимся в статую художником. Сопровождается метаморфоза ремаркой: «Разбив статую, мы рискуем превратиться в такую же сами».

Широко известен пространный комментарий самого Ж.Кокто к своему детищу: «Кровь поэта» - погружение в самого себя, способ видеть сны наяву, дрожащее, часто задуваемое пламя свечи, освещающей тьму человеческого тела...». Свеча, освещающая тьму тела, – это, смеем мы предположить, внутренний человек, освещающий тьму внешнего. Но внутренний человек, согласно Кокто, часто «задуваем». Всполохи внутреннего человека и есть аллегории, на которые так щедр Кокто. Его герой, художник, проходит сквозь зеркало и, подобно Орфею, оказывается в царстве теней. Вот только, и в этом Ж.Кокто верен себе на протяжении всей «Орфической трилогии», певец спускается в Аид не за Эвридикой, его завораживает акустика загробного мира.

Орфей Ж.Кокто остается Нарциссом, поэтому он и не теряет Эвридику. Нельзя потерять то, чем ты не дорожишь. Возлюбленная Орфея, как мы узнаем из фильма «Орфей» (1950), сама Смерть. Согласно мифу, который поведал нам Кокто, певец Орфей оглядывается и теряет Эвридику как самую возможность земной любви к смертной женщине. Орфей смотрит не на Эвридику, а сквозь нее, как он бы смотрел сквозь стекло, и пытается увидеть

дарующую его вдохновением Смерть или Музу иного мира. Орфей не согревает Эвридику своим полным негодования, отчаяния и растерянности взглядом, а замораживает, превращая в статую. Вот почему двадцатью годами ранее в «Крови поэта» Эвридика является Орфею сначала в виде рисунка, потом становится шевелящимися на его ладони губами, а затем и античной статуей.

Искусство, как и сама любовь, ведущая за собой античного Орфея, – это всегда попытка проникнуть в иное измерение, в подлинное «я» другого человека, попытка выйти за грань обыденности, попытка пройти сквозь зеркало и оказаться по ту сторону вещей, «с той стороны зеркального стекла». Если угодно, согреть обратную сторону вещей своим дыханием. Не замутнить, а именно согреть. «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло», - напишет О.Мандельштам. Вот и у И.Бродского «Мертвецы стоят в обнимку с особняками», потому что связь этого мира с тем интимна и таинственна. Искусство подражает жизни, порою даже рабски, только для того чтобы, усыпив бдительность, незаметно поведать нам о глубине бытия, о «тайне гроба» и бессмертия, о невидимом, о тайне любви; чтобы вдруг войти целиком в невидимое и остаться при этом зримым и, насколько это возможно, земным.

Кельвин Криз из фильма А.Тарковского «Солярис» (1972), подобно Орфею, отправляется за своей Эвридикой в иное измерение, в зазеркалье - зеркала XX века жестяные и режут глубже. И в отличие от Орфея Кокто, Криз теряет Эвридику, потому что любит ее. Оказывается, любит.

Интерес искусства к сновидению очевиден. Сновидение, согласно Кокто, одно из тех самых зеркал, сквозь которые проходит Орфей. Однако сновидение, как *видение иного*, и сон, как *отказ от бодрствования*, явления несопоставимые.

Кроме так называемых семи «муз» сюрреализма существует еще кинематограф, который, в частности, Рене Клер решил причислить к особого

рода галлюцинациям, усмотрев сходство между экранными образами и грезами.

«В 1926 году Рене Клер писал, что в кино человек подвергается гипнотическому воздействию, поскольку «темнота зала, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне – все убаюкивает зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинныe сны» [Михалкович, 2006, с.5]. И как соединить «полусон» Р.Клера, особым способом раздвигающий границы реальности, или кинематографическое сновидение сюрреалистического Орфея с «состоянием сонливости», столь губительным для души?

Новых слов, для того чтобы устранить это противоречие, мы придумывать не станем, попробуем прояснить смысл слов имеющихся. Примечательно также, что сюрреализм видит себя силой «разбивающей цепи», освобождающей человека [Андреев, 2004]. Вожди сюрреализма утверждают, что только отказ от разума помогает личности сбросить оковы. Чтобы принять участие в споре, который мы в пространстве разных мировоззрений, культур и художественных стилей не надеемся разрешить, но который в рамках библейской парадигмы может быть исчерпан, обратимся к представлениям архаической Греции о сновидении как границе двух миров, видимого и невидимого. Пройти мимо этих представлений нельзя, ведь именно на границе двух миров мы до сих пор искали сверхчувственную реальность.

Согласно Гесиоду, сон живет на границе Дня и Ночи, а место обитания сновидений недалеко от царства мертвых. «Мимо Левкада скалы и стремительных вод Океана, / Мимо ворот Гелиосовых, мимо пределов, где боги / Сна обитают, провеяли тени на асфодилонский / Луг, где воздушными стаями души усопших летают» [Гомер, 1984].

Оказавшись на границе двух миров, сновидение и пугает архаического человека, и манит его, как манит тайна. Сновидение - опыт общения с

потусторонним, со сверхчувственной реальностью. Поэтому сон идет не только рука об руку со смертью, но и с дальним рубежом реальности. Вот здесь-то и возникает путаница, двойственность, если угодно - сомнение Гамлета, которому явился призрак. Кто же перед ним – его отец или тот, кто себя выдает за отца? Не козни ли это дьявола? Ответ на этот вопрос может дать только бодрствующий внутренний человек, прогнавший из сердца остатки сна. Человек, пробудившийся для жизни подлинной, а значит - трагической, для жизни на пороге двух миров и на пороге поступков, которых от него ждут сразу в двух мирах.

Н.Бердяев всегда размышляет о личности как об усилении, которое не определяется внешней средой. А вот как ту же самую мысль выразит Н.Лесков в «Соборьянах» устами протопопа Туберозова: «Сегодня я говорил слово к убеждению в необходимости всегдашнего себя преобразования, дабы силу иметь во всех борьбах коваться, как металл некий крепкий и ковкий, а не плющиться, как низменная глина, иссыхая сохраняющая отпечаток последней ноги, которая на нее наступила» [Лесков, 1981, с.67].

Подсознание имеет нечто общее с той самой лесковской «низменной глиной», на которой запечатлевается не столько жизнь души, застигнутой врасплох, хотя, конечно же, и она тоже, сколько жизнь внутреннего человека, прячущего свою уникальность, «необщее выражение лица» под маской бессознательного. Собственно, неважно, что это за маска. Маска в ее духовном измерении всегда скрывает более подлинную реальность, чем та, которой является она сама. Не это ли прозрение заставило греческого философа Демокрита выжечь себе глаза, чтобы яснее видеть невидимое. Не этому ли прозрению обязан символизм. «Милый друг, иль ты не видишь, / Что всё видимое нами / Только тени, только отблеск,/ От незримого очами!» - напишет Вл. Соловьев.

В работе «К истолкованию символики мифа о Эдипе» С.Аверинцев фактически противопоставляет друг другу двух Эдипов – внутреннего Эдипа, который еще не снял маску, действующего бессознательно, именно так

трактует С.Аверинцев его «бессознательно совершенное преступление», и внутреннего Эдипа, который отваживается снять маску, – сознательно страдающего [Аверинцев, 1972].

Продолжая мысль С.Аверинцева, заметим, что внутренний Эдип снимает с себя маску так, как, пожалуй, не снимал до него никто. Внутренний Эдип снимает маску вместе с глазами. Эдипа жжет стыд за содеянное, тогда как Демокрита жжет ложь вещей. Демокрит, ослепив себя, срывает маску с вещей, Эдип же - с самого себя. «Героическое самоутверждение» внутреннего Эдипа, который еще не снял маску, – спас Фивы от Сфинкса, и акт «страдательного самоотречения» внутреннего Эдипа, маску снявшего, - спас Фивы от самого себя, потому что сам стал Сфинксом, - поступки несоизмеримые. В них, в этих поступках как бы проступают два лика сверхчеловека – выходящего за свои пределы для того, чтобы овладеть миром, и покидающего себя самого для того, чтобы совладать с собой.

Вяч. Иванов в мелопее «Человек» (Париж, 1939) говорит о победе Эдипа над Сфинксом как о победе неокончательной. Ведь победу одержал, как мы полагаем, Эдип, хотя и внутренний – заметим, он совершил свой подвиг из сострадания к людям, - но маску еще не снявший. Сфинкс, пишет Вяч.Иванов, «исчез при слове Эдипа, канул в бездну; но тот, кто на все наложил свою руку, - он и бездну присвоил себе. Сфинкс вошел в самого Эдипа, в его подсознательную сферу, как связанный и тоскующий хаос» [Иванов, 1979, с.741]. Не случайно в «Крови поэта» художник разбивает скульптуру и становится скульптурой сам. «Разбив статую, мы рискуем превратиться в такую же сами».

Не есть ли бросившийся в пропасть Сфинкс, этот тоскующий хаос, та маска, которую, если будет позволено так выразиться, *официально* надевает внутренний Эдип. Его царствование так же бессознательно, как и совершенное им преступление, сколь бы разумные решения в качестве

благодетеля Фив он ни принимал. И лишь прозрев, Эдип снимает с себя маску, снимает, как мы уже сказали, вместе с глазами.

За глазами, не лишним будет заметить, Ж.Кокто часто закрепляет функцию маски. Вспомним его накладные бутафорские, вытарщенные глаза. Правда, эти бутафорские очи символизируют у Ж.Кокто внутреннее зрение и являются, скорее, антимаской. То есть, будучи маской в материальном выражении, бутафорские глаза Ж.Кокто символизируют духовное зрение как отказ от идеи маски, потому что маска тому, кто разорвал все связи с обыденностью, кто находится на пути в вечность, уже не нужна.

В фильме Ж.Кокто «Завещание Орфея» (1960), завершающем «Орфическую трилогию», воскрешенный только для того, чтобы быть на посылках у Смерти, поэт Сежест произносит фразу, которая могла бы стать эпитафией, если не разгадкой всей трилогии Ж.Кокто: «Зеркала слишком много рассуждают. Они не отражают того, что внутри нас». Такое вполне мог бы сказать и символист, а до символиста – романтик.

В финале фильма Поэт, которого играет сам Ж.Кокто, умирает, пронзенный копьем Афины, и тут же воскресает. Из рта поэта идет дымок, а *земные* его глаза превращаются в *глаза заоблачные*. Это выполнено безукоризненно технически – на веки Поэта накладываются выпученные бутафорские очи, глядящие в вечность, и довольно органично вписывается в кинопоэтику Ж.Кокто, которую В.Распопин предлагает назвать «авангардным романтизмом».

Покинув земной предел, Поэт обретает новое зрение и видит новое пространство, в котором ему никак не разминуться с ослепившим себя Эдипом, но и не переброситься с великими тенями парой слов, так как для этого нужно выработать новый язык или вовсе отказаться от речи. Решение ослепить себя, то, что, согласно легенде, проделал над собой Демокрит, согласно мифу - Эдип и то, что в «Завещании Орфея» осуществляет Ж.Кокто, превратив земные очи своего героя, лежащего на смертном одре, в

заоблачные, есть не что иное как «высший акт творчества», акт перекодирования, пересотворения видимого и осязаемого мира, переводение зримого на язык символов.

Символ подобен стреле, выпущенной из лука незримого, чтобы пронзить сердцевину воспринимающего сознания. Но *спящее сердце* не может быть пронзено, в отличие от сердца того, кто *видит, творит сны*.

В космосе Гомера Сон зовется Гипносом. Гипнос же не больше, не меньше как близнец греческого бога смерти Танатоса. «*Гипнос* – это отдых, наслаждение, забвение, «отсутствие», бессознательность, «обольщение разума» [Протопопова, 2002, с.344]. Заметим в скобках, что в какой-то степени эти определения проливают свет на природу игры как на весьма искусно завуалированный отказ бодрствовать, а вот по отношению к игре как социокультурному феномену они, разумеется, не являются исчерпывающими.

Сновидение же, согласно Гомеру, носит имя Онейрос. Как же Онейрос соотносится с Гипносом?

Онейрос есть образ или видение. Пенелопе снится, что рядом с нею находится Одиссей, однако она так и не может решить - злой демон наслал это видение или оно отражает истинное положение дел. Эту же загадку пытается разгадать Гамлет, когда ему является призрак, что позволяет взглянуть на Онейрос как на рубеж между сном и бодрствованием, пучиной бессознательного состояния и совестью. Гамлет, стража и Горацио видят призрака «телесными очами», но исполненными духовной силы в час, когда Ночь сменяется Днем.

Когда у Жана Кокто спросили, почему он вновь и вновь возвращается к мифу об Орфее, режиссер ответил: «Поскольку моя духовная походка была походкой человека, который хромот - одна нога в жизни, другая в смерти, - вполне естественно, что таким образом я пришел к мифу, где жизнь и смерть сходятся лицом к лицу. Кроме того, фильм был очень подходящим для того, чтобы воплотить в произведении инциденты на пограничной полосе, которая

отделяет один мир от другого» [Кокто, 2000, с.598]. Онейрос почти такой же «инцидент на пограничной полосе», как и Реальность. Почти, потому что маска, которую надевает внутренний человек, уставший бодрствовать и погружившийся в пучину бессознательного состояния, бросает невольную тень на лицо видящего сны.

Фильм П.П.Пазолини «Евангелие от Матфея» (1964) начинается со сцены объяснения между Марией и Иосифом, которой предшествовало Благовещение. Говорят только взгляды Марии и Иосифа. В глазах Иосифа упрек. Мария само умиротворение. Подавленный, Иосиф уходит. Затем он увидит играющих на городском пустыре детей и его сморит полуденный сон. Внезапно все звуки стихнут – и крики детворы, и удары молота, доносящиеся из кузницы. В полной тишине Иосиф очнется и увидит юношу с развевающимися волосами, который будет стоять на том самом месте, где только что толпились дети. Юноша – Ангел Господень.

Ангел является Иосифу не наяву, как он явился Марии во время Благовещения, а во сне. Однако из сна Иосифа Пазолини изгоняет все возможные проявления хаоса, любой намек на пучину бессознательных состояний. Также, что не менее важно, Пазолини не позволяет событию, разворачивающемуся в «мире времени», целиком и полностью оказаться событием «мира вечности». Режиссер «Евангелия от Матфея» не столько ставит под сомнение абсолютное преимущество горнего мира над земным, сколько дает понять, что «мир вечности», как пишет исследователь творчества Андрея Тарковского И.Евлампиев: «не может быть признан самодостаточным и совершенным, его существование невозможно без дополняющего его и в чем-то очень похожего на него земного мира» [Евлампиев, 2001, с.146]. Отсюда и максимальное обытовление, заземление происходящего на пустыре. Данной творческой установкой объясняется особенность кинематографического языка всей картины Пазолини, с ее документальной, антиигровой фактурой, а не только сцены явления Иосифу Ангела.

Примечательно в этой связи суждение Б.Вышеславцева о сердце как о «глубинном я» личности, а значит, и как об одухотворенной телесности.

Вернемся к той разнице между *сновидением* и *видением*, которая указывает на важность и значимость происходящего. «Иосифу Ангел является во сне, избирая сон как бы орудием или средством, и притом менее совершенным, чем бодрственное видение, для сообщения божественной воли. Благовестие Иосифу не имело такого значения, как благовестие Марии, - было просто предостережением» [Лопухин, 2005]. Сновидение орудие менее совершенное, чем бодрственное видение именно потому, что лицо внутреннего человека наполовину уже или еще скрыто маской.

Сцена, решенная как сновидение, - один из методов овеществления внутреннего человека кинематографом. Хотя Онейрос не единственный и далеко не самый совершенный метод. Он уступает проявлениям иного мира, подающего герою знак его избранничества через видение, которое уже не имеет отношения к недрам подсознания, а есть глубина бытия.

Приведем два примера видения как метода овеществления внутреннего человека средствами кино. Это, как справедливо замечает И.Евлампиев, - сцена явления из фильма «Андрей Рублев» умершего Феофана Грека Андрею Рублеву в разрушенном и оскверненном храме, и это - рифмующаяся с «явлением» Феофана сцена «явления» из фильма «Зеркало» мальчику Игнату загадочной женщины, предложившей ему прочесть отрывок известного письма Пушкина к Чаадаеву, в котором говорится об исторической судьбе и предназначении России.

Примечательно, какую интерпретацию последнего видения дает сам режиссер: «Это какие-то культурные корни этого дома, этого человека, который в нем живет, автора». И далее: «Это просто женщина, которая соединяет порванную нить времени, как, помните, у Шекспира в «Гамлете» [Тарковский, 1989, с.112]. Обратим внимание на то, что и в «Андрее Рублеве», и в «Зеркале» внутренний человек «выплескивается» из

социального и биологического тела. Он становится связующим звеном, «нитью» между личностью и историей, как «миром времени», а также между личностью и трансцендентным планом бытия, как «миром вечности». Видение есть пик бодрствования, срывание всех и всяческих масок с внутреннего человека, поэтому так велико искушение решительно противопоставить видение сновидению, глубину бытия - недрам подсознания, однако не будем спешить.

Для Ангела Господня, как повествует Евангелие от Матфея, нет преград. Ангел и *по эту* сторону глаз и вещей, которую мы склонны отождествить, как это ни покажется странным, со сновидением, и – *по ту* сторону глаз и вещей, которую мы считаем метафизически оправданным соотносить с видением. «Дух дышит, где хочет» (Ин 3. 8).

Разбирая картину «Зеркало» (1974) И.Евлампиев проницательно замечает, что «мир времени» и «мир вечности» определяют друг друга, зависят друг от друга: «образное их взаимодействие можно представить как связь двух воронок, обращенных в разные стороны и соединенных в одной точке, которая выступает как точка схождения «мира времени» и «мира вечности» и одновременно как *начало, исток личности Алексея*» [Евлампиев, 2001, с.144].

Не будет противоречить концепции И.Евлампиева наш взгляд на фильм «Зеркало» как, прежде всего, на попытку «соткать» внутреннего человека. Незримым присутствием внутреннего человека наполнен до краев как «мир времени», так и «мир вечности». Сама «точка схождения» этих миров, или тонкий перешеек, если, развивая образ И.Евлампиева, мы представим себе, что «мир времени» и «мир вечности» подобны колбам песочных часов, - и есть наш тонкий внутренний человек, через которого струится бытие.

Фабульно внутренний человек соотнесен с Алексеем – с автором-рассказчиком, поэтому портрет Алексея и соткан из разных черт: Алексей образ собирательный, собирающий бытие. «Человек, - пишет И.Евлампиев, - прежде всего должен *понять себя и «собрать» себя* в своем внутреннем

духовном мире» [Евлампиев, 2001, с.124]. Однако внутренний человек воплощен и в слышащем мир докторе, идущем в Томшино, и в матери Алексея Марии Николаевне, жертвующей собою ради детей, и в жене Алексея (обеих героинь играет актриса Маргарита Терехова), и в загадочных гостях, ангелах-хранителях семьи, и в мальчике Асафьеве, на неземное происхождение которого указывает И.Евлампиев, и в контуженом военруке, который накрывает своим телом гранату, и, наконец, в стихах Арсения Тарковского, чей голос, так же как и голос Алексея, звучит за кадром.

Благодаря тому, что «мир времени» зеркально отражается в «мире вечности», оказывается возможным уже здесь, на земле, прикоснуться к личному бессмертию. Не поэтому ли Петр Чаадаев, также присутствующий в «Зеркале» на правах внутреннего человека, пишет в «Философических письмах», что: «Христианское бессмертие есть жизнь без смерти, а совсем не то, что обыкновенно воображают: жизнь после смерти» [Гершензон, 2000, 517].

Ипостаси *отца, матери и сына* лишены конкретной материальной оболочки, как ее лишены ангелы Святой Троицы, есть внутренний человек, мучительно обретающий лицо. Черты его лица как бы «слетаются» со всех веков и времен. «Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем». Ангелоподобные черты Джиневры де Бенчи, написанной Леонардо да Винчи в XV веке, проступают в лице актрисы М.Тереховой, исполнительнице главной роли. Речь вовсе не идет о внешнем сходстве, скорее, нам предлагается заподозрить родство душ, их внутренний строй, скрытые в них бури и бездны.

Струение бытия не ухватить глазом. Незаметно тает песок «мира времени», наполняя колбу «мира вечности», настолько этого песка много, однако каждая песчинка сосчитана. Символические песочные часы невозможно перевернуть, чтобы начать новый отсчет старого времени. Каждая песчинка неповторима, как неповторим и уникален внутренний человек-перешеек, через незримость которого струится видимый мир

«простых вещей» - *стол, кувшин, вода*, чудесным образом материализуя мерцающую, как огонь в сосуде, телесность внутреннего человека.

Сюрреалистические образы сновидений фильма «Зеркало» - это все то же неудержимое, струящееся бытие, в котором есть и разлад – уход отца, событие, определившее судьбу героев фильма, и надежда на спасение, на личное бессмертие – возвращение к истоку и как к бесконечной любви, и как к угадыванию своего призвания. Поэтому даже в своих снах внутренний человек исповедальной картины А.Тарковского не надевает маску. Реальность фильма «Зеркало» настолько пронизана бодрствующим внутренним человеком, личностным бытием, что внешний человек, равно как и внутренний человек в маске с их *общим* подсознанием уже не способны вклиниться и что-то добавить к ее целостности и трагичности.

Мы усматриваем переключку между ритмом фабулы «Зеркала» и шекспировского «Гамлета». Фабула словно бы спотыкается. Повествование превращается в череду спотыканий, в безнадежные попытки обрести внешнее равновесие, которым мешают попытки обретения равновесия внутреннего. Последние далеко не всегда успешны, но только они и проверяют, стоит ли герой чего-то или нет.

Вывод Л.Выготского относительно «Гамлета» в каком-то смысле справедлив и по отношению к фильму «Зеркало»: «*Вся пьеса заполнена бездействием, насыщенным мистическим ритмом внутреннего движения трагедии к катастрофе*» [Выготский, 1987]. Всё та же трагедия личности, всё та же незримая победа внутренних переживаний и внутреннего человека над *внешним* в личности.

Но существует и разница между творением У.Шекспира и фильмом А.Тарковского. Узел трагедии личности завязывается до ее рождения, а с точки зрения фабулы - до начала драматического действия, и не может быть развязан или разрублен физической смертью, а с позиций фабулы – финалом, поэтому в «Зеркале», как исповедальном произведении, и отсутствует выразительный драматический финал, «кровавая развязка». Затишье перед

бурей не разрешается бурей, как в «Гамлете», потому что никакая буря не в силах развязать или перевязать заново внутреннюю трагедию, боль личности. Той личности, которую терзает, тиранит мир, и которой мир внутренне терзаем и спасаем.

Физической смерти главного героя фильма Алексея противостоит его физическое отсутствие в кадре как биологического тела, как конкретной телесной оболочки. Так кино, сам язык кино побеждает смерть. И снова обратимся к Л.Выготскому: «Все время, в течение всей пьесы ощущается, как в обычный ход событий вплетается потусторонняя мистическая нить, которая неуловимо сказывается повсюду и выявляет за обычной, причинной связью часто разлезающей на нити и оставляющей темные провалы, *иную*, роковую и фатальную связь событий, определяющую ход трагедии» [Выготский, 1987].

Внутренний человек фильма «Зеркало» и есть та «потусторонняя мистическая нить», всё тайно воедино собирающая, латающая все земные прорехи, мистическая, а не причинная нить, которой жив мир изображенного на экране *незримого* и оставшегося за кадром *зримого*. Попавшее в кадр и оставшееся за кадром, дополняют друг друга именно как *незримо-невыразимое* и *зримо-неисчислимое*, но дополняют не механически, а через неизреченную личность, через мистическую связь людей друг с другом. Но если «самое ужасное и мистическое в пьесе», согласно Л.Выготскому, состоит в том, что *действие* «Гамлета» устремлено за «межу смерти», то *действие* «Зеркала», на наш взгляд, устремлено за межу земного существования. Эта разница, на первый взгляд незначительная, во многом определяет тональность художественного высказывания – мистически-мрачную у У.Шекспира и мистически-просветленную у А.Тарковского.

Не случайно, что к теме «реальность и игра» в категориях антиномии реальности и сновидения, или Онейроса, мы подходим со стороны такой художественной школы или такого «особого рода деятельности», как сюрреализм.

Следует сразу оговориться - ничто нам не дает повода уподоблять Онейрос игре. Описывая «онирическое пространство» и наше «парение» в нем, Г.Башляр справедливо замечает: «...те небеса, в которые мы устремляемся, это - небеса нашей интимной жизни - желания, надежды, гордость. И мы слишком удивлены этим экстраординарным вояжем для того, чтобы превращать его в спектакль» [Башляр, 1961]. К тому же увиденное и пережитое во сне имеет зачастую прямое отношение к подлинной жизни, а иногда и оказывается подлинной жизнью, оставляя в душе неизгладимый след.

Герою рассказа Ф.Достоевского «Сон смешного человека» во сне открывается истина, однако только наяву ему, «современному русскому прогрессисту», удастся к истине приблизиться: смешной человек «спасает» ребенка, которому грозит если и не физическая, то нравственная гибель.

Приведем начало письма Петера (Р.Атцорн), героя фильма И.Бергмана «Из жизни марионеток» (1980), к своему психоаналитику, которое Петер так и не отправил: «... то, о чем я собираюсь Вам рассказать, не является сном в привычном понимании. И хотя я пережил это под влиянием таблеток и алкоголя, пережитые чувства гораздо реальней и ужасней, чем банальная реальность каждого дня». Далее Петер признается в том, как он непонятным ему образом убил свою жену Катарину. Конечно же, это был только сон, но Петер потрясен, уничтожен. «Белый шар», в котором во сне находятся Петер с Катариной, – метафора бытия без Бога, символ так называемой «второй смерти» - духовной смерти, или ада.

«Вопрос о смерти второй болезненный, искренний вопрос, - пишет П.Флоренский в «Столпе и утверждении истины» и далее пересказывает свой сон. – Однажды во сне я пережил его со всей конкретностью. У меня не было образов, а были одни чисто внутренние переживания. Беспросветная тьма, почти вещественно-густая, окружала меня. Какие-то силы увлекли меня на край, и я почувствовал, что это – *край бытия Божия*, что вне его – абсолютное Ничто. Я хотел вскрикнуть и - не

мог. Я знал, что еще одно мгновение, и я буду извергнут во тьму внешнюю. Тьма начинала вливаться во все существо мое. Само-сознание наполовину было утеряно, и я знал, что это абсолютное, метафизическое уничтожение. В последнем отчаянии я завопил не своим голосом: «Из глубины воззвах к Тебе, Господи. Господи, услыши глас мой!..» В этих словах тогда вылилась душа. *Чьи-то* руки мощно схватили меня, утопающего, и отбросили куда-то, далеко от бездны» [Флоренский, 2005, с.181] (курсив П.А. Флоренский. – Р.П.).

Но для героя И.Бергмана нет той высшей инстанции, к которой он мог бы «воззвать», находясь в «Белом шаре», а по сути, у «края бытия Божия». Петер пытается воззвать хоть к кому-то, к своему психоаналитику, но не решается. Бергмановский «Белый шар» - герметичная комнатная вселенная, подсознание без прикрас. И еще «Белый шар» – это своеобразная «комната желаний» из кинофильма «Сталкер» А.Тарковского, порог которой, в итоге, Петер переступает, а переступив, понимает, что убил уже не во сне - наяву. Жертвой становится не Катарина, а проститутка, с которой Петер ведет себя как зверь, дав волю своим инстинктам, а точнее - желаниям.

И тем не менее не стоит абсолютизировать Онейрос, связывать с ним все самые важные переживания: сновидение, если и ключ к реальности, то ключ весьма зыбкий. Смешной человек Ф.Достоевского спасает, а бергмановский Петер губит не во сне, а наяву, хотя впервые заявил о себе порыв милосердия и жестокости именно через подсознание, через порожденные им образы.

«Наша задача, – писал Андре Бретон во «Втором манифесте» сюрреализма, - все яснее увидеть то, что без ведома человека ткется в глубинах его души» [Андреев, 2004, с.30]. Не этих ли глубин, глубин темных, коснулся Ф.Ницше, когда заметил, что «При серьезно замышленном духовном освобождении человека его страсти и вожделения втайне тоже надеются извлечь для себя выгоду» [Ницше, 1990, с.462].

Вернемся к «комнате желаний» из кинофильма «Сталкер». Непреображенный человек, переступив порог заветной комнаты, не только

узнает каковы его истинные желания, но уже и не сможет помешать их осуществлению, даже если они окажутся чудовищны.

Один из трех «гостей» Зоны – Писатель - дает убедительное объяснение тому, почему повесился учитель Сталкера Дикообраз. «Да он понял, что не просто желания, а сокровенные желания исполняются... а что ты там в голос кричишь... здесь то сбудется, что натуре твоей соответствует, сути, о которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет... Дикообразу не алчность одолела; да он по этой луже на коленях ползал, брата вымаливал, а получил кучу денег, и ничего иного получить не мог, потому что Дикообразу – дикообразово; а совесть, душевные муки – это все придумано, от головы. Понял он все это и повесился».

Другими словами, Дикообраз мнил, что ищет Бога, а комната преподнесла ему золотого тельца. То, что ткется без ведома человека в глубинах его души, – дикообразово и нуждается в преобразении, однако здесь сюрреализм и говорит: «стоп!».

Сюрреалисты не ищут в глубинах души совесть, так как она, видимо, «ткется» под присмотром сознания, а значит и лишена независимости: пристегнута к сознанию булавкой, как Настенька из «Белых ночей» к подолу старухи. Сюрреалистов же интересует *подсознание* и *надреализм*, то есть тот момент, когда Настенька дрожащими пальцами отстегивает булавку, чтобы избавиться от унижительной опеки, и дает волю своим желаниям.

Понятие «автоматизма», введенное в обиход сюрреалистами и претендующее на то, чтобы стать одним из учений XX века, есть не что иное, как форма протеста против попирающего пятой землю порядка вещей, который нужно во что бы то ни стало поставить с ног на голову. Таким образом (вводная конструкция «таким образом» взбесила бы сюрреалиста, ополчившегося на логику и разум), понятие «автоматизма» включает в себя политическую борьбу, абсурдные верования, алогическую драматургию, психоанализ, бессознательное, грезы, мечты и сновидения, отсутствие какой-либо «эстетической или моральной озабоченности», таинственную духовную

область, границы которой с каждым новым сновидением расширяются; либидозный порыв, метафизику «абсолютного бунта» и «колдовскую заумь оккультных «чудес», спонтанность во всех ее мыслимых и немыслимых проявлениях, «алкоголь табак, эфир, опиум...» и даже способность в тени знамен мировой революции «мостить дорогу к Богу» [Андреев, 2004]. Гремучая смесь. Подвесив оскотинившуюся действительность вниз головой, сюрреалист берется соскрести с нее ложь, но вскоре сам оказывается по уши в антиномиях, не только для него удобных - «бодрствование и сон», «разум и безумие», «объективное и субъективное», но и абсолютно ему ненужных - «дела и слова», «любовь и закон», наконец, «добро и зло».

Когда вошедший во вкус XX век выбил из-под ног сюрреалиста сладкий бред и поставил сновидца-прагматика на изрытую снарядами и покрытую пеплом крематориев землю, то последнему пришлось поступиться частью своего безумия. У безумия нашлись более солидные покровители, оно дискредитировало себя.

С безумием, руки которого оказались по локоть в крови, не всем сюрреалистам было по дороге. Поль Элюар и Жан-Поль Сартр каждый по-своему расквитались с бретоновским сюрреализмом, не пожелавшим встать в ряды Сопротивления, а Анри Бретон в свою очередь порвал с испанцем Сальвадором Дали, откровенно славившим фашизм. Однако такой «могучий ключ», как «автоматизм», продолжал открывать двери, ведущие в подвал и на чердак бессознательного, исследуя окрестности разума с пионерским задором.

Иррациональные подвальные, как и рациональные чердачные грезы, о которых писал феноменолог Г.Башляр в «Поэтике пространства», равно годятся сновидцу, одной рукой отпускающему свое *я* в бездну, а другой рукой, причем зажмурившись, свое *я* ловящему. Все, что происходит помимо нашей воли, как бы автоматически, до того как мы успеем спохватиться и придать лицу и фигуре «умное» выражение, греет сердце сюрреалиста.

Поэтому так ценится homo-сюрреализующим способность считать, причем неважно что, автомобили или звезды.

Может быть, тот или иной предмет и не заслуживает того, чтобы ему посвятили оду, как это проделали Ильф и Петров с матрасом в романе «Двенадцать стульев», или Ю.Олеша с подушкой в повести «Зависть», но у него, у предмета, перефразируя М.Зощенко, «не записанного в бархатную книгу жизни», есть все права быть пересчитанным, получить порядковый номер, потому что, как только номер присвоен, бытие без этого предмета будет уже неполным. Так сюрреализм отвечает механизму обезличивания, способности XX столетия стирать в порошок не только царства и царей, но и незамысловатые предметы быта заодно с их хозяевами. Но так как сюрреализм привык действовать от противного, то есть автоматически, то он редко воскрешает обезличенный или стертый в порошок предмет. Скорее, сюрреализм оставляет место, когда-то занимаемое предметом, пустым. Сюрреализм не латает прорехи бытия, он торжественно заключает их в раму и приколачивает к раме название произведения, а точнее название той или иной «операции вычитания». Название и порядковый номер для грезовидца одно и то же.

Если бы П.Гринуэй прибегнул к обратному отсчету в фильме «Отсчет утопленников» (1988), то он бы еще полнее реализовал идею распадающейся реальности. Из реальности П.Гринуэя не просто вычитаются некие явления, животные, законы морали и мужчины, их место тут же занимают дубликаты - трехмерные модели этих явлений и этих мужчин, поэтому исчезновение последних и остается никем не замеченным.

Ванна, телефон, краска, клетка с кроликом, гроб, водокачка, пляж, тент, бита, мистер 70 и мистер 71 Ван Дайки, коровы, запах смерти, брелок от ключей, дуб, рыба, лодка вычитаются из реальности как материальные явления, а их место, пронумерованное мальчиком Сматом, тут же занимают их презентабельные, фотогеничные оболочки («знаки», как выразился бы постмодернист), а вовсе не их души, вовсе не идеи этих вещей, потому что,

если бы место вещи заняла идея этой вещи, то в полку реальности только бы прибыло.

Давая оценку природе знака в концепции Жака Дерриды, Н.Маньковская отмечает: «знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов» [Маньковская, 2000, с.24]. Поэтому речь и идет только об убыли, об операции вычитания, о несбывшихся надеждах. Всё взаимозаменяемо, ничто не обладает уникальностью, имя побеждено цифрой, а шире - знаком. Убитые животные больше напоминают туши из натюрморта или муляжи, от которых требуется только добросовестная, если не нарочитая трехмерность, сходство, они – дубликаты. Разговоры о морали и норме уступают место изящным рассуждениям о пустяках, игре в слова, что тоже важно, потому что это хоть как-то компенсирует отсутствие мужчин в том мире, который вынуждены прибавить к рукам гринуэевские женщины.

Когда Сисси Колпиттс (Д.Плаурайт, Д.Стивенсон, Д.Ричардсон) оплакивают своих утопленных собственными руками мужей, они собирают воедино все самые дорогие воспоминания с ними связанные, они жалеют их, и жалеют себя, себя больше, но перепадает и мужьям. Садовникам, бизнесменам и безработным достается та нежность, которую они, как считают их жены, не заслужили. Так мужья творятся женами из праха, возвращаются к жизни, возвращаются той первооснове, воде, из которой они когда-то вышли. Трехмерные модели мужей, созданные воображением Колпиттс, хороши тем, что они пустотелы, прозрачны и безопасны. Они наполнены водой и ветром, с ними можно снова разговаривать, по крайней мере, уже есть о чем.

Сисси Колпиттс произвели уборку в своем жилище – типичный сюрреалистический акт. Они избавились от ненужного хлама, от заслоняющих солнце живых мертвецов. Так французские сюрреалисты во главе с Андре Бретоном в 1924 году опубликовали памфлет «Труп», которым отпраздновали смерть писателя Анатоля Франса.

Призраки должны знать свое место. Патологоанатом хочет оживить одного из них, еще не поздно, но Сиси Колпиттс говорит ему: «Этого человека звали Харди, а не Лазарь», давая понять, что оживить можно того, кто почил, но как оживить того, кто не жил?

Фильм «Отсчет утопленников» о великом и полном непонимании между женщиной и мужчиной. Три возраста женщины оплакивают три своих иллюзии: мужчина не может понять, мужчина не может удовлетворить, мужчина не может не разочаровать. Последняя их надежда - патологоанатом Меджет (Б.Хилл). У патологоанатома есть внутренний мир, более того, он - романтик, авантюрист, игрок, он способен на дружбу, но и Меджет не оправдывает надежд, так как спешит залезть под юбку. А внутренний мир - лишь прикрытие истинной сути Меджета, его примитивных желаний.

Женщина для мужчины до известной степени та же «комната желаний», а комната, как мы хорошо усвоили, срывает маски и мстит. Гринуэвская женщина мстит гринуэвскому мужчине за то, что он не воспринимает ее всерьез, не разговаривает с ней, не озаряет ее жизнь, за то, что он торопится перейти к делу, исполняет его плохо, а затем торопится уйти. После этого, полагают Колпиттс, он заслуживает только смерти. От мужчины остается садовый инвентарь, печатная машинка, радиоприемник и картонная коробка с туфлями. Даже непонятно, для чего он приходит в мир с такими дикообразовыми намерениями.

Как бы ни назывались игры, в которые играют люди: «овцы и приливы», «крик палача» или «канат войны», - никто не знает их правил. Мы не знаем правил этих игр, как не можем их знать во сне, а еще точнее, как не можем их знать в жизни. Игра как лейтмотив фильма «Отсчет утопленников» не более чем отвлекающий маневр, для того чтобы незаметно зайти в тыл и ударить неожиданно, застать врасплох, пролить свет на подсознание, которому, верный традициям сюрреализма, П.Гринуэй не устает приносить жертвы.

В фильме «Отсчет утопленников» звездное небо над головой существует отдельно от нравственного закона внутри человека, и сначала вычитается

закон, а потом и небо, по крайней мере над головами девочки, прыгавшей через скакалку, и мальчика, на этой скакалке повесившегося. К чему этим детям взрослеть? Ведь однажды они окажутся у воды, и история повторится.

Не мальчик Смат покидает этот мир, а - Бог. Смат лишь пытается пересчитать всех овец, все смерти и все листья на дубе. А после того как Бог покинул мир, реальность уподобляется свету погасшей звезды, который еще доходит до нас, но только для того чтобы мы успели доиграть в наши игры.

«Комната желаний» желанием до краев и наполнена. Комната эта проверяет не только людей, но и культуры, так как каждая культура заходит в эту комнату со своими чаяниями, порой от самой культуры и скрытыми, но не в такой степени, в какой они скрыты от отдельно взятого человека. Культура, думается нам (очень бы хотелось так думать), в большей степени сознает себя. Возможно, глазами своих творцов она и не видит себя насквозь, но она и не есть столь же мутное и тусклое стекло, каким является стоящий на пороге *комнаты* отдельно взятый вождедеющий пилигрим. Хотя мерить культуру, равно как и национальный образ мира, «комнатой желаний» было бы неверно.

«Ключ» от «комнаты желаний» в сердце личности. Нация же, как и любая другая «сверхличная реальность», к которой можно отнести и культуру, не может быть личностью. Так, например, нация, убежден Н.Бердяев, есть индивидуальность, но не личность. И все же допустим, с рядом оговорок, что культура тоже может оказаться на пороге «комнаты желаний».

Европейская культура, возродившая античного человека, наткнулась на него, как на некий клад, который находит орудующий лопатой и заступом садовник. Воскресила она и пантеон желаний этого человека. Не случайно в фильме Л.Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972) устроившийся работать садовником епископ, невинно прикоснувшийся, так сказать, к природе, заканчивает тем, что, отпустив грехи умирающему, хватает охотничье ружье и сводит с умирающим счеты. Мы одновременно с

епископом Дуфуром (Ж.Берто) узнаем, что тот, кого он только что исповедовал, много лет тому назад подсыпал яд родителям епископа, оставив мальчишку сиротой. В каком страшном сне священнику могла привидеться такая развязка? Но даже если выстрел из ружья по испускающему дух человеку всего лишь сон Дуфура, то не является ли этот сон тем сокровенным желанием, которое епископ вынашивал всю жизнь и, борясь с которым, стал тем, кем он стал, – проповедником слова Божьего.

Однако, переступив порог «комнаты желаний» (в фильме Л.Бунюэля – это хозяйственная постройка), - европейская культура воскрешает дохристианского человека, Каина-земледельца, чьи дары, так как они шли не от сердца, были отвергнуты Богом. От сердца - и есть мерило сокровенного. Принося жертву Богу, Каин тоже думал, что искренен в своем порыве, но Бог призрел на дар Авеля, посрамив Каина точно так же, как «комната» посрамила учителя Сталкера Дикообраза, сняв покров с его сокровенных желаний.

Переступают порог «комнаты желаний» и бунюэлевские буржуа. Не так уж и важно, что это происходит во сне: словно бы наяву каждый из них совершает то, чего бы ему очень хотелось и чего он, разумеется, страшно боится. Л.Бунюэль намеренно снимал сцены сновидений в той же «реалистической» манере, что и так называемую явь, больше напоминающую безнадежно заевшую пластинку. В этом и состоит дань позднего Л.Бунюэля сюрреализму. Как и Андре Бретон, Л.Бунюэль не считает себя вправе отказывать грезам и сновидениям «решать фундаментальные проблемы жизни» [Андреев, 2004, с.83].

Одно дело медлить и не сметь переступить порога «комнаты желаний», а другое дело не иметь такой возможности, так как эта комната есть прошлое, которое человек хотя и может обживать, но не бесконечно. Вот тогда комната и начинает затапливаться материей. Если первый страх – обнаружить в себе библейского человека, чьи дары Господь не принял, то

второй – не обнаружить черты между пространством сакральным и профанным, между реальностью и филигранно отделанным ее подобием.

В фильме А.Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Незнакомца и замужнюю женщину (он признается ей в любви и просит уехать с ним) связывает тайна парковых аллей и «белой комнаты».

Вероятно, в «белой комнате» они когда-то были или могли быть счастливы. В этой комнате в прошлом исполнились все их желания. Комната, как некий драгоценный камень, обрамлена дворцом, грозящим ее собою подменить. Света в комнате, с каждым новым ее появлением в кадре, все меньше, а мебели и прочей материи все больше. То есть, мы начинаем замечать в комнате мебель, которая и раньше находилась в ней, но мы, глядя на комнату глазами любовников, были захвачены чудом, ошеломлены светом, который ходил по их жилам. Граница между душами двух людей была уничтожена, то ли потому что их желание осуществилось, то ли потому что они так и остались на его пороге. Второе, как нам кажется, вероятнее. Теперь же, в настоящем, всё в этой комнате их предаёт, все стоит не на месте, все вредит свету, то ли заслоняя его, то ли воруя.

Так настоящее вероломно вторгается в прошлое, затопляя его материей, и, захлебнувшись материей, прошлое превращается в дым, а реальность переживаний, колыбелью которых было прошлое, превращается в леденящую кровь церемонию. Или, как сказали бы дадаисты, в «дурашливую игру в ничто», ведут которую люди во фраках с таким апломбом, с такой напускной серьезностью, которым сюрреалисты могли бы только позавидовать.

Русская культура, в отличие от западноевропейской, не спешит даже во сне переступить порога «комнаты желаний». Ученый, Писатель и Сталкер потому и не заходят в «комнату», что боятся обнаружить в себе Каина, то есть человека, переставшего слышать Бога.

Гетевский Фауст признается: «Но две души живут во мне, и обе не в ладах друг с другом». Как мы знаем, победу одерживает внешний человек

Фауста, тленный человек – Мефистофель. К.Юнг называет Мефистофеля «зловещей тенью» Фауста, а самого Фауста числит в «неглубоких философах» [Юнг, 1998, 287].

Внешний человек в духовном смысле есть наша Тень. «Тень персонифицирует все то, что человек отказывается признавать в самом себе, и все, что он прямо или косвенно подавляет, как-то - низменные черты характера, всякого рода неуместные тенденции и пр.» [Юнг, 1998, с.475], но в то же время К.Юнг не забывает оговориться, что тень «состоит не только из морально предосудительных тенденций, но включает в себя и целый ряд положительных качеств, как-то: нормальные инстинкты, сообразные реакции, реалистическое восприятие действительности, творческие импульсы и т.д.». Перечисленные К.Юнгом положительные стороны *тени* перекликаются с теми качествами, которыми должен обладать *человек играющий*, что лишний раз заставляет задуматься о связи между внешним человеком и *игрой в другого* как ролевым существованием.

Немецкий кинематограф от Калигари до Гитлера не мог возродить в чистом виде культа внешнего человека. Поэтому для начала он стер все преграды перед надевающим маску внутренним человеком. Стер в обмен на отказ внутреннего человека от своего странного, не совпадающего со всем, что существует, совершенно иного бытия. И сделка была совершена в темноте кинозала.

Личность не знает, да и не можем знать, кто загадает ее сокровенное желание - внутренний человек или внешний. Какой из них первым переступит порог «комнаты желаний». Сумеет ли личность, отказавшись, по существу, от всех своих желаний, пропустить вперед внутреннего человека с его главным упованием. Личность заходит в «комнату» с мыслью, что ее сокровенное желание есть отказ от всех земных желаний, а «комната» вдруг все земные желания увеличивает вдвое, а то и втрое и легко, на погибель личности, исполняет их. Как же быть? Ответ видится таким. Пока внутренний человек бодрствует, личность не переступит порога «комнаты

желаний», слишком велик риск. Но как только внутренний человек решит отдохнуть от самого себя, как только пусть даже неглубокий полуденный сон или *особый* сон кинозала сморит его, внутренний человек тут же начнет двигаться в сторону «комнаты желаний». Шаги за его спиной - это шаги внешнего человека, пластически угаданные немецким экспрессионизмом и воссозданные в походке скользящего, подобно тени, сомнамбулы Чезаре (К.Фейдт) из фильма Р.Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919). Того сомнамбулы, который перед самым порогом «комнаты желаний» вырвется вперед и непременно первым заявит о своих «законных» притязаниях *тени*.

«Застывшая маска лица, судорожные жесты, гибкие движения, скользящая походка напоминали сновидения, - пишет киновед Эдгар Арнольди о фильме Р.Вине. - Живущий воздействием чужой воли, он казался существом, в котором нет ничего человеческого, лишенным чувств и мыслей» [Арнольди, 1996, с.65]. Но обладающим желаниями, добавим мы.

Владелец ярмарочного балагана доктор Калигари (В.Краус) как бы отделяет от себя своего внешнего человека или пока еще только надевающего маску внутреннего человека, и предоставляет ему полную свободу действий. «Кабинет» доктора, так же как и фаустовская келья, – очередная «комната желаний».

Особый сон кинозала сюрреалист Антонен Арто считал даже менее подлинным чем сон, который навеивает театральная сцена. Театр, согласно Арто, «средство для создания истинной иллюзии», которую он творит, «обеспечив зрителя достоверным осадком сна» [Михалкович, 2006, с.18].

Какова же концепция сюрреалистического театра А.Арто? Сорвать маску с существования и обнажить его чудовищный каркас. Но это разоблачение жизни «до костей» есть всё то же анатомирование, расчленение, рассечение бытия, разбирание бытия на атомы. Сюрреалист «без ума» от разума в его крайних состояниях, но он ходит вокруг да около земного «земляного» разума, его интересуют только оболочки внутреннего человека, его маски. Сюрреалистический театр А.Арто «засыпает ров между

жизнью и искусством», чтобы превратить жизнь в магический ритуал. Но разве не скомпрометировали себя эти шаманские практики в XX веке, расчистив место для земных царств с их страшными колдунами в кепках и фуражках, между которыми нет-нет да и мелькнет венки Диониса.

Так тотальный театр А.Арто, театр «жестокости» отлично зарифмовался с тоталитарной действительностью. Магический ритуал, к какой бы свободе он ни звал, какую бы полноту и остроту ощущений ни сулил, как ни порочил бы все рациональное и ни воспевал все чувственное, остается одним из рычагов авторитарного мышления, которое опирается на культ силы и мощи, молодости и свежести. С возрождением магически-ритуальной природы искусства возрождается и магически-ритуальная природа общественно-политической жизни, жизни духовной, что неминуемо отбрасывает человека в дохристианские сумерки. Обряд духовного очищения, к которому якобы стремится «чистый театр» или «театр жестокости», ликвидируя линию водораздела между актерами и публикой, оборачивается обрядом духовного порабощения.

Ничего нового ни А.Арто, ни предвосхитивший его Н.Евреинов не открыли. Они не сумели восстановить целостность реальности через абсолютную погруженность в игру, потому что, прибегнув к магии, посягнули на свободу человеческого духа, который один способен вернуть реальности ее глубину и целостность; потому что пытались разглядеть очертания будущего в магическом мирозерцании, в иероглифических потемках древних культур, которые знали только культ плодородия и силы и исповедовали религии природы.

В XIX и XX веке окончательно оформился новый образ маски, рожденной Ренессансом, маски как темной и опасной стороны научно-технической революции. Так, с маской связан романтический ужас перед распоясавшейся машиной, который, согласно П.Пепперштейну, прибавился к традиционному ужасу перед мертвецом. На лице мертвеца и машины

отсутствуют эмоции, их лица бескровны, это «конкистадоры в панцире железном», то есть существа в масках.

Страх перед мертвецом, поднимающимся из могилы, стал почти безупречным, после того как прозрел за могилой ещё большую угрозу – машину, вышедшую из повиновения. Эта «машина» уже не шекспировский Гамлет, который словно бы проговаривается, называя самого себя «машиной», чем и объясняется весь дальнейший *автоматизм* действий Гамлета, эта «машина» - Офелия из повести Ю.Олеши «Зависть» - дитя прогресса, явившееся как бы с того света.

Офелия у Ю.Олеши воскресает в облике несущей разрушение и смерть машины, так мстит девушка, сошедшая с ума от любви, так мстит сама обманутая любовь. Машина является Кавалеру в бреду или во сне, механическая Офелия - продукт подсознания Кавалерова, но действует она с точки зрения машины, которой причинена человеческая боль, вполне разумно. Независимое от внутреннего человека существование маски, которую он надевает, не может не настораживать. Маска вовсе не пассивна.

Мертвец и машина отбрасывают тень на лицо внутреннего человека, делая его лицо похожим на все лица сразу. Усредненное лицо не является ничьим в отдельности лицом, оно собирательный образ, за которым стоит бесконечный мутный поток желаний массового человека, сотворенного по образу и подобию внешнего или анонимного человека толпы. А массовый человек переступает порог «комнаты желаний» так же автоматически, механически, как и все, что он делает, уподобляя себя одновременно и машине и мертвецу.

Мы не станем вникать во все хитросплетения фабулы фильма Ф.Ланга «Метрополис» (1927). Остановимся лишь на одном весьма важном моменте этого грандиозного замысла.

Пока сентиментальные теоретики размышляют о связи между головой и руками, и на луче, их соединяющем, ищут с энтузиазмом моралистов и педантичностью архитекторов месторасположение сердца, еще более

сентиментальные практики конструируют в засекреченных лабораториях искусственных людей. В конечном счете, практики лишь материализуют метафору теоретиков. И если теоретики-политики работают над идеалом сверхдержавы, то практики-ученые увлечены изготовлением сверхчеловека.

Если бы мы попробовали «выбросить» из фильма «Метрополис» сюжетную линию ученого Ротванга (Р. Клайн-Рогге) с его гениальным изобретением, то история, рассказанная Ф.Лангом, осталась бы хотя и масштабной, но весьма посредственной аллегорией в духе просветителей-рационалистов.

Ротванг с его человеко-машиной доводит «этику прогресса» до логического завершения, сначала окружив человеческий разум демиургическим ореолом, а затем погрузив его в пучину хаоса. Существование сентиментального, но бессердечного злодея Ротванга бросает такую тень на сделку головы и рук при фиктивном посредничестве сердца, после которой ее едва ли можно признать состоявшейся. Ротанг разрушает иллюзию возможности построения рая на Земле. Сколь бы ни были слезливы и благородны в глубине души правители метрополисов; сколь бы ни были чисты помыслы их избалованных, но сохранивших идеалы добра и справедливости сынков; сколь бы ни были прекрасны и самоотверженны девушки, составляющие партию этим сынкам, пока существуют гениальные ученые ротванги, изготавливающие послушных двойников-марионеток по просьбе коварных правителей, вопреки их прекраснодушным сынкам, копируя богобоязненных девушек (а ротванги - истинные отцы метрополисов), гармония между человеком и обществом достигнута не будет.

Лже-Мария, Мария-робот – это иррациональная, деструктивная, темная сторона человеческой психики, которую невозможно отторгнуть от нас физически, взять и сжечь на костре. И уж тем более немислимо избавиться от нее под рев и топот упивающейся мезтью толпы, так как обездвигенная, связанная по рукам и ногам Мария-робот успела наэлектризовать толпу,

вернуть массовому человеку вызревшие в недрах толпы демонические желания. Именно в недрах толпы, в недрах бессознательного, а вовсе не в секретных лабораториях ученых-одиночек. Ротванг – это развернутая метафора сферы подсознания, на которую и сделал ставку немецкий киноэкспрессионизм в преддверии роковых исторических событий – прихода к власти Гитлера и развязывания войны.

В фильме Ф.Ланга мертвец и машина находят друг друга в облике девушки Марии (Б.Хельм). Скопировав внешность Марии, Ротванг создает человеко-машину, а от машины до мертвеца, как и наоборот, в воспаленном мозгу впечатлительного молодого человека Фредера (Г.Фрелих) один шаг.

В первом видении Фредера вышедшая из повиновения пирамидообразная машина после взрыва превращается в кровожадного бога, в пожирающего людей Молоха. Во втором видении, которое, как и первое, можно отнести к бреду молодого человека, Фредеру является Мария в образе вестницы Апокалипсиса, а затем и в образе оживающей статуи Смерти, которая выходит из собора, чтобы «пожать человеческие жизни». Пучина бессознательного, в которую погружается Фредер, исторгает из своих недр *механического мертвеца*. Фантастичность происходящего, не говоря уже о галлюцинациях Фредера, напоминает страшный сон. Окрашенная в инфернальные тона ланговская машинерия натягивала на внутреннего человека маску, подобную противогазу, пожалуй, самому яркому символу симбиоза мертвеца и машины.

Противопоставляя Реальность Гипносу, а лицо – маске, мы противопоставляем бодрствующего внутреннего человека не только человеку внешнему, но и внутреннему человеку, надевшему маску. Прячущийся за маской бессознательного, как за одной из ипостасей «земляного» человека, «сокровенный сердца человек» оказывается на «пограничной полосе» Онейроса и принадлежит двум мирам сразу. Он подобен Орфею Жана Кокто, зачарованному музыкой иного мира, герою фильма «Из жизни марионеток» Петеру, убивающему во сне свою жену. Но

он подобен и Иосифу из картины «Евангелие от Матфея», которому во сне является Ангел. Однако скрытый маской бессознательного внутренний человек принадлежит сразу двум мирам не в той мере, в какой он принадлежит им, когда бодрствует.

Явление Ангела Марии - бодрственное видение. Таковым же является видение Феофана Грека Андрею Рублеву в «Андрее Рублеве» и загадочной женщины - мальчику Игнату в «Зеркале». Адресуясь к фильмам А.Тарковского, И.Евлампиев обращает внимание не только на видения как отсвет иного мира, но и на Онейрос, который окрашен в тона видения. «Сны», в которых герои проникали в «мир вечности», всегда были благими событиями, помогающими выстоять в испытаниях» [Евлампиев, 2001. с.256]. Внутренний человек фильмов А.Тарковского даже во сне находит в себе силы снять маску.

Неустойчивое положение внутреннего человека, надевшего маску бессознательного, сопоставимо с положением того, кто переступает порог «комнаты желаний», чтобы добраться до своего бессознательного, а потому имеющего вид сверхподлинного «я» любой ценой. И даже если это «я» чудовищно, чезарепоподобно, если оно даже Сфинкс и Мефистофель, того, кто положил сорвать с него покров человечности, как это проделывает Фауст, а за ним и кабинетные ученые от Калигари до Ротванга, уже ничто не остановит.

Либо личность поддается окружающему мраку жизни, либо всеми силами сопротивляется ему, как это делает символический внутренний человек фильма А.Тарковского «Зеркало». Заметим, что русская классическая литература не так уж и богата примерами решительного сопротивления мраку жизни. Скорее, мраку жизни сопротивляется, согласно С.Аверинцеву, *классическая форма*, а вовсе не *содержание*, само художество, а не художник. «Классическая форма — это как небо, которое Андрей Болконский видит над полем сражения при Аустерлице. Она не то чтобы утешает, (...) она задает свою меру всеобщего, (...) — и тем выводит

из тупика частного» [Аверинцев, 2001]. Однако задержимся на «содержании», которое еще Ф.Шиллер советовал «уничтожать» формой [Свешников, 2001, с.141].

Что же делать с содержанием, с «тупиком частного»? Может быть, драма русского художника в том и состоит, что он слишком талантливо поддается окружающему мраку жизни и достаточно прозорлив в угадывании мрака в себе самом. Спустя время или сразу же следует покаяние, творится молитва, но мир ее плохо слышит, потому что она не к миру обращена, а к Богу. Н.Гоголь кается вторым томом «Мертвых душ» и сжигает свое новое творение, внутреннего, сокровенного, неизреченного Чичикова, потому что моральным императивом «следует быть», правильными словами, сколько их ни лить, мира не переделать, да и себя тоже. Остается лишь огненное молчание.

Игра, имея прекрасные рекомендательные письма (кого только она не находила у своих ног), без лишней волокиты заключает сделку со сферой подсознания, симулируя духовность и подменяя духовность магией, широко разлитой в XX веке от оккультизма до сюрреализма. Поэтому сюрреализму можно отдавать только дань, как это сделали Л.Бунюэль и П.Гринуэй, или относиться к нему как к религии, чего последовательный сюрреалист, по крайней мере - в теории, позволить себе не может. Отпадение от сюрреализма почти всех его адептов объясняется, вероятно, именно этим обстоятельством.

Однако следует признать, что «надреализм» или «сверхреализм» раздвинул границы реальности. И не только за счет того, что легализовал многие скрытые акты психической жизни. Не только потому, что подобно древнему египтянину, обустроивающему гробницу, сюрреализм «меблировал» сновидение и сакрализировал его пространство, доведя последнее кистью С.Дали до «гиперреалистической отчетливости». Сюрреализм поставил перед собой грандиозную задачу «обнаружить подлинную реальность – «сверхреальность», вот только эта сверхреальность

оказалась больше под стать сверхчеловеку из дохристианского прошлого, который жив только желаниями. Сюрреализм разбил свой стан на границе между явью и сном, поторопившись с открытием, что обосновался на границе между жизнью и смертью, то есть там, где подлинная реальность и раскрывается во всей своей полноте.

2.2. Реальность и утопизм: варианты «земного рая»

Развивая христианское учение о грехопадении, такие русские мыслители, как Ф.Достоевский, С.Франк, С.Булгаков, показали, что стремление к земным идеалам, к расцвету царства внешнего человека, происходит за счет угасания личности, за счет забвения царства внутреннего человека, которое есть царство не от мира сего. Царство внешнего человека и есть Град Каина, символизирующий собою братоубийство. Хотя Гамлет и медлит с ответным ударом, но Град Каина навязывает ему логику борьбы, заставляет окаменеть сердце, эту «искру Божью», зароненную в человека, согласно Б.Паскалю, первой. Лишь потом в человеческое сердце вошел грех.

Б.Паскаль не отрицает присущий сердцу «демонизм», «омраченность» и «греховность», но первейшим в сердце является его «богоподобность», «светоносность» и «благость». В этом и состоит паскалевский «антиномизм сердца», чутко уловленный Б.Вышеславцевым, паскалевский «трагический реализм».

Учение о «падшем человеке» вовсе не пытается принизить или умалить человека, оно лишь, согласно Б.Паскалю, предупреждает о двух чрезвычайно опасных дорогах. Пойдя по первой дороге, имя которой «ложный оптимизм», человек становится полубогом. По пути очеловечивания Богов шла вера древнего грека в Олимп. Пойдя по второй дороге, имя которой «беспросветный пессимизм», человек становится полудьяволом. Происходит расчеловечивание человека. По этому пути шла вера в Диониса. Но на то он

и век технического прогресса, чтобы расчищать дороги и поворачивать вспять реки, переселять на край земли народы или стирать их с лица земли.

Коммунизм и революционный марксистский социализм очистил от бурелома и камней дорогу, которая называется «ложный оптимизм» или «плоский оптимизм прогрессистов» [Мень, 2004, с.589]. Фашизм и национал-социализм убрал сучья с дороги, ведущей к демонизму, глубочайшему разочарованию в человеке, которого Гитлер приравнял к «пылинке мирового порядка». Не только философы любят порядок, но и тираны. Наверное, поэтому и нет ничего страшнее рассуждающего о высоких материях деспота или академического философа в портупее.

Собирательный образ «мудрого» кровопийцы создал Ф.Достоевский в «Поэме о Великом Инквизиторе». Великий Инквизитор вовсе не определяет человеку нового места в бытии, а возвращает человека на старое место, сделав вид, что проповеди Христа не прозвучало. Если она и потрясла мироздание до основ, то ее, кроме Инквизитора, никто не понял. А так как жить по заповедям проповедника из Назарета все равно нельзя, Инквизитор так перескажет учение Христа своими словами, тяжелыми и гладкими, чтобы раскрывший духовные глаза человек, человек внутренний, снова смежил веки. К чему будить дух? Ведь дух, как и личность, есть боль.

Здравомыслящего фиванского царя Пенфея, который бросил вызов Дионису как болезненному извращению, как «иррациональной спонтанности», как «иррациональной смертоносной «свободе», растерзали вакханки. Пенфей был на пороге запланированного «духовного освобождения», однако, не устояв перед искушением подсмотреть иступленный танец менад, оказался в плену своей природы, над которой полагал что возвысился. Пенфей становится жертвой все той же «комнаты желаний», которая дала фиванскому царю не духовное освобождение, на которое юноша рассчитывал, а плен. Страсти и вожделения проснулись, как вулкан, и природа в лице собственной матери Пенфея вернула себе свое

«заблудшее» дитя, превратив его в земной прах. Обезумевшая мать Пенфея Агава растерзала сына, приняв его за льва.

К чему же будить в человеке зверя? Поставленный перед выбором *в кого ему расти* - в Бога или в зверя, не слишком требовательный к самому себе человек может выбрать зверя. Ведь выбор, о котором своею жизнью говорит Христос, - выбор добровольный. Не станет ли тяжела такая свобода для смертного? Не лучше ли будет ее немного урезать?

С одной стороны, инквизитор урезает ее тем, что вместо Бога, которого слабый смертный мог бы все же избрать, он вносит в символический в бюллетень - Человека. С другой стороны, если избиратель отдаст свой голос Зверю, этого Зверя всегда можно запереть в клетку. Результаты выборов и предъявляет Христу Великий инквизитор. Большинство подданных выбрало Человека. Человек, как малолетний государь, при котором Великий Инквизитор будет опекуном-регентом, и посажен на царство. Человеку отныне будут приноситься жертвы.

Таким образом, под прикрытием учения Христа Великий Инквизитор создал новую религию, религию человекобожия или гуманизма. Христос отвечает Инквизитору безмолвным поцелуем. Потрясенный, старик отпускает Христа, запретив Ему возвращаться.

Религиозная вера в человека безосновательна прежде всего потому, что, предпочтя самого себя инстанции высшей, человек обречен, выбирая между свободой и благополучием, остановиться на втором. А это равносильно отступничеству от лучшего в самом себе, от божественного начала и ведет к возрастанию начала природного, звериного. Да человечество, направляемое Великим инквизитором, не выбрало Зверя, но тайно поклонилось ему.

Учение о грехопадении и проливает свет на эту великую тайну. Не назвал бы Ф.Достоевский своего инквизитора Великим, если бы хотя бы на секунду усомнился в силе заключенного в человеке зверя, нуждающегося в крепкой безжалостной руке, которая бы его обуздала. Природное, неизбежно животное начало человек пытается прикрыть маской. Прикрыть, обуздать

снаружи постромками и ремешками социального намордника, следуя доходчивым инструкциям вожатых человечества от Платона и Конфуция до Кампанеллы и Маркса, вместо того чтобы преодолевать это начало изнутри лицом, которое медленно, но неотвратно, совершенно непостижимым образом (вот чего Великий инквизитор не учел) поднимается из глубины. Инквизитор гонит человеческий табун в рай, суля, но редко простирая перед ним поля блаженства.

Утописты с их культом порядка, освященным платоновско-конфуцианской доктриной «служения народу», главной издержкой которой является умаление личности, не представляют себе человека без маски. Ничто так не упорядочивает стихийное, природное начало в личности, как маска, которая вероломно коллективизирует личность. Конфуций предпочитал маски *бархатные*, и назвал их Этикетом, веря в то, что «просвещение», «пропаганда жизненных канонов» сами сделают свое дело и золотой век в ближайшей исторической перспективе будет воскрешен. Конфуций был «добрым» утопистом. Платон - сторонник крутых мер: его социальным идеалом является *железная* маска, которую он вместе с сословными порядками заимствует у Спарты, Крита и Египта.

Как только личность позволяет себя увлечь идеей земного рая, считая внутреннее духовно-нравственное совершенствование лишь развитием этой идеи, а не диаметрально противоположным ей стремлением, так тут же метафизическая в своей основе оппозиция реальности и игры принимает характер нового противоречия, мучительного противоречия между реальностью и утопией.

Игра как поприще младенческой невинности, как территория «наивного, простодушного младенческого самосознания» [Франк, 1996, с.369] огораживается авторитарным типом личности, благоустраивается и берется под контроль. Отныне мы - дети не по возрасту, а по своим убеждениям и склонности - можем играть только в те игры, которые убеленные сединами «водители жизни» нам «спускают» сверху. Эти седые «водители жизни» едва

ли чем отличаются от того замятинского мужика, который привез себе рояль, но, увидев, что в избу рояль не входит, «отпилил бок у клавиатуры». «Да ты что же делаешь?» - спросили его. «А что? Там еще осталось довольно – ребятам хватит», - ответил мужик [Замятин, 2004, с.487]. В наивных и послушных «ребят» человека превращают не вопреки его воле. Он сам сознательно выбирает детство как отказ, по выражению С.Франка, от «проблематики жизни», от реальности как «творческой тревоги духа», вверяя свою судьбу «благодетелям человечества», которые неизбежно становятся его угнетателями и мучителями.

С.Франк следующим образом определяет утопию. «Первое, ближайшее объяснение заблуждения утопизма состоит в том, что он есть замысел «спасти мир», т.е. истребить в нем зло и неправду и утвердить безраздельное господство добра с помощью реформы порядка или устройства жизни» [Франк, 1996, с.76]. В идеале зло и неправда истребляются в одну ночь, так что уже наутро каждый «честный» человек должен ощутить на себе благотворное действие реформы порядка. Внезапным переменам внешнего порядка человеческой жизни, направленным на учреждение рая на земле, противостоит, как мы уже сказали, внутреннее духовно-нравственное совершенствование, которое осуществляется постепенно, исподволь и - что важно: не по принуждению. Подобное совершенствование не может носить массового характера, оно не становится достоянием масс, как, скажем, та или иная «великая идея».

В рассказе «Сон смешного человека» (1877) Ф.Достоевский пытается увидеть глазами своего подошедшего вплотную к идее самоубийства петербуржца «земной рай». Рай этот находится на другой планете, однако она, после того как петербуржец невольно «развратил» ее жителей, уже ничем не отличается от Земли. Смешной человек Достоевского горько раскаивается в содеянном, однако он не теряет веру в осуществимость царства Божьего на земле. «Но как устроить рай - я не знаю, потому что не умею передать словами. (...) А между тем так это просто: в один бы день, в

один бы час - все бы сразу устроилось! (...) Если только все захотят, то сейчас все устроится». Наивность этого предположения, этой веры не мешает человечеству снова и снова воздавать честь безумцу, который навевает ему «сон золотой». Сон смешного человека.

Каким же образом герой Ф.Достоевского «развратил» насельников рая?

Чрезвычайно важным является следующее признание совратителя: «...мне, как современному русскому прогрессисту и гнусному петербуржцу, казалось неразрешимым то, например, что они, зная столь много, не имеют нашей науки». Не свидетельствует ли это о том, что тот «атом чумы», которым заражаются целые государства, и которым смешной человек заразил райскую планету совершенных людей, есть не что иное, как идея прогресса, или «этика прогресса». Мы не склонны критиковать прогресс с той же безапелляционностью, с какой это делает В.Розанов: «Раз я видел работу «жатвенной машины». И подумал: тут нет Бога» [Розанов, 1989, с.341], однако религиозно-философская традиция, стоящая за этим высказыванием, представляется вполне правомочной и недостаточно еще осмыслена.

«Но я скоро понял, - продолжает смешной человек, - что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле... (...) Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена....» [Достоевский, 1974].

Не ту же ли самую мысль выскажет А.Тарковский, объясняя замысел фильма «Солярис». «Проникновение в сокровенные тайны природы должно находиться в неразрывной связи с нравственным прогрессом. Сделав шаг на новую ступень познания, необходимо другую ногу поставить на новую нравственную ступень» [Тарковский, 2012]. Тогда жизнь и будет «восполнена». Вот, вероятно, о каком восполнении говорит Ф.Достоевский устами своего героя.

«Видение» смешного человека и вывод, который делает «русский прогрессист» о возможности устроения рая на Земле, дискредитированы

трижды. Во-первых, герой совершает символическое самоубийство, во-вторых, земной рай ему снится, в-третьих, даже во сне он умудряется одним своим присутствием в раю, самым своим дыханием отравить воздух рая и возмутить его ключи.

Мы предвидим естественное возражение. Утопизм как идея или дело связан с игрой как со вторым, сознательно выбираемым личностью детством, если не младенчеством, идеалом которого является некое «бесхитростное блаженство». Однако не противостоит ли игра утопии как, согласно бахтинской теории «смеховой культуры», «закон карнавальной свободы» противостоит «господствующей правде и существующему строю» [Бахтин, 1965, с.13]? Попробуем ответить на этот вопрос, а для этого испытаем на прочность оппозицию реальности и игры, раскрывая смысл одной из пар антиномии через другую.

Трактовать реальность в категориях игры возможно, и здесь было бы уместно обратиться к работе С.Аверинцева «Бахтин, смех, христианская культура» [Аверинцев, 1992], в которой Аверинцев тактично и конструктивно критикует бахтинскую теорию. Пусть реальность – это игра, но игра, понимаемая не как временное освобождение, а как свобода, пребывание в свободе.

Реальность - это игра, в которой смех направлен не столько на окружающую действительность со всей ее ущербностью, сколько на самого смеющегося: в которой высмеивание мира никогда не достигнет накала самоосмеяния, а если достигнет, то игра, именно та, о которой мы говорим, тут же утратит связь с реальностью. Смех, направленный на ущербную действительность с целью ее «перевоспитания», заглушает внутреннее сомнение и внутренний конфликт, чуждый утопическому сознанию, которое привыкло разрешать все конфликты во внешнем, автоматически когда-нибудь планирующем достичь идеального совершенства мире.

Реальность – это игра, в которой опыт внутреннего смеха, смеха горького, назовем его так, переходящего в *незримые миру слезы*, на порядок

выше опыта смеха внешнего, помогающего отделаться от «стыда, жалости и совести», *смеха, видимого миру*.

Реальность – это игра, отнюдь не идеализирующая карнавал, а стоящая на страже отождествления карнавала с народной смеховой культурой, так как последняя именно через стихию маскарада смыкается с тоталитарным сознанием: тираны любят смех, особенно беззаботный, «физкультурный» и звонкий.

Но сколько бы мы ни пытались раскрыть смысл одной из пар антиномии через другую, мы никогда не доберемся до их подлинной уникальности, до поддающейся описанию и осмыслению принципиальной разницы между ними.

В анимационном фильме А.Петрова «Сон смешного человека» (1992), снятого по мотивам одноименного рассказа Ф.Достоевского, сцена совращения того человечества, которое не знало грехопадения, решена в ключе карнавала. Сцене этой сопутствует смех, но уже не младенчески-невинный, а фривольно-двузначный.

Герой Ф.Достоевского «мерзкий петербуржец» подкрадывается к полуобнаженной спящей новой Еве. Примечательно то, что «петербуржец» скрыт маской и неким балахоном. Своим нескромным взглядом, своей фантазией, зашедшей дальше, чем к тому располагает райская страна, герой заставляет девушку пробудиться. Преувеличенный смех в себе неуверенного человека вкупе с маской, на которой застыла подглядывающая улыбка, не смущают Еву. Напротив, все это кажется девушке забавным, и расценивается ею как приглашение к игре.

На девичьем лице, претерпевающим «ряд волшебных изменений», отражены и недоумение, и сомнение, и внезапное осознание силы своих чар. Ей открывается обратная сторона ее же собственного естества, обратная сторона земного рая, тот грунт, на который не ступала ее ножка, та часть ее собственной природы, которая принадлежит ей по смутно ею чуемому, но нерушимому праву. Оглашая райскую окрестность звонким смехом, Ева

выхватывает из рук героя маску и устремляется на поиски Адама. Но Адамов много. Она ускользает от одного мужчины и уже подает надежду другому. Вскоре проливается и первая кровь. Но убийству предшествует безудержное веселье, эмблемой которого является звероподобная маска со зловещим клювом.

Веселье это напоминает манновскую пляску выведенного Моисеем из египетского плена «непокорного сброда», которому только еще предстоит стать народом. Люди пляшут вокруг отлитого золотого тельца, или, как его называет Моисей, «золотого Белиала». Вот как описано это площадное действие в новелле Т.Манна «Закон»: «Вокруг идола ходил многолюдный хоровод, с добрый десяток колец; мужчины и женщины, сцепившись рука в руку, двигались под звон кимвалов и бой литавр, головы задраны кверху, глаза закатились, колени вскинуты чуть не до подбородка, визг, пронзительные стоны, дикие жесты» [Манн, 1959, с.376].

В работе о М.Бахтине С.Аверинцев пишет: «Тоталитаризм противопоставляет демократии не только угрозу террора, но и соблазн снятия запретов, некое ложное освобождение; видеть в нем только репрессивную сторону - большая ошибка. Применительно к немецкому национал-социализму Т.Манн в своей новелле «Закон» подчеркивает именно настроение оргии, которая есть «мерзость пред Господом»; в стилизованном пророчестве о Гитлере говорится как о совратителе мнимой свободой (...). Тоталитаризм знает свою «карнавализацию» [Аверинцев, 1992].

Так очередной Великий инквизитор милостиво позволяет своей пастве поклониться Зверю, когда паства устает складывать из камней Человека, с каждым камнем и ярусом все больше напоминающего Вавилонскую башню.

Образ Башни, теряющейся в облаках, также разработан аниматором А.Петровым. И рушится башня, потому что один из прохожих, скорее всего неожиданно для самого себя, самому себе подмигнув, а может быть, и не себе, а той мрачной бездне, которая заключена в нем, выбивает камень из-под стопы строителя-атланта.

Атрибуты шахматной игры рифмуются аниматором А.Петровым с властью, которая сосредоточена в руках великих инквизиторов, вознамерившихся спасти личность от самой себя, низведя ее до послушной шахматной фигуры. Эти сверхлюди, эти гроссмейстеры-деспоты, искренне приносящие себя в жертву идее спасения личности, именно идее, а не отдельно взятого человека, к которому они испытывают презрение, стоят у истоков утопизма. «...Основная мысль, определяющая понимание и программу Великого Инквизитора, - пишет Франк, - это идея *земного рая*» [Франк, 1996, с.369].

Тот земной рай, который явился во сне «смешному человеку», восклицающему: «Я видел истину! Я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле», ничем не отличается от грешной земли, с ее неискоренимым, органически ей присущим злом, которое возможно одолеть только изнутри и постепенно, а не в эмпирической действительности и в обозримом будущем. Сон потому и возвестил «русскому прогрессисту» новую великую обновленную жизнь, что «прогрессист» не столько сам, сколько ведомый Ф.Достоевским, причем лишь в финале рассказа, в самый последний момент предает забвению идею прогресса. Он отрекается от ереси утопизма и, вместо того чтобы спасти или губить мир, герой Ф.Достоевского протягивает руку одному человеку, той самой девочке, на зов о помощи которой он не нашел в себе сил ответить.

«Для Достоевского «земной рай» невозможен, - пишет В.Кантор в книге «Русский европеец как явление культуры». – В новелле «Сон смешного человека» он показывает, что прикосновение человека с грешной Земли даже к реально существующему раю на другой планете ведет к его распаду и уничтожению. Он может его только разрушить» [Кантор, 2001, с.569-570].

Эмпирическая реальность рая и его духовная реальность - «две вещи несовместные», но с какой же страстью их хотел соединить пытливый человеческий ум. Платон, Конфуций, Мор, Кампанелла, К.Маркс, Н.Чернышевский и В.Белинский, не говоря уже о цвете русской религиозной

философии, многие из представителей которой находились в молодости под влиянием идей К.Маркса, решившего перейти от объяснения мира к его изменению. Сам Ф.Достоевский в начале своего духовного пути не избежал утопического соблазна. Поэтому и «смех» Достоевского в «Сне смешного человека» - смех горький и не смешной (будущий смех М.Зощенко, тоже горький, но смешной). Самоосмеиванием и самобичеванием занимается Ф.Достоевский в «Сне смешного человека», а не высмеиванием подлой среды. Не среду он поднимает на смех, а себя.

Первой по опасности социальной болезнью С.Франк считал не нигилизм, «отрицающий все ценности добра и красоты», а «утопизм», который он определил как «веру в осуществимость и в предопределенное осуществление абсолютного добра в мире» [Кантор, 2001, с.566]. Когда «рай» строится на земле, высвобождаются адские силы.

Утопии, согласно С.Франку, противостоит христианский реализм, который есть «сознание опасности и ложности утопического стремления к совершенному порядку, совершенному строю человеческого и мирового бытия» [Франк, 2011, с.313].

Христианский реализм - это не только критика утопизма, но и некая позитивная программа действий. В рамках христианского реализма становится возможным, как считают современные российские философы, стремление к «созданию наиболее благоприятных в правовом и политическом отношении условий существования каждого и общества в целом» [Соловьев, 1994, с.125].

Но такое понимание христианского реализма, как и базовых ценностей европейско-христианской культуры, вырабатывается не сразу. С.Франк убедительно доказывает, что восемнадцать веков христианской церкви далеко не всегда могли отказаться от идеи воплощения в жизнь абсолютного идеала, а именно попытки построения «рая» на земле. Так что перед мечтой о земном граде не смогла устоять и сама христианская церковь, которая была призвана показать всю тщетность подобных мечтаний.

Испанские конкистадоры, отправившиеся в Перу на поиски страны Эльдорадо, некоего «золотого рая» на Земле, мнили себя при этом миссионерами и считали, что несут язычникам слово Божье. В фильме В.Херцога «Агирре, гнев божий» (1972) священник-воин пытается обратить одного из индейцев в христианскую веру, но не словом, а мечом. Кроткий как овца индеец, поднеся к уху Библию, словно морскую раковину, и не услышав ничего, бросает книгу на палубу плота. Тут же нетерпеливый испанский священник отправляет индейца на небеса. «Тяжелое занятие, - вытирает священник меч о сутану. – Этих дикарей трудно обратить в истинную веру. Аминь!» Вл. Соловьев писал: «Средневековые инквизиторы имели добрую волю защищать на земле царство Божие, но так как они имели плохие понятия об этом царстве Божиим (...), то они и могли только приносить зло человечеству» [Соловьев, 2004. с.43].

Утопии, как некоему радикальному социальному проектированию, всегда сопутствуют процессы нравственной мутации. Ведь чтобы построить новый идеальный мир, нужно сначала стереть с лица земли мир старый и несовершенный. А для этого нужны свежие силы, молодые умы и руки, и, конечно же, витии, внедряющие идею в массы. Вот здесь-то и начинается беспрецедентная манипуляция сознанием, выбивание пыли из старых мозгов и вколачивание гвоздей в мозги молодые.

Связь между идеологизированным массовым сознанием и сознанием утопическим очевидна. И не стоит забывать о том, что массовый человек, человек, согласно Х.Ортеге-и-Гассету, восставший, способен двигаться только в одном направлении - от утопии к утопии, затаптывая вчерашнего «безумца», который наваял ему «сон золотой», и преклоняя колени перед сегодняшним.

Хорошо известно, как мнимое и подлинное могут поменяться местами в результате нравственной мутации, когда личность становится массовым человеком или утопическим человеком, когда личность верой и правдой служит идолу, еще не зная, что идол рано или поздно предаст ее.

Подтверждение тому история XX века с ее титаническими попытками построить рай на Земле в виде идеальной социально-политической системы, стремящейся к воплощению в жизнь абсолютного идеала. История XX века слишком памятна, но соблазн этот вневременной.

В фильме И.Бергмана «Седьмая печать» (1956) рыцарь Антоний Блок (М.Сюдов) играет в шахматы со Смертью, однако меньше всего происходящее между ними напоминает игру. Игрой была вся предыдущая жизнь рыцаря, которую он называет на исповеди погоней за тщетой, слепым блужданьем и пустозвонством. И только за несколько дней до смерти, и личной, и коллективной (всё живое в ожидании Страшного Суда), Антонию Блоку и его спутникам открывается реальность, открывается подлинное бытие, но каждому в меру его духовных сил.

Крестовый поход, из которого вернулся рыцарь, не более чем жестокая игра детей, кровавая бойня. Гроб Господень, а фактически - идол, за которым отправился рыцарь за тридевять земель, уступает место Богу живому и страдающему – крестную муку принимает объявленная ведьмой девочка-подросток. Живого Бога ищет рыцарь, и ищет Его в своей испепеленной душе. Бог для Антония Блока - та реальность, которая, какой бы она ни была несбыточной и непостижимой, обладает куда как большей достоверностью, чем бесцветное море, горячий ветер и вересковая пустошь. Вот только открывается реальность, жизнь, Бог во всей своей полноте и таинственности другому герою, лицедею Юфу. У Юфа доброе сердце, и этим все сказано. Даром, что Юф фигляр.

Под знаком веры в автоматическое обеспечение совершенства жизни неким общественным порядком прошел не только XX век. Но то, что в этой фанатической вере следует искать корень гуманитарной катастрофы XX столетия, не вызывает сомнений. В этом отношении тоталитарное государство мало чем отличается от развитого индустриального общества демократического типа, покушающегося на человеческую уникальность с не меньшим энтузиазмом, а порою и гораздо более эффективно, чем любой

диктаторский режим. Об этой опасности предупреждал Э.Фромм в работе «Бегство от свободы», напоминая о том, что корни фашизма питаются ничтожностью и бессилием индивида [Фромм, 2004, с.244].

В фильме С.Крамера «Корабль дураков» (1965), снятом по одноименному роману американской писательницы Кэтрин Энн Портер, изображено европейское общество накануне катастрофы. Нацизм уже поднял голову, вот-вот разлетится вдребезги прежний уклад жизни миллионов людей, а пассажиры корабля, который является аллегорией нашей планеты, словно бы и не замечают надвигающихся перемен. Каждый из них продолжает играть в свою, очень важную и сложную игру, которая называется «помни, ты – «белый» человек», ведь всегда рядом окажется тот, кто недостаточно бел, или - «не угоди в неудачники», «не прослыви дураком».

Примечательно то, что публика, расположившаяся на палубах океанического лайнера, без подсказки сильных мира сего, которые вскоре и заложат руль круто, сама догадывается о своей исключительности и превосходстве – вот он массовый человек, избалованный цивилизацией ребенок. Причем каждая из палуб и каждый из пассажиров кичится своей исключительностью на особый лад. Корабль уже кишит человеконенавистническими теориями от бесчинствующего атеизма до биологического расизма. «Ныне, - писал идеолог национал-социализма А.Розенберг, - пробуждается новая вера: миф крови» [Мень, 2004, с.17].

На белоснежных палубах все еще делают вид, хотя это и плохо получается, что праздник продолжается и что будущность безоблачна. И только единицы способны провидеть разумом, подобно карлику-рассказчику, или провидеть сердцем, подобно судовому врачу, будущее во всей его неприглядности. Но и разум, и сердце бессильны перед системой пищеварения и областью инстинктов. Не случайно картина И.Босха «Корабль дураков» (Ок.1490) была верхней частью триптиха, нижним

фрагментом которой ныне считается «Аллегория обжорства и сладострастия».

Итак, ум и сердце бессильны. Такой диагноз ставим мы пассажирам корабля, плывущего в 1933 году из Мексики в Германию. Тот, кому пристало иметь голову на плечах, предпочитает ей бейсбольный мяч или, согласно «Аллегории» Босха, блюдо с мясным пирогом, а тот, кто поистине мудр, не вышел ростом: он по пояс бейсболисту, что и позволяет атлету-глупцу глумиться над карликом-мудрецом.

Судовой врач Шуман (О.Вернер) постигает будущее сердцем, но этому сердцу биться недолго. На ощущение надвигающейся мировой катастрофы накладывается личная драма: врач не находит в себе мужества сойти на берег вместе с женщиной, которую любит, которая является для него воплощением реальности. Шуман так и отзывается о ней, как о единственной реальности в его жизни. А осознав, что шанс упущен: корабль далеко отошел от острова, судовой врач по сути совершает самоубийство – он налегает на коньяк и пытается разобраться в себе, а это ему категорически противопоказано, ведь у врача слабое сердце.

Тема реальность и игра обретает социальное звучание в приложении к опыту перерождения человека в зверя или к опыту снятия маски с внешнего человека поневоле, хотя, конечно же, остро социальное всегда идет рука об руку с глубоко личным.

В книге З.Кракауэра «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» (1977) показано, как нравственная катастрофа нации связана с духовной сферой, лицо которой начинает все настойчивей определять кинематограф. Драма расколотого сознания, феномен раздвоения личности, ученый, пытающийся околпачить зло, или зло в колпаке ученого, а не, скажем, в робе пролетария, странным образом связаны с превращением отдельно взятого человека в толпу. И речь идет уже не о об этом романтическом раздвоении личности, а о ее более существенной и менее привлекательной мутации – расщеплении человеческого «я» на молекулы,

пылинки, так что красоту последней метаморфозы способен оценить только биолог или диктатор.

Однако то, что происходило в Германии Калигари, которая, глядя на пытающийся подменить реальность киноэкран, двигалась в направлении Гитлера, было свойственно и всей Европе, не говоря уже об Америке. Общество потребления проглядело нацизм. Не мудрствуя лукаво, последний просто сыграл на слабостях первого: страх перед коммунизмом, давно обосновавшийся в подкорке буржуа, тлеющий антисемитизм, соблазн второй молодости как тела, так и духа с ее ницшеанской жаждой «молнии и дел», не востребованность обществом внутренней жизни и внутреннего человека.

В работе «Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» С.Франк сравнивает две так называемые «нравственные системы», основу первой из которых составляет этика «любви к ближнему», а основу второй – этика «любви к дальнему».

Критика ницшеанства как комплекса моральных идей требует большой осторожности, на что не раз указывал С.Франк, так как слишком велик соблазн подменить Ницше своим пониманием Ницше, на что сам Фридрих Ницше, к слову сказать, и уповаet. Одно из четверостиший его «Радостной науки» заканчивается следующими строками: «Но кто идет вперед по своему собственному пути, тот вознесет и мой образ к более яркому свету» [Франк, 2001, с.592].

Критикуя Ф.Ницше, нельзя игнорировать «нравственный императив самопожертвования» во имя «дальнего», а ведь это императив Великого инквизитора, который вовсе не есть проповедь «безграничной и безудержной, не стесняемой моральными соображениями разнузданности страстей». Но самопожертвование, согласно учению Ф.Ницше, как это ни странно (а ведь это действительно странно), исключает сострадание. Сострадаем мы ближнему, той девочке, которую герой рассказа Ф.Достоевского «Сон смешного человека» не оставляет во мраке: «А ту маленькую девочку я отыскал...». Дальний же требует от нас жертвы без

сострадания. Вот здесь-то и вступает в свои безграничные права утопическое сознание, смыкающееся с сознанием восставших масс.

Для того чтобы построить новый мир с гордо расправившим плечи, мускулистым «дальним» в исторической перспективе, нужно уничтожить старый мир с дряблым и сутулым «ближним», заслоняющим собой исторический горизонт. Построить новый мир даже ценою своей жизни. Но какой бы добровольной, мужественной и красивой ни была жертва без сострадания, она теряет свой смысл. Сострадание имеет еще и другое имя – любовь, которое состраданию дал Христос. Без любви нет жертвы.

Не об этом ли говорится в «1-ом Послании апостола Павла к Коринфянам», которое вкладывает А.Тарковский в уста Рублева, заглавного героя фильма «Андрей Рублев»: «И если отдам я все имение свое и отдам тело свое на сожжение, а любви не имею, то нет мне в том никакой пользы». «Великая любовь преодолагает и сострадание... - проповедует Ницше-Заратустра. – Горе всем любящим, в любви которых нет ничего выше сострадания» [Ницше, 1990]. Полемика Ницше с Новым Заветом очевидна. Апостол Павел говорит: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится...» и Ницше-Заратустра отвечает ему: «Себя самого приношу я в жертву своей любви – *и моего ближнего подобно мне* – так гласит речь всех творцов. Ибо все творцы тверды» [Франк, 2001, с.596]. Таким образом, «любовь к дальнему», как форма духовного утопизма, превращается в ад для ближнего.

В ницшеанском «превозмогании сострадания» заключены корни духовной катастрофы XX века. На историческую сцену выходят творцы с твердой волей, которые руководствуются весьма «отвлеченными моральными импульсами», и уж они-то быстро находят, что поставить выше сострадания, например, утопизм с его «этикой прогресса». Любовь, презиращая сострадание, на практике оборачивается, с одной стороны, мазохизмом – «Себя самого приношу я в жертву своей любви», а с другой - садизмом - «и моего ближнего подобно мне».

О картине Л.Кавани «Ночной портье» (1974) говорить сложно даже теперь, когда никто уже не может обвинить авторов фильма в покушении на моральные устои. Любовная связь нациста Макса (Д.Богард) с узницей лагеря смерти Лючией (Ш.Рэмплинг) продолжает оставаться темой едва ли не запретной. Но безумие Макса и Лючии (назовем страсть, их связывающую, именно этим словом) бескорыстно, в отличие от безумия «товарищей по партии», которые решили зачистить каналы памяти и «сдать дело в архив».

Клаус, Ганс, Курт, Добсон страстно желают выйти из игры, и выйти достойно. Теперь в глазах общества они законопослушные граждане, обыватели, «живущие интересами дня», которые так презирал Ф.Ницше. Что же, такова стратегия выживания военных преступников. Однако, чтобы выйти из одной игры, нужно создать другую. И они придумывают ее. Игра называется «Суд». Выиграл тот, кому удастся вытеснить чувство вины. Правда, вину свою бывшие нацисты понимают странно: уничтожение доказательств преступлений ведет и к уничтожению вины. Причем не просто вины, а, повторим, чувства вины. Макс отказывается предстать перед таким судом. Снять обвинение и «закрыть дело» невозможно.

Микробиолог Сарториус из «Соляриса» А.Тарковского предлагает психологу Кельвину Кризу тот же ход, что и Клаусу Максиму, – наложить табу на реалии душевной жизни, трезво и прагматично посмотреть на вещи.

Первое из искушений сатаны – отказ личности от Богом ей дарованной и воспринимающейся окружающими как отклонение от нормы целостности взамен на благоразумные осколки нашего «я». Сарториус упрекает Кельвина в том, что тот потерял чувство реальности. Этот же упрек адресует ночному портье и адвокат Клаус. Далее. «В отличие от нас, - говорит Кельвину Сарториус, - сконструированных из атомов, они – указывает Сарториус на «гостью», - состоят из нейтрино». Для адвоката Клауса возлюбленная Макса Лючия, так же как и для доктора Сарториуса возлюбленная Кельвина Хари, состоит из нейтрино. Лючия – не более чем навязчивый кошмар, досадное

воспоминание, от которого любой ценой нужно избавиться. Примечательно, что навязчивый кошмар позиционируется именно как «ближний», существо, состоящее из нейтрино, полуфабрикат. Как же эти нейтрино напоминают гитлеровскую «пылинку». Человек, по выражению Гитлера, «пылинка мирового порядка, образующего и формирующего Вселенную» [Фромм, 2004. с.237].

Макс и Лючия отказываются предавать прошлое. Остается довести до конца старую игру, что равносильно не бегству от реальности (кто их только в этом не обвиняет), а прорыву в реальность. По сравнению с теми сатанинскими играми, которые ведут «товарищи по партии», отношения Макса и Лючии выглядят более естественными и органичными. Макс более последователен, чем его «товарищи по партии». Именно это Кельвину Кризу и ставит в заслугу Хари, защищаясь от Сарториуса. По крайней мере отношения Макса и Лючии менее извращены, чем логика людей, пытающихся начать жизнь с белого листа, тем более, что этот лист они и не переставали заливать кровью.

Войны развязываются в кабинетах, ведутся в окопах, а заканчиваются в постелях. Вынесенный из войны опыт смерти, как физической, так и духовной, опыт «превозмогания сострадания», опыт насилия осмысленного, бессмысленного, полусознаваемого не проходит даром. Он становится интимным опытом, глубинным переживанием, замешанным на садомазохистских комплексах, к которым в то же время было бы наивно свести отношения Макса и Лючии, какими бы они ни казались искаженными.

Мы уже говорили о том, что Э.Фромм в работе «Бегство от свободы» критикует не только авторитарный тип личности, питательная почва для которого была создана в Германии, но выставляет серьезный счет той демократии, которая хотя и составляла крыло антигитлеровской коалиции, однако хорошо усвоила ферменты фашизма, корни которого питает ничтожность и бессилие индивида. Далее немецкий социолог и психолог сетует на диктат стандарта, освященного авторитетом науки, того стандарта,

который покусается на самобытность личности уже не с позиций тоталитарного государства, а с позиций общества потребления.

Фреску современного общества потребления, развернутую визуальную метафору одной из моделей социальной утопии создал режиссер Г.Реджио в союзе с оператором Р.Фрике и композитором Ф.Глассом в документальном фильме «Каянискатси» (1982).

Г.Реджио явление в американском кино особенное. Как отмечает Г.Прожико «В учебниках и научных исследованиях, посвященных документалистике США, странным образом отсутствует анализ творчества режиссера, да и просто упоминание. Как будто мир его кинематографических произведений не соотнесен с реальностью, более того, вырастает из иного остранимого видения современной действительности» [Прожико, 2001, с.236].

Г.Прожико следующим образом излагает сюжет фильма: «Драматургическое строение ленты довольно прозрачно: столкновение мира, сотворенного Создателем, и муравьиной суеты людей, занятых адаптацией этого мира к прагматичным нуждам бесконечного человеческого потребления» [Прожико, 2001, с.239].

Это справедливо, однако Г.Реджио противопоставляет, как нам кажется, не только одухотворенную природу бездушной цивилизации, но и выхваченное из толпы уникальное человеческое лицо - клубящейся и бурлящей материи, лица не имеющей, будь то каскад облаков и вод или поток автомобилей и пешеходов. Настороженное и недоверчивое, потерянное человеческое лицо несет на себе печать не только усталости, но и духовной реальности, тогда как всё остальное – *организм* природы и *механизм* цивилизации - не более чем игра бесконечно друг друга сменяющих форм, которые могут ошеломлять, но которые невозможно полюбить.

«Нет в мире ничего более значительного, более выражающего тайну существования, чем человеческое лицо», - напишет Н.Бердяев. И далее:

«Лицо свидетельствует о том, что человек есть целостное существо, не раздвоенное на дух и плоть, на душу и тело. Лицо значит, что дух победил сопротивление материи» [Бердяев, 2006].

Крупный план человеческого лица выдержал в фильме Г.Реджио такую проверку на прочность, которой его, кажется, еще не подвергали. Крупный план лица устоял перед натиском материи, которая буквально вышла из берегов, восстала, но была укрощена кротостью застигнутых врасплох неинтересных или интересных лиц.

Аристотель полагал, что целостностью обладает организм, так как в нем имеются части, которые невозможно заменить, в отличие от механизма, легко поддающегося демонтажу. Какой же целостностью должно обладать человеческое лицо, если каждый его штрих, от первого до последнего, в своем пределе незаменим и неотторжим. Если черт, которые можно было бы «пересадить», вообще не существует. Именно черт, а не органов. Лицо обладает выражением, оно (и это показали нам авторы фильма) самыми тесными узами связано с реальностью, которая не исчерпывается объективированным физическим миром. Однако стоит камере «отъехать», потерять лицо в толпе, как человек и город тут же превращаются в механизм, в вещь, природа которой, утратив свое подлинно символическое значение, становится иллюзорной.

Г.Реджио равнодушен как к человеку работающему, так и к человеку отдыхающему. Человек XX века столько часов жизни провел за конвейером, обеспечивая себе подобно ботинками, буханками, пулями и аспирином, что игра как способ «добивания» оставшегося после работы времени превратилась для него в символ свободы. Не беда, что свобода эта только и заключается в том, чтобы выбрать – как «прикончить» время. Игра как способ «добивания» времени одна из величайших трагедий XX века.

Разговор о минувшем столетии как о веке-игроке, ждет своего часа. О столетии, конвейерным способом и в промышленных масштабах, подстать индустриальному характеру эпохи, производящем на свет отупляющие и

обезличивающие игры. XX век ловко подменил реальность миллионами ее подобий.

XX век породил и новую игру, имя которой кинематограф. Однако, будучи игрой, отдушиной рабочего, обслуживающего конвейер, кинематограф пытается время от времени создавать символы реальности, осторожно подталкивая человека к его подлинной жизни. С конвейера сходят не только сапоги и аспирин, но мечты и утопии - идеологический конвейер ничем не отличается от любого другого.

Конвейер, пожалуй, и есть сердце любой утопии. Тщетно вечером индивид пытается глотнуть свежего воздуха непредсказуемости. Конвейер уже навязал свою логику, и легче «простоять» за ним еще часок, так как человек «втянулся», чем выйти на волю, полную соблазнов. Удивительно то, что соблазны эти, представленные в виде всевозможных игр, воспринимаются субъектом как очередная порция труда. И устремляется индивид к этим соблазнам толпой, второй раз, теперь уже на территории игры, теряя свое лицо. Г.Реджио не случайно соединяет в монтаже конвейерную линию с залом игровых автоматов.

В.Вендерс в документальной ленте «Токиа-га» (1986) создал портрет современной токийской жизни. Оказывается, японец не только добросовестно и чуть ли не до упаду работает, но добросовестно и чуть ли не до упаду играет. Игровой автомат заменяет современному японцу (тому японцу, который годится во внуки режиссеру Ясудзиро Одзу), все остальные формы досуга, а новая игра, завезенная из Европы, внезапно превращается в эпидемию. В.Вендерс усвоил урок «Каянискатси» так же, как режиссер Г.Реджио, снявший свою картину спустя десять лет после выхода фильма «Солярис», урок А.Тарковского.

Г.Реджио не мог не знать знаменитой сцены проезда астронавта Бертона на автомобиле по многоуровневой развязке с ее инфернальными туннелями, которая понадобилась А.Тарковскому для демонстрации «уныло-монотонной, бездушной сущности грядущей человеческой цивилизации»

[Евлампиев, 2001, с.188]. Г.Реджио в «Каянискатси» едва ли не дословно цитирует эту сцену, и даже не столько ее визуальный ряд, сколько ее ритм, превратив ритм сцены проезда Бертонна не только в полноценное художественное высказывание, но и в некий универсальный режиссерский прием.

Трудно сказать, добились ли авторы фильма «Каянискатси» того, к чему стремились, но Бога в природе, как бы ни впечатляла ее мощь и величие, меньше, как нам представляется, чем в отдельно взятом, выхваченном из толпы человеческом лице. И, кажется, Его совсем нет в девятом вале толпы, которую режиссер Г.Реджио и оператор Р.Фрике уподобляют морской пучине.

Наш анализ утопизма как религиозной ереси, необходимый для исследования кинопроцесса XX века, не имел бы под собой достаточных оснований, если бы мы обошли вниманием такое «духовное явление», как коммунизм.

С.Франк в работе «Ересь утопизма» [Франк, 1996] убедительно доказывает, что вера народа, на которой держалась вся государственная и правовая жизнь до революции, была преимущественно религиозной верой в монархию. С крушением монархии оказались подорваны основы и веры в Бога. Когда же вера была утрачена, продолжает свою мысль С.Франк, русский человек превратился в отчаянного нигилиста. Вернуть его душу в берега духовного и гражданского порядка могла только новая религиозная вера, коммунистическая вера в осуществимость рая на земле, а не признание «средних автономных ценностей и норм», связанных с моралью и правом, на которых зиждется западное общество.

В фильме А.Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984) показаны самоотверженные, горящие любовью к людям творцы будущего, которые в трудную минуту подбадривают себя словами некоего нового евангелия: «Ничего! Вычистим землю, посадим сад, да еще сами успеем погулять в том

саду!» Они апостолы новой веры, веры в то, что землю возможно «вычистить». Они носители особой религиозной идеи.

Мир, согласно этой идее, устроен неправильно, неудачно. Стоит только засучить рукава и, не щадя ни себя, ни врагов, навалиться на зло сообща, как мир тут же и переделается. «Последний раз на смертный бой летит стальная эскадрилья!» не просто строчка из песни, это - образ мысли и действий апостолов новой религии, которые готовы сложить голову за земное царство правды и добра. При этом они надеются успеть погулять в этом царстве или хотя бы взглянуть на его кущи и дворцы.

Однако зло, с которым борются апостолы утопизма, а именно так и следует назвать их веру в абсолютный и совершенный порядок жизни, кроме своего естественного или внешнего вида, такого, например, как бесовская харя душегуба Соловьева, принимает время от времени и противоестественный вид, напоминая о своей внутренней природе. То есть оно перестает быть злом как таковым, с которым можно и нужно бороться не рассуждая и не церемонясь.

Зло – это и общее несовершенство мира, которое засело в костях мира и только вместе с миром может быть низложено. Духовная сфера и область инстинктов так же никогда не поладят друг с другом, как лиса с петухом в живом уголке пионера-исследователя. Оперативник Бобужинский докладывает: «Там у них лиса петуха слопала. Покормить забыли и дружба врозь. Неувязочка». Именно эту «неувязочку», а к ней можно отнести и несчастную любовь Адашевой (Н.Русланова) и Лапшина (А.Болтнев), сомнение Ханина (А.Миронов) в том, что Маяковский добровольно ушел из жизни, лапшинский самосуд над Соловьевым - и пытаются сбросить со счетов апостолы утопизма, к которым Ханин относится постольку поскольку.

Ханин зовет Лапшина бродяжничать не по стране, не по городам и весям будущего земного царства коммунизма, а по загробному, если угодно, миру, по всему бытию, а не только по его видимой и осязаемой, пусть даже и не сейчас, а в ближайшем будущем, географии. Ханин и сам того, возможно,

не понимая или понимая, но не до конца (он, в отличие от людей Лапшина и самого Лапшина, не обладает цельностью литого спортивного снаряда, который жмут и подбрасывают апостолы утопизма), все время не к месту как бы и не в урочный час заводит речь о глубинном опыте постижения реальности как целого. Говорит Ханин языком своей эпохи: «Я тебе таких людей покажу, деревья, города такие!», но этот язык невольно становится библейским. Ведь деревья, которые Ханин собирается показать Лапшину, не из лапшинского футурологического сада, который разбит на кладбище старого неудачного мира.

Ханинские деревья - деревья «царства не от мира сего». Они произрастают за пределами эмпирической действительности. Ханинские деревья «отвергают мысль о возможности совершенства и полноты блаженства в пределах (...) привычного, «этого» мирового бытия» [Франк, 1996]. Ханин, которому чуждо любое насилие, как неоправданное, так и оправданное, необходимое, является, если угодно, тем блоковским Христом, который идет впереди апостолов революции - и связанный с ними, так как и этим, без креста, протягивает руку, и отъединенный от них вьюгой, осознанием губительности веры в осуществление рая на земле.

Пионер объясняет собравшейся перед живым уголком публике, почему лиса съела петуха: «В ней внезапно пробудился инстинкт хищника, по-видимому, не окончательно погашенный. Но на днях мы продолжим эксперимент».

Пионер очень четко осознал сверхзадачу утопизма. Окончательно погасить не только в звере, но и в человеке инстинкт хищника. Насильно, при помощи внешнего рычага, экспериментальным путем, методом проб и ошибок вернуть человека в то состояние, в котором он находился до грехопадения. Надеть на внешнего человека маску, намордник, если угодно, да такой намордник, который он уже не снимет.

Утопизм не может смириться с мыслью, что зло органически присуще человеку. Зло нельзя механически от личности отторгнуть, спрятать под

маской, которую надевает человек внешний. Зло, или духовная смерть затаилась в каждом человеческом хряще, и одолеть зло, равно как и смерть, возможно только на предельной глубине бытия, недостижимой для земных царств, какие бы лучезарные и могучие люди ни начинали их строить.

Не успеют апостолы утопизма погулять в саду, который намечтали себе, но зато успеют усомниться в реальности собственного существования.

После ночного приступа контуженный Лапшин признается врачу: «А ведь и вправду смерти в лицо смотрели, а все-то в радость было». «Б.В., - заминает разговор врач. - В санаторий тебе ехать надо. Вот что». «И дни какие-то длинные были», - мечтательно продолжает Лапшин, уже не уверенный в том, что жизнь по-прежнему наполнена смыслом, что вера его в сад на вычищенной земле тверда. «Сделала бы ты нам, Патрикеевна, пирог с визигой», - закрывает вопрос врач с пролетарской грубоватостью и чеховской грустью. Вот и Адашева, посадив Ханина на пароход, не может понять, она это или нет: «Все как не со мной».

Однако перед нами не плоские носители доктрины, трафаретные апостолы новой религии, - герои Германа бесконечно живые люди. Они дурачатся и за праздничным столом, и у смерти на краю, не отличая одного от другого. Не случайно в местном театре идет репетиция пушкинского «Пира во время чумы», на которую «с корабля на бал» попадает Лапшин.

Игровое пространство германовского фильма имеет несколько уровней, разбору которых можно было бы посвятить отдельное исследование. Перечислим лишь некоторые из них.

Популярные в тридцать пятом политизированные номера самодеятельности типа «дуче-вонюче»; присущий актерам провинциального театра шарм; языковая игра как речевая характеристика почти всех персонажей, в частности оперативника Окошкина: «Оревуар. Резервуар. Самовар»; особый сценический цинизм криминального мира – явно рассчитанные на зрителя выходки Катьки-Наполеона и душегуба Соловьева;

бесконечные духовые оркестры, сшивающие расплзающуюся по швам реальность, и, конечно же, разнообразные розыгрыши.

Самым разработанным уровнем игрового пространства фильма является специфический киноязык (этот пласт проанализирован М.Ямпольским в работе «Дискурс и повествование» [Ямпольский,1989]), мы же остановимся только на таком социально-психологическом уровне этого пространства как розыгрыш.

Сначала на разные лады разыгрывают Василия Окошкина, и кажется, что жизнь только и состоит из розыгрышей и дурачеств. Адашева падает перед Окошкиным на колени, умоляет вернуться в несуществующую семью, «разбивая» личную жизнь Василия. Так Ханин, Адашева и Лапшин шутят. У Окошкина лопается терпение - он съезжает со «служебной квартиры».

Затем уже сама жизнь «разыгрывает» Лапшина, когда Наташа Адашева признается в том, что ее сердце принадлежит другому: «Прости меня, Ваня. Я Ханина люблю». Такое вот признание – поступок и судьба. «Шапито с боржоми», - находит в себе мужество пошутить Лапшин, выгребая из кармана осколки то ли бутылки, то ли своей жизни. Лапшин отвергнут, но жизнь продолжается.

«Не валяй дурака, Соловьев!» - обращается оперативник к бандиту, который зарезал Ханина, преподав писателю-драматургу урок актерского мастерства. Такое ощущение, что душегуб Соловьев всех решил разыграть, и мы свидетели очередного розыгрыша, «валяния дурака». Здесь, в этом тумане, кровавом тумане, законом является Лапшин, его разбитая, обожженная, от него самого надежно спрятанная жизнь, а не уголовный кодекс Страны Советов, которой он служит верой и правдой.

Воскрешенный Ханин покидает Унчанск. Он не может увезти Наташу, потому что любит Лику, которой уже нет на свете. «Ханин, миленький, возьми меня с собой!», - бьется в истерике Наташа. Но, зная, что ничего нельзя изменить, она называет розыгрышем прорвавшуюся наружу боль. Адашева «пошутила».

Что же из этого следует? За розыгрышами, дурачеством, буффонадой, грубоватыми шутками и языковой игрой герои прячут свои истинные чувства. То ли они считают, что чувства не время обнаруживать, ведь рай еще не построен, жизнь еще не приготовлена для чувств и сложных душевных движений. То ли они не уверены в том, что эти чувства годятся для рая, ведь чувства несовершенны, они эгоистичны, они мелки, наконец, по сравнению с той задачей, которую поставили перед собой унчанские великаны. Реальность, сокровенная глубина жизни временно прикрыта розыгрышем, как рогожей, а сверху на рогожу «свалены» не только обломки старого неудачного мира, но и первые руины мира нового, первые драмы железных и таких нежных людей. Но даже прикрытая рогожей дурачеством, реальность вдруг, как пламя, вырывается наружу, и мы видим уже не героев, которые кажутся, каждый в свой час нереальными самими себе, а их бессмертные души.

Никому не принесла счастья любовь. Ни Наташе, ни Ханину, ни Лапшину, ни Окошкину, который бежит от жены, ни женатому на поповской дочке брату Лапшина. Но любовь есть, любовь существует, любовь не розыгрыш. Возможно, даже сама могила - розыгрыш, но только не любовь, хотя она и сыграла злую шутку с этим последним призывом планирующих жить вечно, но уже стоящих на краю гибели рыцарей революции. Ханина не могут не «замести» в тридцать седьмом. Лапшин, если ему еще повезет, и он не разделит участь Ханина, сложит голову на полях Великой Отечественной, не успев погулять по очищенной от зла земле.

Мы провели параллель между Ханиным и блоковским Христом, когда говорили о «низовых», «практических» апостолах XX века, апостолах утопизма. Теперь же, намечая психологический портрет поколения новых апостолов, сравним Ханина с Орфеем. Кажется, что Ханин-Орфей, отправившийся за своей Эвридикой в царство мертвых, воскресает только для того, чтобы устоять перед вакханическими завываниями бедной Адашевой.

Самой загадочной фигурой этого поколения остается Лапшин. Он способен глубоко и сильно чувствовать, едва не сварил руку в кипятке, но начальник угрозыска не откликается ни на призыв Ханина, который пытается достучаться до лапшинского духа: «Поедем со мной, Иван Михалыч. Я тебе людей покажу. Будем ехать, ехать, ехать...», ни на вызов Адашевой, которая пытается достучаться до его души: «Счастливый вы человек, Иван Михалыч. У меня Ханин, у Ханина Лика, а вам хоть бы что». Если Лапшин и счастлив, то счастье начальника угрозыска в его цельности и простодушии. Невинный и послушный ребенок, он ведом могучей рукой вождя (портретом которого увенчан трамвай) к блаженству и единению. Но они обретаются и творятся только свободной духовностью. Ханин тщетно взывает к глубинам личного духа. Лапшину открыты лишь глубины коллективного духа.

Невозможно принудительно заменить личностное начало коллективистским. Реализация этой идеи не может привести ни к чему иному, кроме «разнузданного самодурства деспотической власти и отупелой пассивности или звериного бунта подданных» [Франк, 1991].

Бунт мы видим в лице душегуба Соловьева и той публики, с которой у Лапшина разговор короткий. Отупелая же пассивность подданных и самодурство власти висят в воздухе, однако он еще заряжен революционной романтикой. Мы неотступно следуем за последними рыцарями революции, ловя себя на том, что стараемся идти в ногу с ними, а они вот-вот растворятся в унчанском тумане.

Уже убит Киров. Его небольшой портрет с траурным бантом, еще вдыхающий жизнь в стены «служебной квартиры» и души новых апостолов, является своеобразным прологом фильма и последним эпилогом революции, на смену святым мученикам которой приходят, как известно, «злодеи и развращенные властолюбцы». О них А.Герман снимет другой фильм. «Хрусталеv, машину!» (1998). Фильм о смердящем земном рае. И этой «тяжелой» картиной он закроет тему «легкого дыхания» революции.

Утопизм, как следует из «Сна смешного человека» в интерпретации А.Петрова, заодно с игрой. Бахтинский карнавальный смех в одной из своих ипостасей, и ее мы не можем оставить без внимания, напоминает мятежника, который бессознательно бросает вызов власти и заведенному порядку вещей только для того, чтобы оказаться замеченным властью и рано или поздно, заключив с властью сделку, войти в нее. Не случайно проницательный З.Кракауэр замечает, что «Идеальный мятежник должен подчиниться правилам авторитарной игры». З.Кракауэр может выразиться и хлеще: «...желторотые мятежники в конце концов смирились с жизнью или навязывали раболепство другим» [Кракауэр, 1977].

Петербуржец Ф.Достоевского совращает райское человечество (и это тонко почувствовал А.Петров) неким своим надломом, который он прячет за натужным, словно бы боящимся разоблачения смехом. Смешной человек, полным несовпадением с самим собой всколыхнул страсти в приснившемся ему девственном человечестве, дал волю дремавшему в душе язычеству. И это принесло ему временное облегчение, на время позволило обрести свободу. Однако тут же наступило и раскаяние. Пляска и смех, маска и игра сопутствуют оргии как некой временной телесной победе над смертью. Той победе, которая есть лишь часть нашей способности преодолевать пределы собственной индивидуальности, но едва ли является тем «ничем не заменимым состоянием, при котором Бог касается человеческого сердца...» [Франк, 1995, с.373]. Хотя бы в силу этого обстоятельства «предельная глубина человека», его предельная реальность приподняты над игрой и глубоко в ней укорененным оргиастическим началом.

Включая «горизонтальную линию жизни» в реальность и отдавая этой линии должное, Е.Трубецкой пишет: «Периодически возвращающиеся весенние победы жизни над смертью – суть действительные предвестники окончательной победы вечной весны. Вот почему христианство, столь ярко изобличающее ложь дионисизма, не отвергает той относительной правды, которая в нем есть» [Трубецкой, 2000, с.93]. Существует относительная

правда и в игре, и в самом утопизме, так как «человеческое сердце широко и многообъемлюще», и глубина его открывается не сразу.

Христианский реализм есть отрицание утопизма, преодоление утопизма, с которым неизбежно сопряжена нравственная мутация. Личность сначала осмеивается тем самым звонким, подслушанным у карнавала смехом, который так любят тираны, а затем и растаптывается марширующим человечеством, громоздящим за облака этажи земного рая. Карлик-мудрец из «Корабля дураков» осмеян великаном-глупцом по той же причине, что и любой независимо мыслящий человек. Карлик подрывает представление о стандарте и своим телосложением, и образом мыслей.

Если Зелиг гражданин несуществующий, однако имеющий, как собирательный образ отсутствия, собственное, довольно забавное лицо, то персонажи «Каянискатси» - это зелиги, несуществующие бесчисленное число раз. Это уже не люди, пусть даже и отсутствующие, а корпускулы. Перед нами, казалось бы, уже не столь агрессивное человечество, и не столь внушаемое и легковерное, однако с таким же подозрением относящееся к духовной свободе, как и во все времена. Таков взгляд авторов «Каянискатси» на цивилизацию, заслуги которой, как это доказал Х.Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс», несомненны, однако и заблуждения которой опасно недооценивать.

В основе ницшеанского евангелия «любви к дальнему» лежит учение о ненависти к ближнему. Исходя из этого, сделаем следующий вывод. «Любовь к ближнему» в гораздо большей степени отвечает представлению о духовной реальности как чаемой полноте бытия, чем «любовь к дальнему», которая есть, скорее, род экспрессивно окрашенной, возвышенной интеллектуальной игры. «Любовь к ближнему» может тоже обернуться игрой в любовь, игрой в сострадание, тем, что пронизательный К.С.Льюис называет «самовлюбленной жертвенностью». Но эта игра, в силу того что она ближе к жизни, быстрее жизнью и распознается, чего не скажешь о «любви к дальнему», изобретении сугубо кабинетном, которой ничто не

мешает представлять из себя на словах все что угодно. Так, например, «любовь к дальнему» не противоречит любви к истине, тому, что Ницше называет «любовью к вещам и призракам». Тем более что ближнему, как известно, милее правда, а так как правда у каждого своя, то значит правда корыстна и является врагом истины. Однако «любовь к дальнему» оправдывает любую мерзость, так как ближний, этот полуфабрикат, еще не оформился в человека. Он всего лишь сырье, сострадать которому так же бессмысленно, как антрациту или полену, которые годятся только для того, чтобы швырнуть их в топку будущего. Даже если бы через Ф.Ницше не пришла в мир «радостная весть» о «любви к дальнему» как о борьбе за будущее, как о творческом дерзании, твердые творцы в своих кабинетах сами бы додумались до «любви к дальнему», только в более утилитарной форме, свойственной логике утопизма.

Вот и товарищи по партии из фильма «Ночной портье» пытаются избавиться от чувства вины в высшей степени утилитарно. Их вовсе не мучает совесть, они хлопочут о своем подсознании и своей шкуре. Они играют в игру, которая называется «Суд». Как же это узнаваемо. Все те же кабинетные игры. Идея ненависти, а по сути демонизм мог, как пишет С.Франк, «соблазнить массы и обрести мировой размах только потому, что в нем исконно злая воля облакалась также в видимость мессианского движения спасения мира...» [Франк, 1996, с.74].

Идея ненависти, питающаяся любовью не только к дальнему, но и к ближнему, вот только понимаемому превратно, к ближнему как «своему», стара как мир. И не имеет решительно никакого значения - ставится ли во главу угла конфессиональная принадлежность, классовое происхождение или «миф крови». Идея святой ненависти, либо питающаяся «любовью к вещам и призракам», превратно, то есть утилитарно истолкованная национал-социализмом, либо питающаяся «страстной любовью к живым людям и их конкретной судьбе», нашедшей адекватное выражение в революционном марксистском социализме, лежит на поверхности утопического сознания.

Н.Хренов в книге «Зрелища в эпоху восстания масс» не случайно указывает на связь между марксизмом и ницшеанством: «видение будущего по Марксу переходило в видение будущего по Ницше» [Хренов, 2006, с.347], «вовлекаясь в революционное движение, люди, провозглашая себя марксистами, в реальности оказывались ницшеанцами, «сверхчеловеками» [Хренов, 2006, с.353].

Утопизм – это прежде всего вера в то, что Царство Божие сначала должно быть воздвигнуто на земле, а уже затем, автоматически, и «внутри нас». Христианский реализм идет от обратного – сначала Царство Божие создается «внутри нас», через самовоспитание духа и просветление благодатными силами, «а затем и везде», но с одной существенной оговоркой. Какими бы назревшими ни казались социальные реформы и преобразования, они должны считаться, и это главный пункт христианского реализма, «с реальным состоянием человека, а не быть замыслом насильственной его перемены» [Франк, 1996, с.89].

В.Утилов, исследуя западный кинематограф XX века, пишет в книге «Сумерки цивилизации»: «Генетически предлагают возможность такого воздействия на личность, которое освободит и правителей и управляемые массы от инстинкта агрессии, жажды власти и насилия. Однако не стоит забывать, что о подобном рае на земле мечтал еще гетевский Фауст, а договор он заключил с Мефистофелем, и сама по себе идея принудительного освобождения личности от ее пороков высмеяна С.Кубриком в «Механическом апельсине»: ее реализация оборачивается таким же злом, как и чудовищная агрессивность Алекса» [Утилов, 2001, с.8].

Прогресс не в силах автоматически исправить поврежденную природу «падшего человека».

В «Моем друге Иване Лапшине» «проповедники высоких идеалов» выходят на поклон. Вот-вот партер опустеет, включают дежурное освещение и те же проповедники, или те, кто придет им на смену, решат без лишних колебаний и никому не нужных споров воплотить в жизнь, положившись на

государственную машину как на самих себя и доверившись Кесарю как Богу, высокие идеалы добра и правды.

Снимая маску, внешний человек превращается в Зверя. Таков «сюжет» этой метаморфозы. Ведь именно на природное, падшее, иррациональное, «звериное» начало человека маска, как узда, и накидывается. Сравнить Человека со Зверем было бы кощунственно, вполне в духе Великого инквизитора, который давно отказался от мысли, что человек создан по образу и подобию Божьему. Однако часть непросветленной человеческой природы под предводительством внешнего человека обращена, и тут уж ничего не поделать, к животному-земляному миру. Со стороны животного мира в человеке, биологического его начала и заходит утопист, норовя набросить на внешнего, массового человека маску, как лассо на мустанга.

Люди для Платона, как замечает А.Мень, неудачно поставленные шахматные фигуры, которые необходимо расположить в правильном порядке. Такие вот попытки расположить фигуры правильно, превратить дикого мустанга в шахматного коня для его же блага, не раз увенчивались успехом. Однако рано или поздно мустанг сбрасывал седока-гроссмейстера, тот находил смерть под его копытами, а сам мустанг, не способный свернуть, вместе с табуном, вышедшим из повиновения, летел в пропасть.

Личность способна превозмочь звериные, табунные, необузданные, эгоистичные свои порывы, прикоснувшись к тайне лица, к тайне внутреннего человека, но с этой тайной бытия утопист искренне не знает, что делать. Он считает ее вредной и опасной блажью. Утопист подменяет тайну лица секретом маски, хватками табунщика. Утопист считает, что достаточно внешних изменений в жизни человека, так сказать, сугубо материалистического характера, чтобы добро окончательно и бесповоротно победило в человеке. Но внешних изменений не просто мало, они – ничто без внутреннего преображения, которое не может быть следствием ни «автономной морали» Конфуция, ни палочной дисциплины Платона.

Доктрина Конфуция никак не связана с религией и Откровением, его «автономная мораль» ищет основания для нравственной жизни только в человеке. Строй Платона держится на страхе перед телесным наказанием, который Платон заимствовал у Спарты и Египта. Внутреннее преобразование не имеет ничего общего и с «кодексом строителя коммунизма», совмещающего в себе «автономную мораль» со страхом перед наказанием. Ни стыд перед тебе подобным, ни страх перед тебе подобным не в силах преобразить человека до недр, до внутреннего человека. Подобный стыд и подобный страх так и останутся масками, надетыми на Зверя. «Лишь тогда, когда нравственность оказывается связанной с верой в высшее значение Добра, она опирается на прочный фундамент. В противном случае ее легко истолковать как некую условность, которую можно безнаказанно устранить со своего пути» [Мень, 2005].

Утопист уверен, что внешний человек поддается дрессировке, что в нем можно окончательно погасить инстинкт хищника. Увы, это не так. Более того, внешний человек обречен снять маску и тем самым приостановить дрессуру. Заметим, что именно это и произошло в России девяностых, когда маска с внешнего человека была сорвана, а лицо, медленно поднимающееся из глубины, еще не подросло. Отсюда и причитания раба, так хорошо нам всем знакомые, ностальгия по прошлому, прошлому внешнего человека в маске. Обменяв рабство восточного образца на свободу западного образца, мы вдруг поняли, что Зверь в маске лучше Зверя без маски. Однако, если быть честными перед самими собой, следует признать, что Зверь одолит только Лицом, а не новым намордником, только сокровенным «я».

В глубине души человек всегда будет мечтать о наморднике и не только для ближнего, но и для самого себя, выдавая эту мечту за идею спасения мира от зла. И там, в глубине души, на «высочайшей вершине бездны» берет начало Великий инквизитор, который всегда готов прийти на помощь человеку.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ПОЗИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ФЕНОМЕНА ИГРЫ: ИГРА КАК АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

3.1. Актерское искусство как творческая самореализация

Разговор об актерском искусстве мы поведем с позиций реальности и игры как жизненных стратегиях, первой из которых соответствует представление о лице, а второй – представление о маске.

Согласно Й.Хейзинги «Атмосфера драмы – это дионисийский экстаз, праздничное опьянение, дифирамбический восторг, в котором актер, находящийся по отношению к зрителю за пределами обычного мира, благодаря надетой маске словно перемещается в иное «я», которое он уже не представляет, а осуществляет, воплощает» [Хейзинга, 2001, с.236]. Взгляд Й.Хейзинги на актерскую игру как на некий магический обряд, почти или полностью стирающий грань между актером и образом, в который он входит, разнится с концепцией Д.Дидро, изложенной в «Парадоксе об актере» (1773). Мастерство актера заключается, по мнению Д.Дидро, в умении имитировать чувства, а не предаваться этим чувствам на сцене. «(...) актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, но тогда, когда они хорошо играют неистовство» [Дидро, 1936, с.125].

Разница между дионисийским экстазом и имитацией экстаза, причем по обе стороны рамп, весьма существенна. Маска, которую надевает актер, не освобождает актера от его собственного «я». Так же как не освобождает и зрителя от собственного зрительского «я», но зато позволяет взглянуть на себя со стороны. Актер смотрит на себя глазами зрителя, а зритель - глазами актера или глазами того образа, в который актер входит, сливаясь с ним, но не вполне, не абсолютно. Н.Бердяев объединяет метаморфозу перевоплощения «я» в «ты» и тайну отражения в «другом», если не сказать

больше - трактует перевоплощение как отражение: «лицо человека хочет быть отраженным хотя бы в одном, другом человеческом лице, в «ты». Потребность в истинном отражении присуща личности, лицу. Лицо ищет зеркало, которое не было бы кривым. Нарциссизм в известном смысле присущ лицу. Таким зеркалом, которое истинно отражает лицо, бывает (...) лицо любящего. Лицо предполагает истинное общение» [Бердяев, 2006, с.131].

Актер, надевший маску, также ищет зеркало, которое не было бы кривым, то есть равнодушным, которое верно, то есть любовно отразило бы спрятанное за маской лицо. Зритель смотрит на себя глазами актерской маски, отражается в маске, как в лице любящего, угадывает себя, собирает себя, подмечает черты, которые жизнь утаила от него или приберегла для таких вот минут, минут «истинного общения». Такова природа диалога между зрителем и актером. Такова правда общения как таковая.

Но существует еще и техника актерской игры, имеющая свой бытийный срез. Вопрос, насколько актер поступает своим «я» во имя «я» персонажа, чрезвычайно сложен и, вероятно, не может быть разрешен. Призван актер только лишь «представлять» иное «я» или «осуществлять», «воплощать» его, есть тайна. Однако попробуем прикоснуться к ней.

Чтобы определить степень слияния актера с маской, выявить критерий этого слияния, взаимопроникновения, прибегнем к оппозиции *искренности* и *откровенности*, которая, как мы попытаемся доказать, является проекцией антитезы реальность и игра на сценическое действие.

И.Кравченко дает следующую характеристику актеру А.Солоницыну: «Он исповедовал искренность, но не ту, которая обезоруживает и опустошает другого человека. При всей своей порывистости Солоницын словно утверждал, что жизнь – это не то место, где можно действовать безоглядно, потому что рискуешь причинить боль, а для прямого высказывания, ребята, есть искусство, которое - как раз пространство для жизни. Коль уж нам повезло родиться актерами, расправим грудь, ступая на те поля блаженства,

где можно стать философами, художниками, поэтами, мерзавцами и святыми! Станем Гамлетом, играющим на трубе не людям, но небу! Будем в искусстве жить, а здесь, в самой жизни, где все тонко и легко рвется, актерствовать» [Кравченко, 2008, с.142]. Для нас важно не то, насколько актерская философия А.Солоницына совпадает с заслуживающим внимания мифом-призывом «Будем жить в искусстве и актерствовать в жизни», а сама постановка проблемы, сам миф.

Назовем искренность, которая опустошает, *откровенностью*. Только не нужно путать человеческую откровенность с тютчевским откровением духов, с Откровением, как величайшей тайной. Можно быть откровенным и совершенно неискренним. Например, «рубить правду-матку», выдавая ее за свои *истинные* убеждения. Но часто правда-матка просто удобна, и мы выдаем риторический прием за духовное открытие. О.Седакова замечает: «...Люди привыкли думать, будто «с последней прямокой» можно говорить только отчаянные и жестокие вещи» [Седакова, 2006, с.258].

Если слишком часто «рубить», то можно и вовсе лишиться истинных убеждений, подменив их пафосными ложными суждениями. Нередко человек, пытающийся быть искренним - начинает играть в откровенность. Откровенность обладает только внешней завершенностью, но никак не внутренней целостностью. Замечание Н.Бердяева о том, что человек может иметь яркую индивидуальность и не иметь личности, напрямую связано с оппозицией откровенности и искренности.

Откровенность сродни особому рода бесстыдству, а искренность сродни особому рода целомудрию. Откровенность бесстрашна, искренность мужественна. Ингмар Бергман скорее откровенен, чем искренен, а Андрей Тарковский скорее искренен, чем откровенен. Бергман, по его собственному признанию, пытался снимать «относительно искренние и бесстыдно личные фильмы». Между относительно искренним и бесстыдно личным есть разница, это не одно и то же. Чтобы снять искренний фильм, мало рвануть

рубаху на груди, нужно еще что-то иметь за душой. А чтобы снять бесстыдно личный фильм достаточно просто осторожно раскрыться.

В отличие от И.Бергмана А.Тарковский не снимал бесстыдно личных картин. А.Тарковский пытался снимать максимально искренние фильмы, главный герой которых внутренний человек. Мы видим подъемы и падения внутреннего человека, муки его рождения. Он без устали сквозит во всем. И, возможно, именно этим свойством внутреннего человека проступать, сказываться, собираться, зреть, наливаясь памятью, разворачиваться, длиться обусловлено недоверие А.Тарковского к «монтажному кинематографу» Л.Кулешова, В.Пудовкина и С.Эйзенштейна, как бы обрывающих бытие на полуслове, манипулирующих реальностью.

Н.Хренов пишет, что монтаж для С.Эйзенштейна «превращается в эффективное средство достижения экстаза» [Хренов, 2008, с.347]. «Монтажный кинематограф», словно бы высвобождает экстатически-оргастическую энергию, которая сопутствует магическому ритуалу, посягая на целостность не только мистического опыта, но и физической реальности.

Теоретик кино бергсонианец Андре Базен считал, что монтажные идеи С.Эйзенштейна стремятся уничтожить физическую реальность в киноизображении [Аронсон, 2003, с.46].

Материя, согласно философу Анри Бергсону, есть устремленный вниз неделимый поток, который пронизывается восходящим вверх единым потоком *духа*, и только благодаря творческому импульсу или «жизненному порыву» становится возможен прорыв духа сквозь материю или движение духа вверх по материи. Так идет против течения гребец, устремленный к истоку реки, и мы поневоле угадываем в этом гребце нашего внутреннего человека, который, если угодно, идет против течения нашего внешнего человека. «Бесмысленность жизни нужна, как преграда, требующая преодоления, - пишет С.Франк в «Смысле жизни», - ибо без преодоления и творческого усилия нет реального обнаружения свободы, а без свободы все становится безличным и безжизненным...» [Франк, 2003].

Материя и «инструмент» жизненного порыва (не будь реки, гребец не сделал бы и гребка) и «препятствие» для него. В.Михалкович пишет, что «к естественному и неизбежному дроблению материи при съемке монтаж добавлял преднамеренный, сознательный и целенаправленный смысл. Он возникал, считалось, из столкновения кадров, сталкивались же они, будучи послушны предвзятой режиссерской идее, нередко равнодушной к содержащемуся в вещах «жизненному порыву» [Михалкович, 2000, с.135].

Возможно, и это тема отдельного исследования, «монтажный кинематограф» по преимуществу оказывается более востребован при описании и воссоздании мира внешнего человека как человека-идеи, как человека-массы, как человека-машины; человека, созданного по образу и подобию сверхчеловека, в груди которого заключено не сердце, а - «пламенный мотор». Было бы наивно устанавливать прямую связь между «монтажным кинематографом» и образом внешнего человека, запечатленного и доведенного советским экраном 20-х годов до внятности и универсальности формулы. И совершенно непозволительно вменять эту связь в вину столь идеологизированному и по сей день искусству.

Содержащийся в вещах «жизненный порыв», о котором напоминает В.Михалкович, тайное свечение бытия и человека в бытии возможно уловить, снимая только искренние фильмы. Едва ли феномен искренности связан напрямую с «монтажным кинематографом». Напрямую он связан только с личностью художника. А уж относительно искренни фильмы, пытающиеся уловить свечение бытия, или абсолютно - покажет время. Так кинокритик С.Кудрявцев отмечает, что фильм А.Тарковского «Зеркало» не является интимным портретом творца. Скорее, это бесценное свидетельство о времени и реальности [Кудрявцев, 2008, с.418].

Замечательно следующее наблюдение автора книги об А.Блоке Д.Максимова, который предлагает взглянуть на кризис символизма глазами Блока и Вяч. Иванова. «Для обоих суть кризиса заключалась в столкновении (...) их первоначальной высокой мечты о преобразении жизни и сознания

несостоятельности тех прежних, «романтических» путей, которыми они шли к ее реализации» [Максимов, 1981]. Обозначенный А.Блоком как первый «момент» символизма «пурпурно-золотой», боговдохновенный, сменился вторым моментом или уровнем - «сине-лиловый демонический сумрак масок, марионеток, балагана, когда искусство превращается в Ад» [Бычков, 2003, с.405].

«Теургическое откровение», мистическое прозрение выродилось в эстетическое, «иллюзорно-субъективистское» творчество. Другими словами, *искренность* незаметно «сползла» в *откровенность*. Ослаб сухой мускул личности. Ему на смену пришли влажные признания индивидуальности. Момент этот настолько неуловим и неизбежен, настолько он слит с путем искусства, которое, подобно Орфею обязательно обернется, само нетерпеливым огнем своим сожжет мост, перекинутый в «сокровенную последнюю реальность», что мы не вправе обвинять ни романтизм, ни символизм в сознательном искажении их могучей задачи.

Мы бы обманули себя, если бы не оговорились, и не отнеслись к собственной оговорке с достаточной серьезностью. Откровенность в искусстве, та откровенность, о которой ведет речь И.Бергман, это, перефразируя Эллиса, не «досадный придаток», а, если угодно, фундамент искренности. Лермонтов почувствовал это и написал: «Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно» [Лермонтов, 1957, с.40]. Об этом же говорит и А.Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» [Ахматова, 1977, с.202]. Из сора откровенности, из той почвы, которая радостно примет и выпестует любое семя: и злак – так в мир приходит искренность, и сорняк – так в мир приходит новая откровенность.

В.Бычков указывает на то, что искусство в понимании Эллиса - духовно-материальный феномен. И это созвучно открытию Анри Бергсона, попытавшегося преодолеть радикальное различие между материей и духом. Вещная материальная составляющая искусства не только препятствует духу,

но и помогает ему, как, повторимся, вода помогает двигаться гребцу, даже если он идет против течения. Так и искренность идет против откровенности. Но чем бы была искренность без сбивающей с ног откровенности, которую мы уподобили бурному речному потоку? Вещью невозможной. И чем бы была откровенность без усилия искренности, без упорства гребца? Вещью бессмысленной.

Возвращаясь к разговору о метафизике актерской игры, мы приходим к следующему выводу. Актер надевает маску для того, чтобы, «покинув» *себя* и «войдя» в *другого*, прикоснуться к вечности, начать жить по-настоящему, отказавшись на время от своей постылой социальной роли, от инстинкта театральности. Вне сцены актер также вынужден надевать маску, но уже другую, топорную маску, чтобы не только остаться самим собой в глубине, но и дать шанс остаться самим собой человеку, которого он боится ранить. Ранить откровенностью или вдруг оказаться с ним недостаточно искренним, что, собственно, одно и то же.

Итак, актер надевает маску, чтобы «покинуть» себя и «перейти» в другого, но, перейдя в другого, поделившись своею жизнью с другим, не потерять собственного лица. Не для чего переходить в другого, чтобы отказаться от своего лица. Не для чего прятаться за другим, как за очередной маской. Перефразируя Анри Бергсона, переход в другого - есть род не только «интеллектуальной», но и эмоциональной симпатии, то есть – сопереживания, сочувствия, потому что актер переходит не в предмет, а в человека. Актер переносится внутрь персонажа, чтобы слиться с тем, что есть в персонаже единственного и, следовательно, невыразимого. Надевая маску, чтобы перейти в другого, актер пытается актуализировать не столько собственную уникальность, сколько уникальность другого. Не потому ли Гамлет видит «назначение лицедейства» в том, чтобы «держат как бы зеркало перед природой» [Шекспир, 1983, с.96]. А актуализировав уникальность другого, постигнув ее ценою самоотречения, но не саморазрушения, оставить другого с нею наедине, не нарушив этого

уединения своим слишком громким или слишком тихим голосом, своими шагами, своими руками.

Не об этом ли говорит и А.Тарковский: «...мне казалось, что для любого художника важно, если кто-то увидел в твоём произведении свое, быть может, второстепенное для тебя, но главное для него. И мне неинтересно, чтобы зритель понял меня, что это мое. Потому что я не самое главное. Мне важно, когда зритель как в зеркале увидит себя» [Тарковский, 1989, с.128].

В фильме Г.Панфилова «Начало» (1970) актрисе, исполняющей роль Жанны д'Арк, досаждают собственные руки. Она не знает, куда деть руки, потому что они продолжают оставаться только ее руками, теми самыми руками, которыми она, быть может, оттолкнула от себя счастье. «Не быть поглощенным собой, быть обращенным к «ты» и к «мы» есть основное условие (...) личности» [Бердяев, 2006, с.131]. Мы придерживаемся того мнения, что, только будучи личностью, актер способен «сыграть» личность. Не случайно, что роль Жанны д'Арк исполнила И.Чурикова.

В фильме Г.Панфилова И.Чурикова сыграла сразу три личности – ткачиху, но не у станка, а перед лицом своих чувств, непрофессиональную актрису на самодеятельной сцене и лицедея, тяжело входящего в профессию. И во всех трех ипостасях Инна Чурикова остается самой собой.

Актер может перевоплотиться и в биологического человека, в какого-нибудь отъявленного мерзавца, что проделал А.Солоницын в картине Л.Шепитько «Восхождение» (1976), сыграв следователя Портнова. Может войти в образ идейного интеллигента – роль журналиста, которого сыграл А.Солоницын в фильме В.Абдрашитова «Остановился поезд» (1982) или идейного человеконенавистника – роль майора Петушкова в картине А.Германа «Проверка на дорогах» (1985). Но чтобы войти в образ святого, нужно непременно быть личностью.

Известно, что перед тем, как озвучить Рублева, уста которого не размыкались пятнадцать лет, А.Солоницын месяц хранил молчание. И делал он это не для того, чтобы добиться нужного тембра голоса, сыграть хрипоту,

а потому что жил Андреем Рублевым, перенесся в Рублева, черпал из Рублева самого себя.

Мы сказали, что, надевая маску, актер перевоплощается в другого, и начали со светлой стороны этой метаморфозы. Но существует и темная сторона. Состоит она в том, что социальный инстинкт театральности начинает распространяться и на полностью с первого взгляда контролируемую жизнь актера в роли. Инстинкт театральности обладает двойственной природой: это и попытка остаться самим собой в глубине, и попытка бегства от самого себя. Причем, какая из попыток удастся, мы никогда не знаем. Происходит именно то, чего актеру, как нам кажется, следует больше всего опасаться: использование другого в качестве своей социальной маски, то есть в качестве одного из своих защитных механизмов. Тогда как дело требует того, чтобы не защищаться, а открыться насколько это возможно.

Примечательно то, что откровенность есть тоже своего рода защита, защита нападением. «...Солоницын разоблачения не боялся вовсе, подвергая себя самому большому испытанию художника: отдавать душу толпе, - пишет И.Кравченко. - Он смиренно и радостно раз и навсегда принял то, что он – шут в самом высоком смысле этого слова. Божий шут» [Кравченко, 2008, с.139].

Жизненные стратегии, одной из которых соответствует представление о лице, а другой – о маске, ничто без музыки любви. Картина Ф.Феллини «Восемь с половиной» (1963) одна из редких в истории кинематографа удавшихся попыток превратить откровенность в праздник, на который приглашены, кажется, все. «Бесстыдно личное» Ф.Феллини оставляет у нас на виду как счет, который ему только что поднес официант и по которому мы могли бы рассчитаться вместе с Феллини, как делившие с мэтром трапезу, но Феллини не настаивает. Он может и «угостить». И.Бергман же нас «не угостит». Свое бесстыдно личное он выстрадал, выстрадать должны и мы. От Бергмана мы узнаем о самих себе не меньше, чем от Феллини, даже больше,

много больше. Но если гениальный швед заставляет нас краснеть и грызть кулаки, то великий итальянец – смеяться и вздыхать.

Идея фильма «Восемь с половиной» достаточно проста. Некий господин сорока трех лет, уставший от вранья, хочет стать настоящим и еще он хочет, чтобы вокруг него все стало настоящим. По странному стечению обстоятельств этот господин - режиссер, и он снимает свой новый фильм. Необычный фильм. Фильм о том, как снимаются фильмы вообще, о том насколько все это бессмысленно, в некотором смысле постыдно, в целом познавательно, а в итоге отвратительно. Люди, люди, люди. Призраки, призраки, призраки. В своем стремлении к подлинности режиссер кинокартины, давать название которой не имеет никакого смысла, заходит дальше, чем принято. Сновидение, видение, воспоминание, мечта, наконец, действительность, то убогая, то непредсказуемая, переплетаются между собой и образуют клубок. После некоторых колебаний этот клубок следовало бы назвать некой духовной реальностью, если бы не одно но – нет чего-то главного, что бы связывало все эти звенья и всех этих людей. Режиссер Гвидо мучительно ищет нить, на которую нанизаны дни его жизни, его шутки, отговорки, его вранье, его женщины, страхи, надежды, тени прошлого и призраки будущего, его ангелы, его демоны, его жалкие попытки свалить дурака, прикинуться идиотом, и, наконец, находит то, что ищет.

Нить эта - незамысловатый мотивчик, музыка, которая позволяет людям, забыв на мгновение о том, как сложна и призрачна жизнь, взяться за руки и улыбнуться. Игра в жизнь, игра в искусство, игра в интеллектуала, в шута посрамлены и забыты. Музыка и любовь - вот два ангела, поднимающих Гвидо над пустырем. Очень простой и ясный фильм.

Ф.Феллини словно бы говорит нам - пробейся к искренности, к настоящему, к подлинному, а обретя его, поделись своею жизнью с другими, иначе она будет все-таки не до конца твоей. Флейтой, как символом духовной реальности, незамысловатым мотивчиком самой жизни освящается

финал «Восьми с половиной»: подросток Гвидо с флейтой и лучом выходит из кадра.

Образ режиссера-интеллектуала, который создает актер М.Мастроянни, убеждает нас еще и потому, что Марчелло Мастроянни является своеобразным альтер эго самого Федерико Феллини. Думается, что Ф.Феллини никогда бы не доверил исполнить эту роль актеру, за которым закреплена репутация рефлексирующей личности гамлетовского типа. В облике М.Мастроянни есть та легкость, и даже та легкомысленность, которых недостает самому Ф.Феллини для создания экранного образа, который выражал бы его замысел. Режиссер (Феллини) доверяет актеру (Мастроянни) реализовать ту иррациональную спонтанность, свойственную «интуитивным бессознательным процессам» [Свешников, 2001, с.145] ту неуловимую и «невыносимую» легкость бытия, которая не только идет вразрез с необходимым и оправданным рационально-логическим посылом режиссера, но и благодаря природе актерской игры реализует этот посыл во всей возможной полноте.

Так в терминологии Л.Выготского «материал», в нашем случае - сценарий, а шире идея фильма входит в чрезвычайно продуктивное противоречие с «формой» - игрой актера, а шире интерпретацией актером идеи фильма. И именно так согласно Ф.Шиллеру формой «уничтожается» или, добавим мы, заново рождается содержание. Не в этом ли и состоит позитивная сторона феномена игры как актерского искусства?

Фильм А.Вайды «Все на продажу» (1968) снят через пять лет после выхода на экран «Восьми с половиной». В этом фильме, находящемся под влиянием ленты Ф.Феллини, саморазоблачение художника оказывается еще более скандальным. Режиссер, снимающий картину без актера (актер трагически погибает в разгар съемок), возводит некий памятник погибшему. Но памятник как-то плохо сочетается с тем грязным бельем, в котором режиссеру и съемочной группе приходится рыться, для нарочитой

правдоподобности добавляя этому белью пятен, которыми его хозяин не успел обзавестись при жизни.

Мы не станем перечислять все слои кинематографического «пирога» Анджея Вайды, дабы не сбиться со счета. Остановимся лишь на одном слое – проблеме нравственного выбора актера Даниэля (его играет Даниэль Ольбрыхский), который должен, подобно самозванцу, сесть на царство и, по сути, выдавать себя за другого. Неважно даже за кого – за святого или за мерзавца, за пророка или за пустозвона. И Даниэль находит выход, который устраивает всех.

Даниэлю во что бы то ни стало нужно доказать, что его предшественник, лица которого мы так и не увидели или почти и не увидели, был настоящим, подлинным, словом, был личностью. Что он, эта звезда первой величины, хотя и мог приврать, но в главном никому не солгал. А если это так, то есть надежда, что и Даниэль, который занял его место в строю, тоже не фальсифицирует свою жизнь, не навешает лапши на уши ни себе, ни людям. Поэтому для Даниэля так важна подлинность истории, в которой фигурирует металлическая кружка немецкого солдата. Кружка не просто эхо войны, она часть судьбы трагически и нелепо погибшего актера, символ духовной реальности, которую невозможно ничем подменить. Кружка - точка опоры, без которой Даниэль не может взяться за роль, начать играть в фильме режиссера Анджея (которого играет Анджей Лапицкий - его мы поневоле отождествляем с Анджеем Вайдой).

Мы сказали, что почти не видели лица погибшего актера, потому что подсказка, деликатная насколько это возможно, все же была - расфокусированный фотопортрет его среди прочих снимков словно бы случайно попадает в один из кадров «Всего на продажу». Это фотопортрет Збигнева Цибульского, памяти которого А.Вайда и посвятил свою ленту.

Фильм Ф.Трюффо «Американская ночь» (1973), или «Ночной эффект», или «День, выдаваемый за ночь» (продолжая ряд названий, предложим следующее - «Игра, выдаваемая за реальность») подхватывает эстафету

«фильма о фильме». Отметим лишь два момента, на которые хотелось бы обратить внимание в «Американской ночи».

Момент первый. Во время съемок мелодрамы «Знакомьтесь: Памела» (она является одной из сюжетных линий «Американской ночи») ведущие актеры Альфонс (Ж.-П.Лео) и Жюли (Ж.Биссет) решают, сначала он, а затем и она, «выйти из игры». Их сердца разбиты, их жизни пущены под откос. Альфонс и Жюли проклинают свое ремесло, из-за которого они так и не повзрослели, вынужденные пестовать в себе детей с их непосредственностью и свежестью восприятия, с их капризами, с их способностью почти мгновенно переходить от слез к смеху и наоборот. Тут бессильны и таблетки, и нотации. Они будут порхать из роли в роль и перепархивать из постели в постель, слабо осознавая, что с ними происходит, пока не придут люди взрослых профессий, к одному - доктор, к другому – режиссер и не успокоят их. Пока не выдадут Альфонсу и Жюли снадобья от Альфонса и Жюли.

Маска, которую надевали актеры Альфонс и Жюли, сыграла с ними злую шутку. Перевоплощаясь в другого, актеры приобрели опыт отказа от лица. Их «наработанная» откровенность подменила собою с таким трудом добываемую человеком искренность. Поэтому именно они, Альфонс и Жюли, пытаются порвать с лицедейством как профессией, но они будут последними из их цеха, кому это удастся.

Момент второй. Умиравший сотни раз на сцене, однажды по настоящему уходит из жизни - погибает в автокатастрофе - актер Александр (Ж.-П.Омон). По сюжету фильма «Знакомьтесь: Памела» Александр тоже погибает, но одно дело кино, а другое - жизнь. Режиссер Ферран (Ф.Трюффо), как и все его учителя, не говоря уже об учениках, с честью выходит из положения – Александра заменяют дублером. Мы не видим лица Александра, он получает пулю в спину и, всплеснув руками дублера, падает в искусственный снег.

Вероятно, и это показал еще И.Бергман, сначала в фильме «Седьмая печать» (1956), а затем и в картине «Лицо» (1958), актер обречен на двойную

смерть. Два раза погибает Александр, два раза звезда польского кино в фильме Вайды «Все на продажу», вероятно, потому, что два раза погибают и бергмановские фигляры. Актер балансирует на границе двух областей - мира подобий и мира образцов, игры и духовной реальности, поэтому, прежде чем стать прошлым, историей, наконец, символом, он выходит на поклон и исчезает со сцены два раза. Р.Полански в «Жильце» довел идею «поклона» до абсурда. Его Жилец, имеющий склонность к перевоплощениям, готов умирать столько раз, сколько это понадобится сошедшему с ума миру.

В фильме И.Бергмана «Лицо» (1958) цвет местного общества: советник медицины, консул и полицмейстер - хотят высмеять и разоблачить фокусника Эммануэля Фоглера (М.Сюдов), колесящего по стране со своей шайкой и смущающего добропорядочных обывателей сеансами магии и прочей чертовщиной. Однако «цвет общества» сам оказывается разоблачен и высмеян падким до сенсаций миром – фокусник, которого впору упрятать за решетку, приглашен ко двору самого короля. Теперь разгримированный артист недостижим для выходок господ ученых и распоясавшихся сановников. Сама жизнь преподносит артисту на тарелочке румяна и тени, дабы он, разукрасив свое лицо и тем самым отстранив его от нас на почтительное расстояние, от наших забот о хлебе насущном, в том числе и королевских забот, нагонял на душу священный ужас. Фоглер одержал победу над недалекими буржуа, но отнюдь не над самим собой, так как он такая же жертва своего искусства, как и мир, охочий до дармовых чудес. О чем же заставляет задуматься картина Бергмана «Лицо»?

Вошедший в образ актер проживает свою подлинную жизнь, потому что он творит символы реальности, причем символы самых ее неизбитых сторон, тогда как зритель с неразвитым воображением остается безучастным к его игре, пребывая в святой уверенности, что уж его-то жизнь, жизнь зрителя, никак не может быть игрой и балаганом, сеансом магии и фокусом, секрет которого до обидного прост. Этот самоуверенный зритель находится в ожидании (хотя и никогда не признается в этом) не символов реальности, а

ее гарантов и рекомендательных писем; на худой конец, в ожидании символов тех сторон реальности, которые отвечают его представлению о мире как об известной ему вещи, и он пытается всех и вся разоблачить.

Таков советник медицины Вергирус (Г.Бьёрнстранд). Советник заглядывает фокуснику в глотку и пытается обнаружить в ней то ли черта, то ли механизм, заставляющий толпу терять голову. Но находит Вергирус только язык, вполне исправный снаряд, которым маг, из соображений таинственности, не пользуется, выдавая себя за него.

Жена и единомышленник мага Фоглера Манда (И.Тулин) менее всего подвержена деформации, которой мы обязаны игре как опыту подмены реальности ее подобиями. Манда – настоящая, хотя и меняет платье с мужского на женское и наоборот. За нее и борются фокусник-лицедей и советник медицины. Она, эта самоотверженная женщина, не утратившая веру и любовь, – истина в последней инстанции и для лицедея, который уже не может выйти из образа: трясина перевоплощений затянула, и для ученого, который не способен к перевоплощениям и досадно равен самому себе, даже когда его сердце рвется из груди.

В фильме А.Тарковского «Сталкер» эти две фигуры – творца и ученого, такие же, к слову сказать, сухощавые и долговязые типы, как и герои И.Бергмана, столкнутся снова. Сталкер приложит усилие к тому, чтобы Писатель и Профессор до их духовного преображения не потеряли лицо. Не будь Сталкера рядом, Писатель и Профессор сжили бы друг друга со свету. Предотвратит кровопролитие и Манда: Фоглер, столкнув Вергируса с лестницы, уже решается покончить с ним.

Фокусник, безусловно, более интересен нам, чем советник медицины. Советник способен только разъединять и препарировать, Фоглер же пытается склеить расколотый мир, соединить, может быть и недобросовестно, брэнное с бессмертным. Фоглер не может не приютить балансирующего между жизнью и смертью актера Юхана Спегеля (Б.Экерут).

Пьяница Спегель – часть существа фокусника. Оба они актеры, оба на побегушках у иллюзий. Отсюда и желание актера Спегеля очиститься, содрать вместе с маской саму плоть, которая пристала к костям и уже давно превратилась в театральный реквизит. Именно этот порыв выражает собой дважды умирающий актер Юхан Спегель. Собственно, двойная смерть Юхана и есть поэтапное отсечение от него жизни, всех ее им «обманутых» ожиданий.

Такова внутренняя драма игры как подмены реальности ее подобиями, таковы издержки лицедейства, возведенного И.Бергманом в ранг художественной философии. И не потому ли каждой режиссерской работой И.Бергман старается оправдать актерскую игру как творческую самореализацию.

Каков последний довод пушкинского Сальери, который пытается обелить себя после черного дела: Сальери вспоминает легенду, согласно которой Микеланджело Буонарроти распял натурщика, для того чтобы изобразить крестную муку Спасителя. Сальери пытается убедить себя в том, что гений и злодейство совместимы, мы же рассмотрим эту легенду в другом аспекте.

«Создатель Ватикана» Буонарроти никого не распинал, но он мог быть невольным свидетелем казни, не этой, так другой, и глубоко впитать полученное впечатление, а впитав, с невероятной достоверностью, как будто бы он и впрямь заставил распятого позировать ему, передать свое впечатление. В этом случае он уже не злодей, но всё еще участник некоего сговора, потому что с пира смерти перепало и ему.

Напомним мысль П.Флоренского. Всякое произведение искусства символично, важно лишь то, символ каких сторон вещи ставится во главу угла – сторон бранных или бессмертных. Не случайно Вяч. Иванов в «Страшном Суде» Сикстинской капеллы не узнает Христа, который словно бы забыл о завете любви, о праве нашего добровольного выбора между жизнью и смертью как категориями духовными, о той свободе, без которой

невозможна личность. Не потому ли в фильме А.Тарковского «Андрей Рублев» иконописец Рублев отказывается писать сцену «Страшного Суда» и вместо нее пишет «Праздник Воскресения».

Превозмогание смерти здесь и сейчас – реальность в ее абсолютном измерении. Страх же перед наказанием, которое ждет верующего в будущем, как и само наказание, в силу излишней натуралистичности, а отсюда и картинности, поневоле начинает тяготеть к некому театрализованному представлению, к подмене незримого зримым, к подмене сущности явлением, в результате чего воистину непостижимое оборачивается игрой в непостижимое.

Фильм И.Авербаха «Голос» (1982) словно бы говорит зрителю: «Не бывает чудес, но возможна реальность». Актриса Юлия Мартынова (Н.Сайко) умирает от рака, и чуда не произойдет, но актриса настолько естественна во всех своих проявлениях, столь искренна и человечна, так предана делу, что, скорее всего, проживает свою жизнь, а не чужую. «Скорее всего», потому что Юлия имеет право, да и должна в этом сомневаться, как и всякий духовно одаренный человек. Тогда как у нас, зрителей картины «Голос», сомнений в том, что Мартынова настоящая, что она живет подлинной жизнью, быть не может.

Чудо чуду рознь. Реальность является чудом, однако чудом надежно спрятанным от пустых глаз. Искусство, творчество, дух ведут невидимую войну с обыденностью, суетой, прахом, черпая, и за это поклон авторам картины «Голос», из обыденности и суеты свои силы, словно выпрашивая медикаменты у врачей из вражеского лазарета для своих нуждающихся в бинтах и морфии раненых. И все для чего - для того, чтобы слегка, едва-едва приподнять обыденность над потоком себя не умеющей объяснить, себе не способной посочувствовать, в себя не способной поверить жизни, прекрасно понимая, что победа в этой войне невозможна, что до преображенного искусством или духом бытия человеку, пока он плоть и кровь, не дотянуться. Но даже и там, в иных пределах, человек должен доказывать своей вчерне

прожитой и продолжающей проживаться набело жизнью (память, которую он оставил по себе, образ его, живущий в наших сердцах), что он причастен тайнам бытия, потому что обладал и обладает уникальным, ни на кого не похожим голосом.

Кинематографическое послание сценариста Н.Рязанцевой и режиссера И.Авербаха «Голос» - это развернутая метафора целостности «я». Не кинокартину «Ее голубые глаза» снимает дергающий за ниточки самого себя и других режиссер Сергей Анатольевич (Л.Филатов), а производится хирургическое вмешательство в личность. Голос актрисы Юлии сначала отторгается, а затем вновь «пришивается» к ее визуальному образу на экране, но пришивается не до конца - не хватило нити. Юлия умирает, так и не успев озвучить свою роль до последней реплики, до последнего всхлипа, и за нее это проделает актриса Ахтырская (Т.Лаврова). Однако не пришитый, казалось бы, к самой жизни лоскут голоса вовсе не означает, что актерская судьба Юлии, ее человеческая судьба не состоялись, что утрачена искомая целостность.

Последние недели пребывания Юлии на земле проходят под знаком дублеров, а в метафизическом смысле - двойников, но это светлые двойники, которые больше похожи на эхо ее голоса и ее облика. Двойники ничего за Юлию не решают, они не являются воплощением ее тайной сущности, они не раскалывают фактом своего существования сознание и бытие Юлии Мартыновой. Двойники - всего лишь приспособления, помогающие ей. Двойники - наращенная нить, и если говорить о драме, а фильм И.Авербаха - это драма, то внешний драматизм картины заключен в том, что две нити – основную нить жизни Юлии с добавочной нитью, нитью дублеров, соединит узелок – физическая смерть Юлии. Однако этот узелок ничего не меняет в ее судьбе и в нашей памяти о ней.

Внутренний же драматизм ленты И.Авербаха состоит в том, что колокола жизни, как бы громко и величественно они ни звучали, никогда не перекроют скрипа телеги жизни, и все, что остается колоколу, это слить свой

голос с голосом телеги. Не приготовлен мир к истине и давно забыл о своем призвании, но это вовсе не значит, что человек должен опускать руки. Правда, герои фильма «Голос» больше этими руками размахивают, причем каждый устремлен к одному ему ведомой цели.

Тот же прием – обращение к светлой стороне двойничества, к светлой стороне «игры», добавим мы, продолжая противопоставлять игру реальности, - и ту же способность запечатлевать так называемую стихию естественной жизни продемонстрировал К.Кесьлевский в фильме «Двойная жизнь Вероники» (1991) или «Раздваивающаяся жизнь Вероники».

Своей картиной К.Кесьлевский словно бы говорит: «Когда Творец хочет вдохнуть жизнь в нечто поистине неповторимое, то он создает неповторимое в двух экземплярах». Мысль весьма парадоксальная. Она, по сути, принадлежит одному из персонажей фильма – кукловоду, который показывает Веронике две абсолютно одинаковых куклы. Если что-нибудь случится с одной из этих кукол, то вторая отлично справится с ее ролью. Кукла может сломаться, потеряться, ее могут украсть, но на то и существует кукла-дублер, благодаря которой представление обязательно состоится, ведь его с таким нетерпением ждут.

Кукла может сломаться, а актер – умереть, но для спектакля, для кинокартины, а шире – для воплощения художественного замысла, для реализации некой значительной идеи – поломка и смерть не означают конец всему. Творец воскрешен в своем творении. Слепленные камнерезы из фильма А.Тарковского «Андрей Рублев» глядят на мир глазами своих райских птиц и зверей. Так искусство преодолевает слепоту и смерть.

Однако почему же такой горький осадок оставляет наполненная светлой грустью картина И.Авербаха «Голос»? Каким способом художник разбивает в пустыне или на раскаленных камнях сады гармонии, мы можем только догадываться, и лучше бы нам этого не знать.

Согласно легенде, Микеланджело Буонарроти «готов был убить во имя торжества искусства» [Нусинов, 1977, с.198]. Если бы мы стали

подсчитывать жертвы, на которые идет художник, если бы нас допустили в святая святых и мы оказались на «кухне» режиссера, актера, литератора, живописца, скульптора, композитора и увидели, с каким профессиональным цинизмом разделяется «туша жизни», из которой потом будут приготовлены символы красоты и милосердия, справедливости и святости, то впору было бы усомниться в оправданности этих жертв.

Казалось бы, «Восемь с половиной» Ф.Феллини ровно об этом же, но взят великим итальянцем этот вес с меньшим напряжением, отсюда и ощущение невероятной легкости.

Сценарий Н.Рязанцевой жестче экранной версии И.Авербаха.

С одной стороны - ничего святого, говорит нам драматург Рязанцева, актер даже на похоронах близкого друга продолжает репетировать ту боль утраты, которую вечером ему предстоит изобразить, когда он войдет в образ Гамлета, причитающего у гроба Офелии. Боль, которую он испытает на похоронах друга, застанет его не врасплох, увы, не врасплох, а на пути к вершинам мастерства.

С другой стороны – ничего не поделать, жизнь продолжается, и если тебе ниспослан дар, то ты не имеешь права его зарывать. Актриса Ахтырская, дублер Юлии Мартыновой, теми же слезами, которыми оплакивает Юлию (Ахтырская только что узнала о ее смерти), не новыми, не другими, а теми же, завершает, склонившись над микрофоном, монолог плачущей на экране героини, которую играет Мартынова, а затем и улыбается (всхлипы становятся мажорными) неподражаемой улыбкой Юлии, героиня которой переходит от горьких слез к светлой грусти.

Искренность, если прибегнуть к библейской метафоре, – завет с небом, откровенность - договор с землей. Следует сказать об усилии искренности. Искренность – это, прежде всего, высокий градус духовной жизни, опирающейся не на «внешний культ», а на «сердечную веру», как выразился И.Киреевский. «Практически все главные герои Достоевского, - замечает

И.Евлампиев, - проходят своеобразную проверку на искренность и глубину через их отношение к личности Иисуса» [Евлампиев, 2000. с.130].

С ослаблением религиозного импульса в личности художника художник утрачивает незримую реальность и замолкает. Откровенность же, которая есть ноша души, куда как словоохотливей. Актриса Фоглер из бергмановской «Персоны» замолкает, потому что искренность, как некий дар, ей не отпущена, а откровенность, как некая повинность, ей опостылела. Иконописец Рублев из фильма «Андрей Рублев» дает обет молчания, потому что, зарубив топором насильника, в одночасье растерял весь запас и опыт своей искренности. Рублев, которого играет А.Солоницын, нарушил завет с небом и, не желая того, заключил договор с землей.

В роли Писатель из фильма «Сталкер» А.Солоницын не менее убедителен, чем в роли иконописца. В обеих картинах А.Тарковского А.Солоницын играет святых, но святых разных эпох.

Впрочем, существует и другой взгляд на образ Писателя. Писатель по мнению А.Меня, равно как и Профессор, «олицетворяют бездуховную цивилизацию с ее приземленностью и прагматизмом» [Мень, 1989, с.43]. Однако здесь мы позволим себе не согласиться с отцом Александром Менем.

Писатель, в отличие от Профессора, движется к истоку своей личности и почти достигает его. После того как Писатель проходит все испытания, «Сталкер ясно формулирует превосходство Писателя над двумя своими спутниками: «Еще там, под гайкой, Зона пропустила вас, и стало ясно: уж если кому и суждено пройти «мясорубку, то это вам, а уж мы – за вами» [Евлампиев, 2001. с.264].

О том, что мистическая глубина жизни иногда очень близко подходит к житейской поверхности, замечали многие русские философы, но, пожалуй, наиболее четко сформулировал это Вл. Соловьев. Именно там, на стыке мистической глубины и житейской поверхности и начинается внутренний человек готовый, подобно вулкану, прорваться наружу.

Внутренний человек до времени блуждает в недрах вещей, на первый взгляд абсолютно понятных, заурядных, не окруженных ореолом в те минуты жизни, из которых она, присягнувшая поверхности, стремится состоять. Но, если час трагедии, как час личного предназначения, пробит, внутренний человек восстает над обыденностью. Мистическая глубина жизни уже загадала ему свою загадку, дала задание, всегда превышающее его силы, по крайней мере те, которыми распоряжается только он, и открыла ему путь к той силе и воле, которая тайно и мучительно скажется через него, либо верша его рукой высшее правосудие – таков путь Гамлета, либо осуществляя через него высшее предназначение – таков, согласно Андрею Тарковскому, крестный путь художника. Художник фильма «Сталкер» это, конечно же, Писатель.

Можно изъявить желание быть откровенным, но нельзя по своему желанию быть искренним. Искренность, согласно «метафизика сердца», дар Божий, над которым человек, тем не менее, обязан трудиться, как и над всяким даром, полученным свыше. Работают над своей искренностью и фигляр Юф из «Седьмой печати», и актриса Паша Строгонова из «Начала», и режиссер Гвидо из «Восьми с половиной», и герой актера Даниэля Ольбрыхского Даниэль из картины А.Вайды, и лицедеи «Американской ночи», и фокусник Фоглер, поддерживаемый Мандой, и актриса Юлия Мартынова, причем уже не на сцене, а в жизни. Именно так, работать над своей искренностью, учиться ей у всего, что тебя совершенно неслучайно окружает, с какой-то, пока скрытой целью соседствует с тобой.

Вот и актер, а шире – художник призван учиться искренности у всех тех людей и вещей, в которых он глубоко пророс, и которые глубоко проросли в нем. Обязан не кому-то, это было бы смешно, а тому, что в нем есть главное, невыразимое. Какие бы пороги откровенности актер ни переступал в игре, как бы ни обнажал свою душу, с какой бы изобретательностью ни разоблачал мир или самого себя - иногда это одно и то же, он и на шаг не приблизится к искренности, если утратил таинственную связь с истоком своей личности.

Откровенность разоблачает. Искренность облачает. Искренность есть отблеск сокровенной последней реальности, к которой человек причастен и не только в будущем, но и в настоящем, если за житейской поверхностью прозревает мистическую глубину, за нитями бытия видит саму его ткань, то целое, которое и есть великая тайна жизни. И кто бы ни надевал маску, *личность* или *вещь*, наш *внутренний* или *внешний* человек, это всегда покушение на целостность, к встрече с которой мир не готов или готов, но на словах, в намерениях. И ладно бы не готов был только мир, - прежде всего не готова сама личность: «когда хочу делать доброе, прилежит мне злое». С недоумением и горестью чувствует человек двойственность и противоречивость своего существа.

Какую же роль играет маска в борьбе этих двух начал?

Маска – совершенный способ соединения с несовершенным миром, а также верный способ защитить низшее и недоброе в себе. Но когда маску надевает актер, чей опыт искренности подкреплён талантом, целостность на какие-то мгновения восстанавливается. Лицо актера начинает жить своей особой жизнью, просвечивая сквозь маску, а значит, актер в некотором смысле снимает маску, за которой до поры до времени скрывается лицо. Это редкие мгновения, но они дорогого стоят.

Размышляя о христианстве, Б.Вышеславцев пишет: «любовь есть мистическая связь одной индивидуальной глубины с другою» [Вышеславцев, 1925, с.84]. Но раз связь мистическая, значит она устанавливается между внутренними существами любящих людей, в которых только и может со всей силой сказаться божественное начало. Точно такая же связь, такой же мост перекидывается и от актера к зрителю, когда актер снимает маску в символическом измерении. В том измерении, которое не от мира сего. Игра актера только тогда перестает быть кажимостью, когда вместе с актером-проводником - святым или мерзавцем, палачом или жертвой, королем или шутом мы приближаемся к границе двух миров и наше сердце начинает

биться на пороге «как бы двойного бытия», то есть мира *другого* человека или *иного* мира.

3.2. Вариации на тему «Гамлета» в фильме И.Бергмана «Фанни и Александр»

В определенном смысле картина И.Бергмана «Фанни и Александр» (1982) является итоговой для творчества великого шведского режиссера. Она завоевала четыре премии «Оскар» и премию «Сезар». Лента представляет собою телевизионный минисериал, и мы будем анализировать полную версию фильма. «Телевизионный вариант - главный, - записал И.Бергман в дневнике. - Именно за этот фильм я готов сегодня отвечать головой. Кинопрокат был необходим, но не имел первостепенного значения» [Бергман, 1997, с.377].

«Фанни и Александр» исповедальная картина. Но это тот случай исповеди, которую В.Ходасевич назвал в отношении романа И.Бунин «Жизнь Арсеньева» «вымышленной автобиографией». И.Бергман рассказывает о семье, о своей вымышленной и в то же время подлинной семье, о кризисе всех возрастов семейного человека, начиная с детства, которое уже прикасается к тайне взрослой жизни, и, заканчивая старостью, которая пытается припомнить тайну детства. Связует эти две тайны третья – тайна лицедейства или мир сцены.

Заглавный герой картины подросток Александр защищается от мира тем, что примеряет на себя судьбу и трагедию шекспировского Гамлета. Можно сказать, что Александр *играет* в Гамлета и одновременно, такова уж природа игры, *играет* Гамлета. Александру не нужны зрители и декорации. Он, словно бы услышал призыв актера А.Солоницына, обращенного к товарищам по цеху: «Станем Гамлетом, играющим на трубе не людям, но небу!» Для неба и небу, сам того не осознавая, играет бергмановский

Александр. Однако за героем И.Бергмана наблюдаем и мы, зрители, пребывая в некоем невидимом, но существующем мире, находящимся то ли по ту, то ли по эту сторону киноэкрана. И лирический герой картины, он же носитель авторской позиции, ощущает на себе наш взгляд. Не потому ли Александр и входит в образ принца датского, чтобы предстать перед воображаемым соглядатаем, которым является зритель фильма, что называется во всеоружии.

Такова позитивная сторона феномена игры не только как актерского искусства, но и как экзистенциального опыта жизни. Работая над замыслом фильма, И.Бергман записал в дневнике: «Играя, я могу победить страх, разрядить напряжение и восторжествовать над разрушением. Наконец-то мне захотелось отобразить радость, которая, несмотря ни на что, живет во мне, и которой я так редко и так осторожно даю волю в своей работе. Показать энергию, жизнеспособность, доброту» [Бергман, 1997, с.366].

Вспомним чрезвычайно важное признание епископа Эдварда, ставшего отчимом Александру. Епископ обращается к матери Александра актрисе Эмили Экдаль с такими словами: «Ты говорила когда-то, что непрерывно меняла маски и в конце концов перестала понимать, кто же ты есть на самом деле. У меня лишь одна маска. Но она прикипела к моей плоти, если я попытаюсь содрать ее...» [Бергман, 1985, с.452].

Следует признать, что участь Эдварда, а точнее его сознательный выбор, еще мене завидна, чем положение Эмили. Епископ, всею душой презирающий театр, стал жертвой инстинкта театральности: он уже не в состоянии выйти из роли, даже если она ему и опостылела. А вот Эмили, эта живая душа еще способна к перевоплощениям, к возрождению, хотя, казалось бы, ее игра по своей сути так же не бескорыстна, как и игра погрязшего во лжи епископа. К этой коллизии, едва ли не ключевой для понимания замысла фильма, мы еще вернемся.

Менее всего инстинкт театральности присущ Александру, ведь он еще не знает, кто он и кого ему предназначено играть в жизни, хотя он уже играет,

играет в Гамлета, и увлечен своей игрой более, чем кто либо. Ребенок всегда играет бескорыстно, его захватывает сам процесс игры, он еще не знает, как приспособить ее механизмы для практических нужд, а когда узнает и осуществит сделку, то вдруг обнаружит, что детство закончилось. Он ощутит себя изгнанным из рая детства, а заодно и из рая игры как области безграничной свободы.

Не это ли и происходит когда в финале картины Эдвард, уже в виде призрака возникает за спиной Александра и толкает его. Мальчик валится на пол и, увидев священника, которого он таинственным и непостижим образом свел в могилу, осознает, что час взросления пробил. Эдвард заставил-таки сына Эмили Экдаль окончательно и бесповоротно повзрослеть. Сцена эта отсутствует в сценарии фильма, она появилась только в процессе съемок.

Александр - будущий драматург, актер, словом, творец вновь дает волю своему богатому воображению, или, как выразился Стриндберг, *воображение, которое тклет узоры на крохотном островке реальности* и придает, согласно И.Бергману, смысл всему происходящему.

Снова процитируем записные книжки режиссера, то место о его детстве, на которое, в связи с разбираемым нами фильмом, указал он сам: «Было чрезвычайно трудным отделить фантазии от того, что считалось реальным. Постаравшись как следует, я мог бы, наверное, удержать действительность в рамках реального, но вот, например, приведения и духи. Что с ними делать? А сказки – они реальны?» [Бергман, 1997, с.381].

Тайну взрослой жизни, детства и творчества в мире И.Бергмана перекрывает четвертая – тайна любви. Вот почему «Фанни и Александр» является, прежде всего, признанием в любви семье, правда, понимаемой очень широко. Это и первая семья режиссера – его «природные», не придуманные родители, пробудившие в нем яркое индивидуальное начало. Семью эту И.Бергман вывел в сценарии «Благие намерения», по которому датский режиссер Б.Аугуста в 1992 году снял замечательный четырехсерийный телесериал. Это и вторая семья Бергмана - театральная

труппа, о которой можно говорить как о сфере профессиональных интересов и области духа. Обе семьи в картине «Фанни и Александр» соединились в одно целое, чтобы трещина, раскалывающая пополам мир ребенка (ведь он всегда мечтает о подлинных родителях, как бы ища всею душой небесного родства), чтобы это несовпадение действительности и мечты чудесным образом исчезло. И в фильме «Фанни и Александр» оно почти исчезает. Так искусство, которое, в конце концов, одерживает победу над неким невротическим расстройством, связанным с кризисом роста и становлением личности, несет на себе печать невроза.

В фильме «Сарабанда» (2003) И.Бергман вновь, но уже в последний раз анализирует мир семейных отношений, рассказывая о всех превратностях любви, о недостижимости ее идеала на земле и о неудержимом стремлении обрести ее любой ценой.

Попытаемся выразить основную идею кинополотна «Фанни и Александр», представляющего собой, как нам предстоит доказать, вариацию на тему «Гамлета». Странно, что сам И.Бергман, назвав двух крестных отцов фильма Э.Т.А.Гофмана и Ч.Диккенса, не упомянул о У.Шекспире. Возможно, говорить об этом он посчитал неприличным в силу очевидности.

Когда человек входит в пору духовной зрелости, он начинает задавать себе странные и неудобные вопросы. Он оказывается «в сумрачном лесу» Данте, на границе двух миров. Это происходит потому, что жизненный опыт личности, эмоциональный опыт уже позволяет слышать то, что коллективный человеческий гений сделал достоянием культуры. Личность все отважней становится тем, кем задумал ее Создатель, хотя ее отвага, будучи не от мира сего, ничего и не значит на весах мира сего. Человек становится странным, то есть его не узнают. Он сам себя не узнает, потому что теперь все тоньше его связь с видимым миром и все надежнее мост, перекинутый к другому берегу. Одним из таких странных и неудобных вопросов, который человек способен поставить только в пору духовной зрелости, является вопрос - жив ты или нет?

«Сколько времени человек пролежит в земле, пока не сгниет?» - спрашивает Гамлет могильщика. «Да что ж, если он не сгнил раньше смерти – ведь нынче много таких гнилых покойников, которые и похороны едва выдерживают, - так он вам протянет лет восемь...» [Шекспир, 1983, с.160], - отвечает тот. Каждый день превращается в маленькое, только самого человека касающееся расследование – жив он или нет? Речь идет, конечно же, об эмоциональной смерти, о катастрофе духовного свойства.

Следующий странный и неудобный вопрос звучит иначе. Открылась ли личности реальность во всей полноте и неотразимости, или личность в ее ипостаси персоны ведет игру и всегда будет вести игру, урывая от жизни кусок по силам и довольствуясь этим куском?

Со временем эти вопросы теряют резкие контуры, перестают напряженно формулироваться, все еще оставаясь опасными. В пору человеческой зрелости входят не с багажом лет, а с даром виденья обратной стороны вещей, с опытом глубочайших переживаний, с личной драмой, с тяжелым сердцем, которое впитало жизнь и по-своему эту жизнь приласкало. В пору зрелости может войти и ребенок. Пусть реальность ему открылась не вовремя, поторопилась открыться, он подавлен своим открытием, так бергмановскому Александру являются вестники иного мира, но ребенок находит в себе силы и мужество не отвернуться от нее.

Реальность, как подлинная жизнь, и игра, как жизнь мнимая, имеют своих коварных двойников, которые путают карты и сбивают с толку. Так, то, что еще вчера казалось самой подлинностью и было воплощением реальности, сегодня превращается в игру, в жалкое и никчемное подобие реальности. Именно так оценивает свою жизнь в театре мать Александра - вдова Оскара Экдаля (А.Эдвалл) Эмили Экдаль (Э.Фрёлинг) накануне брака с епископом и ухода из мира. А то, что еще вчера казалось игрой, лицедейством, мнимостью, внезапно становится подлинной жизнью, дары которой были опрометчиво отвергнуты - та же Эмили пытается сделать всё, чтобы покинуть епископскую клетку, ненавистный плен, который

прикидывался правдой, распаханной внутри самой себя реальностью. И только любовь, истинная любовь, любовь как свобода, то есть не декларируемая, а актуальная возможность добровольного выбора, способна вернуть реальности и игре их настоящие облики, их глубинный потаенный смысл.

Сын Эмили Александр, ее душа, ни на минуту не смыкала очи, но человек не всегда слышит свою душу. Поэтому происходящее и показано глазами Александра, который, сам будучи душой, и общается с душами и духами. Благодаря взгляду Александра на не столько окружающую, сколько подстерегающую нас действительность, мы видим обе бездны – мир *видимый* и мир *незримый*, бранный и бессмертный.

«Я» – это не только я, это и та духовная реальность, с которой человек слит воедино, и отпадение от которой для него равносильно смерти. Такой духовной реальностью для Александра является Эльсинор и его окрестности. «Не изображай из себя Гамлета, мой мальчик, - говорит сыну Эмили. – Я не королева Гертруда, а твой милый отчим вовсе не король Дании, и это не Кронборг, несмотря на всю его мрачность» [Бергман, 1985, с.397].

Игра, как метафизический феномен, всеми силами отгоняет мысль о том, что *я это не только я*. Отгоняет она и мысль о смерти - не только физической, но и духовной, что гораздо опасней, потому что так можно и проглядеть свою духовную смерть. Игра, сейчас мы говорим о ней в отрицательной коннотации, есть особое психологическое измерение, в котором жить от подмены до подмены, подмены реальности ее подобиями, и от одних правил игры до других и удобно, и прилично. Правда, такое вот приличие и напускная беззаботность граничат с паникой и истерикой, с нервным срывом и затяжным кризисом, выйти из которого человек пытается через очередную игру.

Но, сменив одну игру на другую, личность еще сильнее отдаляется от духовной реальности. Однако существует и другая крайность. Человек с восторгом неопита пытается овладеть духовной реальностью, словно

запрыгивая в последний вагон набирающего ход поезда, не понимая, что затевает новую игру, игру «в духовность», игру «в самого себя», игру «в правду». Именно это и проделывает вдова директора театра Эмили Экдаль. Тогда как прийти к духовной реальности возможно, только замедлив шаг. Чтобы каждый из шагов давался с трудом и приносил тихую радость, которой и поделиться-то почти невозможно - настолько она личного и интимного свойства. И в то же время, не поделившись своей радостью с дорогими людьми, или даже с людьми незнакомыми, человек и с места не сдвинется.

Выйдя замуж за епископа, Эмили устремилась к правде семимильными шагами, переступив через некогда дорогой ей мир. Епископ Эдвард Вергерус (Я.Мальмшё), связав Эмили правилами, под видом Любви преподнес вдове Закон. Подмена Любви Законом, освященная саном епископа, произошла незаметно, словно бы под наркозом, но когда Эмили начала приходить в себя, она поняла, какую ошибку совершила.

Внешнее ролевое существование имеет глубинную связь с поверхностным своеобразием внешнего человека, о котором писал Вяч. Иванов в работе «Кризис индивидуализма».

Ролевое существование усиливает позиции внешнего человека и даже служит его оправданием. Не случайно епископ Эдвард произносит фразу, которая, по мысли Бергмана, должна разоблачить Эдварда: «Я обыкновенный человек, и у меня много недостатков, но я облечен могущественным саном. Сан всегда сильнее того, кто его носит. Человек, живущий Саном, становится рабом Сана. Он не имеет права на собственные мнения. Он живет только для своих сограждан и лишь в этом подчинении обретает жизнь» [Бергман, 1985, с.430]. Эдвард, сам того не желая, пишет выразительный портрет своего внешнего человека.

Внешний Эдвард предстает во всей красе. Но в конце монолога епископ словно бы спохватывается, вспомнив о жертвенности, как о сути того учения,

которое он несет согражданам. Однако поздно – сан, маска, внешний человек приросли к Эдварду и стали определять суть его поступков.

Драма епископа состоит в том, что он «лепит» своего внутреннего человека, своего Христа, лепит себя, как Христа, из той глины, которая предназначена для человека внешнего, пригвожденного к ролевому существованию; того человека, которого Гамлет называет «квинтэссенцией праха». Александр, осознанно или нет подражая Гамлету, поносит этого своего, да и всемирного внешнего человека последними словами: «Дерьмо, сукин сын, блевотина, задница» [Бергман, 1985, с.386].

Эдвард *перепутал глины, субстанции*. Сердце епископа, в которое любовь была водворена этикой рационализма, не распознало смертоносный сатанинский гриб, из которого Эдвард готовил для паствы свои отвары. «Гриб» мистическим образом проник и в его кровь, дважды покарав лжепастыря. Уничтожив духовно, изнутри победой Эмили и Александра, а по сути, самой жизни. И уничтожив физически – снаружи: снотворное, которое принял Эдвард, сделало неотвратимой его гибель.

Смерть Эдварда Вергеруса является довольно прозрачной аллюзией на смерть шекспировского Клавдия, и вершит правосудие никто иной как Александр, но вершит через силу.

Вот как эта сцена описана в сценарии: «Ты носишь в себе смерть одного человека», - утверждает обладающий сверхъестественными способностями Измаил (С.Экблад). Затем Измаил, этот «идиот с лицом ангела» пересказывает сон епископа, который явно перекликается со сценой исповеди Клавдия, которую подслушивает Гамлет. В час молитвы принц не может убить своего заклятого врага, но на это оказывается способен Александр. «... в этот момент он спит, и ему снится, будто он упал на колени перед алтарем, над которым висит распятый пророк. Во сне он поднимается с колен и кричит в пустоту огромного собора: «Свят, свят, Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!» Но кругом темно, и нет ответа, не слышно даже смеха.

Александр: Я не хочу, чтобы ты так говорил.

Измаил: Это говорю не я, а ты сам. Я облакаю в слова твои образы, я повторяю твои мысли. Правда о мире – это правда о Боге. Отбрось колебания. Он спит крепко, его мучают кошмары. Дай мне твою руку, Александр, вообще-то это не обязательно, но так надежнее. Распахнутся двери, крик разнесется по всему дому.

Александр: Я не хочу, не хочу.

Измаил: Поздно. Я знаю твое желание» [Бергман, 1985, с.459-450].

В результате трагического стечения обстоятельств объятый пламенем епископ Вергирус погибает. Но по замыслу Бергмана, в его смерти виновен никто иной как Александр, чьи мысли материализовал племянник Исака Якоби Измаил.

У Александра есть смягчающие обстоятельства – епископ исповедуется во сне, а не наяву, к тому же мысль это все-таки не действие, но для Бергмана все эти «увертки» ничего не значат. Он судит о человеке по намерениям, а не по действиям, что глубоко укоренено в христианской традиции.

Александр – Гамлет иного человеческого возраста и иной исторической эпохи, но он также пребывает на границе двух миров; и поступков, потаенных сокровенных мыслей и желаний от него ждут сразу в двух мирах – видимом и невидимом. Вот почему Александру постоянно является призрак его отца. Но Оскар Экдаль вовсе не призывает к мести, напротив, во время явления призрака в доме коммерсанта Исака Якоби отец пытается смягчить сердце своего сына. Ведь Оскар Экдаль - Божий посланник, на той глубине бытия, где он пребывает, уже нет зла. Но Александр пока еще не в состоянии понять этого, отсюда и его богоборчество.

В келье Измаила сбывается истинное желание Александра, которому он противится, потому что оно идет против и человеческой, и божеской природы. Но слишком велик соблазн. Он так же как и шекспировский Гамлет вершит суд как бы невольно, как будто бы он лишь орудие возмездия в чьей-то руке. Но на самом деле он не орудие мести, он - само ее воплощение.

Не в этом ли и заключена трагедия не только человека Нового времени, переставшего по выражению Ф.Достоевского быть «дрожащей тварью», существом, которое боится причинить Богу боль, но и трагедия человека XX столетия, ведь именно в начале минувшего века разворачивается действие бергмановского фильма. Маленький мир семейства Экдалей, который они так любят, вот-вот рухнет. Их пышные и такие трогательные пиры, которые еще не стали пирами во время чумы, оказываются пирами в ее преддверии.

Итак, Александр играет Гамлета «небу». А одна из масок Гамлета - это маска актера. О ней и поведем речь.

Вот какой рисует действительность, открывшуюся Шекспиру, Вяч. Иванов: «Человеческая жизнь основана на лжи и насилии; взятая сама по себе, походит она на бессмысленный, кощунственный балаган; плохие актеры разыгрывают бесконечную кровавую драму (...). Носитель нравственного характера проходит через жизнь в героической чистоте и доблести; но его личность несоизмерима с жизнью, которая дурачит его и губит» [Иванов, 2003, с.103-104].

Носитель нравственного характера рано или поздно снимает маску, добавим мы.

Так Гамлет, примиряющийся с Лаэртом перед поединком, – это уже Гамлет без маски, которую надевает личность.

Срывает принц Датский маску и с «плохих актеров» – с Клавдия (театрализованное представление «Мышеловка»), с Гертруды (Гамлет ставит перед матерью символическое зеркало, что бы показать «Все сокровеннейшее, что в вас есть»), с Полония (своими словесными уколами и последним кровавым поступком Гамлет срывает с вельможи личину шута), с Розенкранца и Гильденстерна (Гамлет сравнивает себя с флейтой, на которой безуспешно пытаются играть придворные), с Лаэрта (умирая, Лаэрт указывает на виновника всех смертей). «Еще на кладбище Гамлет спрашивает у него, почему он так относится к нему – ведь он любил его, но *не в этом дело*: оба исполняют свои роли, назначенные им, и только по

совершении всего оба примиряются, точно они не врагами были все время, но исполняли роли врагов» [Выготский, 1987, с.282], - дает Л.Выготский оценку сюжетной линии Гамлет-Лаэрт.

И даже с Офелии срывает Гамлет покров: он велит ей идти в монастырь и заговаривает о маске: «Слышал я и про ваше малевание, вполне достаточно; бог дал вам одно лицо, а вы себе делаете другое; вы приплясываете, вы припрыгиваете, и щебечете...» [Шекспир, 1983, с.94].

Так Гамлет срывает маску со всех этих «плохих актеров» и, конечно же, с самого себя, быть может самого главного лицедея, вольно или невольно разыгрывающих бесконечную кровавую драму. «Все мы – отпетые плуты; никому из нас не верь», - наставляет он Офелию.

Всё это дает нам право говорить о Гамлете и его окружении как не о тех, за кого они себя выдают. Сравнение подобного поведения с актерством – первое, что приходит на ум. Но есть и более прямые указания на артистизм, столь Гамлету присущий, что впору поразмыслить о принце Датском как о лицедее. Ведь от *играющего* в Гамлета и *играющего* Гамлета Александра не ускользнула эта способность принца надевать маску актера.

Во «Второй книге отражений» И.Анненский пишет: «Я не хочу сказать, что Гамлет имеет только две ипостаси: художника и актера, но я настаиваю на том, что он их имеет». Развивая свою мысль относительно Гамлета-актера, Анненский указывает на сильную сторону этого «актера»: он обладает талантом импровизатора. «Играть с ним – сушая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии от самых почтенных актеров на пенсии...» [Анненский, 1987, с.382].

Волею обстоятельств Гамлет вынужден играть множество ролей и скрываться за множеством его оскорбляющих личин, от напыщенного феодала до жеманного вельможи. И тот и другой обязаны прятать свои истинные чувства. Не являются ли эти личины вкупе той «невозможностью излить себя», о которой говорит принц в своем главном монологе? «Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет / Несчастьям нашим жизнь на столько лет, /

А то кто снес бы ложное величье / Правителей, невежество вельмож, /
 Всеобщее притворство, невозможность / Излить себя, несчастную любовь / И
 призрачность заслуг в глазах ничтожеств, / Когда так просто сводит все
 концы / Удар кинжала?» [Шекспир, 1993, с.419].

Лишь одна маска, маска актера, который играет сумасшедшего, ему по
 нутру. Гамлет, вроде бы, не актер. Он даже страдает от этого, едва ли не
 завидует таланту, которым природа как будто бы его обделила. Будь Гамлет
 актером, он силой своей игры смог бы потрясать души: «виновный бы
 прочел свой приговор», злодей раскаялся бы. Но ведь именно это и
 происходит. Клавдий поднимается, ему не хватает света и воздуха. Гертруда,
 став зрителем «кровавой драмы», «разыгранной» Гамлетом в ее спальне,
 разыгранной непреднамеренно и непредсказуемо, прозревает. Но маска
 актера, как и любая другая, несовершенна, хотя бы потому что подменяет
 собою лицо. И кому как не Гамлету знать это. Вот почему его режиссерские
 указания, которые он дает столичным трагикам перед началом
 представления, так точны.

Цель лицедейства, считает Гамлет, «как прежде, так и теперь была и
 есть – держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же
 черты, спеси – ее же облик, а всякому веку и сословию – его подобие и
 отпечаток» [Шекспир, 1983, с.96]. Не пытается ли Гамлет быть таким
 зеркалом? Казалось бы, наедине с Горацио принцу не нужно играть. Это
 верно, не нужно играть роль сумасшедшего, но ведь есть и другие роли,
 другие амплуа. Как «явить добродетели ее же черты»? Нужно стать зеркалом
 для добродетели, сыграть зеркало. «Горацио, ты лучший из людей,/ С
 которыми случилось мне сходиться». «О принц...», - смущен Горацио. «Нет,
 не подумай, я не льщу», - как бы оправдывается Гамлет. Конечно же, он не
 льстит. Он, сознавая то или нет, надевает маску актера, и маска эта
 представляет собой зеркало. Отразившийся в такой маске видит себя не
 «преувеличенным», не вышедшим из границ присущей ему
 «естественности», органичности. «Вы узнаете меня, принц?» - спрашивает

Полоний. «Конечно; вы – торговец рыбой», - отвечает Гамлет. «Нет, принц». «Тогда мне хотелось бы, чтобы вы были таким же честным человеком» [Шекспир, 1983, с.71], - являет Гамлет-зеркало спеси ее же облик. Просит пощады королева, после того как принц сравнивает отца с «горой», а дядю с – «болотом»: «Есть у вас глаза? / С такой горы пойти в таком болоте / искать свой корм!» Сравнивает или все же отражает их в себе? «О, довольно, Гамлет: / Ты мне глаза направил прямо в душу, / И в ней я вижу столько черных пятен, / Что их ничем не вывести!» [Шекспир, 1983, с.120]. Направить глаза в душу, повернуть зрение вспять способно только зеркало.

Признание протопопа Савелия Туберозова из лесковских «Соборян»: «...и возблагодарил Бога, тако устроившего яко же есть» [Лесков, 1981, с.66] сродни *готовности* Гамлета последнего акта трагедии, говорящего: «и в гибели воробья есть особый промысел» [Шекспир, 1983, с.173]. В переводе Б.Пастернака Гамлет выражает свое намерение еще определенной: «На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья» [Шекспир, 1993, с.928]. «Я один, все тонет в фарисействе», - напишет Гамлет-Пастернак, протягивая мистическую нить к Гефсимании: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси» [Пастернак, 1990, с.511]. «И говорил: Авва Отче! Все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты». (Мк 14. 36). Эти слова Христа Гамлет очень хорошо слышит. Вот и Гамлет Л.Выготского подобно Сыну Человеческому произносит во глубине своего сердца: «не Моя воля, но Твоя». Горацио отговаривает принца состязаться с Лаэртом в фехтовальном искусстве: «Если у вас душа не на месте, слушайте ее» [Шекспир, 1993, с.495]. Горацио знает, что за Лаэртом стоит король, коварству которого нет границ. Знает о вероломстве Клавдия и Гамлет, и все же принц принимает вызов. Гамлет, идущий навстречу судьбе, отвечающий: «готовность – это все», - это Гамлет, снимающий маску, вобравшую в себя все его роли, маску, за которой открывается истинное лицо принца. Первый же шаг навстречу своему лицу Гамлет делает, когда ему является Тень Отца. Марцелл и Горацио удерживают принца. Марцелл:

«Смотрите, как любезно / Он вас зовет подальше в глубину / Но не ходите». Горацио: «Ни за что на свете!» Гамлет: «А здесь он не ответит. Я пойду» [Шекспир, 1993, с.381]. *Здесь*, то есть в пределах земного мира, который поэты времен Шекспира сравнивали с театром, где всякий играет свою роль.

В образе Александра *Гамлет* и художник (актер, драматург, режиссер) слились воедино, причем на первый план выходит ипостась Гамлета-творца. Королевства, о котором в своей застольной речи говорит ресторатор Густав Адольф (Я.Кулле), уже не существует. «Я держу на руках маленькую императрицу, - умиляется Густав Адольф своей дочери Хелене Виктории. – Это понятно и в то же время непостижимо».

Эпоха «вкусной еды, добрых улыбок, цветущих фруктовых деревьев и вальсов» заканчивается. Вот-вот разразится Первая мировая война, знаменуя собой истинное начало XX века, который, свергнув гамлетов с престолов, оставит за ними право быть художниками, и именно в творчестве реализовывать свою свободу. Не случайно в сценарии фильма «Фанни и Александр» в последний раз об Александре упоминается в связи с тем, что он написал пьесу, которую при стеариновых свечах в детской разыгрывают его братья и сестры.

Чрезвычайно живые и выразительные глаза актера Бертила Гуве, юного исполнителя роли Александра, контрастируют с его анемичным, как бы лишенным эмоций лицом, имеющим сходство с маской древнегреческого театра. Лицо Гуве, считаем мы, и уверены, что таков был замысел Бергмана, подобно тому особому зеркалу, которое способно отражать предстающую перед ним духовную реальность того или иного человека. Это лицо является, если угодно, высшим судом всему тому, что отражается в нем.

Репетируют Гамлета. Отец Александра Оскар Эkdаль изображает на театральной сцене призрака, явившегося принцу. Играет он из рук вон плохо, не лучше играет и сам Гамлет, словом, перед нами скорее пародия, чем высокое искусство, однако Александр принимает все за чистую монету. Мальчик заморожен самой драматической коллизией, ему нет дела до того,

насколько его отец Оскар убедителен в роли призрака. На реакцию Александра обращает внимание пожилой актер Филипп Ландаль (Г.Бьёрнстранд), и видит в этом лице то, что было сокрыто от него, Ландаля, когда он следил за сценическим действием.

Так Александр, надев маску актера, конечно же, не в буквальном смысле, а в переносном, отразил в ней духовный мир горячо любимого отца, самую суть этого благородного и тонкого человека. Как выразился сам У.Шекспир об отце Гамлета – «человеке в полном смысле этого слова». Условности искусства, словно бы поглотились лицом Александра, но то бесценное, что было в Оскаре Экдале, и то бессмертное, что содержалось в шекспировском замысле, отразилось в лице-зеркале и обрело полноту. Именно это, детская непосредственность вкупе с даром сопереживания и потрясли Ландаля.

Работая над будущим фильмом, Бергман сделал такую запись: «Детство, конечно же, всегда было моим поставщиком, но раньше мне и в голову не приходило разузнать, откуда идут поставки» [Бергман, 1997, с.366].

Детство лишь один из колодцев, откуда режиссер черпал вдохновение. О другом источнике он предпочел умолчать, и это, конечно же, трагедия У.Шекспира. Так Гамлет, мечтающий о таланте актера и обладающий этим талантом, держит зеркало перед лицом человеческой природы.

После своей физической кончины Оскар явится Фанни и Александру. Он, напоминающий незнакомца, будет сидеть за расстроенным фортепиано и извлекать «разрозненные», «неуверенные» звуки. Увидев отца и узнав его, дети не вскрикнут, не станут театрально заламывать рук. Да и в явлении призрака не будет той нарочитости, которая могла бы смутить детей. Ведь он явился не поражать их воображение, а преобразовать их души. На этот раз призрак явится, что называется, по-настоящему, приоткрыв дверь в иное, сокровенное измерение реальности, в сравнении с которым и познается этот мир. И снова лицо Александра отражает истинный масштаб духовной реальности события. Реакция Фанни почти ничем не отличается от реакции

ее старшего брата, и все же Фанни напугана, тогда как Александр взирает на происходящее спокойно, почти беспристрастно, отчего нам, зрителям и становится не по себе. Не так ли импровизирует и Гамлет-актер, заставляя вещи и людей представлять такими, какие они есть, то есть *отражая* их суть.

Экранизируя в 1969 году пьесу У.Шекспира, английский режиссер Т.Ричардсон избавил зрителя фильма от необходимости в 32-й раз, а именно такой по счету была экранизация Гамлета, созерцать призрака. Ричардсон заменил визуальный образ тени отца ярким светом, упавшим на лицо актера Н.Уильямсона, сыгравшего принца. К числу же неудачных попыток визуализации мистического плана трагедии можно отнести фильм К.Брана, снятый в 1996 году. Призрак у Кеннета Брана столь вульгарно материализован, что может претендовать только на иллюстрацию к греческой мифологии. Уже Ф.Дзеффирелли в своей экранизации 1990-го года доказывает, что тень отца может быть как две капли воды похожа на человека, каким мы его привыкли видеть. Не требуется прибегать к весьма удачным, однако безнадежно устаревшим способам изображения посланца иного мира, каким он предстает в ленте Л.Оливье в 1948-ом и в картине Г.Козинцева в 1964-ом году. Но первым это понимает Бергман. Его *духивидения*, являющиеся не только Александру, но и Фанни, и их бабушке Хелене Экдаль (Г.Вальгрэн) даже не пытаются эпатировать своих близких экстравагантным видом. А если они и стараются воздействовать на живых людей, то каким-то уж очень земными образом – заговаривают, окатывают водой, толкают.

Ни в сценарии, ни в фильме Бергман даже и не пытается дать рационального объяснения тому, как же еврею Исаку удастся выкрасть детей? Этого объяснения и не существует. К демонам обратился Якоби, или воззвал к Всевышнему, причем с такой силой, что на мгновение лишился чувств, неизвестно. Но чудо произошло. Эдвард не сумел отличить реальность от ее подобия: поднявшись в детскую, он увидел пасынка и падчерицу беззаботно спящими и успокоился. Тем временем, Фанни и

Александр уже находились в сундуке. Даже, если допустить, что Исак Якоби прибегнул к магии, то служитель Божий, каким является Эдвард Вергерус, должен был бы легко рассеять его чары, в противном случае Эдвард оказывается всего лишь магом, облаченным в мантию духовного пастыря, причем магом давно лишившемся своей силы.

Александр подобно всем гамлетам «ставит» мышеловку на короля. В качестве приманки он использует вымышленную историю о гибели первой семьи священника.

Обе дочери Эдварда и его жена погибли при попытке бегства. Призрак жены якобы сообщил Александру следующее: «Мои дочери полезли первыми, но сорвались, и их утянуло в глубину. Я пыталась спасти их, но черный водоворот, вцепившись в мое платье, утащил меня под воду. Там я схватила детей за руки и прижала к себе». Далее Бергман пишет в сценарии, вполне сознательно указывая на замысел Александра: «Александр рассматривает публику – его жуткий, трагический спектакль имеет успех» [Бергман, 1985, с.405].

Нетрудно в рассказе мальчика обнаружить аллюзию на трагическую гибель Офелии, и виновен в ее смерти никто иной как король или епископ Эдвард. Не он ли и запустил весь механизм трагедии, словно кукловод, дергая за ниточки послушных исполнителей своей воли. Служанка Юстина спешит донести на пасынка, поведать его «кошмарную историю». Едва ли Александр предполагал, что события развернутся именно так, спектакль, улавливающий совесть короля, он разыграл и бессознательно, и не без умысла.

Юстина шепотом докладывает священнику: «Он говорит, будто Ваше Высокопреподобие заперли свою жену, и она утонула вместе с детьми, когда пыталась убежать через окно» [Бергман, 1985, с.408]. При этом мазохистка Юстина, чего только стоят ее фальшивые стигматы, внимательно следит за реакцией Его Высокопреподобия, как это сделал бы Гамлет или Горацио. А что если Александр прав? Изобличенный Клавдий требует огня. Но

подобным образом поступает и Вергерус. «Лицо епископа раздувается, странно увеличивается, рука, держащая флейту, слабо дрожит, он осторожно кладет инструмент на пюпитр, делает несколько шагов по комнате и останавливается перед камином, в котором уже много лет не разводили огонь» [Бергман, 1985, с.408].

В сценарии есть указание на огонь как на метафору раскрытого преступления, в фильме же камин без огня заменен вспышкой молнии и ударом грома. Но в сценарии ничего не говорится о подозрениях Юстины, в картине же трудно не заметить их. Злорадная полуулыбка на лице служанки, лихорадочный блеск ее глаз говорят о том, что именно она разыгрывает «трагический спектакль», а вовсе не Гамлет-Александр.

После унижительной порки запертому на чердаке пасынку откроется истинная причина гибели семьи епископа. Об этом ему сообщат призраки дочерей. Эти невинные создания катались на коньках, но лед треснул под ними. Однако дочери епископа больше похожи не на ангелов, а на демонов. Покосившееся, напоминающее старую рухлядь распятие, вокруг которого и вьются бесы, указывает как на то, что не все чисто на епископском подворье, так и на опыт прохождения Александра через ад. Бергман не оставляет и камня на камне от жизненной философии епископа. Но не идеализирует режиссер и Александра, давая и ему и нам, зрителям, понять, что эгоизм, который часто руководит Александром, способен сделать из него второго Эдварда. Конечно же, Александр хочет быть похожим на своего отца актера Оскара Экдаля, того, кто меняет маски, но временами в его душе воцаряется властный Эдвард Вергерус, тот, к кому намертво приросла одна маска и которого ему так и не удастся победить. Физическая расправа над епископом, совершенная сначала в сознании Александра, а затем и в реальности, недвусмысленно указывает на то, что наши намерения, потаенные желания являются продолжением реальности, если не самим ее истоком. Теневая часть личности Александра, подобно призраку Эдварда, всю жизнь будет следовать за ним по пятам.

Не удивительно и то, что Александр вселяет страх в душу епископа, ведь Гамлет-Александр отражает истинное лицо Эдварда, которое скрыто за вполне респектабельной, но губительной маской. У Вергеруса хватает ума понять это и мужества признать это, но он уже не в силах ничего изменить. Вот почему Бог не отвечает ему. Так сын Эмили Экдаль сознательно или нет, это не так уж и важно, подобно совершеннейшему актеру держит зеркало перед природой, являя «добродетели ее же черты, спеси – ее же облик, а всякому веку и сословию – его подобие и отпечаток».

Черты добродетели легко угадываются в его нежной дружбе с няней Май, окрашенной в тона влюбленности; в его живом интересе к своим таким разным дядьям – жизнелюбу Густаву Адольфу и профессору-мизантропу Карлу, в его любви к театральной труппе - Александр готов видеть недостатки в ком угодно, но только не в актерам; в его преданности своему круглолицему оруженосцу Фанни; в том доверии, которое он испытывает к Фру Хелене, на коленях которой то ли спит, то ли бодрствует; в его трепете перед таинственным домом бабушкиного любовника Исака Якоби и его племянников, то ли магов, то ли кукловодов. Вошедший в образ Гамлета-актера Александр отражает как понятный и стремящийся к тому, чтобы быть понятым, мир Экдалей, так и непостижимый, окутанный полумраком мир лавки Якоби. Кипящие страсти и простительные слабости, с одной стороны, и потаенные двери и загадочные куклы, а то и призраки - с другой. Мы видим происходящее глазами именно этого бергмановского героя, который словно бы стоит в дозоре на границе двух миров, как и положено Гамлету. «Привилегия детства, - напишет Бергман, - свободно переходить от волшебства к овсяной каше, от безграничного ужаса к бурной радости» [Бергман, 1997, с.380]. И вот еще одно признание режиссера, сделанное в самом начале работы над «Фанни и Александром», когда его юные герои еще не обрели своих имен. «Антону 11 лет, Марии – 12. Они – мои наблюдательные посты, по отношению к той действительности, которую мне хочется изобразить» [Бергман, 1997, с.362].

Присутствующая в сценарии Аманда, сестра Фанни и Александра, почти полностью выпадает из кинотекста, а Александр выходит на первый план, затмив собою Фанни.

Подведем итог. Фильм И.Бергмана «Фанни и Александр» является одной из вариаций на тему «Гамлета». Особое внимание режиссер уделяет образу Гамлета-лицедея, который выводит на чистую воду погрязший во лжи и притворстве мир тем, что старается переиграть его. Для этого ему и требуется маска сумасшедшего, которая одновременно является актерской маской. Александр не разыгрывает сумасшедшего, но его фантазии, причем, по мнению взрослых, весьма болезненные, делают его не менее социально опасным, чем Гамлета.

Маска великого актера позволяет зрителю взглянуть на самого себя со стороны, увидеть свое отражение, прозреть себя в *другом*, наконец, выйти за свои ролевым существованием положенные пределы. Гамлетовская маска-зеркало - особая маска, особое зеркало. Оно отражает не поверхность вещей и людей, а их глубину, их «истинное лицо». Подобное проделывает и бергмановский Александр, сознательно или нет выступающий в амплуа Гамлета-актера, держащего как бы зеркало перед природой. Только актерская маска, единственная из всех масок, способна отразить лицо, а значит, и сама стать лицом.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.
ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕТАФОРЫ
В АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ:
СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ НЕЗРИМОГО

4.1. Соотношение метафизического и эмпирического в кино:
проблематика отсутствия.

Реальность в качестве автономного плана бытия рассматривается вне контекста игры как целостного феномена. Хотя на уровне художественных стратегий создания кинообраза игра, в том числе актерская игра, анализируется диссертантом. Игра как эстетический феномен, как форма участия в художественной деятельности также продолжает оставаться в поле зрения автора.

Кинематограф, ориентированный на синтез образов предметно-чувственной и сверхчувственной реальности, имеет своим истоком поэтический тип мышления. Одним из признаков подобного типа мышления является отказ от жесткого рационализма, который в своих крайних проявлениях исключает существование какого-либо иного мира, кроме видимого и умопостигаемого. Поэтическому типу мышления свойственно трансцендирование, выход за пределы того, что ограничивает духовный опыт. Не потому ли кинематограф, проливающий свет на духовную основу бытия, принято называть трансцендентным? Он стремится стать встречей двух миров земного и небесного, отдавая, как и всякое искусство, щедрую дань эмпирическому облику вещей. И точно так же, как видимое и условное является в иконописи изображением невидимого и безусловного, так же эмпирическая действительность в трансцендентном кинематографе является изображением сверхчувственной реальности.

Об этом говорил французский кинорежиссер Р.Брессон. «Я работаю, как реалист, используя сырье, предоставляемое реальной жизнью. Но затем мой метод перерастает из простого реализма в реализм финалистский» [Клюева, 2012, с.80]. И вот еще одна цитата из Р.Брессона, в которой предельно точно сформулировано художественное кредо трансцендентного кинематографа. «В моих фильмах я хотел бы передать зрителям ощущение человеческой души в присутствии чего-то Высшего, что можно обозначить словом Бог» [Шредер, 1972].

Нам не удастся вывести понятие трансцендентного за границы религиозного контекста, так же как и оградить это понятие от категориального пространства светской философии. В этом и нет необходимости. Ведь речь идет о киноискусстве, а значит, о художественно-эстетическом аспекте области трансцендентного. Узко или широко трактуемый, данный аспект не сводим к научной картине мира и дискурсивному мышлению, но имеет нечто общее со сверхрациональным путем познания.

Американский эстетик Пол Шредер предлагает новый термин для обозначения духовных поисков кинематографа, а именно, трансцендентальный стиль. «К этому стилю, по мнению теоретика, - пишет Л.Клюева, – могут быть отнесены фильмы, снятые разными художниками, принадлежащими к разным школам и разным культурам. Исследователя интересовал вопрос о наличии некой общей формы, схожих способов и языковых механизмов, направленных на решение задачи трансляции определенных духовных состояний» [Клюева, 2012, с.77].

Исследование П.Шредера называется «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер». Американский эстетик пытается найти общие духовные основания культур Востока и Запада, что представляется нам вполне правомерным.

Философ Симона Вейль писала в «Марсельских тетрадах»: «...пустота в ощущениях уносит нас за пределы ощущений» [Вейль, 2008, с.266].

Подобный способ трансцендирования вполне органичен как для дзен-буддийской, даосской, так и для христианской духовной традиции.

Трансцендентальный стиль в кино размывает границы трансцендентного кинематографа, но герои и того и другого направления в киноискусстве, образно выражаясь, «откликаются на особый зов, исходящий откуда-то извне» [Клюева, 2012, с.84].

«Зона» из фильма А.Тарковского «Сталкер» предупреждает Писателя в начале путешествия голосом самого Писателя: «Стойте, не двигайтесь!» и в то же время голосом, исходящим откуда-то извне. Эта парадоксальность отражает сверхъестественную природу духовных явлений и саму двойственную природу человека, в котором уживаются два начала рациональное и сверхрациональное. На стыке этих начал находится область иррационального, сталкеровская зона, тот самый хаос, который полон созидательных и разрушительных сил.

Поэтический тип мышления отвергает жесткий рационализм именно потому, что он, как выразился богослов Антоний Сурожский, пренебрегает тем глубоким, глубинным хаосом, о котором когда-то писал Ф.Ницше, «говоря: кто в себе не носит хаоса, тот никогда не породит звезды» [Сурожский, 2010, с.29]. Безапелляционный рационализм или «эвклидовский разум», как его называл культуролог Г.Померанц, бросает невольную тень на дискурсивное мышление как таковое. Рационализм, по меткому слову Антония Сурожского, «отрицает самую возможность творческого хаоса; не хаоса в смысле безнадежного беспорядка, а хаоса в смысле неоформленного еще бытия, в смысле клубящихся глубин, из которых постепенно может вырасти строй и красота, осмысленность». И далее: «Настоящая вера в человека берет в расчет именно то, что человек остается тайной для наблюдателя, тем более для умственного наблюдателя, потому что подлинное видение человека идет не от ума, а от сердца» [Сурожский, 2010].

Антоний Сурожский говорит о сердце не как об эмоциональном центре психологии, а как о средоточии всех способностей духа, что полностью согласуется с основными положениями «метафизики сердца».

Дискурсивное мышление, которое византийский богослов Григорий Палама отождествляет с «плотской мудростью», потенциально противостоит «иррациональному хаосу самовольного бытия», но актуально не способно воспрепятствовать разгулу деструктивных сил в человеке. Вот как эту мысль выразит Н.Бердяев: «Рационализм есть не что иное, как отвлечение разума от целостного человека, от человечности, и потому он античеловечен, хотя иногда хотел бороться за освобождение человека» [Бердяев, 1996]. Здесь требуется полное преобразование человеческой природы, которое возможно только через прикосновение к тайне сверхрационального опыта сердца. Рассудок не выходит за границы категорий рационального и иррационального, а сердце, благодаря своим «умным очам» или тому, что мы называем интуитивным мышлением, – выходит. Не случайно Палама называет сердце «сокровищницей разума», «сокровищницей помыслов».

Сердце своим жаром как бы расплавляет ту «медную» стену, которую рассудок устанавливает между рациональным и иррациональным, объективным и субъективным, а также - между миром видимым и невидимым. Подобная переплавка умножает прочные благие силы в бытии и порождает образы абсолютной истины, не всегда способные проявиться во внешнем мире. Проступить этим образам сквозь пелену сознания, а затем и сквозь полотно экрана помогает трансцендентально ориентированный кинорежиссер.

Диссертант далек от того, чтобы трактовать конфликт между интуицией и рассудком в духе А.Бергсона, сопрягшего с рассудком аполлонический элемент культуры, а с интуицией или с инстинктом - дионисический. О.Шпенглер увидел в дионисизме, с которым А.Бергсон связал область интуиции, мужское, активное, фаустовское начало, а в аполлонизме - женское, созерцательное. Но дальше всех пошел Ф.Ницше. Он заложил

основы новоевропейского мироощущения с его тягой к восточной мистике, выражающейся в высвобождении в индивидууме Диониса.

Аполлоническая интуиция, связанная с культом рационального, и дионисическая, связанная с культом чувственного, коррелируют друг с другом и дистанцируются от сверхрационального, сверхчувственного пути познания. На связь между рационализмом и чувственностью указывал П.Флоренский в работе «Иконостас», описывая кризисные состояния культуры. Граница проходит не между рационализмом и чувственностью, разумом и интуицией, а между всем поверхностным в искусстве, в религии, в жизни и всем глубоким, бездонным, непостижимым в искусстве, религии и жизни.

Мы не склонны устанавливать четкую границу между трансцендентным, трансцендентальным, экзистенциональным или авторским кинематографом. Объединяет их то, что они являются продуктом поэтического типа мышления в самом широком смысле этого понятия. Полагаясь на некую высшую интуицию, субъект художественной коммуникации угадывает то особенное в искусстве, что выходит за собственные пределы, как и человек выходит за отпущенные ему его биологической и социальной природой пределы, когда пытается осуществить экзистенциальный проект своей личности.

Не стоит только путать поэтический стиль мышления, присущий трансцендентально ориентированному кинематографу, с так называемым «поэтическим кино», которое, в частности, не жаловал А.Тарковский. Он писал: «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу» [Тарковский, 1967].

Не станем вводить новых терминов, которые бы расширяли или сужали представление о трансцендентальном стиле в кино. Но хотелось бы указать на переключку между трансцендентальным и авторским кинематографом. Признание за авторским кинематографом права на метафизическую глубину

позволит при анализе духовной проблематики киноискусства обращаться к произведениям на первый взгляд не отвечающим требованиям трансцендентального или трансцендентного стиля.

Берега трансцендентного кинематографа то и дело размываются, и Пол Шредер это доказал. Далеко не всегда метафизическая проблематика, которая свойственна религиозно-мистически окрашенному повествованию, спешит себя обнаружить через узнаваемые символы. Мы не погрешим против истины, если скажем, что трансцендентальный кинематограф или авторский кинематограф в своих высших проявлениях стремятся целомудренно и в то же время бесстрашно прикоснуться к внутреннему миру человека, к внутреннему человеку, и поведать о его последних тайнах.

В метафизически ориентированном авторском кинематографе *любовь*, *смерть* и *Бог* это не три автономных темы, а всегда одна тема, но с множеством вариаций. Нельзя изолировать друг от друга последние тайны бытия, потому что они взаимопроницаемы. Но и смешивать тайны до полной потери их уникальных черт трансцендентальный кинематограф не станет.

Религия, как писал В.Вейдле: «говорит (...) на языке искусства, как на своем родном и единственно для нее пригодном языке» [Вейдле, 2001, с.195]. А истинная художественность всегда мистична, как справедливо замечает культуролог В.Бачинин. Все истинные поэты, по мнению Новалиса, творили трансцендентально, даже если они и не отдавали себе в этом отчета. Проводя параллели между языком искусства и языком религии, мы остановимся на таком аспекте художественно-эстетической и мистической реальности как область невыразимого, а, значит, и трансцендентного.

В кинематографической практике эта область может фиксироваться через так называемую *визуализацию отсутствия*. Мы склонны интерпретировать последнюю как один из компонентов отрицания дискурсивного мышления, изгоняющего «мрак незнания» по выражению Григория Паламы «приемами и методами внешней философии». Палама говорит о многосложных методах логических построений, которые сами по

себе хороши при «упражнении остроты душевного ока, но упорствовать в них до старости дурно» [Палама, 2007, с.14]. Подобным наставлением он начинает свои знаменитые «Триады в защиту священо-безмолвствующих».

Визуализацию отсутствия в первом приближении можно было бы охарактеризовать так. То, что выведено режиссером за границу киноэкрана, вовсе не лишено семантического аспекта. Сознательно сокрытое красноречивее несознаваемо явленного. Следствием подобной метаморфозы в кино становится то, что визуальная метафора зачастую подрывает авторитет вербальной конструкции и лишает ее всякого смысла.

В религии же область невыразимого сопряжена с отказом от «внешней мудрости» и устремленностью к «высшему бесстрастию», или безмолвию, каким оно предстает в традиции исихазма, а шире – в традиции отрицательного богословия, именуемого апофатизмом.

Апофатическому богословию свойствен путь отрицания всех возможных определений Бога, как несоизмеримых с Его природой. Искусству также не чужды апофатические интуиции. В частности, язык символов искусства не претендует на то, чтобы те или иные образы Высшей Реальности останавливать в своем развитии. Сменяя друг друга, беспрестанно обновляясь, эти образы невольно отрицают саму возможность облечь сакральный символ в устойчивую форму. Однако художественное мышление или поэтическое мышление постоянно пытаются раскрыть смысл символов высшего порядка.

Поэтическое мышление связано с областью сверхрационального, которая является «благой основой каждой вещи» [Евлампиев, 2001, с.249]. Подобным образом ориентированное мышление в высшей степени свойственно трансцендентному кинематографу. Едва ли неожиданным покажется следующее утверждение. Художественный образ, который осознает свою неполноту и стремится к самоумалению, к самоотрицанию, является частным случаем апофатического мировосприятия. Для нас представляет наибольший интерес такой компонент поэтического мышления

в киноискусстве как визуализация отсутствия видимых вещей и изображение вещей незримых.

Любовь, смерть и Бог могут выступать в качестве понятий, уподобляясь всем остальным идеальным объектам. Но в этом случае созерцание *любви, смерти и Бога* станет невозможным или, выражаясь менее категорично, окажется за пределами символического выражения опыта души. *Любовь, смерть и Бог* могут выступать в качестве образов, оставаясь в рамках наглядного представления или изображения. Но в этом случае последние тайны бытия становятся всецело зависимы от языковой реальности с ее неизбежной риторикой. И так же как не существует единственно возможного универсального языка образов, не существует и того единственного остановившегося в своем внутреннем развитии образа, а уж тем более понятия, которые смогли бы исчерпать или отразить сокровенную глубину переживаний индивидуальности. Когда же мы исходим из того, что *любовь, смерть и Бог* есть не понятие и не образ, а неизреченная, невыразимая тайна, то мы оказываемся гораздо ближе к истине.

В тайне, выражаясь языком философии, погашены все проявления позитивного конкретного знания. Тайна не сводима к мыслительному предмету и видимой вещи; тайна находится за пределами нашего мышления, но остается в границах нашего сознания. Тайна открывается человеку, но понять ее до конца он так же не может, как и собственное сердце, открытое до конца только высшей реальности. Вот почему три путешественника из фильма А.Тарковского «Сталкер» замирают на пороге заветной комнаты. В ней исполняются сокровенные желания самому человеку неведомые, непроницаемые для ума, но выявляемые здесь.

Псевдо-Дионисий Ареопагит говорит о том, что нашим проводником в запредельное является символ, который предпочитает понятному, общедоступному языку, язык таинственный и парадоксальный. В связи с этим встает важный вопрос, насколько символ должен соответствовать той небесной сущности, которую он передает в знаковой или образной форме,

или даже непосредственно, не только обозначая, но реально являя собою то, что обозначает? Должен ли символ во всем уподобиться небесной сущности, чтобы к ней приблизится, или напротив, символ должен бежать «внешней красоты форм», чтобы явить нам высшую истину? Автор «Ареопагитик» отвечает на этот вопрос следующим образом. Он различает два метода изображения духовных сущностей *катафатический* и *апофатический*.

Катафатический метод идет путем подобий или «сходных» образов. Слово, ум, красота, свет, жизнь, любовь – вот как именуется Бог в утвердительном богословии. Однако предпочтение Псевдо-Дионисий отдает «неподобным подобиям», которые он соотносит с апофатическими обозначениями божества. Истина, безусловно, открывается земным глазам, и человек порою не может вместить радости, даруемой ему пятью чувствами. Но зрение, слух, обоняние, осязание, вкус могут обмануть нас в отличие от глубокого сердца, которому «ослепительный мрак сокровенно-таинственного безмолвия» говорит больше, чем буква и факты, свидетельствующие о бытии Божьем.

«Неподобные подобия» или «несходные изображения» будут рассмотрены нами через призму апофатического аспекта визуальной метафоры в метафизически ориентированном авторском кинематографе.

Алогизм подобных метафор должен восприниматься зрителем естественно, хотя привыкнуть к парадоксам трудно. Образная сторона апофатического знака воздействует «прежде всего не на разумную, но на внесознательную область психики, «возбуждая» ее в направлении «возвышения» человеческого духа от чувственных образов к Истине» [Бычков. 1991, с.92]. Таково наставление автора «Ареопагитик». Ну и, конечно же, «возвышение» человеческого духа от чувственных образов к Истине надлежит рассматривать через призму символизма.

На связь апофатизма и символизма указывал А.Лосев в «Философии имени». «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм» [Лосев, 1999, с.110], - писал философ в своей ранней работе. А вот как эту мысль

выразил Г.Померанц: «Язык глубинного опыта или негативен, или метафоричен» [Померанц, 1993]. Дело в том, что символ согласно Псевдо-Дионисию не только выявляет, но и скрывает истину. «С одной стороны, - пишет В.Бычков, - символ служит для обозначения, изображения и тем самым выявления непостижимого, безобразного и бесконечного в конечном, чувственно воспринимаемом...» [Бычков, 1991, с.85-86]. О том, как символ служит выявлению непостижимого в чувственно воспринимаемом, убедительно говорит Антоний Сурожский. «...проще всего было бы так пояснить смысл символа: если мы человеку показываем отображение неба в воде, его первое движение будет не в том, чтобы взглянуть в это озеро, а в том, чтобы, отвернувшись от него, посмотреть ввысь. Это принцип символа: показывается что-то земное для того, чтобы указать на что-то небесное; показывается нечто, что можно уловить чувствами, для того, чтобы указать на то, что можно познать только в самых глубинах человека и самым глубоким восприятием» [Сурожский, 2002, с.479].

Вот почему, продолжает свою мысль В.Бычков, с другой стороны символ: «является оболочкой, покровом и надежной защитой невыговариваемой истины от глаз и слуха «первого встречного», недостойного познания истины» [Бычков, 1991, с.86]. То есть, отображение неба в озере может ничего или почти ничего не сказать о небе, равнодушно смотрящему на воду. Если же субъект настроен на глубокое восприятие, на «волну чистого и умного созерцания», то он за видимым – отражением неба в озере, станет угадывать незримое – само небо, и, запрокинув голову, и увидев небо, за тем, что он видит, угадает следующий пласт незримого; и так созерцающий будет идти от одного символического пласта к другому до тех пор, пока не достигнет сакральной области символа символов, невыразимой в тех или иных понятиях или эйдосах. Вот почему А.Белый говорит, что музыка - это символ того, что за музыкой [Белый, 2001].

А.Лосев подобную метаморфозу описывает следующим образом. «Вечно нарождающихся и вечно тающих его смысловых энергиях - вся сила и

значимость символа, и его понятность уходит неудержимой энергией в бесконечную глубину непонятности, апофатизма, как равно и неотразимо возвращается оттуда на свет умного и чистого созерцания. Символ есть смысловое круговращение алогической мощи непознаваемого, алогическое круговращение смысловой мощи познания» [Лосев, 1999. с.110].

В фильме М.Антониони «Профессия-репортер» спутница Дэвида Локка задает ему вопрос: «От чего ты бежишь?». Дэвид отвечает ей хотя и загадочно, но исчерпывающе: «Повернись спиной к движению». Девушка, а они путешествуют в открытом автомобиле, встав коленями на заднее сиденье, распрямляется и, подобно птице, раскинувшей крылья, выбрасывает в стороны руки. Камера, следующая за автомобилем, выхватывает снизу ее счастливое лицо и густые кроны деревьев, сплетающиеся над ее растрепанной головой. Трудно было бы Дэвиду ответить более ясно на вопрос всей его жизни. Дэвид Локк, он же Дэвид Робертсон бежит от самого себя, но подобный ответ воспринимался бы как трюизм. Любая вербальная конструкция оказалась бы ложью, изреченной мыслью.

В одном из самых ярких кадров фильма явлено именно то, что Лосев называет «алогической мощью непознаваемого» и непередаваемого никакими словами. Ответ на вопрос спутницы Дэвида содержится не в Дэвиде, а в самой девушке. Дэвид поступает точно так же как шаман африканского племени, у которого Дэвид Локк когда-то брал интервью. Шаман отнял у Дэвида камеру и, развернув ее на сто восемьдесят градусов, направил на репортера. Дэвид растерялся, он так и не смог ничего ответить. Вопрос о смысле жизни, который репортер Дэвид задавал шаману, был переадресован ему. И тут Дэвид понял, что потерял веру и в самого себя и во все слова о самом себе. В отличие от Дэвида Локка, его спутница готова ответить на подобный вопрос. Она сама бежит то ли от своего прошлого, то ли от самой себя. Дэвид и девушка товарищи по одной и той же экзистенциальной проблеме, которая не нуждается в проговаривании, но которой не избежать визуализации.

Апофатика присуща природе кинематографа, который пытается выразить невыразимое, визуализируя отсутствие видимых вещей и присутствие вещей невидимых, какими они предстают в «чистом созерцании».

В христианском учении о бытии видимое соотносимо с земным, а невидимое с небесным миром. Изображение земного мира сопряжено с видимой сущностью зримых вещей, а изображение небесного мира сопряжено с невидимой сущностью зримых вещей, с тем, что лежит за их видимостью, феноменальной явленностью. Исходя из символики Вяч. Иванова, можно соотнести изображение видимого мира с «речью об эмпирических вещах», «логической речью», а изображение невидимого мира - с «иератической речью пророчеств о предметах и отношениях высшего порядка» [Иванов, 1974, с.594]. Два типа речи соответствуют двум проблематикам: проблематики видимого и проблематики невидимого.

Задача выявления апофатического аспекта в визуальной метафоре будет решена на материале десяти авторских фильмов. Все они имеют ярко выраженное метафизическое измерение, что говорит об их ориентированности на сверхчувственную реальность.

Итак, мы рассмотрим десять типов художественных решений, связанных с видимым и невидимым планами бытия в их «неслиянности» и «нераздельности». Может возникнуть естественный вопрос, почему диссертант остановился именно на десяти примерах при выявлении апофатического аспекта визуальной метафоры?

Типов художественных решений, разрабатывающих проблематику видимого и невидимого, могут быть десятки и даже сотни. Число десять взято произвольно. Что касается последовательности анализа кинокартин, их очередности, то она отвечает принципу усложнения символической составляющей той или иной визуальной метафоры, которые и станут предметом исследования.

Первые пять типов художественных решений исходят из проблематики *видимого*, а пять последних - из проблематики *невидимого*. Однако общим

для всех типов решений остается ключевая роль визуальной метафоры, претворяющей единство видимого и невидимого, синтезирующей земное и небесное в той мере, в какой кинорежиссер готов подобному синтезу довериться.

В фильме финского режиссера А.Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики» (1990) рассказывается о замкнутой и одинокой женщине по имени Ирис (К.Оутинен). После того, как все предают ее, Ирис начинает мстить. Она превращается в хладнокровного серийного убийцу, впрочем, почитатель Кафки и Гоголя Каурисмяки придерживается иного мнения. «На основе кадров фильма ни один суд не сможет доказать, что она убивает тех четверых. Это зритель совершает четыре убийства за семьдесят минут и отправляет героиню в тюрьму...» [Каурисмяки].

Взгляд Каурисмяки на собственную картину показателен. Дело даже не в том, подействовал крысиный яд или нет на всех тех, кто, по мнению Ирис, достоин смерти. Режиссер фильма подобно Акире Куросаве, который в ленте «Расемон» предлагает несколько вариантов развития событий, уклоняется от единственной версии. Недосказанность присутствует не только в фабуле, но является особенностью художественного языка режиссера.

«Я в восторге от замечательного беглого стиля Аки Каурисмяки, от ощущения обрывочности и неполноты, делающего его историю такой удивительной, - отозвался о «Девушке со спичечной фабрики» французский кинорежиссер Луи Маль. - Но особенно я оценил сдержанный юмор фильма, его жестокую иронию; то, как он подчеркивает комичную сторону банальных ситуаций, силу мелочей. В этом есть что-то от поэзии» [Каурисмяки].

Для нас чрезвычайно важна отсылка Л.Маля к поэзии, а по сути, к поэтическому типу сознания, для которого такие характеристики как «обрывочность» и «неполнота» являются смысловой рифмой к категориям «неведения» и «незнания» апофатического мышления.

Что бы выразить мысль, которую пытается донести до нас А.Каурисмяки, прибегнем к развернутой метафоре.

Технология производства спичек ничем не отличается от способа изготовления одиноких людей. И тех и других штампует некая равнодушная мануфактура. Спички похожи друг на друга, как две капли воды, хотя каждая из них особый только ей известный способ молчания. И люди молчат не хуже спичек. Для Ирис всыпать крысиный яд в пивной бокал гораздо легче, чем вымолвить слово. Зато не замолкает телевизор. Он напоминает сумасшедшего, который что-то бормочет себе под нос, ведь сказать ему нечего. В подлинности героев финского режиссера не сомневаешься, потому что они ничего не говорят. А, если вдруг что-то скажут, то слово сразу же становится поступком.

А.Каурисмяки создает мир, в котором нет места любви, хотя в сострадании нуждаются все, причем палач нуждается в сострадании больше, чем его жертвы. Режиссер в интервью даже воскрешает своих персонажей, которых приговорила Ирис, а заодно с нею - и зритель.

Рассмотрим одну из визуальных метафор фильма. После того, как работница спичечной фабрики попадает под машину, она теряет своего будущего ребенка. Впрочем, аборт и так, вероятно, был неизбежен.

В больницу к Ирис приходит отчим. На нем рыжая кожаная куртка. В сцене визита осуществляется духовная кастрация персонажа, который навещает Ирис только лишь для того, чтобы отречься от нее. Отчим входит в палату, оставив за верхней границей экрана свою голову. Мы видим движущееся безголовое тело в рыжей куртке. Тело кладет на тумбочку апельсин. Рыже-оранжевый цвет становится в сцене визита цветом сарказма. Голова отчима - ему наплевать на приемную дочь, уподобляется предмету далеко не первой необходимости – апельсину. (Оранжевое пятнышко в правом углу экрана словно бы ставит точку в их отношениях). А качества апельсина переносятся на голову и лицо отчима, которое ничего не способно выразить, а потому не заслуживает даже того чтобы быть показанным.

Когда режиссер изображает *видимое*, то есть эмпирический облик персонажа или вещи, он вполне может механически ограничить *видимое* в его правах. Благодаря подобному «усечению» физической реальности становится слышнее весть инобытия. Так через визуализацию отсутствия реализуется визуальная метафора, стремящаяся к синтезу двух миров земного и небесного. Подобная метафора, тяготеющая к небывальщине оксюморона, воспринимается достаточно естественно в экранных видах искусства.

В фильме К.Муратовой «Короткие встречи» (1967) показан извечный любовный треугольник, хотя существует и другое мнение – перед нами две параллельных сюжетных линии, которые если и пересекутся, то уже за пределами фильма. Это наблюдение, принадлежащее кинокритику В.Гульченко, является намеком на то обстоятельство, что К.Муратова независимо от Р.Брессона и в то же время параллельно с ним отказывается достраивать так называемый «эмоциональный конструкт».

Вот что пишет о методе Р.Брессона Л.Клюева, проанализировав книгу Пола Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер»: «Брессон отрицает любые «эмоциональные конструкты», к которым он относит сюжет, актерскую игру, работу камеры, музыку – все то, что способствует искусственному возбуждению зрительских эмоций. Эти «эмоциональные конструкты» Брессон рассматривает как особые «экраны», которые, с одной стороны, помогают зрителю лучше понять происходящее, но одновременно преграждают путь к проникновению за поверхность происходящего, за оболочку видимого - к постижению сверхъестественного» [Клюева, 2012, с.80].

Здесь следует оговориться. К проблематике сверхъестественного, столь свойственной таким художникам как, скажем, Р.Брессон и А.Тарковский, напрямую К.Муратова никогда не обращалась. Скорее, наоборот, она дистанцировалась от этой проблематики, разрабатывая пласт не сверхъестественного, а - естественного и пласт естества. В «Заметках о

кинематографе» Р.Брессон цитирует Шатобриана: «...не лишённые естественности, они лишены естества» [Брессон, 1994, с.8].

Для Р.Брессона важно только естество, так как оно граничит с областью сверхъестественного. К.Муратова же является певцом и естества и естественности. К.Муратова, как и Р.Брессон, не предаёт решающего значения повествовательной канве, ценит игру непрофессионалов, не требует слишком многого от камеры и является сторонницей минимализма при музыкальном решении фильма. И К.Муратова, и Р.Брессон не создают «особые экраны», облегчающие восприятие, а разрушают их, вот только каждый своим способом, порождая ощущение легкого, а иногда и полного несоответствия тому, что ожидает зритель, ориентированный на рационально-логическое восприятие как действительности, так и искусства. В этой сдержанности, в очищенности от всего чрезмерно правдоподобного, от лишних «особых экранов» проявляется известный апофатизм, а, следовательно, и символизм, как основа их творческого метода.

Вернемся к «Коротким встречам». Вот что говорила К.Муратова по поводу этой картины: «Когда я приехала в Одессу, то увидела город, живущий без воды. Ее все время запасают, она стоит в ведрах, в тазах, ее отключают постоянно... И мне захотелось сделать историю про молодую решительную женщину, которая заведует в городе всей водой, причем воды никогда нет. И у нее определенным образом все не ладится в жизни: приезжает и уезжает мужчина (а раз у него такая бродячая работа, то он, наверное, геолог). И у него тоже своя жизнь. Есть девушка, которая в него влюблена, и у них у всех ничего не получается... Это и есть «Короткие встречи» [Муратова].

Геолог Максим (В.Высоцкий) редкий, хотя и дорогой гость в доме Валентины Ивановны (К.Муратова). Рано или поздно он снова возникнет в ее жизни. И встретит он не только «молодую решительную женщину», но и девушку Надю (Н.Русланова), которая в него влюблена, ведь Надя помогает Валентине Ивановне по дому. Встреча Нади и Максима неизбежна, и вряд ли

эта встреча сулит Наде что-нибудь хорошее. Бедная девушка уже ни в чем не уверена. Она привязалась к Валентине Ивановне и лучше разобралась в своей женской доле. Обе женщины готовятся к приезду Максима. Домработница накрывает на стол, и вдруг понимает, что она лишняя на этом празднике жизни. Блюдо с апельсинами пронесли мимо нее. Впрочем, так ли они сладки эти апельсины.

Прежде чем уйти, уйти навсегда, Надя вторгается в идеально выстроенный натюрморт, и берет из тарелки один апельсин. Это ее луч счастья, выстраданный ею потаенный сердечный жар. Киновед И.Шилова заметила: «Гаперская музыка, сопровождающая сцену, звучит иронично по отношению к жесту Нади. Наступило время расставаний, время проводов» [Шилова]. Это так, и все же в этом жесте сквозит любовь, а там, где есть любовь, есть и самопожертвование.

Прозрев, Надя принимает решение. Подобное озарение часто сопряжено с непредсказуемостью, со сверхрациональным порывом и всегда сопряжено с угадыванием высшей воли, а, значит, требует адекватного в своей парадоксальности художественного решения. Подбросив в руке апельсин, девушка исчезает в дверном проеме. Но затем мы снова видим ее – ладная фигура Нади промелькнула в окне. Праздничный стол лишился апельсина, а из жизни Валентина Ивановны и Максима ушла Надя.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может произвести операцию фабульного вычитания эмпирического облика вещи, равно как и персонажа, чтобы восполнить отсутствие эмпирического облика символом сверхчувственной реальности.

Подобная компенсация также способствует «сращиванию» двух миров – видимого и невидимого. Чрезвычайно важно то, что миры эти соединены «несмешанно» и «нераздельно». Если бы они были только смешаны, то видимый мир так никогда бы и не выделился из мира невидимого. Вещи просто бы не обрели своего эмпирического облика, навсегда оставшись в состоянии умопостигаемых сущностей. Об этой двойственности восприятия

вещей, балансирующих на грани видимого и невидимого, замечательно сказано П.Флоренским: «Если бы они были только духовны, то оказались бы недоступными нашей немощи, и дело в нашем сознании, не улучшилось бы. А если бы они были только в мире видимом, тогда они не могли бы отмечать собою границу невидимого, да и сами не знали бы, где она. Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого, - живыми символами соединения того и другого...» [Флоренский, 1996, с.96].

Напомним, что в символе существует не только аспект видимый, феноменальный, но и невидимый ноуменальный. «Символ формирует единство означающего и означаемого. При этом устанавливается лишь их связь, но не уничтожается их противоположность» [Махлина, 2009, с.570].

Надя своим жестом, если угодно жестом художника, одухотворяет натюрморт. Она не только изображает сверхчувственную реальность, но и по-своему являет ее. Нас не должен смущать бытовой характер ситуации и незначительность того предметного мира, через который нам явлена та же тайна, что и в символах высшего порядка. Жест Нади жертвенен, выбор ее находит отклик в нашем сердце.

Немаловажно отметить и то, что крупный план Надиной руки, берущей с блюда апельсин, формально сопоставим с крупным планом грудной клетки персонажа в рыжей куртке из картины А.Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики». Выражаясь фигурально, «кисть на блюде», которая благодаря крупному плану как бы отторгается от эмпирического облика Нади, свидетельствует о полноте Надиного присутствия и уникальности ее личности, а, крупный план грудной клетки персонажа в рыжей куртке уподобляет отчима некоему механизму, все части которого взаимозаменяемы. А.Каурисмяки отказывает отчиму в человеческом облике и как бы вычеркивает его из бытия.

В фильме М.Ханеке «Белая лента» (2009) ряд загадочных и трагических событий получает свое неожиданное объяснение – начинается

Первая мировая война, которую лучше всех предчувствовали дети, и не только предчувствовали, но и вели ее в отдельно взятой деревне, сами о том, быть может, не подозревая.

Приведем слова М.Ханеке, которые удивительным образом перекликается с брессоновским отказом искусственного возбуждения зрительских эмоций. «Я стараюсь делать антипсихологические фильмы с героями, которые являются скорее не героями, а их проекциями на поверхности зрительской способности сопереживать. Пробелы вынуждают зрителя приносить в фильм свои собственные мысли и чувства. Поскольку именно это делает зрителя открытым к восприимчивости героя» [Ханеке].

Возможно, Ханеке и лукавит, когда говорит о том, что старается делать антипсихологические фильмы, а вот замечание австрийского режиссера относительно «пробелов» вполне справедливо. «Пробелы» в его лентах заботятся о глубине символов в их апофатическом измерении. «Мои фильмы напоминают русскую матрешку, - говорит М.Ханеке. - Вам видится одна форма, но в ней спрятана иная, еще дальше - третья, и до сути вы не всегда доберетесь...» [Ханеке].

В «Белой ленте» изощренная жестокость детей порождена лицемерием бессердечных и деспотичных взрослых. Духовное и физическое насилие, к которому прибегает, в частности, пастор при воспитании своих отпрысков, приводит их к сатанизму. Весть о том, что началась война, воспринимается как одно из деревенских несчастий в ряду других загадочных несчастных случаев. В результате одного из них погибает жена фермера. Едва ли в этом замешаны дети. Однако смерть есть смерть, и вот с какой деликатностью М.Ханеке показывает ее.

В тесной коморке обмывают покойницу. Мы видим лишь ее ноги. Тело и голова могли бы попасть в кадр, но угол печки скрывает их. Является вдовец и просит обмывальщиц уйти. Они не закончили свою работу, но перечить не решаются. Фермер протискивается в глубину помещения и усаживается так, что мы перестаем видеть его лицо. Перед нами лишь его согбенная спина

и вытянутые на постели ноги покойницы. Мечутся и жужжат мухи, сквозь окно сочится полуобморочный свет. Сцена эта поражает своей лаконичностью, глубиной и отказом показывать то, что напрашивается само собой – взгляд или руки вдовца, лицо или тело усопшей. Тайна смерти невыразима и вместе с тем проста. К чему же все эти ужимки и ухищрения искусства, погоня за правдоподобием, натурализм? Все, что мы видим целиком, это таз, кувшин и окно. Все, что мы отчетливо слышим, это монотонное жужжание мух и тяжелый вздох вдовца. Визуализируется не только отсутствие того, у чего есть полное право быть показанным, визуализируется некая пустота, которая порождает смыслы и отражает в себе без какой-либо примеси первоначала всех вещей. Камера оператора К.Бергера не проникает с бесстыдством туда, куда и мы бы не осмелились пойти. Зритель и камера замирают на пороге комнаты.

Вся сцена снята одним статичным кадром. Если бы точка съемки поменялась, то это бы означало, что мы не можем вынести взгляда смерти. Но М.Ханеке делает все, чтобы мы его выдержали.

Если первые киноавангардисты осуществляли захват пространства, деформируя изображение в кадре и мотивируя деформацию внутренними переживаниями героя, то М.Ханеке идет обратным путем: он искажает физические параметры пространства тем, что не пытается присвоить его, а уж тем более деформировать в угоду переживаниям героя. Искажение физических параметров пространства состоит в отказе всесторонне это пространство исследовать, а значит, навязать пространству, а заодно и герою повествования свою волю. Так немецкий киноэкспрессионизм, увлекавшийся передачей «пейзажа души», невольно разрушал привычные оболочки вещей, тем самым подверстывая реальность под некую идею. М.Ханеке позволяет реальности самой и как бы исподволь порождать смыслы.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может при помощи мизансцены символически ограничить видимое, как бы искажая его физические параметры, чтобы тем самым обратить наше внимание на

духовное измерение и духовную протяженность до боли знакомых вещей. Эти знакомые, часто грубые предметы – таз, кувшин, занавеска, крюк в стене - вдруг обжигают нас своею новизной. Визуальная метафора, найденная М.Ханеке, позволила осуществиться той интимности, в которой видимый и невидимый мир соприкасаются естественно; соединяются в той полноводной тишине, в которой всё друг друга слышит и друг друга угадывает.

В своей известной статье «Запечатленное время» А.Тарковский обращается к финальному эпизоду романа Ф.Достоевского «Идиот». «...князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга так, что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений» [Тарковский, 1967].

А.Тарковский придает большое значение мизансценированию, то есть форме размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Психологическое состояние героев вкупе с авторской волей и определяет то, что войдет в кадр, а что нет, и как именно вошедшее в кадр будет показано. Обратим внимание на то, что так взволновало Тарковского: «Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга так, что касаются друг друга коленями». Комната, несмотря на то, что она огромна, уже занята и занята она грехом – за портьерой лежит зарезанная Рогожиным Настасья Филипповна. Рогожину страшно оставаться наедине со своим преступлением, наедине со своей обезбоженностью, и он разыскивает князя, чтобы открыться ему.

В фильме «Андрей Рублев» (1966) заглавный герой картины во время набега ордынцев и дружинников Малого князя на Владимир, берет на душу страшный грех. Иконописец зарубает насильника, глумящегося над юродивой. Мы видим, как Андрей Рублев (А.Солоницын) с топором в руке

взбегает по ступеням деревянной лестницы. Камера оператора В.Юсова строго зафиксирована, и поэтому фигура Рублева «выходит» из кадра, однако нижняя треть фигуры – сапоги и подол облачения нам видны. Мы можем только догадываться о том, что произошло там, за верхней границей кадра.

Однако большой загадки в этом нет. Насильник с окровавленной головой скатывается вниз, считая ребрами ступени лестницы. И М.Ханеке, и А.Тарковский не меняют точку съемки при изображении необратимого. Не прибегают они и к межкадровому монтажу. Их отказ от стыковки планов вполне осознан. Первый не прибегает к монтажу в сцене прощания фермера с покойной женой, а второй - в сцене насильственной смерти.

Тему многослойной новеллы «Набег» из фильма «Андрей Рублев» мы определяем как «грех и суд». Во время набега Рублев вроде бы встает на защиту храма Божьего и человека как храма, но сам же этот второй храм и разрушает, подняв руку на ближнего. У убийства нет и не может быть оправдания, а вот объяснения имеются, и одно другого убедительней. Но героя А.Тарковского ни одно из возможных объяснений не устраивает. Иконописец судит себя сам. Пролив кровь, Рублев на долгие годы замолкает и перестает писать.

Показывая Андрея Рублева взбегаящим по ступеням лестницы и почти исчезающим из поля зрения, А.Тарковский уподобляет его Каину, который хотел бы скрыть от Бога свое преступление. И, конечно же, режиссер уподобляет своего героя Адаму, совершившему грехопадение.

Быть может, именно эта сцена вдохновила А.Каурисмяки вынести за верхнюю границу кадра голову персонажа в рыжей куртке, чтобы хотя бы механически ограничить видимое в его притязаниях и положить предел его самонадеянности. Человеку свойственно скрывать постыдное, какой бы оно ни имело вид – крайней формы жестокости или абсолютного равнодушия. И, может быть, именно эти кадры из «Андрея Рублева» подсказали М.Ханеке такое решение мизансцены в фильме «Белая лента», которое бы ослабило суггестивное воздействие видимой стороны явлений и

позволило развернуться чему-то другому, не имеющего названия и вида, чему-то потаенному, то ли постыдному, то ли сокровенному. Это не так уж и важно.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может, как механически ограничить видимое в его правах, так и символически при помощи мизансцены, чтобы нравственный порядок мироустройства возобладал над заведенным, но искаженным в своих основаниях порядком вещей. Конфликт двух миров - земного и небесного нужен художнику для того, чтобы через страдание прийти к их единству, к их примирению. Вот почему долгие годы священно-безмолствующий иконописец, встретив Бориску, обретает дар речи и снова берется за кисть.

Фильм Р.Брессона «Мушкет» (1967) является экранизацией романа Ж.Бернаноса «Новая история Мушкет» (1937). Вот как сам писатель высказался о своем произведении. «Мушкет, героиню «Новой Истории», роднит с Мушкетт из «Солнца Сатаны» лишь их трагическое одиночество, обе они жили одинокими и одинокими умерли. Да будет милосерд Господь и к той и к другой» [Бернанос]. А вот как отозвался Р.Брессон о стиле Ж.Бернаноса. «Отсутствие психологии и анализа в его книгах совпадает с отсутствием психологии и анализа в моих фильмах. Его взгляд, его предвидение в том, что касается сверхъестественного, - возвышенны. Что до меня, я всегда рассматривал сверхъестественное, как конкретную действительность» [Брессон, 1994, с.51].

В подобном духе размышляет и А.Тарковский. «Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем, литературоведческом смысле слова, а подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза» [Тарковский, 1967]. «Конкретная действительность» Р.Брессона и «чувственно воспринимаемая форма

кинообраза» А.Тарковского это та сторона символа, которая служит выявлению непостижимого в чувственно воспринимаемом. Над подобной загадкой и бьется искусство. Вот только литература и кинематограф по-разному ее разгадывают.

Сравним литературное описание самоубийства Мушетт с тем, как его изображает Р.Брессон. Писатель не озабочен разработкой визуальной метафоры в той мере, в какой озабочен кинорежиссер. Писатель прибегает к визуальной метафоре чаще всего как к иллюстрации происходящего здесь и сейчас, а кинорежиссер имеет дело с непосредственно «наблюдаемым фактом», который нужно показать, а не проиллюстрировать. Ж.Бернанос пишет: «Мушетт соскользнула с берега, ступила шаг, другой, пока не почувствовала в икрах и бедрах слабое покусывание холодной воды. Вдруг владевшая ею тишина стала всесветной. Так толпа удерживает дыхание, когда эквилибрист взбирается на последнюю ступеньку уходящей в головокружительную высоту лестницы» [Бернанос]. Метафора с эквилибристом передает внутреннее состояние Мушетт, но не передает ее физического положения в пространстве, то есть не отражает того, что Брессон называет «конкретной действительностью». Бернанос продолжает: «Слабеющая воля Мушетт окончательно растворилась в этой тишине. Повинуясь ей, она скользнула вперед, держась одной рукой за кромку берега. Простое движение кисти вполне могло удержать на поверхности ее тело, впрочем, здесь было мелко. И вдруг, подчиняясь правилам некоей пагубной игры, она откинула назад голову, глядя в самый зенит неба. Коварная вода охватила ее затылок, залилась в уши с веселым праздничным журчанием. И, сделав легкое движение всем телом, она почувствовала, что жизнь украдкой уходит от нее, а в ноздри ей уже бил запах самой могилы» [Бернанос].

А вот как гибель Мушетт (Н.Нортье) показывает Р.Брессон. Девочка прикладывает к плечам платье, которое ей так и не доведется поносить. Завернувшись в платье, как в саван, она катится по склону, но на ее пути, пред самым обрывом, встает куст. Мушетт предпринимает еще одну попытку

и на этот раз ее некому спасти. Поднимаются брызги, а затем по воде расходятся круги. Мы не видим, как героиня Р.Брессона падает в реку. Камера как будто бы опаздывает на мгновение, запечатлевая только брызги и круги. Сомнений нет, в воду упала Мушетт, а не, скажем, камень, который мог бы подобно Мушетт покатиться и сорваться с обрыва. Однако мы видим только брызги и расходящиеся по воде круги. И вместе с тем нельзя сказать, что мы совсем не видим Мушетт. Видим, но как-то иначе. У Мушетт появляются заместители - брызги и круги на воде, куст и скомканное платье, лежащее перед ним. Если угодно, *присутствие* Мушетт в кадре сменяется не ее отсутствием, а ее *явлением*. (Под «явлением» в данном случае мы понимаем незримую сущность вещей, то, что лежит за их видимостью). Мушетт является нам в свете своей трагической и такой нелепой гибели, а также в свете своей тяжелой и скоропалительно прожитой жизни.

Весь танец смерти Мушетт снят и смонтирован так, как будто бы камера то и дело «отводит глаза», но «закрывать» их совсем не может, и поэтому какие-то фазы движения страшного этого танца камера фиксирует беспощадно. Брызги и круги на воде - это и есть Мушетт, но Мушетт в состоянии своей таинственной *явленности*, а не в состоянии своего обыденного *присутствия*. Лихорадочный межкадровый монтаж, к которому прибегает Р.Брессон в сцене гибели Мушетт, воспринимается как отказ от плавности и непрерывности внутреннего времени. Как мы видим Р.Брессон не всегда лишает камеру ее «монтажной власти». И вот возникают зияния, сначала в сознании героини, уже измененном, ведь Мушетт, подобно новому платью, примеряет смерть, а затем разрывы возникают и в нашем восприятии физической реальности, которая вместе с дыханием Мушетт сейчас оборвется.

Мы заговорили о таких двух состояниях персонажа в кадре как таинственная *явленность* и обыденное *присутствие*. Впрочем, у *присутствия* есть не только обыденная сторона, но и возвышенная, а *явленности* при всей ее таинственности, свойственно и нечто трогательно-земное, узнаваемое

пусть и не впрямую, но через заместителей - брызги и круги на воде, куст и платье.

Присутствие Христа, замечает священник Георгий Чистяков, сменяется Его *явлением*. Все кто Его любил, должны установить с Ним после Креста новые отношения. Прежние отношения уже невозможны. И далее Георгий Чистяков пишет: «Иисус всегда является либо в полутемной комнате, либо в утреннем тумане, либо в лучах восходящего солнца, является одной Марии Магдалине или ученикам, когда их несколько, но никогда – при большом стечении народа» [Чистяков, 2010, с.217]. Другими словами, Воскресение всегда интимно, оно бежит телесных, «шумных» глаз, и становится правдой только благодаря зоркому сердцу.

Подобное представляется справедливым и в отношении мира персонажа. *Присутствие* персонажа отличается от его *явления*. Персонажа присутствующего мы видим и глазами, «слабыми телесными глазами», [Таулер, 2000, с.255] как их называет немецкий мистик XIV века И.Таулер, и - сердцем. Явленный же персонаж - это всегда тот, кого можно увидеть только сердцем – «внутренними глазами» по Таулеру, и в то же время - иногда и глазами телесными, когда они уже ничем не отличимы от сердца. Увидеть персонажа возможно благодаря его заместителям, в качестве которых может выступать все что угодно – пейзаж, особым образом падающий свет или даже как будто бы другой человек. И здесь снова представляется уместным процитировать Георгия Чистякова: «Первое явление Иисуса было Марии Магдалине. Встретив Воскресшего у гроба, Мария принимает Его за садовника» [Чистяков, 2010, с.211].

Явленный персонаж бестелесен в том отношении, что он не имеет ни середины, ни краев в аристотелевском смысле, и в то же время его возможно не только почувствовать, но и увидеть. Увидеть тем зрением сердца, которое таинственно связано с нашим физическим зрением. Вот почему не только иконописец, но и кинематографист способен изобразить при помощи

узнаваемых вещей, «конкретной действительности» (брызги и круги на воде, куст и платье) то, что находится по ту сторону всего известного и вещного.

Присутствующего персонажа мы видим сначала глазами, а уже потом сердцем, а *явленного* мы видим сначала сердцем, и лишь потом глазами. Мы не стали свидетелями того момента, когда Мушетт падает в воду. Мы уже не видим Мушетт, но мы видим куст и платье, которое досталось кусту как трофеем. Куст, платье, и вода - это то, что мы сначала видим сердцем, а уже потом постепенно и глазами, для чего-то разглядывая куст, платье и воду, как будто бы это что-то еще может прибавить к знанию и зрению сердца. Когда же Мушетт с детской непосредственностью и обстоятельностью планирует самоубийство, скорее, его разыгрывая, чем подготавливая, то мы присутствие Мушетт воспринимаем сначала глазами, да ведь и пищи для глаз достаточно, а уже потом сердцем прозреваем весь ее страшный замысел.

Явленный персонаж не подавляет нас своим присутствием, и мы даже можем поначалу его не узнать: может быть, это и не Мушетт упала в воду. Так ученики не сразу узнают воскресшего Христа. Не в этом ли и состоит апофатический аспект брессоновской визуальной метафоры? А персонаж присутствующий стремится к явленности, потому что видит в явленности свое призвание: Мушетт, в конце концов, рвет все связи с обыденностью и становится нашим проводником в иное измерение, в сверхчувственную реальность. При данной аналогии нас может смутить то, что Христос восстает из мертвых, а Мушетт самовольно лишает себя жизни. Однако степень сочувствия режиссера, мера погружения в чужое страдание столь высока, что нами безошибочно угадывается жертвенный порыв Брессона, который не может спасти героиню физически, но способен разделить с нею до конца ее боль.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может при помощи мизансцены и межкадрового монтажа символически ограничить видимое. Сначала режиссер сосредоточивает внимание на физическом *присутствии* персонажа, а затем делает акцент на *явлении* персонажа как измерении духовном.

Причем такое состояние персонажа как *явление* передается не только через визуализацию его отсутствия как физического тела, но и через изображение его заместителей, имеющих вещную природу.

Подведем итог. В рамках проблематики видимого визуализация отсутствия в кинотексте может осуществляться как минимум пятью способами.

Механическое вынесение персонажа или эмпирической вещи за границы экрана («Девушка со спичечной фабрики»).

Фабульное вычитание эмпирической вещи, равно как и персонажа из кадра («Короткие встречи»).

Такое особое построение мизансцены, при котором персонаж или эмпирическая вещь смещаются на обочину своего семантического поля, как бы скрываясь от нашего взгляда («Белая лента»).

Механическое вынесение персонажа или эмпирической вещи за границы экрана и символическое удаление их из кадра при помощи особого построения мизансцены («Андрей Рублев»).

Символическое удаление персонажа или эмпирической вещи из кадра при помощи мизансцены и межкадрового монтажа («Мушкет»).

Все пять типов художественных решений, в основе которых лежит метод визуализации отсутствия, ориентированы на проблематику *видимого*, которую, безусловно, трудно помыслить вне связи с незримым миром, будь то умопостигаемые сущности именуемые ноуменами или то высшее начало, которое принципиально непостижимо.

4.2. Образы видимого и невидимого мира в киноискусстве XX века.

Образы невидимого мира или проблематика невидимого опирается в киноискусстве на проблематику видимого, то есть на предметно-

чувственную реальность, хотя и не сводится к ней. Таким образом, проблематика невидимого включает в себя и объекты чувственного созерцания, и умопостигаемые сущности, но не ограничивается только феноменом и ноуменом в их скандальной противопоставленности, а стремится к такому синтезу видимого и невидимого, при котором, по выражению П.Флоренского, душа «осязает вечные ноумены вещей». «Обремененная видением», душа снова нисходит в мир дольний, в мир феноменов. «И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы - те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [Флоренский, 1996, с.84]. Созерцание сущности горнего мира, запечатленное в искусстве, и составляет суть проблематики невидимого.

Продолжая исследовать апофатический аспект визуальной метафоры в авторском кинематографе, мы не можем обойти вниманием знаменитую сцену в Осуне из фильма М.Антониони «Профессия-репортер» (1975). В ней, по выражению автора монографии об Антониони У.Эрроусмита, режиссеру удалось запечатлеть, «как отлетает душа от тела». Обратим внимание на одно из признаний режиссера: «Я всегда отвергал традиционный музыкальный комментарий. (...). Мне претит нежелание сохранять тишину, потребность заполнять мнимые пустоты» [Chatman, Duncan, 2004].

«Мнимые пустоты» М.Антониони, «пробелы» М.Ханеке, позволяющие зрителю вносить в фильм собственные чувства, выступают особого рода раздражителями, возмутителями спокойствия. Они, с одной стороны, покушаются на «эмоциональный конструкт», который облегчает восприятие, делая его приятно-поверхностным, а с другой - атакуют рационально-логический стиль мышления. Напомним, что для выявления невидимого и невыразимого больше подходят «несходные изображения», которые и воспринимаются поверхностным зрителем как «мнимые пустоты». Из этого со всей определенностью следует, что Антониони не только певец

некоммуникабельности, но и глубокий исследователь невидимого и невыразимого.

Стало уже общим местом, что М.Антониони является сторонником доктрины многослойности, непроницаемости и непостижимости реальности. Истину установить невозможно, объективные представления об окружающем мире терпят крах.

В фильме «Фотоувеличение» режиссер блистательно доказал, что зафиксированная фотообъективом реальность фиктивна, иллюзорна, и, в итоге, непостижима. Но это лишь один аспект непостижимости, который хотя и содержится в апофатизме, но не исчерпывает его. Не случайно Ж.Деррида, как пишет современный исследователь М.Блинова, «обвиняет негативных теологов в упрямом желании «...подвергнуть Бога деконструкции и в то же время сохранить его», поэтому они «..не могут и не подвергают деконструкции язык в полной мере...» [Блинова].

Философ М.Михайлова, анализируя апофатизм в постмодернизме, пытается реабилитировать постмодернизм, максимально сближая его с христианской негативной теологией [Михайлова]. Не потому ли остается открытым и принципиально не решаемым для современной культуры вопрос, что подвергает осмеянию и деконструкции постмодернизм - сами ценности или дискурсы о ценностях, предельные основания бытия или лишь культурный язык, на котором осмысливаются эти основания? Если деконструируется только план выражения, принятый в классической культуре, а не план содержания, тогда апофазис, к которому прибегают постмодернистские мыслительные стратегии, становится утверждением через отрицание все тех же вечных ценностей. Если же развенчиваются сами ценности, то тогда постмодернизм существенно отличается от той ветви византийского мистического богословия, которое именуется негативной теологией. Другими словами непостижимость непостижимости рознь.

Апофатизм *тождествен* не релятивизму, а символизму. Невозможность конечного описания истины вовсе не свидетельствует о ее отсутствии.

Размышляя о природе символа, Г.Померанц указывает на два его аспекта: символ и позволяет приблизиться к переживанию сокровенного, и встает на пути этого переживания. И вот какой вывод делает Померанц. «Это не значит, что высшая реальность нереальна. Она только неопишима» [Померанц, 2013, с.23]. Однако столпы леворадикальной эстетики за невозможностью описать тайну, облечь ее в зримые формы, нередко отказывают тайне в самом ее существовании, а, значит, в переживании ее. Но это все равно что на языке Ницше помыслить дионисический художественный инстинкт отдельно от аполлонического и тем самым разорвать тело культуры. Так был разорван титанами Дионис. «В этом существовании раздробленного бога, - пишет Ницше, - Дионис обладает двойственной природой жестокого, одичалого демона и благого, кроткого властителя» [Ницше, 1990, с.94].

Не под знаком ли «жестокого, одичалого демона», а точнее, самой возможности раздробления, раздвоения и происходит «переоценка всех ценностей», начавшаяся, как отмечает Н.Маньковская, с Ницше и французских символистов. Это приводит в начале XX века к восстановлению прав абсурда в культуре.

«Уже во многих направлениях авангарда абсурд воспринимался не как нечто негативное, не как отсутствие смысла, но как значимое *иного*, чем формально-позитивистско-материалистическая логика, уровня, - пишет Маньковская. - Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь и т.п. понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального *хаоса* бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу...» [Маньковская, 2002, с.34].

Формально-логический дискурс не совместим и с негативной теологией. Но когда из области религиозной трансценденции с ее «неподобными подобиями» апофатического богословия абсурд в XX веке перемещается в сферу эстетики и философии, то он зачастую утрачивает онтологическую связь со своим истоком.

Характеризуя творчество М.Антониони и, в частности, фильм «Фотоувеличение», кинокритик С.Кудрявцев пишет: «Мир живет по правилам иллюзорной игры, в которой все лишено смысла и сути» [Кудрявцев, 2008. с.532].

М.Антониони был не единственным, кто воплотил идею «своеобразного художественного релятивизма и агностицизма даже в таком искусстве, которое, согласно своей природе, будто бы обязано точно и достоверно фиксировать окружающую действительность» [Кудрявцев, 2008. с.532]. Но М.Антониони сделал это талантливее многих.

Богословский метод познания, именуемый апофатизмом, не склоняется ни в сторону агностицизма с его, по выражению А.Лосева, «пресловутыми «вещами в себе», которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума» [Лосев, 1991. с.110], ни в сторону позитивизма, слепо обожествляющего материю. Антониони уходит от позитивизма, ему не близки формы научного познания мира, но и к религиозному мировосприятию он не приходит, по крайней мере, сознательно. А вот бессознательные прорывы, связанные с тонко и последовательно исповедуемым символизмом, ему вполне удаются. Вот почему У.Эрроусмит, вдохновившись сценой завораживающего перехода души Локка из мира дольного в горний, опроверг общепринятое мнение об атеизме М.Антониони.

Лондонский телерепортер Дэвид Локк (Д.Николсон), находясь в Африке, решает начать жизнь с белого листа. Он присваивает себе документы скончавшегося от сердечного приступа бизнесмена Дэвида Робертсона. Их физиономическое сходство позволяет Локку провести администрацию гостиницы, но перехитрить судьбы телерепортеру не

удаётся. Безобидный Робертсон оказывается торговцем оружием, и на него идет охота. В согласии с новыми правилами игры Локк должен встретиться с неким Дэйзи, и уклониться от встречи он не в силах, хотя это и довольно опасно.

Дэвид Локк остался в душе тем же самым авантюристом и искателем приключений, каким был в прошлой, неудачной жизни. Присвоив себе чужое имя, Локк вынужден разделить и чужую судьбу. Смерть настигает его в Испании, в местечке под названием Осуна. Антониони не показывает, как именно его герой расстается с жизнью, но его уход нельзя назвать добровольным.

Вот что рассказывал о замысле своего фильма сам Антониони: «Я мог бы сказать, что стремление к смерти просто гнездилось в его подсознании неведомо для него самого. Или что Локк начал впитывать смерть с того момента, как он наклонился над трупом Робертсона. В равной степени я мог бы сказать, что он приходит на встречи по противоположной причине: он хочет встретиться с Дэйзи, а это персонаж из его новой жизни» [Vighi, 2006].

Образно выражаясь, и здесь мы поспорим с Антониони, Дэйзи это не персонаж из новой жизни телерепортера. Дэйзи - это некий внутренний демон Локка, не имеющий ни возраста, ни пола, который сначала привел его в безжизненную Сахару, а затем и в излишне оживленную Европу. Так Антониони снова и снова отдает дань драме некоммуникабельности, которая состоит, прежде всего, в том, что адом для человека является вовсе не другие, как выразился Ж.-П.Сартр, адом для человека является он сам. Духовно Локк умирает еще в Африке. При помощи уловки он пытается продлить свое существование, но даже встреча со студенткой, которая становится его любовницей, не в силах наполнить жизнь Дэвида смыслом.

Растянутая во времени духовная катастрофа не может произойти в одночасье, как не может мгновенно наступить смерть именно потому, что она в мире М.Антониони, прежде всего, явление духовное. И здесь М.Антониони, формально оставаясь на почве здравого смысла, рвет с тем,

что И.Бергман назовет «евангелием понятности». Отказывается М.Антониони и от линейного изложения фактов – при помощи флешбэков изобретательно перенося героя в сопредельные пространственно-временные координаты. Но не в этом состоит новация М.Антониони, а в символическом закольцовывании композиции: смертью одного Дэвида фильм начинается, а смертью другого Дэвида - заканчивается. Антониони самой коллизией своего героя прикасается к тому, что находится за границей видимого и осязаемого. Вот почему анализируется визуальная метафора из фильма, который лишь отчасти соответствует проблематике незримого и связанной с нею областью трансцендентного.

Сцену в осунской гостинице режиссер снимает одним дублем и длится она семь минут. Когда Локк закуривает и, не раздеваясь, ложится на кровать, камера медленно, насколько это возможно, совершает наезд на оконную решетку, за которой зритель видит стену арены для корриды. Наезд является одним из приемов динамического панорамирования камерой, свободно перемещающейся в пространстве. Итак, камера движется вдоль оптической оси по направлению к белой стене и синему небу, под которым на первый взгляд ничего удивительного не происходит. Перед гостиницей слоняется девушка - спутница Локка, мальчишка запускает камнем в собаку, совершает маневр белый «Сеат» автошколы; затем в кадре возникает автомобиль с двумя агентами африканского правительства, один из которых, выйдя из машины и задержав свой взгляд на женщине в красном, совершающей пробежку, отвлечется и, вероятно, успеет оценить будничную поэтичность момента, как все будущие киллеры К.Тарантино; затем войдет в гостиницу и хладнокровно спустит курок, но звук выстрела сольется с громким хлопком из выхлопной трубы, вероятно, мотоцикла, которого мы не увидим, как не увидим и сцены самого убийства. Так будет безжалостно разорвана режиссером повествовательная ткань, а саспенс сведен к минимуму. Возникнет лакуна, пустота, но отнюдь не мнимая, а полная тайны. Все это время камера будет совершать наезд на укрупняющиеся и

разъезжающиеся в стороны прутья решетки, на тот простор, в который неторопливо перетекает душа Дэвида Локка. Агенты скроются, и явится полиция. Тем временем, камера оператора Л.Товоли, слившаяся с душой Дэвида, покинет гостиничный номер.

Эту метаморфозу поэтично прокомментирует М.Скорсезе: «Камера медленно выдвигается из окна во двор, оставляя позади драму героя Джека Николсона ради более значительной драмы ветра, зноя, света» [Скорсезе, 2007].

Таким образом, М.Антониони удается визуализировать некую невидимую сущность и незримый процесс - душу человека, покидающего этот мир. Две женщины окажутся перед бездыханным телом Дэвида – его жена Ретчл и безымянная попутчица Локка. «Это Дэвид Робертсон? Вы его узнаете?» - спрашивает у жены Дэвида представитель власти. «Я с ним не знакома», - отвечает Ретчл на первую половину вопроса. Она, безусловно, опознает в убитом своего мужа, но только это не Дэвид Робертсон, а пославший ее ко всем чертям Дэвид Локк. Ретчл вдруг платит Локку тем же, отрекаясь от него. «Вы узнаете его?» - спрашивает тот же мужчина новую знакомую Локка. «Да», - отвечает знакомая, хотя едва ли ей удалось что-либо узнать о Дэвиде как человеке.

Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе прибегнуть к визуализации отсутствия элементов повествовательной ткани, и как бы загадать зрителю загадку. На уровне фабулы загадка, в конце концов, разгадывается (хотя, конечно, существуют и исключения), а вот на уровне идеи фильма как измерения символического, загадка перегадывается заново и уже не имеет ответа. Через ослабление «эмоциональных конструкторов», в чем бы они ни выразались, режиссер приближает нас к максимально интимному переживанию трансцендентного. Речь при этом, вроде бы, не идет об изображении невидимого мира, ничто к этому не располагает, но, тем не менее, затрагивается и даже атакуется внесознательная область психики и духовное зрение реципиента обостряется.

Вот и действие фильма А.Кurosавы «Расемон» (1950) разворачивается вроде бы в мире видимом, зримо явленном, о чем свидетельствовала восторженная критика, выдавая такие характеристики как «барочное великолепие», «предел изобразительности». Искусствовед Л.Саенков пишет: «В художественно-композиционной организации кадров первых фильмов, принесших мировую известность («Расемон», «Семь самураев»), было то, что наполняло все действие ароматом естественной природы, жизни – воздушная перспектива, когда чувствовалось, как струятся солнечные лучи, клубится утренний туман, реют нежные облака пара и дыма. Куросава показывал природу как чувственно-осязаемую среду. Так показанное пространство было естественным фоном для чувственных взаимоотношений героев» [Саенков, 2010, с.86].

Однако не явился ли подобный художественный прием своеобразным отвлекающим маневром, для того чтобы со всей возможной неожиданностью прикоснуться к проблематике невидимого, приподняв завесу над сверхчувственной реальностью. Не только, согласно Полу Шредеру, Ясудзиро Одзу, но и Акира Куросава продемонстрировал блестящие образцы трансцендентального стиля в кино.

Мы никогда не узнаем, что же на самом деле произошло в лесной чаще, и чей рассказ правдив. Победил ли разбойник самурая в честном поединке; заколола ли жена самурая своего супруга в состоянии аффекта; сам ли самурай свел счеты с жизнью, не перенеся позора; или жена самурая сознательно и хладнокровно столкнула обоих мужчин, решив, что терять ей нечего, - каждая из версий по-своему правдива, но лишь отчасти.

Есть нечто общее между признанием разбойника Тадземару: «Я лишь мельком увидел ее. Наверное, поэтому она показалась мне такой красивой», и методом съемки оператора К.Миягава, направившего камеру прямо на солнце, и показав его движение сквозь листву.

Чтобы увидеть солнце, нужно смотреть на него через завесу. Не в этом ли заключена и сила красоты, то есть в ее недопроявленности в мире

физическом, а вовсе не в ухищрениях кокеток, использующих полупрозрачные ткани и маски. Трудно сказать, что именно так поразило разбойника – вуаль, которая, подобно туману, не только скрывала жену самурая, но и особым образом являла ее, или нечто большее, что невозможно выразить на языке пяти чувств. Невозможно это выразить и средствами кинематографического языка, если не будет найден адекватный контрапункт. Таким контрапунктом в фильме А.Куросавы является несоответствие между формальным и содержательным уровнями фильма, а именно – изобразительной тканью, столь живой и подвижной, столь чувственной, что ощущаешь ее кожей, и самим замыслом картины, который ставит крест на попытке объективировать истину, то есть ограничить ее территорией видимого, осязаемого, рассудочно-чувственно познаваемого мира. О том, что чувственная и мыслительная ступень познания связаны между собой, говорить не приходится. Однако следует уточнить, что речь в данном случае идет о чувственно-сенситивной познавательной способности, а не о чувственно-эмоциональной, которая уже граничит с высшей интуицией, как областью сверхрационального.

Не только солнце показано сквозь листву, но и окутанный тайной человек. Он также ускользает от взора. Трудно даже сказать, чего мы видим в количественном отношении больше – человека, движущегося через чашу, или тех веток и листьев, через которые он снят камерой К.Миягавы; человека или тех пятен света и тени, которые мы принимаем за листья, и лишь с некоторым, пусть и на долю секунды опозданием опознаём их. Не благодаря ли подобному способу съемки, имеющему столь много общего с апофатическим мирочувствием, нам и открывается сама человеческая суть? Ведь нас уже не отвлекает внешний облик человека, равно как и других попавших в кадр вещей.

По ритмическому рисунку партитура написанная композитором Ф.Хаяскакой для «Расемона» напоминает «Болеро» (1928) М.Равеля. Несчетное число раз повторяющаяся ритмическая фигура, на фоне которой

нарастает некое событийное напряжение, передает не только саму природу движения, в том числе и движущегося изображения, но и природу медленно накаляющейся страсти, которая опутывает всех участников и свидетелей события «паутиной его» [Рейфман, 2010].

Чтобы показать невидимое во всей онтологической полноте, нужно облечь его в видимые, но таинственные, сверхчувственные формы, ведь и сама жизнь остается тайной, которую невозможно когда-либо понять окончательно. Исследователь апофатической традиции Г.Пападимитриу пишет: «В своем мистическом восхождении к Богу человек может постигать Его лишь парадоксально, в «сияющем мраке»...» [Пападимитриу, 2002, с.71]. Собственно, не это ли, опираясь сразу на две духовные традиции – восточную и западную, и хотел сказать Куросава фильмом «Расемон»?

Приверженность А.Куросавы не только национальным, но и европейским ценностям не является секретом. Культуролог Б.Рейфман отмечает: «Личностная» экзистенциальность, противостоящая социально-этническому и эгоистическому вариантам «психологичности», соединена в фильмах «Расемон» и «Жить» с христианско-персоналистической идеей предельно индивидуализированной жизни как несения своего «креста» [Рейфман, 2010, с.21].

Визуальной метафорой «сияющего мрака», становится солнце, «бегущее» за листвой криптомерий, а в качестве символа высшего порядка выступает сама идея фильма. Режиссер «Расемона» утверждает, что истина не познается, а переживается. Мы вместе с героями истории и проходим школу переживания. Истина это состояние человеческого духа, а не материально выраженный факт.

На уровне художественных средств А.Куросава активно апеллирует к «эмоциональным конструктам», снимая подчеркнуто чувственный фильм, а в плане драматургического решения отказывает пяти чувствам в праве последнего слова, потому что чувства эти, как и участники или свидетели преступления, - лгут. Сам Куросава не раз говорил о склонности людей к

обману: «Человек не может говорить о себе без прикрас, не может он жить без лжи, дающей ему возможность казаться лучше, чем он есть на самом деле. Эгоизм - это грех, который человек несёт с собой с самого рождения». Но для нас большой интерес представляет другое суждение автора «Расемона»: «Люди не способны говорить о себе абсолютно честно, но гораздо труднее скрыть истину, если пытаешься влезть в шкуру другого человека. Тогда ты часто открываешь свое истинное лицо. Это относится и ко мне. Ничто так не говорит о творце, как его творения» [Куросава]. Другими словами, только «под прикрытием» художественного образа становится возможной авторская исповедь.

Рассмотрим одну из ключевых для понимания замысла режиссера сцен кинокартины. У корней могучего дерева лежит разбойник Тадземуру, убедительно сыгранный актером Тосиро Мифунэ. Полуденная дрема сморила его. За кадром начинает звучать уже знакомая нам музыка.

Схематизм формального построения партитуры будет оттенен своеобразными перебивками: так композитор Фумио Хаяскака отыграет внутренние переживания героев. Камера наезжает на персонажа Тосиро Мифунэ и, развернувшись, уже через Тадземуру показывает залитых солнечным светом путников – самурая и сидящую на коне женщину. Лицо и фигура женщины скрыты вуалью, ниспадающей с полей широкополой шляпы. Разбойник и самурай присматриваются друг к другу. Решив, что опасности незнакомец не представляет, самурай продолжает движение. Вот тут-то Тадземуру и выходит из оцепенения. Налетевший ветер, сначала оживляет его изнывающее от жары тело, а затем будит и его воображение: на мгновение вуаль относит в сторону, и Тадземуру видит удивительной красоты женщину или она ему кажется красивой в силу того, что ему не удастся как следует ее разглядеть. Разбойник провожает путников взглядом и подтягивает к себе меч, решив во что бы то ни стало овладеть женщиной.

Игра света и тени, скрытое вуалью лицо и то мгновение, в которое Тадземуру удастся это лицо увидеть, являются визуальной метафорой тайны

бытия. Не выходя за границы мира явлений или видимого мира, разгадать эту тайну невозможно, поэтому А.Куросава создает иную реальность, где все события оказываются равно возможными и ни за одним из них он не оставляет права решающего голоса.

Впрочем, финал картины, а именно поступок дровосека, который берет подброшенного к воротам Расемон младенца в свою семью, восстанавливает в правах не только реальность, но и саму истину. Ведь представление о мироздании как о нравственном порядке не разрушается режиссером, а, напротив, восстанавливается, хотя и вопреки действиям разбойника, самурая, его жены, да и самого дровосека, укравшего с места преступления инкрустированный жемчугом кинжал. Таким образом, Куросава устраняет противоречие между эмпирическим миром, остающимся в своей видимой части тайной, и метафизической реальностью, хотя и непостижимой, но вовсе не удаленной от человека, а являющейся ему более близкой и более им востребованной, чем непреображенная жертвенным служением действительность.

Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе прибегнуть к соединению несоединимого, а именно плана выражения, ориентированного на предметно-чувственную реальность, и плана содержания, ориентированного на сверхчувственную реальность, что и отсылает нас к принципу «неподобных подобий» апофатической поэтики. В итоге оба исключаящих друг друга элемента противоречия: изобразительные средства, служащие визуализации эмпирической реальности, и идея фильма, пытающаяся через факт, не укладывающийся в рамки логического мышления, раскрыть смысл сверхчувственной реальности, сводятся режиссером в одно неделимое целое и парадоксальным образом дополняют друг друга. Здесь мы сталкиваемся с тем, что можно было бы назвать формально-содержательным контрапунктом, как одной из разновидностей контрапунктического приема.

Испанский режиссер Л.Бунюэль не рассматривается П.Шредером как художник-трансценденталист, однако мы попытаемся доказать, что творчество Л.Бунюэля невозможно свести к модернистской парадигме: снимая антирелигиозные фильмы, он вовсе не отказывается от исследования самого предмета веры, проверяя религиозный идеал на прочность всеми доступными искусству способами.

В фильме Л.Бунюэля «Виридиана» (1961) рассказывается история нравственного падения молодой девушки, которая готовится стать монахиней. У ее дяди дона Хайме имеются виды на племянницу. Он предлагает ей руку и сердце. Против этого искушения Виридиане устоять удается, однако когда, получив отказ, дядя вешается, молодая послушница решает не покидать мира. Она входит пусть и не женой, но полноправной хозяйкой в дядин дом. Виридиана продолжает служить Богу, но теперь ее забота охватывает и ближних: неудавшаяся монахиня дает приют нищим, пытаясь облагородить их существование. Особняк покойного дяди превращается в богадельню, а затем и в вертеп. Можно предположить, что так Л.Бунюэль трактует слова из Нагорной проповеди Иисуса Христа: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попирали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф.7:6). Ведь именно это и происходит: калеки и нищие платят Виридиане черной неблагодарностью. Чудом племяннице дона Хайме удается избежать изнасилования.

Однако не будем спешить с выводами.

Фильм заканчивается сценой карточной игры, в которой принимают участие служанка Рамона, вступивший в права хозяина поместья молодой человек Хорхе и Виридиана, так и не принявшая пострига. Хорхе говорит: «Когда я первый раз увидел вас, я подумал про себя: моя кузина Виридиана закончит игрой в карты со мной».

Почему же мечте о служении Богу не суждено сбыться? Да потому что вера послушницы оказалась недостаточно крепка, и выпавшие на долю

Виридианы испытания сломили ее. Она стала жертвой фетишей святости [Делез, 2004, с.193], то есть, пафосных символов сверхчувственной реальности или потустороннего мира, которые так ценили древние египтяне и которые не должны чрезмерно распалать воображение христианина. Молодая послушница отлучается из монастыря с чемоданом, в котором лежат терновый венец, гвозди и молоток. В бунюэлевском фильме эти священные предметы наделены бутафорской символикой. А вот тряпье бродяг, Виридиана опрометчиво дает им прибежище в дядином особняке, абсолютно настоящее.

Сестра Л.Бунюэля в своих мемуарах признавалась: «Костюмы в фильме подлинные. Чтобы их разыскать, нам пришлось пошарить в трущобах и под мостами. Мы обменивали их на настоящие и хорошие вещи. Отрепья были продезинфицированы, но актеры ощущали запах нищеты» [Бунюэль, 2009, с.364].

Л.Бунюэль последовательно развивал в своем творчестве тему подпольного человека и подпольного сознания. В «Записках из подполья» Ф.Достоевский пишет: «И даже вот какая тут штука поминутно встречается: постоянно ведь являются в жизни такие благодетельные и благоразумные люди, такие мудрецы и любители рода человеческого, которые именно задают себе целью всю жизнь вести себя как можно благодетельнее и благоразумнее, так сказать, светить собой ближним, собственно для того, чтоб доказать им, что действительно можно на свете прожить и благодетельно, и благоразумно. И что ж? Известно, многие из этих любителей, рано ли, поздно ли, под конец жизни изменяли себе, произведя какой-нибудь анекдот, иногда даже из самых неприличнейших» [Достоевский, 1956. с.157]. Все «наиприличнейшие» герои Бунюэля, а первая в этом ряду Виридиана, кончают плохо, кончают анекдотом.

Облагодетельствовать человечество у Виридины не получилось. Ее забота о нищих, которых она ввела в господский дом, полагая в глубине души, что открыла перед ними врата Царствия Небесного, была в своей

основе нарцисической. Виридиана словно искала зеркало, в котором могла бы отразиться ее непорочная душа. Нищие же, вовсе не духом нищие, а вышвырнутые за черту бедности люди, отразили в себе не чистоту Виридианы, а демонов ее честолюбивой натуры, которой свойственно и уныние, и отчаяние, и гнев.

Одна из самых запоминающихся метафор картины Л.Бунюэля - это пародия на фреску Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1495-1498). Четырнадцать нищих, устроивших погром в особняке, не довольствуются тем, чтобы набить брюхо и предаться похоти, ведь они не животные, но люди, а это значит, что они должны либо последовать за идеалом, либо низринуть его с высот и предать осмеянию. А так как высший идеал является для бунюэлевского сброда то ли игрушкой, то ли капризом богачей, хотя чаще всего инструментом насилия и подавления, то, следовательно, с ним и нужно расправиться по-свойски, в лучших традициях карнавальной культуры.

М.Бахтин пишет: «Материально-телесный низ гротескного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные «частные» тела и вещи - реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа» [Бахтин, 1965, с.29]. И чрево это являет нам во всей своей воображаемой красе одна из участниц шабаша. Задрав подол, она «фотографирует» апостолов религии человекобога или идеальных образчиков «восставшей массы», гробокопателей культуры, как выразился соотечественник Л.Бунюэля философ Х.Ортега-и-Гассет.

Фотографический снимок, «вшитый» в ткань фильма, посредством стоп-кадра, это и первая ласточка эстетики постмодернизма с его ироническим цитированием опыта мировой художественной культуры, и вызов потребителю отношению к искусству, явленный через приемы «остранения» трансцендентального стиля в кино. Смена ритма – движущееся

изображение вдруг наталкивается на статику фотографического снимка, сама по себе выбивает зрителя из наезженной колеи, отказываясь оправдывать его ожидания и угождать его вкусам.

В книге «Реабилитация физической реальности» немецкий теоретик кино З.Кракауэр цитирует Арагона. «Арагон, восхищавшийся тем, что кино, подобно репортажной фотографии, отдает предпочтение всему недолговечному, пишет: «Кино за несколько лет преподавало нам о человеке больше, чем живопись за века; мы узнали мимолетные выражения его лица, почти неправдоподобные и все же реальные позы, его обаяние и отвратительное уродство» [Кракауэр, 1974, с.84]. Ф.Ницше пришлось бы по душе этот современный гимн Дионису. Вот уж действительно, чего не отнять у бунюэлевских шутов, рядящихся в апостолов и в самого Христа, так это непреднамеренности и отвратительного уродства. Для чего же режиссеру понадобилось прибегнуть к столь изощренному насилию над чувством прекрасного, да и, вообще, всего возвышенного?

Дело в том, что Л.Бунюэль, как всякий настоящий художник, поэт в области кино, пытается воссоединить видимый мир (действительный) и невидимый (идеальный). Но так как *невидимое*, оно же сакральное, в понимании режиссера дискредитировано, проституцировано, превращено в фетиш, то держать ответ приходится *видимому*. Оно, будучи максимально далеким от совершенства, чего только стоят все эти опустившиеся нищоброды, при помощи «неподобных подобий» апофатического дискурса, то есть через всевозможные непотребства возопиет к истине так, как не смогла бы никакая этическая и эстетическая норма.

Л.Бунюэль пытается перевернуть задолго до него поставленный на голову мир. Поэтому ему приходится постоянно, причем варварскими способами разоблачать попытки столпов общества в лице церкви и других институтов власти представить действительность успешной и прогрессивной. Режиссер создает одного гротескового Христа за другим, вовсе не для того чтобы разоблачить Христа, а чтобы сорвать повязку с глаз религиозного

фанатика и буржуазного прагматика. Их вполне устраивает искаженный порядок вещей как видимых, низведенных до измерения товара, так и невидимых, превращенных из идеи в идола.

Но что самое важное, Л.Бунюэль в различные периоды своей жизни сам был и фанатиком и прагматиком. Режиссер сражается со своими собственными драконами – ложными иллюзиями, религиозными предрассудками, он избавляется от своих химер и делает это с такой истовостью, что его враги и друзья не могут понять: Бунюэль за религию или против? Самое удивительное состоит, пожалуй, в том, что Л.Бунюэль и сам не может этого понять. Не потому ли Ж.Делез в работе «Кино» и написал о великом испанском режиссере, что «радикальная критика религии подпитывалась истоками возможной веры, а безудержная критика христианства как института оставила Христу шанс как личности». И далее: «Не так уж неправы те, кто видит в творчестве Бунюэля внутренний спор с собственными христианскими импульсами...» [Делез, 2004. с.194].

Хотя кто-то, вероятно, разделит и другую точку зрения на декларируемый атеизм Л.Бунюэля, как это сделала киновед О.Рейзен, интерпретируя образ слепого, который занимает место Христа за столом Тайной вечери. «Бунюэль сказал своей реконструкцией то, что хотел сказать: лишь незрячий Иисус мог решить, что его жертва искупит грехи человеческие» [Рейзен, 2005. с.133].

Обращаясь к новозаветной парадигме испанский режиссер, безусловно, пытается пролить свет на проблематику невидимого, и в этом смысле он, безусловно, является художником-трансценденталистом. «Весь день мы только и разговаривали, что о Святой Троице, о двойственности Христа, о чудесах девы Марии» [Бунюэль, 2009, с.380], - свидетельствует режиссер, рассказывая о съемках картины «Млечный путь». Его кюре носят под сутаной саблю, так, на всякий случай. Л.Бунюэль со всей определенностью говорит нам: либо вера в сердце, либо сабля под полой.

Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе прибегнуть к гротескному реализму и поставить с ног на голову вещи видимые, чтобы таким образом разоблачить ложные представления о религиозном идеале. Режиссер может и не найти визуального эквивалента для положительного выражения этого идеала, возможно, что не в этом состоит его призвание, но, разбивая кумиры, он заставляет зрителя задуматься над психологической природой идолотворчества.

Мы отметили, что через визуализацию отсутствия, связанную с границами киноэкрана или с принципом построения мизансцены, или с особенностями межкадрового монтажа, или со своеобразием динамического панорамирования камерой реализуется специфическая визуальная метафора, которая воспринимается естественно в экранных видах искусства. Также мы указали на то обстоятельство, что метафора эта выглядела бы нарочито или была бы формально невозможна в художественной литературе.

Впрочем, подобные прецеденты имеются.

Вот как описана смерть в рассказе В.Гроссмана «В городе Бердичеве».

«Она видела, как он вбежал первым на страшный своей простотой деревянный мосток, как стрекотнул пулеметом поляк, - и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем» [Гроссман, 2005, с.10].

Когда А.Аскольдов вольно экранизировал рассказ «В городе Бердичеве», фильм вышел под названием «Комиссар» (1967), то от режиссера не ускользнула метафора «и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками». Переводя вербальную метафору в визуальную, А.Аскольдов прикоснулся к тайне смерти с той же осторожностью и внимал ей с тем же трепетом, что и В.Гроссман. В одном из интервью режиссер признался, что он никогда не видел, как убивают человека, а значит, у него нет морального права показывать убийство.

«Эта картина про многое, - ответил сам себе на вопрос на одном из публичных выступлений автор фильма. - Я определяю ее как картину о любви, о любви к человеку, о любви к детям, к семье, о национальной толерантности, о любви к своей маленькой местечковой родине. Это и фильм-предупреждение. Мне сказали, что министр разоружения ООН отдал неофициальное распоряжение, чтоб все члены организации посмотрели картину Аскольдова «Комиссар»: это поможет им еще больше ненавидеть войну. Но я не ставил перед собой цель сделать антивоенный фильм, так же как и не делал фильм антисоветский. (...) Для меня было важно показать историю любви...» [Аскольдов, 2004].

Комиссар Клавдия Вавилова понесла во время боевых действий. Ее определяют на постой к многодетному отцу семейства еврею Магазанику. Клавдия рожает, но не позволяет материнскому началу овладеть всем ее существом. Она оставляет сына в доме Магазаника и прибивается к отряду красноармейцев, которые собираются принять бой. Ведь именно они ее истинные дети, и Вавилова должна быть с ними.

Остановимся на одной из самых ярких визуальных метафор фильма.

Возлюбленный комиссара Клавдии Вавиловой въезжает на мост и, скошенный пулеметом, падает с коня. Смерть его показана несколько театрально, но условность изображения, которому не хватает правдоподобия, вовсе не принижает значимость события, масштаб которого уже невозможно ничем измерить, а значит, и показать, изобразить. Безжизненное тело лежит на мосту, рука свесилась над ручьем.

Следом за убитым командиром на мост въезжает эскадрон, однако лошади лишились своих всадников. Лошади с пустыми седлами несутся мимо погоста, поднимая клубы пыли, а затем, стоя в реке шеренгами, пьют. Бойцы конного эскадрона не убиты, или не все убиты, кто-то же привел лошадей на водопой, но убита сама жизнь в лице возлюбленного Клавдии Вавиловой.

Эмпирический облик вещей, подкрепленный авторитетом здравого смысла в художественно-эстетической реальности, равно как и в мистической, дает сбой. Показать смерть во всем ее величии и простоте так же невозможно, как проникнуть в тайну тайн. Клавдия мечется в бреде, но ее видению, - мы видим смерть командира ее глазами, тем не менее, присуща логика, логика интуитивного, поэтического мышления. Следуя этой особой логике, Аскольдов словно бы отрешается от чувственного зрения и его законов. Бог Дионисия Ареопагита «скрывается в ослепительном мраке сокровенно-таинственного безмолвия». Найденная А.Аскольдовым метафора – лошади, потерявшие седоков, это сознательный отказ от рационального дискурса, присущий не только эстетике абсурда и поэтике «жанра» видения, но и законам самого искусства.

Вот как об этом пишет П.Флоренский в «Иконостасе»: «Все знаменательное в большинстве случаев бывает или чрез сновидение, или «в некоем тонком сне», или, наконец, - во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности. Правда, возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгаящий нас из самих себя, или же - расшатанность, «сумеречность» сознания, всегда блуждающего у границы миров...» [Флоренский, 1996, с.84].

В случае с комиссаром Вавиловой присутствует все вышперечисленное. Клавдия рождает, и это мощный удар по ее существу, заставляющий ее исторгнуть другое существо, и в муках рождения и сына, и самой себя, преобразиться. Она бредит, блуждает у границы миров, где лошади потеряли своих седоков, а красноармейцы косят воображаемую траву в палестинской пустыне. А.Аскольдов запечатлел «тонкий сон» Вавиловой, «сумеречность» ее сознания и через них явил нам невидимый мир.

Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе прибегнуть к визуализации отсутствия зримого мира.

Но он так же должен быть готов визуализировать присутствие того мира, который находится по ту сторону сознания. Таков опыт показа вещей незримых, сокрытых от наших «телесных глаз», но явленных нашим «духовным глазам».

Метафора А.Аскольдова отличается от метафоры М.Ханеке и М.Антониони. А.Аскольдов визуализирует присутствие мира иного, прибегая к эстетике абсурда и поэтике «жанра» видения. Режиссеры картин «Белая лента» и «Профессия-репортер» визуализируют отсутствие тех необходимых аспектов, которые должны были бы характеризовать мир эмпирический. Они как будто бы забывают о том, что в эмпирическом мире, когда он становится достоянием киноэкрана, правят острый сюжет и саспенс. М.Ханеке прибегает к эстетике минимализма, с ее отказом от иллюзионизма. А основа эстетики М.Антониони - недопроявленность эмпирического мира, его экзистенциальная потаенность, хотя и по признанию самого М.Антониони, он режиссер видимой реальности, то есть той, которая открывается нашему взгляду.

Для нас важно отметить то, что метафоры смерти в картинах «Белая лента», «Профессия-репортер» и «Комиссар» являются иллюстрацией интуитивного мышления с его алогизмом, который восходит к апофатическому мировосприятию.

Основное действие фильма А.Тарковского «Сталкер» (1979) разворачивается на границе двух миров – зримого и незримого. Отдавая дань поэтическому восприятию мира, которое свойственно А.Довженко, А.Тарковский продолжает традиции трансцендентального кинематографа датского режиссера Т.Дреера и французского Р.Брессона. Но ему близки и другие художественные вселенные. Кадры картин А.Тарковского дышат тем же пограничным воздухом, воздухом экзистенции, который присутствует в фильмах И.Бергмана и М.Антониони.

Аномальная зона, в которую проникают три героя «Сталкера» имеет сердце, именуемое «комнатой желаний». Но, скорее, это странное помещение

следовало бы назвать «комнатой смирения». Ведь в сердце «Зоны» сбываются сокровенные желания, о которых человек даже и не догадывается. Другими словами, «комната» является тем символом высшего порядка, который сопоставим только с Отцом Небесным. И только Отцу открыты все тайны человеческого сердца.

Если в «комнату желаний» войдет раб или наемник, то комната исполнит сокровенное желание раба и наемника. С какой стороны ни посмотреть, но заветное, потаенное желание раба и наемника сводится к тому, чтобы подчинить себе хозяина, сделать его управляемым. Не потому ли обвинители Христа сочли преступлением с Его стороны именно то, что Он поставил себя выше Бога. Но к такому выводу могли прийти только рабы и наемники, а не сыны Отца Небесного. Вот почему Христос оказался так и не услышан. А вот если порог комнаты переступит сын, то комната исполнит сокровенное желание сына. И желание это может быть только одним - принять волю Отца, соединить свою волю с Его волей. «Я и Отец – одно» (Ин. 10:30) говорит Христос.

Три путешественника Сталкер (А.Кайдановский), Профессор (Н.Гринько) и Писатель (А.Солоницын) еще не чувствуют себя сыновьями, каждому мешает его собственная персона, какая-нибудь одна сильно развитая ее сторона. Однако по мере того как «эмпирический хронотоп» уступает место «сакральному хронтопу» [Салынский, 2009, с.80], путешественники все отчетливее осознают сколь ничтожны их притязания на позитивистскую разгадку тех мотивов, которые движут ими.

Профессору мешает рассудок, который способен оперировать только категориями рационального или иррационального, ведь Профессор допускает существование абсурдной «комнаты желаний» и даже намеривается уничтожить ее, стереть с лица земли в мире физическом. Но Профессор совершенно не способен прикоснуться к тайне сверхрационального, к тайне онтологического блага, к тайне милости Божьей. Мистической глубине духовной природы человека Профессор не

доверяет. Мир эмпирических фактов, устойчивых фактов сознания, наконец, мир видимых вещей, вот что составляет предмет его изучения и, в какой-то мере, поклонения. Если Профессор, таков, каков он сейчас есть, переступит порог «комнаты желаний», то он получит только то, что способен увидеть глазами и сделать объектом научного теоретизирования. Незримое, небесное существует и для него - в руках Профессора знамя общечеловеческих ценностей, которым он широко размахивает. Но это знамя тонет в море других идей: например, идеи прогресса с ее панегириком техническому разуму и силе.

Прогресс печется о человечестве, но отдельно взятый человек часто оказывается палкой в его колесе. И здесь впору вспомнить ницшеанскую философию любви к дальнему, господствующую мировоззренческую парадигму XX века, для которой отдельно взятый ближний является расходным материалом, удобрением для колосьев будущего.

В евангельской же реальности человек является тем сосудом, в который Бог «вливает» Свою свободу. «В «скудельные сосуды» Бог вложил Свою свободу, Свой образ Творца и приходит всмотреться в него» [Евдокимов, 2012, с.111], - пишет богослов «парижской» школы русской эмиграции П.Евдокимов. А потому Богу дорог каждый сосуд, каждая душа, и не только в ее будущем небесном состоянии, но и в нынешнем земном.

Все это понимает Сталкер. Однако и он не решается переступить порог заветной комнаты. Мы не склонны идеализировать образ Сталкера, хотя такая традиция и существует. Как мы помним, Сталкера разоблачает Писатель. Как далеко не заходил бы Сталкер в самоуничижении и самоумалении, он все-таки не готов расстаться с мечтой о лучшей доле, чем та, которая выпала ему и выпала не случайно. Мечта о лучшей доле связана с вещами видимыми, имеющими земную ценность. Когда Профессор собирается взорвать «комнату желаний», Сталкер в траковке Писателя воспринимает это как покушение на свою власть, власть лишь на первый

взгляд ничтожную, за которой скрывается неутоленное желание обладать душами людскими.

Впрочем, персонаж А.Кайдановского сложнее, чем его преподносит нам Писатель. В юродстве Сталкера есть искра Божья, и он способен зажигать сердца. Впоследствии А.Тарковский глубоко разочаруется в образе Сталкера, однако в конце семидесятых годов фигура изгоя представляется режиссеру трагической и вызывает его глубокое сочувствие. Сталкеры призваны жить в тонких мирах, и если они изменяют своему дару, то превращаются в чудовищ.

Не входит в комнату желаний и Писатель, он как бы замирает на пороге сыновства, хотя «Зона» уже и усыновила его. Писатель не угодил ни в одну из ловушек. Сначала голос свыше голосом самого Писателя предупреждает его. Затем Писатель выходит невредимым из «сухого туннеля» и из «мясорубки».

Исследователь творчества Андрея Тарковского И.Евлампиев говорит о Писателе как о последователе и преемнике Иисуса Христа [Евлампиев, 2001], но все же Писатель не Христос, и он отлично это понимает. Писатель не может сказать о себе, даже в мыслях произнести такое: «Я и Отец – одно». Потому что если это вдруг окажется ложью, то и вся его жизнь обратится в прах. Может быть, он и не повесится, как учитель Сталкера Дикообраз, но он уже никогда не победит ту «тьму внешнюю», которая навалится на него. Сокровенное желание Писателя усыновиться Богу, и он уже усыновлен Отцом. Может быть, больше всего на свете Писатель боится неоспоримых тому доказательств, они бы его смутили.

Чувство стыда не позволяет ему искать зримых знаков незримой реальности. Писатель замирает на пороге тайны, на пороге первоисточника и первоосновы всех вещей, которые заключены в его сердце. Им овладевает безграничная и безмерная духовная отрешенность, хотя он и продолжает по инерции рассуждать и даже куражиться.

Так как же режиссеру показать незримое, самое сердце незримого? Как показать «комнату желаний»?

Мы вместе с тремя путешественниками находимся на пороге комнаты, но нам виден только дверной проем, да и то, в три четверти. Еще видна полоска зыбкого пепельно-голубого света, которая принадлежит пространству комнаты. И все. Можно увидеть подобие креста, который образуется стояком дверной коробки и некой поперечиной как бы пролитого из комнаты света.

Согласно христианскому учению, Христос восстанавливает двуединство бытия. Воссоединяет видимое и невидимое. Видимое и невидимое присутствует во всех вещах «неслиянно и нераздельно», но откликнуться и воспринять эту правду способно только сердце. Рассудку такое не по силам.

«Христологическое выражение «неслиянно и нераздельно» спроецированное на человеческую плоскость, являет единство тварной природы *с благодатью...*» [Евдокимов, 2012, с.202]. Другими словами, между человеком и высшим смыслом его жизни хотя и пролегает пропасть, так выражается неслиянность человека с высшим смыслом, но перепрыгнуть ее возможно, то есть преодолеть разделенность с высшим смыслом, с Богом. Никакая пропасть неспособна стать преградой на пути человека к высшему смыслу, к его высшему предназначению, к его божественной природе. Сын Человеческий воссоединяет в своем сердце человеческое и божественное, то, что можно увидеть глазами земными и то, что можно увидеть только глазами небесными.

Режиссер, который воспринимает себя последователем Христа, пытается средствами художественно-эстетической реальности добиться подобного, но это было бы, конечно, невозможно, если бы он сам не имел мистического опыта и не доверял высшей интуиции, в чем бы она ни выражалась.

Мы уже теряем надежду увидеть «комнату желаний», но тут-то А.Тарковский нам ее и показывает, но показывает изнутри, а не снаружи. Тот, кто пребывает вне Бога, способен Его описать и даже показать, потому что он мыслит Бога либо как реальный объект, либо как идеальный объект (умопостигаемую сущность). Но Бог не объект, и Он не Тот, Кого можно охватить умом или вывести из ума. Тот же, кто пребывает в Боге, лишается дара речи о Нем, но ощущает всем сердцем Его присутствие и свою свободу в Нем. Не потому ли Бердяев напишет: «Мышление о свободе всегда есть мышление апофатическое» [Бердяев, 1996]. «Комнаты желаний» как объекта не существует, так же как не существует Бога как объекта. Поэтому и показать заветную комнату невозможно.

Н.Бердяев определяет экзистенциализм как философию «которая не хочет объективирующего познания». И далее: «Объективация означает отчуждение, обезличивание, утерю свободы, подчинение общему, познание через понятие» [Бердяев, 1996]. В «комнате желаний» всё есть причастность и сыновство, лицо и свобода, сверхрациональный путь познания. Поэтому Н.Бердяев и делает следующий вывод: «Бог не есть сила «вне» или «над». То же, что пребывает «вне» нас или «над» нами, есть вещный мир. То, что «вне» или «над» нами, выталкивает нас из глубины существования, из нашего внутреннего человека, как его называет апостол Павел, или из нашего трансцендентального человека, как его называет Н.Бердяев.

Бог бросает взгляд из человека, а человек бросает взгляд из Бога. Но увидеть Бога невозможно, как невозможно увидеть собственный зрачок. Немецкий мистик Майстер Экхарт сказал: «Глаз, которым я вижу Бога, - это тот самый глаз, которым Бог видит меня» [Экхарт, 2001, с.276].

Итак, мы находимся в «комнате желаний». Камера статична. Мы словно бы пребываем в самом Боге, а значит, Он познаваем. Познаваем через нас, и стремится быть познанным через нас. Георгий Чистяков приводит множество цитат, в которых говорится о том, что Библия побуждает человека искать Господа в глубинах сердца. «Господь сокрыт, - пишет Чистяков, - Он

«втайне». Но Он позволяет Себя найти, более того, зовет нас искать Его в глубинах нашего собственного «я» [Чистяков, 2010, с.196]. Сам Бог смотрит на человека, на трех странников, сидящих перед «комнатой желаний». Кафельный пол залит водой, грубая бугристая стена и вода освещены темно-золотым лучом. Это темное светоносное золото полотен Рембрандта.

А.Тарковский не устает обращаться к евангельской притче о возвращении блудного сына. Сталкер, Профессор и Писатель вернулись домой, в дом Отца. Каждый из них шел своей дорогой, и даже кажется, что они совершенно случайно встретились на пороге комнаты, такие они разные.

Полотно Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1666-1669) является в том смысле иконой, что взгляд на сына и отца, для которого сын навсегда останется сыном, брошен из сердечной глубины, которая находится по ту сторону видимых и постижимых вещей. Глубина эта, бездонность эта и есть Бог. И эта бездонность пронзает мир Своим взглядом, и все соединяет, сплетает друг с другом, даруя всем вторую жизнь и как бы второй облик. Пронзающая мир бездонность отменяет пропасть, которая пролегает между трансцендентальным человеком и эмпирическим, а также между невидимым и видимым планами бытия. Второй, иконный облик вещей, через который раскрывается высшая реальность, режиссер «Сталкера» и попытался явить нам при помощи визуальной метафоры, которая обладает энергией евангельской притчи и правдой символа искусства.

Постепенно свет уходит из комнаты, и она становится еще загадочней.

Темное золото кадра, перекликающееся с колористическим решением полотна Рембрандта, символизирует, на наш взгляд, катафатическое богословие. Катафатическое мышление через Божественные имена воссоздает образы Бога. Вот и отец на картине Рембрандта явлен в образе благообразного старца, «одетого в царственно звучащие красные одеяния». Когда же свет в «комнату желаний» проникает только снаружи (изнутри она

уже не освещена), то здесь вступает в свои права апофатизм, и темно-голубая тьма кадра становится его символом.

Трансцендентальный кинематограф А.Тарковского соединяет в себе два типа речи – речь об эмпирических вещах – мы их видим, и речь пророчеств – мы ее угадываем. А картина «Сталкер», по нашему мнению, является перекрестком и двух путей богопознания - катафатического и апофатического. Не это ли обстоятельство роднит ее с иконой? «Русская культура, - замечает Н.Хренов, - эта та культура, в которой икона не могла не оказать огромного влияния на семантику киноизображения. Хотя понятно, что по идеологическим причинам это влияние не могло быть ярким и широко комментируемым» [Хренов, 2008, с.246]. В иконе, как известно, апофатический и катафатический способ выражения соединяются, но по тому же самому принципу они соединяются и в трансцендентальном кинематографе, когда апофатизм, апеллирующий к «несходным образам», сочетается с платоновской традицией, которая проявляется в соотнесенности чувственного образа с идеей или первообразом [Хренов, 2008]. И, конечно же, в фильмах Тарковского всегда соприкасаются две реальности – данная нам в ощущениях и сверхчувственная.

Когда режиссер изображает принципиально *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе скрыть или недопроявить эмпирический облик вещей. Но этого мало. Ведь художник-трансценденталист призван к изображению мира незримого. Феноменальная данность вещи, формально выведенной из поля зрения, восполняется ее ноуменальной явленностью посредством метафорического переосмысления предельных оснований ее бытия. Другими словами, режиссер вправе не показывать тот мир, который, механически расширив границы экрана или выстроив по-иному мизансцену, все-таки возможно увидеть. Но подобный отказ влечет за собою необходимость изображения того, что находится по ту сторону видимого и выразимого.

Проанализировано десять уникальных художественных решений, синтезирующих образы видимого и невидимого мира, в основе которых лежит отрицание жесткой причинной обусловленности, восходящей к рационально-ориентированной познавательной модели. Так же рассмотрен апофатический аспект визуальной метафоры в кино, сопряженный с эстетикой невыразимого.

В рамках проблематики невидимого визуализация отсутствия уравнивается изображением вещей незримых. Подобная метаморфоза становится возможной благодаря изображению мира, находящегося по ту сторону сознания. Визуализация невидимого может быть осуществлена как минимум пятью способами.

Путем создания «мнимых пустот» и дискредитации «эмоциональных конструктов» («Профессия-репортер»).

Посредством формально-содержательного контрапункта («Расемон»).

При помощи метода гротескного реализма («Виридиана»).

Средствами эстетики абсурда и поэтики «жанра» видения («Комиссар»).

При помощи иконописной методологии. («Сталкер»).

Рационально-логический тип мышления опирается вовсе не на сухую житейскую арифметику, а на «эмоциональные конструкты», которые либо поддерживают в человеке ощущение иллюзорности бытия, либо в порыве «жесточкого сладострастия», по выражению Ф.Достоевского, срывают все таинственные покровы, обнажая материалистический каркас событий не только физической реальности, но и душевной жизни.

Маятник жесткого рационализма раскачивается между агностицизмом и позитивизмом, проскакивая точку внутреннего покоя, не замечая фазы глубинного равновесия, свойственного апофатизму, в которой видимое и невидимое, человек и Бог не противоречат и не исключают друг друга, а, если угодно, осознанно и добровольно жертвуют собой ради друг друга, и тем самым позволяют друг другу раскрыться во всей полноте своих возможностей. Трансцендентальный кинематограф с его экзистенциальной и

метафизической проблематикой есть один из путей апофатического самопознания с органически присущим ему поэтическим типом мышления.

И А.Каурисмяки, и К.Муратова, и М.Ханкеке, и Р.Брессон, и М.Антониони, и А.Куросава, и Л.Бунюэль и А.Аскольдов, и А.Тарковский заморожены тем, что режиссер «Сталкера» назвал «псевдообыденным течением жизни», связав его с поэтической сущностью кино. Поэзия же в кино способна реализоваться только через видимый мир. Поэзия в кино не чуждается и метафор, свойственных поэтическому творчеству в большей степени, чем прозаическому, но включенная мастером в повествовательную ткань метафора никогда не бывает нарочитой.

Важным маркером видимого мира является такое физическое состояние вещи как *бывалость*. Глаз верит обшарпанным вещам. А.Тарковский не раз воспевал обшарпанные стены как на киноэкране, так и на своих творческих вечерах, отвечая на вопросы обескураженных или восторженных зрителей. И здесь один из ключей к пониманию кинематографической реальности как поэтической реальности.

Образно-символическая значимость «незначительных, невзрачных и даже безобразных предметов», как отмечает В.Бычков, «лежала в основе раннехристианской идеологии, отражавшей чаяния «невзрачной», обездоленной части населения Империи» [Бычков, 1991, с.90]. Вот в каком смысле художник-трансценденталист не может не следовать наставлению Пушкина: «И милость к падшим призывал». Падшие - это униженные и оскорбленные, в числе которых окажется Сталкер, это и блудные сыновья в поизносившихся одеждах, к коим относятся Профессор, Писатель, да и Сталкер, конечно же.

Обшарпанность, даже безобразность воспринимается не как ущербность, а как многослойность бытия. Не таковы ли полуразрушенные ворота Расемон - аллегория «земной юдоли», «юдоли плача» с ее неискоренимой надеждой на преображение человека. Траченность стен, одежды, вещей и даже человеческого лица символизирует укорененность в бытии. Обшарпанная,

ущербная вещь ассоциируется с тем, что Псевдо-Дионисий называет «неподобные подобия». «Несходные образы» необходимо строить на принципах, диаметрально противоположных античным идеалам, - пишет В.Бычков. - В них, по мнению Псевдо-Дионисия, должны полностью отсутствовать свойства, воспринимаемые людьми как благородные, красивые, световидные, гармоничные и т. п., чтобы человек, созерцая образ, не представлял себе архетип подобным грубым материальным формам (...) и не останавливал на них свой ум» [Бычков, 1991].

Таким образом, не только специфические визуальные метафоры выдают поэтическое мировосприятие режиссера или обнаруживают какие-то аспекты этого мировосприятия, но и сама фактура, текстура кинематографической вещи способна стать символом поэтического мышления.

Безэмоциональность и немногословность героев А.Каурисмяки; атмосфера легкого, но неиссякаемого абсурда, которую любит и умеет нагнетать К.Муратова; простая суровость о чем-то молчащих вещей в лучших фильмах М.Ханеке; аскетизм и замкнутость Р.Брессона, экзистенциальная недосказанность М.Антониони; псевдочувственность художественной ткани картин А.Куросавы, простота и склонность к алогизму Л.Бунюэля; гуманистический сюрреализм А.Аскольдова; уход от линейной перспективы событий и создание особого иконного пространства - простора сердца, в картинах А.Тарковского – являются, на наш взгляд, проявлением как апофатического начала, так и поэтического.

О неизреченности истины лучше, чем языком поэзии не скажешь. Вещи в фильмах, к которым мы обратились, обшарпаны, а люди прозрачны. Вот почему через последних проступает то иррациональный план бытия, как в картинах «Девушка со спичечной фабрики», «Белая лента», «Мушкетт», «Профессия-репортер», «Расемон», «Виридиана», то - сверхрациональный план бытия, как в «Коротких встречах», «Андрее Рублеве», «Расемоне», «Комиссаре», «Сталкере».

В мире, из которого изгнана любовь («Девушка со спичечной фабрики», «Мушкетт», «Профессия-репортер», «Расемон», «Виридиана») и остались только разочарование и смерть, становятся возможны самые жуткие духовные трансформации, самые ужасные в своей обыденности личные драмы.

В мире, где присутствует любовь, и любовь берет верх над ненавистью, смерть превращается в тайну («Белая лента», «Андрей Рублев», «Комиссар»).

В мире, в котором есть Бог, смерть как духовное состояние преодолевается любовью («Короткие встречи», «Андрей Рублев», «Расемон», «Комиссар», «Сталкер»).

Того, кто видит в обычном чудесное, принято называть поэтом или мистиком. Замечательно сказал А.Аскольдов об исполнительнице главной роли в фильме «Комиссар». «Мне было ясно, что Мордюкова рождена на эту роль, - других актрис, кроме нее, я не видел. Она заморозила меня своей обыкновенной необыкновенностью» [Аскольдов, 2004]. Поэт или мистик это тот, кто видит в «неподобном», то есть в неказистом – «подобное», то есть совершенное; тот, кто видит высшее духовное начало, которому ничто не может быть под стать, потому что оно само есть мера всего. В этом-то и состоит загадка и разгадка событий сверхчувственной реальности.

Все пророки обладают поэтическим типом мышления. А поэтическую речь нередко сравнивают с пророческой. Сверхчувственная реальность - это всегда зазор между двумя мирами – земным и небесным, зазор между двумя речами - речью об эмпирических вещах и иератической речью пророчеств. И чтобы сосредоточиться на этом зазоре, на границе имманентного и трансцендентного, эмпирического и метафизического, временного и вечного, условного и безусловного, видимого и невидимого, необходимо урезать в правах видимое. В искусстве, быть может, не в меньшей степени, чем в религии, выражено стремление к сверхрациональному пути познания, но искусство далеко не всегда ставит перед собой подобные задачи. И тем дороже те сознательные или внесознательные попытки, которые можно

признать удачными. Какие-то из них углубляют русло трансцендентного кинематографа, а какие-то продолжают лучшие традиции авторского кино в его трансцендентальном измерении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации разработана целостная концепция художественного осмысления феноменов реальности и игры в киноискусстве XX века. Выявлены четыре аспекта взаимодействия реальности и игры в художественном пространстве экранного произведения: 1) противостояние экзистенциального переживания бытия условному миру игры; 2) отождествление метафизической реальности как бытия с образом внутреннего человека, а игры как бегства от бытия – с образом внешнего человека; 3) синтез реальности и игры, который осуществляется в актерском искусстве, в результате чего создается игровая реальность с ее особыми бытийными смыслами как часть бесконечно многообразного мира, 4) сотрудничество игры как эстетического феномена с метафизической реальностью, и применение эстетических категорий игры к духовной проблематике киноискусства.

На основании проведенного научного исследования и полученных результатов, согласно поставленной цели и задачам, были сделаны следующие выводы.

I. Сформулирована и обоснована одна из сюжетобразующих тем киноискусства XX века, а именно, «реальность и игра», которая воплотилась в конфликте «внутреннего» и «внешнего» человека, нашедшего отражение в кинодраматургии. Как тема художественного фильма реальность и игра рассмотрена на примере четырех частных случаев противоречия между подлинным и мнимым существованием.

а) Выявлена оппозиция реальности и *игры в другого* как модели ролевого существования. В фильмах, исследующих данную проблематику, повествуется о том, как личность снимает маску, побуждавшую ее не быть, а казаться.

Реальность и *игра в другого* может быть названа темой таких фильмов, как: «Правила игры» Ж.Ренуара, «Сказки туманной луны после дождя»

К.Мидзогути, «Белые ночи» Л.Висконти, «Дама с собачкой» И.Хейфица, «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» Т.Ричардсона, «Эта спортивная жизнь» Л.Андерсона, «Персона» и «Час волка» И.Бергмана, «Кто боится Вирджинии Вулф?» М.Николса, «Дух улья» В.Эрисе, «Солярис» А.Тарковского, «Охота на лис» В.Абдрашитова, «Прекрасная спорщица» Ж.Риветта, «Простая формальность» Д.Торнаторе.

Снимающий маску бросает вызов внешнему существованию. Он готов идти до конца, чтобы пробиться к своему подлинному «я». Но иногда маску снять невозможно, настолько личность слилась с Персоной, с личиной. Приросла маска к атлету Мэчину из фильма «Эта спортивная жизнь», к художнику Юхану из «Часа волка», а писатель Онофф из «Простой формальности» снимает ее уже по ту черту существования.

б) Выявлена оппозиция реальности и *иллюзии* как тенденции сокрытия истины в кинотворчестве. Авторы фильмов, исследующих феномен иллюзии, пытаются доказать, что истина неудержима в своем движении, вечно не завершена, но ей невозможно отказать в целостности, в безусловности; истина ускользает, но не потому, что относительна, а потому, что она является символом сверхчувственной реальности.

Реальность и *иллюзия* может быть названа темой таких кинокартин как: «Гражданин Кейн» О.Уэллса, «Расемон» А.Куросавы, «Персона» И.Бергмана, «Блоу-ап» М.Антониони, «Жилец» Р.Поланского, «Зелиг» В.Аллена.

На их примере мы имели возможность убедиться в подлинной таинственности любого события. Авторы этих фильмов попытались «вырвать» событие, а заодно и смысл человеческого существования из круга привычных, а потому неизбежно ложных представлений. Истина неудержима в своем движении, вечно не завершена, но ей невозможно отказать в целостности, в безусловности. Истина ускользает, но не потому, что относительна, а потому, что она символ сверхчувственной реальности. Путь к истине, к Непостижимому - это путь от вещи как эмпирического

бытия, к символу вещи как бытию одухотворенному. Тайна чаши в «Расемоне», парка в «Блоу-ап», квартиры в «Жильце», последних слов в «Гражданине Кейне», частного существования в «Зелиге», - всё это метафоры подлинного события, то есть реальности духовной.

в) Выявлена оппозиция реальности и *сна* как игр бессознательного. Режиссеры, ставящие во главу угла данную проблему, показывают, какие разные формы может принимать опыт освоения «пограничной полосы» именуемой сновидением: будучи одной из самых загадочных реалий душевной жизни, сновидение только став видением некоторой символической реальности, актуализирует возможности внутреннего человека.

Реальность и *сон* являются темой таких режиссерских работ как: «Кабинет доктора Калигари» Р.Вине, «Метрополис» Ф.Ланга, «Орфическая трилогия» Ж.Кокто, «В прошлом году в Мариенбаде» А.Рене, «Скромное обаяние буржуазии» Л. Бунюэля, «Из жизни марионеток» И.Бергмана, «Отсчет утопленников» П.Гринуэя. В ленте «Евангелие от Матфея» П.Пазолини и в фильмах А.Тарковского, часть из которых мы проанализировали, сновидение как актуализация сферы подсознания уступает место видению как проявлению сферы сверхсознания.

Опуская формальные элементы, с которыми принято связывать сновидческий характер кинематографа, заметим, что кино способно как усыплять нашего внутреннего человека, так и пробуждать его; подбираться как к иррациональной, магической, темной стороне сновидения или галлюцинации, что целиком и полностью находится в его компетенции, так тяготеть и к сверхрациональной, мистической, составляющей видения иного бытия.

г) Выявлена оппозиция реальности и *утопии* как веры в осуществимость «земного рая», следствием которой становится принесение личностной свободы в жертву земным ценностям.

Реальность и *утопия* является темой таких фильмов, как: «Седьмая

печать» И.Бергмана, «Корабль дураков» С.Крамера, «Агирре, гнев божий» В.Херцога, «Ночной портье» Л.Кавани, «Коянискатси» Г.Реджио, «Мой друг Иван Лапшин» А.Германа, «Сон смешного человека» А.Петрова.

В фильмах, исследующих феномен утопического сознания, показано, как попытка построить рай на Земле оборачивается полным крахом, однако за одним миражом земного града вырастает другой, продолжая манить внешнего человека, для которого бремя тайной внутренней свободы непосильно.

II. Выявлены позитивные аспекты феномена игры как творческой самореализации. Актерское искусство, с присущими ему внутренними противоречиями, позиционируется как особое духовное измерение реальности. Преображенный искусством феномен маски и игры получает свое оправдание, но проступающее сквозь маску лицо, а сквозь игру – реальность по-прежнему остаются символами подлинного существования.

Киноведческому разбору подвергаются такие картины как: «Лицо» И.Бергмана, «Восемь с половиной» Ф.Феллини, «Все на продажу» А.Вайды, «Начало» Г.Панфилова, «Американская ночь» Ф.Трюффо, «Голос» И.Авербаха, «Фанни и Александр» И.Бергмана.

Актер творит своей игрой реальность до тех пор, пока результат игры не подменит собою ее процесса. Под *результатом* игры, а результат корыстен, мы понимаем лицемерие и его оборотную сторону - откровенность. И то, и другое сводимо к удобной житейской маске, к очередной уловке инстинкта театральности. Под *процессом* же игры, а процесс жертвенен, мы понимаем искренность, лицедейство, высокое искусство. Магия актерской игры, а шире – искусства, пожалуй, единственная из магий, которая берет верх над обыденностью. Любая другая магия является пародией на мистическую глубину бытия, коммерциализацией и прагматизацией этой глубины.

Фильм И.Бергмана «Фанни и Александр» интерпретирован соискателем как вариация пьесы У.Шекспира «Гамлет, принц датский». Особенность данной интерпретации состоит в том, что внимание сосредоточивается на

Гамлете, выступающем в амплуа актера. Именно с этих позиций следует оценивать и трактовать поступки и помыслы бергмановского Александра. Поддавшись обаянию образа вымышленного персонажа, он играет его роль в жизни, уже не отличая реальности от фантазии. Именно это и позволяет Александру одухотворить реальность, раскрыть ее бесконечные возможности в мире игры как художественного и мистического опыта.

III. Обнаружены десять типов художественных решений, связанных с видимым и невидимым планами бытия. Пять типов исходят из проблематики *видимого*, пять - из проблематики *невидимого*. Общим для всех типов решений остается ключевая роль визуальной метафоры, претворяющей единство видимого и невидимого, синтезирующей метафизическое и эмпирическое.

Диссертантом рассматривается ситуация, когда транслятором духовно-нравственных ценностей становится поэтическое мышление, основанное на презумпции принципиальной недосказанности и метафоричности. А так как поэзия в кинематографе способна реализоваться только через видимый мир, через предметно-чувственную реальность как часть «слитного бытия», стремящегося к единству, то, следовательно, поэтически мыслящий режиссер прибегает либо к визуализации отсутствия видимого мира, либо к визуализации присутствия мира незримого. Акцент, сделанный им на том или ином аспекте визуализации, позволяет реализоваться соответствующей художественной стратегии.

Данные стратегии имеют как игровой так и внеигровой характер, который реализуется через следующие художественные приемы: смещение персонажа или вещи на обочину семантического поля, выражающееся в особой работе с кадром, мизансценой и межкадровым монтажом; дискредитация «эмоциональных конструкторов»; включение в художественную ткань фильма формально-содержательного контрапункта; метод гротескного реализма; средства эстетики абсурда и поэтика «жанра» видения; иконописная методология.

Перечислим эти стратегии:

1. Изображая *видимое*, то есть эмпирический облик персонажа или вещей, режиссер может механически ограничить *видимое* в его правах. Благодаря подобному ограничению физической реальности становится слышнее весть сверхрациональной реальности. Так, через визуализацию отсутствия реализуется специфическая визуальная метафора, стремящаяся к синтезу двух миров земного и небесного. Подобная метафора, тяготеющая к небывальщине оксюморона, воспринимается достаточно естественно в экранных видах искусства. В качестве примера проанализирована сцена из фильма А.Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики».

2. Изображая *видимое*, режиссер может произвести операцию фабульного вычитания эмпирического облика вещи, равно как и персонажа, чтобы восполнить отсутствие эмпирического облика символом сверхчувственной реальности. Подобная компенсация также способствует «сращиванию» двух миров – видимого и невидимого. В качестве примера проанализирована сцена из фильма К.Муратовой «Короткие встречи».

3. Изображая *видимое*, режиссер может при помощи мизансцены символически ограничить видимое, как бы искажая его физические параметры, чтобы тем самым обратить наше внимание на духовное измерение знакомых вещей. Обыденные предметы вдруг предстают новыми, небывальными. В качестве примера проанализирована сцена из фильма М.Ханеке «Белая лента».

4. Изображая *видимое*, режиссер может как механически ограничить видимое в его правах, так и символически при помощи мизансцены, чтобы нравственный порядок мироустройства возобладал над заведенным, но искаженным в своих основаниях порядком вещей. Конфликт двух миров - земного и небесного нужен художнику для того, чтобы через столкновение прийти к их единству, к их примирению. В качестве примера проанализирована сцена из фильма А.Тарковского «Андрей Рублев».

5. Изображая *видимое*, режиссер может при помощи мизансцены и межкадрового монтажа символически ограничить видимое. Сначала режиссер сосредоточивает внимание на физическом *присутствии* персонажа, а затем делает акцент на *явлении* персонажа как измерении духовном. Причем такое состояние персонажа как *явление* передается не только через визуализацию его отсутствия как физического тела, но и через изображение его заместителей, имеющих вещную природу. В качестве примера проанализирована сцена из фильма Р.Брессона «Мушкетт».

6. Изображая *невидимое* посредством визуальной метафоры, режиссер вправе прибегнуть к визуализации отсутствия элементов повествовательной ткани, и как бы загадать зрителю загадку. На уровне фабулы загадка, в конце концов, разгадывается (хотя, конечно, существуют и исключения), а вот на уровне идеи фильма как измерения символического, загадка перегадывается заново и уже не имеет ответа. Через ослабление «эмоциональных конструкторов», в чем бы они ни выразались, режиссер приближает нас к максимально интимному переживанию трансцендентного. В качестве примера проанализирована сцена из фильма М.Антониони «Профессия-репортер».

7. Изображая *невидимое* посредством визуальной метафоры, режиссер вправе прибегнуть к соединению несоединимого, а именно плана выражения, ориентированного на предметно-чувственную реальность, и плана содержания, ориентированного на сверхчувственную реальность, что отсылает нас к принципу «неподобных подобий» апофатической поэтики. В итоге оба исключаящих друг друга элемента противоречия: изобразительные средства, служащие визуализации эмпирической реальности, и идея фильма, пытающаяся через факт, не укладывающийся в рамки логического мышления, раскрыть смысл сверхчувственной реальности, сводятся режиссером в одно неделимое целое, и парадоксальным образом дополняют друг друга. В этом случае мы сталкиваемся с тем, что можно было бы назвать формально-содержательным контрапунктом как одной из

разновидностей контрапунктического приема. В качестве примера проанализирована сцена из фильма А.Куросавы «Расемон».

8. Изображая *невидимое* посредством визуальной метафоры, режиссер вправе прибегнуть к гротескному реализму и поставить с ног на голову вещи видимые, чтобы таким образом разоблачить ложные представления о религиозном идеале. Режиссер может и не найти визуального эквивалента для положительного выражения этого идеала, возможно, что не в этом состоит его призвание, но, разбивая кумиры, он заставляет зрителя задуматься над психологической природой идолотворчества. В качестве примера проанализирована сцена из фильма Л.Бунюэля «Виридиана».

9. Изображая *невидимое* посредством визуальной метафоры, режиссер вправе прибегнуть к визуализации отсутствия зримого мира. Но он также должен быть готов визуализировать присутствие того мира, который находится по ту сторону сознания. Таков опыт показа вещей незримых, сокрытых от нашего физического зрения, но явленных нашим «духовным глазам». Достигаться это может средствами эстетики абсурда и поэтики жанра видения. В качестве примера проанализирована сцена из фильма А.Аскольдова «Комиссар».

10. Изображая принципиально *невидимое* посредством визуальной метафоры, режиссер вправе скрыть или недопроявить эмпирический облик вещей. Но этого мало. Ведь художник-трансценденталист призван к изображению инобытия. Феноменальная данность вещи, формально выведенной из поля зрения, восполняется ее ноуменальной явленностью посредством метафорического переосмысления предельных оснований ее бытия. Другими словами, режиссер вправе не показывать тот мир, который, механически расширив границы экрана или выстроив по-иному мизансцену, все-таки возможно увидеть. Но подобный отказ влечет за собою необходимость изображения того, что находится по ту сторону видимого и выразимого. Подобное может быть осуществлено при помощи иконописной

методологии. В качестве примера проанализирована сцена из фильма А.Тарковского «Сталкер».

Такие трансцендентально ориентированные режиссеры как А.Каурисмяки, К.Муратова, М.Ханкеке, Р.Брессон, М.Антониони, А.Кurosава, Л.Бунюэль, А.Аскольдов, А.Тарковский, заморожены тем, что режиссер «Сталкера» назвал «псевдообыденным течением жизни», связав его с поэтической сущностью кино. Поэзия же в кинематографе способна реализоваться только через видимый мир, через предметно-чувственную реальность как часть «слитного бытия», стремящегося к Всеединству.

IV. Соискателю видятся следующие перспективы дальнейшей работы над проблематикой диссертации. Апеллируя к поэтическому типу мышления, рассмотреть мировой кинопроцесс начала XXI века. Уделить внимание национальным кинематографиям Китая, Турции и Ирана, существенно обогативших мировой кинематограф за два последних десятилетия.

Сколь бы не претендовала на целостность, изложенная научная концепция, она нуждается в доработке. Определяя пути дальнейшего исследования в русле заявленной темы, автор видит целесообразным сосредоточить внимание на некоторых аспектах сугубо киноведческой проблематики. А именно, установить взаимосвязь между драматической коллизией фильма и внутренней изобразительной структурой кинокадра, что соискателем было проделано, хотя и не в полном объеме. Феномены реальности и игры многомерны и многоплановы. Позиционирование их в качестве сопоставляемых членов антитезы может показаться спорным, но так как у них нет прямых смысловых антонимов, а имеющиеся ситуативны, то автор диссертационного исследования счел возможным остановиться именно на этой паре противоположностей, отвечающих природе драмы, которая тяготеет к бинарной структуре, и вполне адекватно отражающей духовную проблематику киноискусства. Последнее обстоятельство во многом и определяет актуальность и новизну исследования.

Библиография

- Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: 1992. 7-19 с.
- Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа о Эдипе // Античность и современность. М.: 1972. 90-102 с.
- Аверинцев С.С. Ритм как теодицея // «Новый Мир», 2001. №2.
URL: http://knigi-chitaty.ru/read/11032/page-s_1.html (дата обращения: 15.11.2013).
- Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелиос, 2004. 352 с.
- Андрей Тарковский. Человек. Который увидел ангела. 2012. URL: <http://www.unikino.ru/component/k2/item/1659.html> (дата обращения: 15.11.2013).
- Анненский И.Ф. Проблема Гамлета // Избранное. М.: Правда, 1987. 592 с.
- Антоний, митрополит Сурожский. Человек перед Богом. - М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Сурожского», 2010. 352 с.
- Арабов Ю.Н. Кинематограф и «массовая душа» // Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003. 106 с.
- Арнольди Э. Кабинет доктора Калигари // Первый век кино. М.: Локид, 1996. 721 с.
- Аронсон О.В. Базен // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычков. – М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
- Аскольдов А.Я. И тут я первый раз завязал шнурки // Новый берег. 2004. №4.
URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2004/4/aa16.html> (дата обращения: 15.11.2013).
- Ахматова А.А. Тайны ремесла // Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1977. 558 с.
- Баратынский Е.А. Богдановичу // Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1957. 412 с.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Худ. лит., 1965. 526 с.

Бачинин В.А. «Символ, аллегория и метафора в языках сакральных и художественных текстов»

URL: <http://www.archipelag.ru/authors/bachinin/?library=1653> (дата обращения: 15.11.2013).

Бачинин В.А. Внешний и внутренний человек // Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. Том V. СПб.: Новое и старое, 2005. URL: <http://christ socio.info/content/view/693/42/>(дата обращения: 15.11.2013).

Башляр Г. Онирическое пространство. Художник на службе у стихий. 1961. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000339/index.shtml>. (дата обращения: 15.11.2013).

Башляр Г. Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. 376 с.

Белгородский М.Н. Экзистенциализм // Андреевская энциклопедия. Д.Л. Андреев: Энциклопедия с обширной библиографией Автор-составитель Михаил Белгородский. <http://ae.rozamira.org/exist.htm>

Белый А. Андрей Белый и Александр Блок: Переписка. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.

Бергман И. Ингмар Бергман. Картины. Москва-Таллин, Музей кино, 1997, 438 с.

Бергман И. Фанни и Александр // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985.526 с.

Бердяев Н.А. Дух и реальность. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. 679 с.

Бердяев Н.А. Истина и откровение. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1996. 370 с.

Бердяев Н.А. Философия свободы. М.: АСТ, 2005. 733 с.

Бернанос Ж. Новая история Мушкетты. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=53815> (дата обращения: 15.11.2013).

Блинова М.П. Система византийского апофатического богословия в рамках философии постмодернизма. <http://zar-literature.ucoz.ru/> (дата обращения: 15.11.2013).

Бондаренко В. Об экранизациях: «Гамлет».

URL: http://gondolier.ru/163/163bondarenko_6.html (дата обращения: 15.11.2013).

Брашинский М.И. Малхолланд-драйв // Кино 500 главных фильмов всех времен и народов. М.: Афиша Индастриз 2004. 447 с.

Брессон Р. Робер Брессон. М.: Музей кино, 1994. 56 с.

Булгаков С. Невеста Агнца. Париж, 1945. 621 с.

Бунюэль Л. Смутный объект желаний. М.: АСТ: Зебра Е, 2009. 428 с.

Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 743 с.

Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев. Путь к истине, 1991. 407 с.

Бычков В.В. Символизм // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001. 447 с.

Вейль С. Тяжесть и благодать. М.: Русский путь, 2008. 266 с.

Ветрова Т.Н. Кинематограф Латинской Америки. М.: Знание, 1984, 125 с.

Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.

Выготский Л.С. Приложение. Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира // Психология искусства. Издание третье. М.: Искусство, 1986.

URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-88977.html?page=18#2777141> (дата обращения: 15.11.2013).

Вышеславцев Б.П. Значение сердца в религии. (Журнал "Путь", №1, 1925г. Париж, 1925. Сентябрь. Стр. 79-98).

URL:http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/_Vushesl_Serd.php. (дата обращения: 15.11.2013).

- Гегель Г.В.Ф. Философия истории. Сочинения. В 14 т. М.; Л.: Соцэкгиз, 1935. Т.8. 468 с.
- Гершензон М. Избранное. Москва – Иерусалим: Университетская книга, 2000. Т.1. 592 с.
- Гершензон М.О. Переписка из двух углов // Избранное. Т.4. Тройственный образ совершенства. Москва – Иерусалим: Университетская книга, 2006. 640 с.
- Гомер. Одиссея. М.: Правда, 1984. 320 с.
- Гроссман В.С. Избранное: В городе Бердичеве. Екатеринбург, У-Фактория, 2005. 688 с.
- Делез Ж. Кино М.: «Издательство Ад Маргинем», 2004. 622 с.
- Денисова Саша. Хиппи // Журнал «Stori», 2008. № 10. 132-142 с.
- Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. - СПб.: СПбГАТИ, 2010. 158 с.
- Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.-Л., Искусство, 1936. Т. 5. 655 с.
- Дмитриев А.В. Круглый стол «ОЗ», 23 сентября 2005 года / «Отечественные записки» 2005, №4 URL: http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005_4_1.html
- Достоевский Ф.М. Белые ночи // Полн. собр. соч. в тридцати томах. Л.: Наука, 1972. Т.2. 526 с.
- Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Собрание соч.: В 10 т. М.: Худ. Лит. 1956. Т.4. 610 с.
- Евдокимов П. Православие. М.: Издательство ББИ, 2012. 500 с.
- Евлампиев И.И. История русской метафизики в XIX-XX веках. Русская философия в поисках абсолюта. Часть I. СПб.: Алетейя, 2000. 415 с.
- Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. 349 с.
- Зайцева Л.А. Тема войны в кинематографе второй половины 50-х годов XX века. Вестник ВГИК, №12-13, 2012. 20-30 с.

- Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов. М.: ВГИК, 1991. 67 с.
- Замятин Е.И. Из записных книжек // Антология Сатиры и Юмора России XX века. М.: Эксмо, 2004. 608 с.
- Звегинцева И.А. «Terra incognita»: Кино Австралии и Новой Зеландии. М.: Материк, 2004. 244 с.
- Иванов Вяч. И. Заветы символизма // Собрание сочинений в 4 томах. Брюссель, 1974. Т.2. 850 с.
- Иванов. Вяч. И. Собрание сочинений в 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. 820 с.
- Кантор В.К. Русский европеец как явление культуры. М.: РОССПЭН, 2001. 704 с.
- Каурисмяки А. Девушка со спичечной фабрики. URL: <http://aki-kaurismaki.ru/films/dev.htm> (дата обращения: 15.11.2013).
- Кавелти Д. Изучение литературных формул.
URL:<http://www.metodolog.ru/00438/00438.html>. (дата обращения: 15.11.2013).
- Клюева Л.Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П.Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. №4. 73-88 с.
- Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб.: Кристалл, 2000. 864 с.
- Колотаев В.А. Видимое против говоримого. Антониони и Флоренский. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_2/10.html. (дата обращения: 15.11.2013).
- Колотаев В.А. Под покровом взгляда: Офтальмологическая поэтика кино и литературы. М.: Аграф, 2003. 480 с.
- Кравченко И. Гамлет и няня // Журнал «Story». 2008. - № 10. 45-49 с.
- Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. 352 с.
- Кракауэр З. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство.1974. 422 с.
- Кривуля Н.Г. Проблемы визуальной антропологии в формате анимационного фильма. Вестник ВГИК, №12-13, 2012.184-201 с.

- Кудрявцев С.В. 3500 фильмов. Книга кинокритик: в 2-х т. М., 2008, Т.1. 688 с.
- Кудрявцев С.В. 3500 фильмов. Книга кинокритик: в 2-х т. М., 2008, Т.2. 736 с.
- Кузнецов С.В. Гражданин Кейн или Видение во Сне. Ксанаду как метафора (К интерпретации фильма) // Киноведческие записки. 1996. №29. – Заседание «Круглого стола». 193-208 с.
- Курабцев В.Л. Антроподицея // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. 736 с.
- Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Худ. лит., 1957. - Т.1. 655 с.
- Лесков Н. Соборяне. // Собр. Соч. в пяти томах. Т.1 - М.: Правда. 1981. 506 с.
- Лопухин А.П. Толковая Библия. Новый Завет. В 2 т. М.: Белый город, 2007. 2528 с.
- Лосев А.Ф. Философия имени / Самое само: Сочинения. М., ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
- Лосев А. Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993. 383 с.
- Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви: Догмат. богословие. М.: 1991. 288 с.
- Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: - Искусство-СПБ, 1998. 704 с.
- Мазенко В.С. Игровое начало в произведениях А. П. Чехова : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : Воронеж, 2004. 160 с.
- Майстер Экхарт. Об отрешенности. М.; СПб: Университетская книга, 2001. 432 с.
- Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. 551с.
- Малышев В.С. Историко-культурные предпосылки создания Фестиваля архивного кино «Белые столбы». Вестник ВГИК, №12-13, 2012. 50-57 с.

- Манн Т. Закон // Собрание сочинений в 10 томах. М.: Худ. лит., 1960, Т. 8. 470 с.
- Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
- Маньковская Н.Б. Арто // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с.
- Маньковская Н.Б. Эстетика на переломе культурных традиций. М., Институт философии РАН, 2002. 238 с.
- Мариковский П.И. Во власти инстинктов. Алматы: Уш Киян, 2003. 348 с.
- Маслин М.А. Русская философия // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. 736 с.
- Махлина С.Т. Символ // Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2009. 752 с.
- Мень А. Контакт // Искусство кино, 1989. - №7. 42-45 с.
- Мень А. Магизм и единобожие. М.: Эксмо, 2004. 704 с.
- Мень А. У врат молчания. М.: Эксмо, 2005. 672 с.
- Метерлинк М. Тайная жизнь термитов. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 400 с.
- Мильдон В.И. «Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 224 с.
- Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или возвращение из Офира. М.: РОССПЭН, 2006. 288 с.
- Митрополит Сурожский Антоний. Труды. М.: Практика, 2002. 1080 с.
- Михайлова М.В. Апофатика в постмодернизме URL:<http://www.phil63.ru/apofatika-v-postmodernizme> (дата обращения: 15.11.2013).
- Михайлова М.В. Эстетика молчания: молчание как апофатическая форма духовного опыта. М., Никая, 2011. 320 с.
- Михалкович В. И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
- Михалкович В.И. Elan vital // Искусство кино. 2000. №1. 135-137 с.
- Михаэль Ханеке. Фильм как катарсис.

URL:http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke (дата обращения: 15.11.2013).

Муратова К.Г. Мое кино. URL:<http://cinemotions.blogspot.ru/2008/10/1967-korotkie-vstrechi-brief-encounters.html> (дата обращения: 15.11.2013).

Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинение в 2 т. Т.1. Литературные памятники. М.: Мысль, 1990. 829 с.

Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинение в 2 т. Т.1. Литературные памятники. М.: Мысль, 1990. 829 с.

Нусинов И. М. Моцарт и Сальери // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М.: Наследие, 1977. 936 с.

Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. М.: Искусство, 1991. 588 с.

Палама Г. Триады в защиту священо-безмолствующих. СПб.: Наука, 2007. 430 с.

Пападимитриу Г. Маймонид и Палама о Боге. М.: Путь, 2002. 120 с.

Пастернак Б.Л. Гамлет // Собрание сочинений в пяти томах. М.: Худ. лит., 1990. - Т.3. 721 с.

Перельштейн Р.М. Апельсин как символ сверхчувственной реальности в фильме К.Муратовой «Короткие встречи». Дом Бурганова. Пространство культуры, №1, 2014. 77-81 с.

Перельштейн Р.М. Видимый и невидимый мир в фильме Л.Бунюэля «Виридиана». Вестник ВГИК, №18, 2013.104-110 с.

Перельштейн Р.М. Гамлет снимает маски. Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ-ГИТИС, №4, 2012. 89-121 с.

Перельштейн Р.М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека как архетипическая тема киноискусства. Вестник ВГИК, №7, 2011. 67-77 с.

Перельштейн Р.М. Легкое дыхание утопии в фильме А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Дом Бурганова. Пространство культуры, №2, 2013. 173-180 с.

Перельштейн Р.М. Мир падших вещей в фильме И.Хейфица «Дама с собачкой». Мир русского слова, №3, 2013. 85-91с.

Перельштейн Р.М. Немецкий киноэкспрессионизм на пороге «комнаты

- желаний». Дом Бурганова. Пространство культуры, №2, 2014. 57-62 с.
- Перельштейн Р.М. Неудавшийся святой в фильме А.Майо «Окаменевший лес». Дом Бурганова. Пространство культуры, №3, 2013. 108-112 с.
- Перельштейн Р.М. О четырех ловушках фильма А.Тарковского «Сталкер». Дом Бурганова. Пространство культуры, №1, 2013. 8-14 с.
- Перельштейн Р.М. Пролетарская Богородица Александра Аскольдова. Вестник ВГИК, №1, 2009. 48-58 с.
- Перельштейн Р.М. Реальность и иллюзия в фильмах «Расемон» и «Гражданин Кейн». Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ-ГИТИС, №4, 2010. 137-149 с.
- Перельштейн Р.М. Реальность и игра в «другого» сквозь призму кинематографа. Дом Бурганова. Пространство культуры, №4, 2012. 157-166 с.
- Перельштейн Р.М. Реальность и игра как тема фильмов «Прекрасная спорщица», «Кто боится Вирджинии Вулф?», «Правила игры». Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ-ГИТИС, №2, 2014. 103-111 с.
- Перельштейн Р.М. Феномен псевдоличности в западном и отечественном кинематографе 60-80-х годов. Театр. Живопись. Кино. Музыка. РУТИ-ГИТИС, №1, 2010. 142-164 с.
- Перельштейн Р.М. Фильм о фильме. Реальность и игра. Вестник ВГИК, №2, 2010. 94-103 с.
- Перельштейн Р.М. Фильм Питера Гринуэя «Отсчет утопленников» сквозь призму сюрреализма. Вестник ВГИК, №15, 2013. 70-77 с.
- Плахов А. 1960-е: перед революцией // Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. - М.: Афиша Индастриз., 2004. 447 с.
- По Э.А. Овальный портрет // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л.: Изд-во. Ленингр. ун-та, 1985. 496 с.
- Померанц Г.С. Собрание себя. Курс лекций, прочитанный в Университете Истории Культуры в 1990-1991 гг. М.;СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 143 с.

- Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: РОССПЭН, 2003. 352 с.
- Пондопуло Г.К. Формирование культурной традиции. М.: ВГИК, 2001. 235 с.
- Прожиго Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального фильма). М.: ВГИК, 2011. 320 с.
- Протопопова И.А. Сновидение у Гомера и Платона // Сны и видения в народной культуре. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. 382 с.
- Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / Рос. ин-т культурологии. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с.
- Разлогов К.Э. Мировое кино: история искусства экрана / Рос. ин-т культурологии. М.: Эксмо, 2011. 688 с.
- Рейзен О.К. Бродячие сюжеты в кино. М., Материк, 2005. 232 с.
- Рейфман Б.Ф. Между Голгофой и Нараямой (о фильмах А.Куросавы 1950-х гг. на фоне «Легенды о Нараяме» С.Имамуры). / Наследие Акиры Куросавы в контексте российской и мировой культуры (к 100-летию со дня рождения) Материалы международной научной конференции (21 июня 2010 г., Москва) / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии и др.; отв. Ред. К.Э. Разлогов. М.: 2010. 112 с.
- Розанов В.В. Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. 608 с.
- Руднев В.П. Блоу-ап. // Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. 608 с.
- Саенков Л.П. Традиции европейского изобразительного искусства в фильмах А.Куросавы / Наследие Акиры Куросавы в контексте российской и мировой культуры (к 100-летию со дня рождения) Материалы международной научной конференции (21 июня 2010 г., Москва) / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии и др.; отв. Ред. К.Э. Разлогов. М.: 2010. 112 с.
- Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.

- Свешников А.В. Композиционное мышление. Анализ особенностей художественного мышления при работе над формой живописного произведения. М.: ВГИК, 2001. 273 с.
- Седакова О.А. Счастливая тревога глубины // Музыка. Стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. 480 с.
- Сенкевич Г. Куда идешь. М.: Правда, 1991. 608 с.
- Сковорода Г. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Мысль, 1973. 511 с.
- Соловьев Вл. Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 471 с.
- Соловьев Вл. Чтение о Богочеловечестве. М.: АСТ, 2004. 251 с.
- Соловьев Э. С.Л. Франк – от тьмы к свету // Социологические исследования. 1994. - № 1. 123-126 с.
- Софронова Л.А. Сны и видения Г. Сковороды // Сны и видения в народной культуре. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2002. 382 с.
- Стрельцова Г.Я. Сердца метафизика // Русская философия энциклопедия / Под общей ред. М.А. Маслина. М.: Алгоритм, 2007. 736 с.
- Тарковский А.А. Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вел Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Искусство кино. 1989. - №2. 101-108 с.
- Тарковский А. Жизнь, жизнь // Белый день. - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1997.274с.
- Тарковский А.А. Андрей Тарковский: «Для меня кино - это способ достичь какой-то истины». URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/istina.html> (дата обращения: 15.11.2013).
- Тарковский А.А. Запечатленное время. «Вопросы киноискусства». М., 1967, 10. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html> (дата обращения: 15.11.2013).
- Таулер И. Царство Божие внутри нас. Проповеди Иоханна Таулера. СПб.: РХГИ, 2000. 288 с.
- Трофименков М. "Коммерсантъ-Weekend", 01.06.2007 // "Дали и кино" в Tate Modern рассказывает Михаил Трофименков.

URL: <http://www.kommersant.ru/doc/769354> (дата обращения: 15.11.2013).

Трубецкой Е. Смысл жизни // Мировая бессмыслица и мировой смысл. М.: АСТ, 2000. 656 с.

Утилов В.А. Сумерки цивилизации: XX век в образах западного киноэкрана. М.: Киностудия «Глобус», 2001. 240 с.

Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. 320 с.

Тютчев Ф.И. Silentium! // Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1987. 448 с.

Утилова Н.И. Телевизионная цивилизация и образ реальности. Вестник ВГИК, №12-13, 2012. 274-285 с.

Федоров Н.Ф. Философия общего дела. М.: Эксмо, 2008. 751 с.

Флоренский П.А. Из богословского наследия священника Павла Флоренского // Богословские труды. Сб.17. 1977. 147 с.

Флоренский П.А. Иконостас // Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство. 1996. 285 с.

Флоренский П.А. Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство. 1996. 285 с.

Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2005. 633 с.

Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001, 277с.

Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. 736 с.

Франк С.Л. С нами Бог. М.: АСТ, 2003.750 с.

Франк С.Л. Свет во тьме. М.: Социум, 2011. 313 с.

Франк С.Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Ницше: pro et contra / СПб.: РХГИ, 2001. 1076 с.

Франк С.Л. Духовные основы общества // Русское зарубежье. Из истории социальной и правовой мысли. Л.: 1991. 440 с.

Фрейд З. Толкование сновидений. СПб.: Алетейя, 1998. 661 с.

Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. М.: АСТ, 2004. 571 с.

- Хейзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 352 с.
- Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник // Конец Ренаты. М.: Сов. писатель, 1991. 390 с.
- Хренов Н.А. Зрелища в контексте активизации дионисийской стихии // Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.
- Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.
- Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
- Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. СПб.: Алетейя, 2005. 604 с.
- Честертон Г.К. Гамлет и психоаналитик. // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Издательство политическая литература. 1991. 366с.
- Чехов А.П. Палата № 6. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 7. М.: Наука, 1986. 527 с.
- Чистяков Г. Свет во тьме светит. М.: Весь мир, 2010. 232 с.
- Шекспир У. Гамлет Перевод Б. Пастернака. М.: РИПОЛ 1993. 928 с.
- Шекспир У. Гамлет. Перевод М. Лозинского. М.: Дет. лит., 1983. 190 с.
- Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Собр. соч. В 7 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. Т.6. 794 с.
- Шилова И.М. Короткие встречи.
- URL:
http://visotski.ucoz.ru/index/smotret_onlajn_quot_korotkie_vstrechi_1967_quot/0-14 (дата обращения: 15.11.2013).
- Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Киноведческие записки №32. 1996/97. 182-201 с.
- Эйнштейн А. Энциклопедия мудрости. Можайск: Буколика, 2007.
- URL http://aphorizmy.blogspot.ru/2011/04/blog-post_03.html (дата обращения: 15.11.2013).
- Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2001. 240 с.

Эрикссон З.Г. Забавы и заботы // Детство и общество. СПб.: Ленато и др., 1996. Ч. III. – Развитие эго. Гл. 6. 296-345 с.

Эстетика и теория искусства XX века: Учебное пособие / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 520 с.

Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.: Издательство АСТ-ЛТД», Львов: «Инициатива», 1998. 480 с.

Юнгер Ф. Игры. Ключ к их значению. СПб.: Владимир Даль, 2012. 335 с.

Ямпольский М.Б. Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. - №6. 175-189 с.

Fabio Vighi. Traumatic Encounters in Italian Film. Intellect Books, 2006. ISBN 978-1-84150-140-6. 134—135.

<http://novaya.com.ua/?/articles/2010/03/22/131414-12> (дата обращения: 15.11.2013).

Martin Scorsese. [The Man Who Set Film Free](#). [The New York Times](#) (12 августа 2007).

Schrader, Paul. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Los Angeles: University of California Press, 1972.

Seymour Chatman, Paul Duncan. Michelangelo Antonioni: The Investigation. Taschen, 2004. ISBN 3-8228-3089-5. Pages 15, 134—149.

Фильмография

- «Агирре, гнев божий», 1972, реж. В.Херцог
«Американская ночь», 1973, реж. Ф.Трюффо
«Андрей Рублев», 1966, А.Тарковский
«Белая лента», 2009, М.Ханеке
«Белые ночи», 1957, Л.Висконти
«Блоу-ап», 1966, М.Антониони
«Бразилия», 1984, Т.Гиллиам
«В прошлом году в Мариенбаде», 1961, А.Рене
«Виридиана», 1961, Л.Бунюэля
«Восемь с половиной», 1963, Ф.Феллини
«Все на продажу», 1968, А.Вайда
«Голос», 1982, И.Авербах
«Гражданин Кейн», 1941, О.Уэллс
«Дама с собачкой», 1959, И.Хейфиц
«Двойная жизнь Вероники», 1991, К.Кесьлевский
«Девушка со спичечной фабрики», 1990, А.Каурисмяки
«Дух улья», 1972, В.Эрисе
«Евангелие от Матфея», 1964, П.П.Пазолини
«Жилец», 1976, Р.Поланский
«Завещание Орфея», 1960, Ж.Кокто
«Зелиг», 1983, В.Аллен
«Зеркало», 1974, А.Тарковский
«Из жизни марионеток», 1980, И.Бергман
«Кабинет доктора Калигари», 1919, Р.Вине
«Каянискатси», 1982, Г.Реджио
«Комиссар», 1967, А.Аскольдов
«Корабль дураков», 1965, С.Крамер
«Короткие встречи», 1967, К.Муратова

- «Кровь поэта», 1930, Ж.Кокто
«Кто боится Вирджинии Вулф?», 1966, М.Николс
«Лицо», 1958, И.Бергман
«Метрополис», 1927, Ф.Ланг
«Мой друг Иван Лапшин», 1984, А.Герман
«Мушкетт», 1967, Р.Брессон
«Начало», 1970, Г.Панфилов
«Ночной портье», 1974, Л.Кавани
«Одиночество бегуна на длинную дистанцию», 1962, Т.Ричардсон
«Орфей», 1950, Ж.Кокто
«Отсчет утопленников», 1988, П.Гринуэй
«Охота на лис», 1980, В.Абдрашитов
«Персона», 1965, И.Бергман
«Правила игры», 1939, Ж. Ренуар
«Прекрасная спорщица», 1991, Ж.Риветт
«Простая формальность», 1994, Д.Торнаторе
«Профессия-репортер», 1975, М.Антониони
«Расёмон», 1950, А.Куросава
«Седьмая печать», 1956, И.Бергман
«Сказки туманной луны после дождя», 1953, К.Мидзогути
«Скромное обаяние буржуазии», 1972, Л.Бунюэль
«Солярис», 1972, А.Тарковский
«Сон смешного человека», 1992, А.Петров
«Сталкер», 1979, А.Тарковский
«Токиа-га», 1986, В.Вендерс
«Фанни и Александр», 1982, И.Бергман
«Час волка», 1968, И.Бергман
«Эта спортивная жизнь», 1963, Л.Андерсон