



О концептах вечности в структуре кинопроизведения

Н.Е. Мариевская

кандидат искусствоведения

В статье рассматриваются концепты вечности, реализованные в кинематографе, выявляется соотношение времени и вечности в структуре конкретных фильмов. Акцент делается на исследовании выразительных средств, позволяющих воплотить образы вечности на экране.

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное
время, вечность,
вечность как кон-
цепт, структура
кинопроизведения,
кинопроизведение

Фильм Дерика Джармена «Людвиг Витгенштейн» заканчивается словами мистера Грина, персонажа фильма, фантома, мучившего несчастного философа: «Решение загадки жизни в пространстве и времени лежит за пределами пространства и времени». Полагаю, его злая ирония относится ко всем исследователям времени: есть проклятые вопросы, от которых лучше воздерживаться.

Тут уместна параллель с рассуждениями Ж. Делеза и Ф. Гваттари о философии: «Пожалуй, вопросом “Что такое философия?” можно задаваться лишь в позднюю пору, когда наступает старость, а с нею и время говорить конкретно. Действительно, библиография по нашей проблеме весьма скудна. Это такой вопрос, который задают, скрывая беспокойство, ближе к полуночи, когда больше спрашивать уже не о чем. Его ставили и раньше, постоянно, но слишком уж косвенно или уклончиво, слишком искусственно, слишком абстрактно, излагая этот вопрос походя и свысока, не давая ему слишком глубоко себя зацепить»¹.

Вопрос «Что такое время?» тоже задают, скрывая беспокойство. Но это то беспокойство, которое питает искусство. В этом случае мы имеем дело не с загадкой, а с возможной разгадкой времени. С той, что предлагает в своем произведении художник.

Существуют целые эпохи, когда возникают вспышки острого интереса ко времени. Это может быть связано с новым пониманием вечности. Таково барокко: «<...> ни один период не был обуюн такой глубиной и широтой, ужасом и величием понятия времени, как эпоха барокко — эпоха, когда человек обнаружил

¹ Делез Ж.
Гваттари Ф. Что такое философия? Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: «Алетейя», 1998. — (Серия «Gallicinium»). С. 9.

² Панофский Э.
Этюды по
иконологии.
Глава III. Старик
Хронологии. — СПб.:
Азбука классики,
2009. С. 126.

свое противостояние бесконечности как свойству Вселенной, а не прерогативе Бога»². Вечность, утратившая в сознании людей отблеск священного, перестает в этот период полноценно противостоять времени.

Ясно, что само отношение время — вечность, содержит мощный драматизм, источник глубинного конфликта, мимо которого не может пройти искусство кино. Однако текучая и подвижная материя кино, идеально приспособленная к тому, чтобы изображать время, на первый взгляд мало годится для изображения вечности. Неизменность бытия или его нескончаемая длительность едва ли могут быть показаны через фильм, произведение заведомо ограниченное во времени и построенное на непрерывном движении.

Федерико Феллини. «Рим».

Вечность как беспредельная полнота жизни

Вопрос о том «Что такое вечность?» таит в себе мучительный соблазн и вызывает такое же беспокойство, как и вопрос о времени. Едва ли этого беспокоящего вопроса можно избежать, снимая фильм о «Вечном городе». Нет никаких сомнений, фильм Федерико Феллини «Рим» о том, что вечно в Вечном городе. Отношение вечное — преходящее определяет основной художественный конфликт фильма, его единство и целостность. Со всей определенностью оно задается сразу с первых кадров картины. Ярко-красный фон титров сменяется глубоким синим цветом ночного неба. По этому фону движутся черные силуэты: путники входят в город мимо «изъеденного временем камня». «Изъеденный временем» — именно так сказано в закадровом тексте фильма. Мы видим силуэт косы на синем фоне неба — известный атрибут Старика Хроноса.

Мысль Феллини понятна — камни не вечны. Не только этот придорожный камень с лаконичной надписью, не вечны дворцы, которые выглядят совсем неубедительно на выцветших открытках. Не вечны статуи, от снега и дождей их мрамор давно утратил белизну. Возле одной из таких фигур мерзнет бродяга. Он нарцисс читает стихи:

*«И красив он и плечист,
Это первый наш фашист!
Это он, это он
перешел наш Рубикон.
Это древний наш герой,
Его приветствуют рукой».*

Снег идет, засыпая бродягу и статую героя, уравнивая их. Они оба, видимо, мерзнут и страдают. Бродяга закутан в какое-то тряпье, смеется беззубым ртом. У статуи снесена часть головы и отбита рука, которой он мог бы поприветствовать Дуче (стишок сложен в честь Муссолини). Трое мальчишек, идущих под большим черным зонтом, останавливаются перед статуей. Композиция кадра меняется. Она выстраивается таким образом, что бродяга с газетой в руках и мраморный герой оказываются зримо уравниваются. Возникает важное для смыслового ядра картины сопоставление живого, лишённого всякого величия и претензии на вечное существование, и того, что создавалось для вечности, но оказалось из основательно изъеденного «зубами времени» камня.

В «Этюдах по иконологии» Эрвин Панофский пишет об одной замечательной в своем роде книге: «Это понятие о “зубе Времени” в старинном приложении к археологии очень буквально и вследствие этого забавно воспроизведено на фронтисписе издания XVII века “One Handred Roman Statues Spared by the Envious Tooth of Time”³; на нем среди архитектурных и скульптурных фрагментов мы видим Старика Хроноса с косой и кусающей свой хвост змеей, грызущей Бельведерский торс...»³. Эта гравюра воспроизведена в книге Панофского: мускулистый крылатый старик опирается на клюку и при этом старательно грызет остатки мраморной статуи. Она уже лишилась головы, рук и ног, но упорный старик не прекращает свой труд. Интересно, что по фону художник изобразил мраморного героя, странно похожего на мраморного героя Феллини, стоящего под снегом. Не известно, видел ли Феллини названное приложение, но его логика ему близка, она рождает схожую визуальность.

Другим носителем вечного в Вечном городе считается священная древность, история. Вне фильмов Феллини так и происходит. Но для режиссера история и вечность не соотносимы. Об этом недвусмысленно сообщается эпизодом, в котором юные школьники переходят реку Рубикон: с криком «На Рим!» — учитель увлекает стайку учеников за собой. «*Alea iacta est*» — его латынь торжественна и величава. И что же из этого выходит? Выходит прямое посрамление истории. Рубикон — мелкая сонная речушка, суровая латынь не впечатляет ребятишек, они не разделяют восторга учителя, шлепают по воде босыми ногами. Да и сам учитель кажется фигурой комической: грозный взгляд, суровый профиль и шапочка, сделанная из носового платка с помощью узелков. Этот образ оказывается настолько ярким, что снова возникает уже через год в картине «Амаркорд».

³ Панофский Э.
Этюды по
иконологии.
Глава III. Старик
Хронологии. — СПб.:
Азбука классики,
2009. С. 137.

Для наглядной демонстрации тщетности реинкарнации событий римской истории режиссер включает в ткань картины фрагменты спектакля и кинофильма о тех временах, когда, по мнению одного из персонажей фильма (господина в сером костюме, возмущенного упадком современных нравов), был жив дух Великого Рима. Нужно сказать, что появление этого персонажа в картине важно. От этого господина, с брезгливостью озирающего всех, кто населяет Рим сегодня, дистанцируется режиссер.

На сцене Брут убивает Цезаря. Вся эта бутафория нестерпимо скучна и фальшива: скучны актеры с набеленными лицами, унылы картонные декорации. Все это мертво.

В кинотеатре происходящее в зале намного интересней того, что на экране. Это в зале живые конфликты, страстные взгляды. Да и чему служат эти реконструкции, если жизнь сама воспроизводит себя. Жена аптекаря может оказаться Мессалиной.

Живые люди, «сброд» по-настоящему интересны Феллини-режиссеру: жена аптекаря с ее ненасытным взором, бродяга, читающий газету под снегом, девушка в окне, которую он спрашивал, любит ли она Муссолини, ее поза, живой смех. Она сидит на подоконнике, спиной к зрителю, юбка туго обтягивает ее зад (слово это оказывается в данном случае наиболее подходящим). Голубая юбка девушки вдруг становится ярким пятном, центром всего кадра, его смысловым акцентом.

На уроке, среди фотографий исторических памятников, тех, что показывал учитель сонным от скуки ученикам с комментарием: «Капитолийская волчица целиком из бронзы, Собор святого Петра, главный Храм святой матери Христа...» — случайно попадает открытка, приведшая учителя в невероятное смятение.

Вопль учителя: «Закройте глаза. Это дьявол! Он искушает!» — должен был бы напугать враз проснувшихся учеников. Но одушевлению их нет предела. Что собственно так напугало учителя и обрадовало учеников?

Изображение сидящей спиной к зрителю женщины в позе, уже знакомой нам, — вот что пугает, волнует, приводит в трепет, почти в экстаз. Чувственный образ полновесной женственности возникает в картине именно как нечто выбивающееся из ряда, связанного с памятниками, руинами, как живое среди мертвого. Становится доминантой в художественном мире фильма. Вечное — это живое во всей его полноте.

Значение этого мотива важно настолько, что его смысл Феллини дополнительно закрепляет на вербальном уровне.

После пышного спектакля с тогами и лавровыми венками зрители собираются в баре, чтобы пропустить стаканчик и отдохнуть

от несколько натужного драматизма сценического действия. Они беседуют о Риме. Разговор размякших зрителей быстро соскальзывает на тему римских женщин: «Я тебе скажу, в чем прелесть Рима... /А какие в Риме женщины? /Римская женщина? /Вот такая задница!».

И сами слова, и красноречивый жест служат закреплению сюжетного мотива, одновременно вынося его на вербальный и визуальный уровень зрительского восприятия. Значение, глубинное содержание этого образа вполне проясняется лишь в знаменитом эпизоде строительства метро, когда съемочная группа попадает в римский дом, построенный две тысячи лет назад. Само погружение под землю становится пространственной метафорой движения во времени.

Перед съемочной группой открывается комната с прекрасно сохранившимися фресками. Но что изображают фрески? Семью, обитателей дома, таких же, или почти таких же, как колоритные жильцы квартиры, в которой поселился наш герой по возвращении в Рим. Суть настоящего и прошлого неизменна. Капитолийские гуси все те же. Гуси, спасшие Рим («вечная память благородным птицам!»), и те, что гогочут под окнами школы, одинаковы. Взгляд аптекарши ненасытен и страшен, как взгляд Мессалины, а квартирная хозяйка величественна, как самая величественная римская матрона. В связке перца или лука больше смысла, чем в воинских почестях.

Мужчины и женщины, старики и юноши, чьи изображения вызвали такой благоговейный восторг людей, их обнаруживших, — смертны, как смертны люди. И они умирают, тают, исчезают со стены на глазах потрясенных кинематографистов и строителей. Феллини блистательно решает это исчезновение через непрерывную деформацию, вызывающую прямые ассоциации с агонией. На нарисованных лицах проявляется выражение боли, подлинного страдания.

Но в зале есть что-то еще, кроме фресок, то, на что обращают внимание открыватели. В центре зала остается мраморная фигура — поза женщины напоминает позы девушки в окне и женщины на фривольной открытке — женщина Рима, жившая две тысячи лет назад.

Эта фигура — не просто изображение, не любование чувственной красотой. Она — воплощение бесконечной полноты бытия, схваченного в одно мгновение и сохраняющего значение навсегда. Таким образом, у Феллини речь идет не о чувственном удовольствии, а о прорыве к особому качеству переживания. Вечно то, что неизменно вызывает полнокровный отклик в душе. А это простые радости человеческого земного бытия. Совершенное «теперь»

рождается чувственным восприятием мира. Здесь важно не только содержание переживания, но его полнота, его степень.

Создание визуального образа этой полноты — вот что занимает режиссера. Этот образ является особенностью кинематографа Феллини. Он не просто ищет и находит чувственные образы, а воспроизводит их в предельном, экстремальном качестве — невероятно телесно: обильные женщины, дети на горшках, снова дети, еда, музыка, вино, детский плач, смех, флирт.

Слова Боэция о вечности кажутся специально написанными о кинематографе Феллини: «Вечность есть совершенное обладание безграничной жизнью в целом и одновременно (aeternitas est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio)»⁴. Для Феллини вечность есть совершенное обладание бесконечной жизнью целиком и сразу. Его вечность не испытывает недостатка ни в чем, вечность как совершенное «теперь».

Отсюда прямо вытекают этические ценности мира Феллини. Общее переживание полноты бытия создает социальные связи на всех уровнях. Оно объединяет жильцов в квартире, посетителей ресторанчика, зрителей в темном кинозале. Оно струится, как живое электричество. Переживание полноты бытия относится к общечеловеческим ценностям. Это то, что, по мнению Феллини, связывает людей, соединяет их. В этом и состоит этическое значение вечного. Для Феллини ценность — это полнота мгновения, прежде всего, чувственная. Но не только. Чувственность в его фильмах нечто большее, чем просто субъективное удовольствие. Чувственность — это человеческое, то, что объединяет людей. Целый мир «Амаркорда» объединен общим волнением вокруг Градиски. Зрелые мужи, седобородые старцы и прыщавые юнцы — все опьянены общим волнением, как опьянена сама Градиска и весь город наступлением весны. Так же дело обстоит в картине «Рим». «Того пусть дьявол заберет, кто ужин свой один сожрет!» — именно это слышит юный герой, вернувшийся в Рим. Сцена в ресторанчике оставляет ощущение буйного праздника, радости, разделенной на всех. Грубые шутки, веселые непристойности, брань и песня — все сливается в общий гул голосов. Уровню чувственных ценностей подчинены все другие уровни картины, они им определяются. Подобная художественная структура требует введения особого героя.

У такого понимания вечности возникает и эстетический аспект, важный для визуального образа фильма и кинематографа Феллини в целом: искусство живо ощущением вечности, художник лишь выражает полноту бытия. Пока искусство дышит радостью бытия, оно может иметь значение. Именно поэтому суждения

⁴ Боэций А. М. С. Утешение философией. Перевод В.И. Уколова, М.Н. Цейтлин, Т.Ю. Бородай, Г.Г. Майорова. — М.: ЛКИ, 2011. V. 6. С. 286.

толпы об эстетической ценности произведения — суждение верное. Толпа, заражаясь от произведения искусства полнотой ощущения жизни, способна уловить самую суть искусства.

Художник может и должен выражать чувства, которые испытывает сам. Одним из ключевых в картине является эпизод с выбором объекта съемки в Риме. Зеваки спрашивают режиссера о том, каким будет фильм: «Вы должны снять объективную картину Рима!». Режиссер возражает: «Я хочу снимать людей, то, что пережил, действительно пережил сам!». А потому в Вечном городе он будет снимать театр «Барафонда» таким, каким он был тридцать лет назад. Вернее, таким, каким он помнит его сам — крошечный театрик в Риме времен Муссолини.

Театр «Барафонда» тридцать лет назад: странный мир, густой воздух которого физически ощутим, мир, в котором зрители и актеры свободно общаются, не чувствуя границы сцены, где рукоплещут тому, кому удалось загипнотизировать зал хоть на мгновение, в ком кипит радость жизни.

«Лошадка необъезженная!/Ты любишь лошадей!/Я бы погарцевал!» — примерно так выражают зрители «Барафонды» чувственную радость от общения с искусством. Сообщение конферансье о взятии Сицилии вызывает меньший энтузиазм, чем пение трио «Физа» — немолодых красоток, подражающих мяукающим кошечек и стучу лошадиных копыт.

О времени зрители вспоминают только тогда, когда оказываются в бомбоубежище. Время — это тревога, ожидание, ощущение беды. Ночь кончается. Наступает тоскливое утро. Счастливого и безмятежного мира, чуждого политики и истории, касается война: «Горит дом Альберти! Помогите, там дети!»

Возможно, это одна из самых пронзительных и гениально снятых сцен у Феллини: розовый рассвет, туннель, вой сирены скорой помощи, тень безымянного парня, бросившегося на помощь, проскользнувшая по стене туннеля и исчезающая навсегда, застывший силуэт матери, молящей о помощи. Образ времени у Феллини визуально решается через мотив исчезновения, ускользания. Так в картине возникает мотив тени — тени в туннеле на рассвете, тени собак ночью. Они исчезают, как исчезли со стен античные фрески. Это отчетливо читается в сцене демонстрации католической моды, когда из облачений исчезают люди и по сцене ходят пустые костюмы.

Федерико Феллини.
«Рим», 1972



Степени полноты соответствует ряд: Вечность — Полнота настоящего — Скульптура — Изображение — Тень — Смерть. Чтобы создать образ вечности (настоящего во всей его полноте), нужно воссоздать жизнь в особом сгущении, экстракт жизни. Чтобы показать время — ускользящую тень на стене.

Картина «Рим» строится так, что зритель вместе с героем четырежды входит в Вечный город: с героем-ребенком, с героем-школьником, героем-юношей и, наконец, с самим Феллини, снимающем фильм о Риме. И лишь один раз выходит из города. Этот исход и есть финал картины.

В долгом ночном проезде молодых мотоциклистов по Вечному городу происходит настоящее чудо — «изъеденные временем камни» оживают. Древние здания, освещенные фарами ревущих байков, предстают, утрачивая статичность, движутся, дышат отраженным светом, они становятся частью полнокровного бытия. Оживают конные статуи. Вот она, развернутая визуальная метафора вечности.

Хрупкое и проходящее постоянно возрождается, не утрачивая своего значения, оказываясь вечным. Вечность Феллини рождается из полноты ощущения земного.

Кажется странным, что «Рим» называют фильмом-предупреждением⁵. Напротив, это редкий в творчестве режиссера фильм, когда время картины развернуто в будущее. Оно наступает, оно желанно. Временная конструкция фильма образуется единством биографического времени и вечности. Отсюда необыкновенно оптимистическая тональность картины.

Рим — это город, в котором можно встретить конец света: «Он так много пережил, что любой конец здесь покажется сказкой». Но опасения напрасны. Вот это присутствие вечного в настоящем и есть источник радости и оптимизма. Феллини снимает молодых хиппи, для которых любовь перестала быть проблемой, образы детей-цветов в картине режиссера светлы и радостны, их естественная чувственность противопоставляется искусственному миру борделей.

Вечная жизнь в Вечном городе трепещет и бурлит, как бурлила две тысячи лет назад, как, вероятно, будет бурлить и через много веков.

Дерек Джармен. «Караваджо».

Вечность как свойство чистого Духа

Совершенно иная концепция вечности развертывается в фильме Дерек Джармена «Караваджо». Начало XVI века. Эта хронология заявлена в тексте картины, но на экране время иное

⁵ См., например: Гулыга А. Эстетика в света аксиологии. — СПб: «Алетейя», 2000. С. 240.



Дерек Джармен.
«Караваджо», 1998

— одежда персонажей принадлежит другой эпохе. Вопрос: «Когда это все происходит?», в отношении фильма «Караваджо» теряет всякий смысл. Раннуццо, собирающий мопед, мальчик, играющий щитом с изображением отсеченной головы медузы, подмастерье Караваджо Иерусалиме в засаленном пиджаке — очевидный временной сбой. В дальнейшем свобода в совмещении

временных пластов нарастает: шестнадцатый век, органично превращающийся в девятнадцатый, двадцатый, в какой угодно век. Тонкий писк калькулятора сопровождает разговор священнослужителей о жаловании Караваджо. Образ с картины Жана Луи Давида оживает, чтобы превратиться в клеветника, отстукивающего донос на Караваджо на пишущей машинке: все узнаваемо — и ванна, и тюрбан на голове. Механическая машинка, очевидный анахронизм, отлично вписывается в картину, не разрушая целостности образа.

Время сбито, сломано и, по существу, не имеет значения. Но это не безвременье агонии, не разрушенное время спутанного, умирающего сознания. Тут дело в другом.

Джармен утверждает особые отношения художника со временем. Микеланджело де Караваджо не является именем собственным — это имя Художника. Он не принадлежит ни пятнадцатому веку, ни шестнадцатому, никакому другому, обитая на границе между временем и вечностью. Именно потому календарное время как конкретная точка на оси истории не имеет принципиального значения. На экране умирание художника — рождение последних предельных истин. Истина, возвещенная героем фильма, в том, что «Живопись — чистый Дух, заключенный в материальную оболочку».

Художник подобен богу Меркурию, в день своего рождения изобретшему кифару.

С ним сравнивает себя Караваджо: «Меркурий изобрел искусство, совершив кражу». Меркурий — посредник между людьми и богами, между смертными и бессмертными. Превратить проститутку Лену в Мадонну по силам лишь художнику, восприимчивому к небесному. Иерусалиме у Караваджо похож на Иоанна-крестителя. Реальная Магдалена тонет в водах забвения, а ее образ, созданный Художником, остается нетленным на холсте.

Антиномия земного и небесного является ключевой для художественного конфликта фильма. Прекрасно то, что принадлежит небесному. Это понимание универсально. Женщина в нищей лачуге также понимает прекрасное, как и художник: «Звезды — бриллианты бедняков». За частицу вечного готовы платить золотом и прощать пороки Художнику те, кто ставит искусство себе на службу.

Все земное подвластно времени, и потому тленно. Образы тления, распада сопровождают картину. О тлении напоминает жужжание мух в фонограмме фильма. О мухах, похожих на гнилой виноград, вспоминает Караваджо, когда говорит о времени, о часах старых, как время, колеса которых вытачивают из кедра, растущего в Эдеме.

Любовную игру Магдалены и Раннуццо сопровождают жужжание мух и звуки механических гудков. Лежащие в гамаке разомлевшие от солнца и желания любовники обмениваются монетами. Но деньги, золото внутри картины маркируют тлен. Это особенно отчетливо видно в сцене маскарада у Папы, когда он появляется перед приближенными в золотой маске козла. Роскошно одетые гости носятся в лабиринте среди праха и рассыпающихся скелетов.

В отличие от Феллини мотив чувственности у Джармена связан не с полнотой жизни и уж никак не с совершенным «теперь», а с ущербом, болезнью, одиночеством и распадом. Живопись, изображение несут в себе зерно вечности. Поэтому эротические эпизоды биографии художника практически вытеснены из образительного ряда картины в звуковой и в развернутом виде существуют только в рассказе героя.

По мысли режиссера искусство и жизнь несопоставимы. Именно это провозглашается в картине Микеле Караваджо: «Разве можно сопоставить краску и кровь?».

Но краска и кровь постоянно сопоставляются в фильме. Оттенок краски, которую растирает Иерусалиме, с необыкновенной точностью воспроизводит оттенок крови, текущей из раны художника. Краска и кровь для художника одно, потому что он обитает на границе между временем и вечностью. Его бытие имеет свою цену.

«Считай себя бессмертным!» — призывает Папа юного художника. И он откликается на этот призыв всем сердцем. Караваджо рисует себя в образе Бахуса. Он почти бог. Но для смертного быть богом — безумное саморазрушение. Это разрушение смертной (тленной, временной) оболочки отражается в картине. Бахус на картине болен, его тело разрушается, кожа желта. Это

изображение земного, но оно не равно ничему земному, потому что содержит частицу неба, добытую художником, частицу вечности.

Посредник между людьми и богами должен заплатить. Караваджо говорит: «Цена картины — мой нож». Этот нож с выгравированным девизом «Ни надежды, ни страха!» — деталь, которая пройдет через всю картину и станет постоянным напоминанием о цене, которую платит художник за приобщенность к небесам. Жизнь без надежды и страха — это обреченность на полное одиночество.

Вечность живет в самом художнике, как и в его картинах. Поэтому внутри фильма с его системой отношений между временем и вечностью вполне естественно считать самого художника произведением искусства. Именно так и происходит. Об этом говорит сам герой фильма.

В финале картины умирающий Караваджо видит себя в храме ребенком с золочеными крыльями за спиной. И тут происходит чудо. Последнее, что видится художнику, это композиция из человеческих фигур, композиция его будущей картины: люди несут снятого с креста Спасителя. Моделью Христа выступает сам художник в зрелые годы. Это не означает, что Художник видит себя Христом, а только то, что он видит Христа в себе. Он готов окончательно стать живописью, только живописью, и обрести бессмертие.

Вечность для Джармена лишена отрицательных характеристик. Она противопоставлена времени и постигается лишь интуитивно. Через одиночество и холодное сомнение художник идет к Озарению. В таком понимании вечности Джармен оказывается близок ранней патристике и, в частности, Блаженному Августину.

Фильм оканчивается смертью художника. Мысль, лишенная образов, теряется в темноте. Краски потухли — на экране чернота. Реальность тленная, подвластная времени, возвращается скрипом дверей, лаем собак. Она еще звучит, но уже невидима. Она — только тлен и прах. Ясно, что вечность может пониматься совершенно по-разному разными художниками, но вопрос о вечности, как представляется, всегда связан с переживанием конечности человеческого бытия, с проблемой смерти.

Дерек Джармен.
«Караваджо», 1998



Лариса Шепитько. «Восхождение».**Подвиг. Обретение вечной жизни**

В «Восхождении» Ларисы Шепитько сталкиваются две позиции, два представления о человеческой жизни. Падение и гибель Рыбака, персонажа картины, начинается с убеждения в том, что жизнь есть главная ценность просто потому, что дальше нет ничего, дальше — «в яму червей кормить». Сотников, герой картины, убежден — есть вещи «поважнее собственной шкуры». Допрос Сотникова состоящим на службе у фашистов Портновым — ключевой эпизод картины.

Портнов не знает вещей «важнее собственной шкуры»: «Где они? Ну что это? Из чего состоят?.. Это чушь! Мы же конечны. Со смертью для нас заканчивается все. Весь мир. Мы сами. Не стоит... Ради чего? Пример для потомков? Но героической смерти у вас тоже не будет. Вы не умрете, вы сохнете как предатель. Не выдашь ты — выдаст другой, а спишем все на тебя, ясно?». «Мы конечны» — вот что делает Портнова мразью человеческой, предателем и палачом.

Тут дело не только в самой позиции Портнова, а в том, что он совершенно искренне убежден, что иначе нельзя думать, нельзя иначе жить. Человек не просто конечен, он гнусен и низок по самой своей природе. Для него — это непреложная истина. Пытка, которой он подвергает Сотникова, служит не добыванию информации, она призвана показать (и доказать) эту «истину» Сотникову: «Я знаю, что такое человек на самом деле. Вы обнаружите в себе такое, что вам и в голову не приходило».

Сцена пытки снята таким образом, что внимание зрителя перекладывается с крупного плана лица Сотникова на крупный план лица Портнова. Это глумливое самодовольное лицо искажается мукой сомнения: того, что он ждал, в чем был так уверен, не происходит. В человеке, сидящем напротив него, в человеке, чью плоть жгут раскаленным железом, действительно есть то, что недоступно его пониманию, то, что оказывается сильнее страха смерти. Истязая Сотникова, Портнов терзает самого себя. Если ему не удастся утвердиться в собственной правоте, его «истины» рассыплются. А значит — прав Сотников. И он сам «мразь человеческая».

Вот поэтому он с напряжением вглядывается в лицо Сотникова, пришедшего в себя после пытки. Сотников выстоял. В его взгляде появляется ясность, вокруг глаз Портнова лежит чернота. Он в смущении отворачивается. Но до самого конца фильма он будет надеяться.

В крошечной темноте подвала Сотников говорит об открывшейся ему истине: «Теперь я знаю, знаю главное — чтобы по совести с самим собой!». Совесть — это причастность абсолютному бытию, причастность Богу. Совесть — то, что делает человека бессмертным. Вечность — это совесть в человеке. Всякое искажение этого понимания совести — ложь, самообман. «Моя совесть думает!» — говорит Рыбак, и лицо превращается в страшную гримасу, становится изменчивым, подвижным. В этой подвижности лица — удаление не только от Божеского, но и от человеческого: распад, падение.

Святость — это достигнутый предел личного совершенства, когда образ и подобие Богу в человеке проступает с максимальной возможной силой. Сотников достигает этого предела. Крупный план его лица совмещен с фонограммой молитвы. Тихим шепотом староста читает: «Господи Иисусе Христе! Помилуй мя грешного и Душу мою сохрани». Возникает совмещение двух пластов реальности — земной и небесной.

Картина Шепитько не просто воспроизводит христианские образы: освеженный ягненок как символ жертвы, церковь с куполами, евангелие в руках старосты, место казни, вызывающее прямые ассоциации с Голгофой. Весь визуальный образ картины строится по законам средневековой эстетики. Художественное пространство внятно структурировано по вертикали, свет в фильме имеет символическое значение. В черно-белой картине режиссеру удается добиться удивительного эффекта свечения образа неба и особого сгущения тьмы как образа преисподней.

Иерархия ценностей в картине выстроена таким образом, что выходит на уровень священного. Свят воинский подвиг, свято самопожертвование. «Мы же солдаты», — говорит Сотников Рыбаку. За этой фразой стоит особое понимание того, что такое Солдат, что такое воинский Подвиг, совершенно понятное в контексте русской культуры.

Солдат, воин как священный образ возникает в картинах «Баллада о солдате» (1959) Григория Чухрая, «Сказка сказок» (1979) Юрия Норштейна. Тема самопожертвования является центральной темой советского кинематографа. Возможно, наиболее ярко на военном материале она воплощена в картине Марка Донского «Радуга» (1944). Понимание защиты Отечества как области священного закреплено в языке: «священная война», «вечный огонь, вечная память», «имя твое неизвестно, подвиг твой бессмертен».

В современных российских фильмах о войне отношение между временем и вечностью выстраивается иначе. Пласт вечно-го может в принципе отсутствовать в структуре фильма, и тогда

самопожертвование превращается в ненужную жертву, подвиг — в случайную смерть. Изображение обгоревших до угольно-черного состояния танкистов, раздавленных гусеницами танков черепов, оторванных конечностей, заполнивших экраны, превращается в кинематографический аттракцион, по сути развращающий зрителя уже тем, что оставляет его совершенно равнодушным. Происходит выведение войны из области сакрального, например, в фильме «Брестская крепость» (2010) Александра Котта.

Возможно и иное преобразование отношения времени и вечности в современных фильмах о войне: изменяется само содержание вечности, возникают принципиально новые концепты. В фильме Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2» (2011) героям даруется бессмертие, но они оказываются в темном лесу, в области полной неопределенности. В картине Карена Шахназарова «Белый Тигр» (2012) бессмертным и неуничтожимым становится фашистский танк, воплощающий самый дух войны, а Гитлер, пребывающий в загробном мире, с проникновенным лиризмом излагает свою философию войны.

Концепт вечности в картине «Восхождение» содержательно близок советским фильмам о войне. В этом отношении картина не уникальна. Однако само отношение времени и вечности выстраивается особым образом. Прежде всего, это отношение динамическое. То есть, мы видим процесс перехода героя в вечность. Между вечностью и временем нет границы. В картине Шепитько время не противостоит вечности. Само по себе оно, например, в отличие от картины Джармена, лишено отрицательных характеристик. Здесь время — это путь, движение к вечности. Время — это и возможность изменения в человеческой душе. Пока есть время, есть возможность молитвы, есть возможность раскаяния. Староста Сыч исповедуется умирающему Сотникову, он спешит открыть ему свою душу. Успеваешь попросить прощенье у старости и сам Сотников. Время дается Рыбаку, чтобы осознать, почувствовать весь ужас своего падения и раскаяться.

Время длится, чтобы стать вечностью. Восхождение Сотникова — это и есть движение к вечности. Смерти нет. Но там, по ту сторону смерти, сохраняется память о том, что было здесь во времени: «Забудь? Нет! Мы будем помнить!»

Динамика соотношения времени и вечности в «Восхождении» реализует идею богочеловечества. Но сама по себе эта идея не вытекает автоматически из того, что жизнь человека не имеет конца во времени. В картине тайского режиссера Апитчатпонга Вирасетакуна «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» герой болен, но надеется на выздоровление. Однако мир

вокруг него неодолимо меняется. Это мир умирающего. Режиссеру удалось воссоздать динамику превращения мира временного в вечный. В итоге возникает чарующе захватывающий визуальный образ реальности, в котором ничто не становится, но все пребывает. Структура этого мира принципиально иная, чем в картине Ларисы Шепитько «Восхождение». Мир лишен вертикали, все слои этой особой реальности равноправны: люди, духи, животные обитают в одном пространстве. Границы между этими формами жизни не существует, они перетекают друг в друга. В этом мире живут лесные обезьяны, полулюди-полуживотные (в такой форме жизни пребывает исчезнувший сын дядюшки Бунми), духи могут совокупляться с людьми, а призраки и живые не всегда отличимы друг от друга. В этом мире временное и вечное неразличимо, а возраст персонажей — понятие весьма условное.

Подобное мироустройство вызывает вполне понятные этические следствия: убийство врага такой же грех, что и неосторожное убийство жука.

Динамическое отношение «время-вечность» как основа сюжета фильма

Исследование вечности как концепта, внесенного в структуру фильма, всегда имеет аксиологический аспект. Макс Шелер утверждает: «Всему царству ценностей присущ особый порядок, который состоит в том, что ценности в отношениях друг к другу образуют высокую “иерархию”, в силу которой одна ценность оказывается “более высокой” или “более низкой”, чем другая. Эта иерархия, как и разделение на “позитивные” и “негативные” ценности, вытекает из самой сущности ценностей и не относится только к “известным нам ценностям”»⁶.

Ценности, которые утверждают режиссеры своими фильмами, можно соотнести с уровнями Чувственное — Эстетическое — Этическое — Религиозное. Внутри фильма соотнесенность этих слоев, степень проявленности каждого из них может быть различна. Вероятно, для утверждения авторской позиции фильмы и снимаются. Однако выявление структуры соотношений временного и вечного представляется методологически важным.

В настоящей работе выбраны фильмы максимально непохожие друг на друга: они создавались в разное время, в разных странах, их создатели принадлежат разным культурам. Система ценностей каждого из рассмотренных нами фильмов как уникальных художественных произведений оказывается вполне проявленной.

Постижение авторской философии времени требует скрупулезного анализа. Для понимания сюжета фильма, характера его

⁶ Шелер М. Избранные произведения / пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. Денежкина А. В.; послесл. Л.А. Чухиной. — М.: Гнозис, 1994. С. 305.

образности важно не только выделить качественное содержание концептов времени и вечности. Необходим анализ динамики отношения времени и вечности. Как видим, тут возможны как динамические, так и статические отношения: как переживание границы («Караваджо»), так и преодоление ее («Восхождение»).

Как представляется, есть обстоятельства, определяющие сходство в решении отношения время — вечность внутри целой области, например, одного жанра. Так в фильмах, тяготеющих к мистицизму (например, в мистическом триллере), можно ожидать разрыва между вечностью и временем, они не должны смешиваться.

Включение образа вечности в структуру фильма не может быть и никогда не бывает случайным. По сути, оно является фундаментальным, сюжетообразующим, задавая то или иное ценностное отношение, поддерживая внутри кинематографического произведения жестко выстроенную иерархию ценностей. Но эта иерархия основана на авторском миропонимании подобно тому, как причинность в художественном произведении не есть причинность физического мира, но особая структура отношений, через которые автор раскрывает то, что его волнует. В искусстве, в том числе и кинематографическом, художественное воплощение вечности превалирует над попытками ее рационального понимания. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бозций А.М.С. Утешение философией / перевод В.И. Уколова, М.Н. Цейтлин, Т.Ю. Бородай, Г.Г. Майорова. — М.: ЛКИ, 2011. V. — С. 273–290.
2. Гулыга А.В. Эстетика в свете аксиологии. — СПб.: Алетейя, 2000. — С. 227–243.
3. Шелер М. Избранные произведения. Авторский сборник / переводчики А. Денежкин, А. Малинкин, А. Филиппов, составитель А. Денежкин. — М.: Гнозис. Серия: Феноменология. Герменевтика. Философия языка. 1994. — 490 с.
4. Панофский Э. Этюды по иконологии. Глава III. Старик, Хронологии. — СПб.: Азбука классики, 2009. — С. 123–164.
5. Феллини Ф. Феллини о Феллини. — М.: Радуга, 1998. — 478 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

1. «Восхождение», режиссер Лариса Шепитько, автор сценария Юрий Клепиков (по повести Василия Быкова «Сотников»), 1976.
2. «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни», режиссер Апитчатпонг Вирасетакун, автор сценария Апитчатпонг Вирасетакун, 2010.
3. «Караваджо», режиссер Дерек Джармен, автор сценария Дерек Джармен, 1986.
4. «Рим», режиссер Федерико Феллини, авторы сценария Федерико Феллини, Бернардино Дзантони, 1972.