



Вирус неразличения. Фильм А. Звягинцева «Елена» с точки зрения теории идентичности

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

Данная работа исследует особенности художественной структуры нового фильма А. Звягинцева «Елена», принципиально отличающегося от предыдущих работ режиссера. В определенном смысле «Елена» реализует режиссерскую стратегию «отказа» от ранее найденной модели, с которой ассоциируется творчество А. Звягинцева. В статье рассматриваются особенности кинематографического письма, свидетельствующие об обновлении эстетических установок режиссера. Анализ проводится с двух позиций: с точки зрения философской направленности фильма (антропологический аспект), а также — в контексте теории идентичности. Особое внимание уделяется особенностям проективного зрительского восприятия в структуре фильма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«фильм — ситуация», кинематографическая антропология, асимволический код, «неразличение», идентичность, состояния и стадии идентичности, идентичность как процесс, провокативность структуры

Стратегия отказа

Новая картина Андрея Звягинцева «Елена» свидетельствует о том, что режиссер открыт новому, не боится экспериментировать, быть другим, не ищет легких путей и сознательно уходит от мумификации раз созданной модели.

Две первые большие картины режиссера «Возвращение» и «Изгнание», став заметным событием кинематографической жизни, заставили говорить о Звягинцеве как о режиссере со своей концепцией мироздания, запечатленной в языковой системе фильмов, отражающих диалектику связи мироздания и внутреннего космоса человека. Отличительным качеством его первых фильмов является многозначность, смысловая поливалентность. Природа его первых картин свидетельствует об ориентации режиссера на иррациональные, чувственные, глубинные аспекты человеческой психики, обращенности к сакральным архаическим структурам, архетипическим образам, особой чувствительности к символическому. И «Возвращение»,

Фото в статье — кадры из фильма «Елена»



и «Изгнание» можно отнести к текстам с избыточной семантикой, требующим особых техник «прочтения», позволяющих раскрыть их смысловой потенциал. Несмотря на сложность языка, фильмы Звягинцева уверенно обретают свою аудиторию, свое место в пространстве культуры. Новая картина режиссера существенно отличается от своих предшественников. Эти отличия поддерживаются всем строем фильма. Если предыду-

щие картины Звягинцева можно помыслить как сферичные структуры, то в «Елене» бросается в глаза предельная линейность. Это прежде всего касается композиции, где доминирует хронологическая заданность, хронологическая выстроенность событийного ряда. Сюжет строго придерживается фабульной организации материала. Тыняновский призыв «ударить» сюжетом по фабуле не актуален для «Елены»: никаких временных инверсий, никаких флэшбэков или забеганий вперед, никаких провалов памяти, имагинаций и интроспекций. Ничего, кроме совершенно необходимых и почти прозрачных эллипсисов (опущений).

Такая композиционная структура поначалу настораживает подчеркнутой прямолинейностью и плоскостностью подачи событий. Кажется, что режиссер намеренно изгоняет из фильма глубину, вынося события на поверхность. И это видимое «упрощение» структуры провоцирует, как ни странно, очередной перцептивный конфликт, основанный на несоответствии уже сложившимся представлениям о поэтике фильмов режиссера. Ты ожидаешь глубины, тебя настойчиво выбрасывают на поверхность, ты ждешь встречи с символом, на тебя «смотрит» простая вещь, ты ждешь загадки и тайны, но перед тобой рутинная жизнь уже немолодых мужчины и женщины в своей вязкой и приземленной текучести. Вместо ожидаемой притчевой поэтической структуры — неспешное бытописание повседневной жизни. Тебе некуда углубиться, и ты вынужденно втягиваешься в само событие, в его осмысление.

Уже первые кадры фильма «Елена» наводят на мысль о том, что перед нами — другой Звягинцев. Звягинцев, который сознательно лишает свою новую картину ожидаемой глубины. Он буквально выхолащивает ее, линейно прописывая события на самой поверхности экрана. Никакой тайны, никакого двойного



дна. Все предельно обнажено, явлено, раскрыто. И тем удивительнее неизвестно откуда взявшееся ощущение непрозрачности и неоднозначности, которое, постепенно усиливаясь, достигает своей кульминации к финалу. Есть основания утверждать, что Звягинцев в своей новой работе сознательно выбирает и последовательно проводит стратегию отказа:

отказа от символической глубины и энигматичности структуры, отказа от установки на красоту и особую живописность кадра. Вместо этого — точность, прозрачность и четкость как свидетельство новой стратегии и нового мастерства.

Горизонталь повествования

Фильм начинается долгим планом статичной камеры, установленной напротив окна высотного дома. В правом углу камеры — ветка дерева с силуэтом вороны, чье карканье слабым, но различимым рефреном пройдет через всю картину. Статика кадра «преодолевается» движением падающего на окно солнечного света, вместе с изменением освещения — чуть заметный наезд камеры. И практически этот же план завершает картину. Отстраненный план, свидетельствующий о фокусировке авторского взгляда на той истории, которая будет предъявлена на экране. Зеркальная симметрия композиции есть узнаваемый прием, свойственный почерку Звягинцева. Четкая геометрия композиционной рамки в структуре «Елены» обладает повышенной значимостью, поскольку начало фильма и его финал отчетливо выявляют авторский дискурс, в то время как весь фильм практически снят в подчеркнуто повествовательном режиме.

Пространство фильма строго и лаконично. Мир фильма поделен на две основные зоны: дом Владимира, мужа Елены, и дом Сергея, сына Елены, плюс спортзал, больница, банк, кабинет адвоката. Особняком — пространство православного храма, куда Елена приходит поставить свечку за здоровье Владимира, и территория запущенного лесопарка, где в конце фильма внук Елены Саша со своими друзьями устраивает безобразные «зачистки». Еще — автобус и электричка, с помощью которых режиссер прорисовывает маршрут, связывающий оба дома. Сама история с первого взгляда достаточно незатейлива и укладывается бук-



важно в несколько дней (на экране это с небольшими временными интервалами — четыре утра).

Фабула фильма такова. Елена, приятная женщина пенсионного возраста, как выяснится — бывший медработник, проживает в добротной квартире своего мужа Владимира в престижном районе в центре Москвы. Престижный дом и солидная обстановка квартиры свидетельствуют о том, что ее муж —

не простой пенсионер, но человек состоявший в прошлом на руководящей должности. Они живут вместе уже десять лет, из них два последних года — в законном браке. Но этот брак особый, в социальном смысле неравный. Отношения Елены и Владимира носят скорее договорной характер. Мы узнаем, что познакомились они в больнице, где в свое время работала Елена и куда Владимир попал с перитонитом. У каждого до момента встречи уже были семьи, которые распались. Встреча двух немолодых людей в клинике показала, насколько эти двое совместимы и нужны друг другу. Владимиру в лице привлекательной и скромной женщины, явно моложе его, были обеспечены не только женская близость, но, что немаловажно в его возрасте — забота и уход. Елена получила возможность улучшить свои жизненные условия, само качество жизни. Похоже, она так и не приобрела полного набора прав, предполагаемых статусом жены, но и без них в доме Владимира ей живется явно неплохо. Приятные и неутомительные хлопоты в хорошо обустроенном доме. Хорошее качество жизни, похоже, полностью компенсирует Елене ту дистанцированность, которая явно просматривается в их отношениях с мужем. Эта дистанция, как мы понимаем, изначально установлена Владимиром, и Елена, похоже, хорошо знает свое место и не оспаривает его.

В этой сбалансированной, размеренной и вялотекущей жизни уже немолодых людей есть, тем не менее, своя конфликтная зона. Эта зона отношений с детьми от предыдущих браков. У Владимира взрослая дочь Екатерина, острая на язык, «гедонистка», как он ее характеризует, которую он любит и материально полностью обеспечивает. У Елены — сын Сергей с женой и двумя детьми. Похоже, все они паразитируют на Владимире, полагая, что совсем не обязательно работать, если судьба послала им такого богатого родственника. Однако Владимиру эта ситуация, видимо, поднадоела, и он все неохотнее отзывается на просьбы Елены, которая при первой возможности едет к сыну с очеред-

ной денежной дотацией. Такова преамбула. Режиссер вводит нас в историю неторопливо, давая возможность сосредоточиться на происходящем здесь и сейчас.

Утро. Елена просыпается в своей кровати. Она лежит некоторое время неподвижно. Полные руки поверх одеяла. Она лежит ногами на камеру, отчего план кажется «заземленным», грузным, и когда Елена приподымается с постели, мы видим ее плотную фигуру. Какое-то время она сидит, все еще отяжеленная сном, затем, у зеркала, привычным жестом убирает на затылок волосы, после чего начинает движение по квартире. Ее шаг не легок. Ее фигура выглядит располневшей, но статной. Привычные утренние, почти ритуальные действия. Вот она движется по гостиной, ловко и неспешно раздвигает тяжелые ночные шторы. Вот выходит на кухню, где все прибрано, хорошо обустроено. Вот идет в спальню Владимира, которого не видно за одеялами, и, легко касаясь, будит спящего мужа. Владимир подымается с постели. Он стоит к нам спиной — пожилой мужчина в синей шелковой пижаме.

Кухня. Завтрак на двоих. Из телевизора доносятся фрагменты бесед про салатники из очередного «шедевра» утреннего вещания — «Малахов +». Здесь Елена, что называется, — «на подаче». Центр этого дома на двоих, безусловно, Владимир. И когда он вежливо благодарит Елену за отличную овсянку, сразу понимаешь, Владимир — хозяин. Завтрак это не просто утренний прием пищи. Да и кухня не просто место, где готовят пищу. Кухня особая территория встреч и контактов, место общения, где обсуждаются насущные вопросы, требующие совместных решений.

Елена выжидает и заводит разговор о сыне, которому, как мы понимаем, она собирается отвезти деньги, на что Владимир замечает, что пора бы ему научиться заботиться о своей семье самостоятельно. Елена в свою очередь парирует про дочь Владимира, от которой, она явно не в восторге. Скупые, как бы проброшенные, но точно интонированные фразы подводят нас к пониманию того, что именно дети, а точнее, проблемы взрослых детей от предыдущих браков — это и есть опасная территория, кузница семейных конфликтов.

Дальше — лифт, подъезд, банк, автобус и, наконец, электричка. Маршрут, который вписан в жизнь Елены. Елена — посредник между двумя домами, о которых можно говорить в категориях двух несхожих миров. Именно Елена становится поводом и причиной взаимодействия этих миров и людей, в них обитающих. Людей, разительно непохожих друг на друга. Достаточно долгий проезд Елены в фильме абсолютно необходим, поскольку

ку он говорит не только о том, что на дорогу нужно потратить немало времени. Он важен открывающимся из окна автобуса, а затем электрички меняющимся ландшафтом, красноречиво выявляющим «инаковость» миров.

Из престижного центрального района Москвы мы постепенно перемещаемся в пространство индустриальной рабочей окраины. Огромные котельни, вздымающиеся к небу, маркируют границы миров. А дальше — бесконечные трубы как щупальца, опоясывающие всю обозримую территорию, и мрачные заборы, которым нет конца. Обшарпанные блочные дома, на одном из которых — самоговорящая надпись-табличка: «Цементный переулок». Неубранный мусор. Невзрачный продуктовый магазинчик, где Елена отоваривается перед тем, как подняться в дом к сыну. Убогий разрисованный подъезд, знакомая декорация для тех, кто живет за пределами центра. Скучающие парни у подъезда, как бы зависающие в пустоте, перед тем как начать «по пиву». Обычное дело. Обычный пейзаж. Обычная жизнь городской окраины.

Пока Елена, нагруженная пакетами, подымается в лифте, мы видим Сергея, лениво покуривающего на балконе. Рассеянный взгляд, ничего не выражающее слегка одутловатое, но, в общем, приятное лицо, взъерошенные волосы. Сергей неспешно затягивается сигаретой, слегка свешивается с балкона, смачно плюет вниз. Этот плевок, такой узнаваемый, в каком-то смысле есть знак, идентифицирующий героя.

На звонок Елены в дверь никто сначала не реагирует, а открыв дверь, все опять разбегаются. Несмотря на гостинцы и деньги, никакой особой радости не наблюдается. Радует сама Елена, пытаясь пригласить взъерошенные волосы сына. Фраза «Я деньги принесла» вносит некоторое оживление, но, похоже, что и эти подношения что-то само собою разумеющееся, некий обязательный компонент их общения. Появляется жена сына Татьяна в заношенных «трениках» с ребенком на руках. Он-то и есть основная награда Елены («такой хорошенький и пригоженький»). Елена берет малыша, Татьяна — деньги и тут же их ловко куда-то прячет. Старший сын Саша пытается незаметно выскользнуть из квартиры, но пойман матерью, и ее очень твердое «щас будешь пить чай с бабушкой!» звучит как приговор. Это «щас» мы слышим ото всех и на любой манер. Похоже, это самое востребованное слово в этом семействе, где русский язык существует в усеченном и обезображенном варианте. Внучок исчезает в своей комнате, устроившись перед компьютером с игровой приставкой. И буквально вслед за ним сюда перебирается и Сергей, который, якобы «щас» идет позвать сына, но оседает

рядом, показывая бестолковому отпрыску мастер-класс настоящего компьютерного боя. Наконец, все за кухонным столом. Разговор идет исключительно вокруг денег, которые совершенно необходимы, чтобы проложить Саше путь в институт и «спасти» его от армии. Понятно, почему нужна Елена. С ней не просто советуются. Именно она должна стать главным реализатором проекта — на все на это нужны деньги, а деньги только у Владимира. Нехитрая логика и общая концепция жизни семейства. На Елену возложена ответственная миссия по спасению внука. Она и только она обязана раздобыть деньги. Другие варианты не рассматриваются.

Вернувшись домой, Елена что-то пишет, сидя в просторной кухне. Владимир у себя лежит на кровати напротив включенного телевизора. Елена с письмом появляется в комнате Владимира, но тот уже спит. Елена кладет послание на тумбочку рядом с постелью, выключает телевизор и выходит. Время на часах — 20.57.

Утро нового дня. Елена четко, почти автоматически исполняет утренний ритуал: заколоть волосы, прибрать постель, раздвинуть шторы, прежде чем зайти в комнату мужа, чтобы разбудить его к завтраку. Жизнь автоматически течет по заранее установленному порядку. Разговор за завтраком полностью посвящен делу Саши, суть которого и была предусмотрительно изложена Еленой в письме. Владимир пытается демонстрировать толерантность к проблемам жены. Но его хватает ненадолго, и вскоре он переходит в атаку: «Скажи, почему я должен содержать семью твоего сына? С какой стати платное образование чужого для меня человека должно ложиться на мои плечи? Я живу с тобой, а не с твоими родственниками».



Он выражается конкретно и прямолинейно. Режет слух жесткое признание, что сын Елены и его семья — «чужие» люди. Владимир не только возмущен инфантилизмом и безответственностью Сергея по отношению к своей собственной семье, но считает, что Елена своей опекой поощряет такое поведение сына. Владимир раздражен, почти груб, особенно, когда Елена делает опасный ход, пытаясь перевести стрелки на

дочь Владимира. Мы видим, как накаляется почва, как непрочен семейный фундамент. Семьи просто нет. Есть совместное проживание двух не очень близких людей. И есть конфликтная оппозиция «свой/чужой», где «свой» всегда априори лучше, чем



«чужой». Тем не менее, Владимир отходчив, и вот он уже просит прощение за то, что погорячился и спрашивает, когда конкретно нужны деньги. «Я дам ответ через неделю», — дипломатично завершает конфликт Владимир. Похоже, что несмотря на жесткость заявлений, многие вопросы все же решаются в пользу Елены.

В отношениях с Еленой Владимир по-своему честен и прям. Появление Елены в его доме, скорее всего, мало

что изменило и в этом доме и в самой жизни. Все изменения сведены к минимуму. Владимир сохранил режим, стандарты жизни и даже свои расписания. Эта квартира — его территория, его пространство. И задача Елены — строго соблюдать правила и границы. Само общение с Еленой, как мы видим, регламентировано и дозировано. Елена чем-то похожа на хорошо «дрессированную» малазийскую прислугу, которая умудряется содержать дом в порядке, практически не попадаясь на глаза хозяевам. Не мозолить глаза без надобности. Эту отработанную «гармонию» отношений нарушают, похоже, только просьбы о денежных дотациях для Сергея. Но именно здесь, несмотря на опасность вызвать раздражение или даже гнев Владимира, Елена обнаруживает стойкую и последовательную позицию. И мы понимаем, что эти приоритеты (положение в доме мужа и вопросы, касающиеся семьи сына) почти равны.

Можно предположить, что, несмотря на конфликты, жизнь этих людей могла бы и дальше протекать по раз и навсегда заведенному порядку, тихо, размеренно, если бы... не инфаркт, который случился с Владимиром.

Владимир выходит из квартиры со спортивной сумкой. Хорошо одетый мужчина садится в дорогую машину. Он едет, переключая радиостанции. В нем есть уверенность и некий шарм. Он знает себе цену. В жизни у него для всего есть свое место. Главное — качество жизни. Машина останавливается у фитнес-клуба «Enjoy». Спортзал. Усердная работа на тренажере и — взгляд в сторону молодой девушки в розовой майке. Владимир с наслаждением погружается в прохладную прозрачную воду в бассейне. Быстрый заплыв. Резкий ракурс. Камера где-то под потолком бассейна, внизу — Владимир будто застыл, погрузившись лицом в воду. И мгновенная реакция девушки-тренера. Одним броском она пересекает бассейн, чтобы подхватить Владимира.

Инфаркт сам по себе такое событие, которое не проходит бесследно, делит человеческую жизнь на «до» и «после». Инфаркт это напоминание, что жизнь не вечна и надо подумать, подвести итоги. Так происходит и с Владимиром, но несмотря на то, что болезнь отступает и Владимир идет на поправку, его первое, «после того», решение — немедленно составить завещание. Оно и предопределяет все последующие метаморфозы в семье и окажется роковым для самого Владимира.

Ситуативная воронка

Фильм Звягинцева «Елена» можно рассматривать как «фильм — ситуацию», в сартровском понимании. Ситуация в данном случае не просто в центре фильма. Она втягивает в себя все события, детерминируя происходящее. Сама ситуация в данном случае становится определяющей не в меньшей степени, нежели психология персонажей, втянутых в нее.

Резко изменившаяся ситуация или внезапно возникшая новая способны выявить в человеке совершенно иные и даже незнакомые черты. Человек, втянутый в эту ситуативную воронку, неизбежно оказывается перед выбором. Наедине с собой, он неожиданно ощущает и переживает себя не как обыденно привычного, но как незнакомого, как другого. Но именно этот внутренний незнакомец может вдруг проявиться как истинный. Такого рода ситуация как бы высвечивает человека изнутри, становясь той самой «комнатой» из «Сталкера», что обнажает суть, проявляя истинные намерения и желания. Ситуация запускает внутренние процессы, понуждая к активному поиску решений, провоцируя внутреннего человека проявить себя в том или ином действии. Ситуация определяет, но не предопределяет результат. Результат определяется выбором, который делает человек. Об этом пишет Сартр: «Правда в том, что человек свободен в той или иной ситуации и что в ней благодаря ей он выбирает, чем он хочет быть»¹.

Все фильмы Звягинцева концентрируются вокруг проблемы выбора (один из короткометражных его фильмов так и называется «Выбор»). В «Елене» режиссер создает особую ситуацию, в которой не только героиня, но в каком-то смысле и зритель выбирают, чем быть.

Итак, что за ситуация возникает в фильме «Елена»? Каков выбор героев? Каковы последствия? Какова оценка происходящего?

¹ Jean Paul Sartre. For a Theater of Situation/ — in Sartre on Theatre. — new York, Pantheon Books. 1976. P. 4



Еще не оправившись от инфаркта, но уже перебравшись домой, Владимир приглашает к себе Елену, чтобы сообщить ей нечто важное, а именно: свое решение составить завещание, по которому после его смерти практически все получит его дочь Екатерина. Елене будет назначена некая пожизненная рента. Несмотря на охватившее Елену смятение, она (через паузу) вновь напоминает Владимиру о деле Саши. Трудно сказать, как бы развивались события, если бы Владимир хотя бы пообещал решить Сашин вопрос, но Елена слышит в ответ то, что заставляет ее ожесточиться: «Лена, я считаю, что его отец, твой сын, должен решать эти проблемы самостоятельно. О чем они думали, когда рожали?»

Ситуация резко меняется. Все катится вниз. Елена переживает разочарование, обиду, много других чувств. Возможно, она ощущает угрозу своему существованию. Ей указано ее место — рента, прожиточный минимум. Все остальное — Екатерине, высокомерной и беспутной, а Саша — хоть напрямиком в горячую точку.

Еще вчера Елена чувствовала себя легко и спокойно, искренне заботилась о Владимире. Вот и ее визит в храм, дабы поставить свечу о здравии Владимира. Этот эпизод очень важен для общей концепции, поскольку выявляет, насколько Елена на самом деле далека от церкви. Она принадлежит к поколению людей, в силу внешних обстоятельств (советская идеология) отторгнутых не только от церкви как института, но и от самих корней христианской культуры, ее фундаментальных основ и ценностей. Вполне возможно, она приходит в храм впервые. Она входит с непокрытой головой, она не знает, как себя вести, где и кому эту самую свечку поставить. Подойдя к иконе, Елена не без интереса всматривается в нее. Но здесь и речи нет о живой молитве. И все же мы готовы поверить, что Елена искренне желает Владимиру быстрого выздоровления.



Теперь все меняется. Елена видит все в другом свете. Одним росчерком пера Владимир готов узаконить несправедливость. Уже завтра придет адвокат и будет поставлена обидная точка. Все приведено в движение. Все привычное нарушается. Стараясь унять внутреннюю бурю, Елена звонит Сергею, чтобы сообщить ему, что проблему с Сашей им надо будет решать самостоятельно.

Кульминационные эпизоды фильма, воспроизводящие ситуацию выбора, сняты предельно лаконично и точно. Цепочка действий, смысл которых проявляется не сразу. Вот Елена молча сидит перед зеркалом. Ее взгляд погружен в себя. Внешняя бездвиженность и внутренняя сосредоточенность. Наконец, она встает и идет к книжной полке. Достает медицинскую энциклопедию. Идет к столу. Находит нужную страницу. Буква «в» — «Виагра». Ее действительно интересует «Виагра». Сосредоточенно читает описание действия препарата, кладет на место книгу, идет в ванную. Она открывает аптечку, достает тот самый препарат. Все спокойно и точно. Идет на кухню, выщелкивает таблетки виагры из пластинки в мерный стаканчик и ставит на поднос с едой. Елена появляется в комнате Владимира в тот самый момент, когда он мучается над текстом завещания. Она ставит поднос на кровать Владимира, смотрит, как он пригоршней заглатывает таблетки, запивая соком, выходит. Владимир зовет ее, чтобы сообщить, что поел. «Поспи», — спокойно говорит Елена и выходит из комнаты, тихо закрыв дверь.

А дальше она просто ждет. Ждет, затем подходит к комнате Владимира, не без волнения открывает дверь, чтобы убедиться, что он уже бездыханен. Не без внутреннего трепета она кладет пачку из-под «Виагры» на тумбочку, собирает листки с недописанным текстом завещания, забирает поднос и выходит. Она сжигает завещание в кастрюле, предварительно включив вытяжку. Тщательно моет и вытирает посуду. Окидывает все внимательным взглядом и лишь затем звонит в «Скорую».

Киноантропология

О Звягинцеве можно говорить как о художнике, тяготеющем к философии. Его волнуют вопросы, что есть мир, что есть человек. Какова сущность человека, и как раскрыть эту сущность? Эти вопросы — основополагающие в творчестве режиссера, и фильм «Елена» еще раз лишь подтверждает этот тезис, несмотря на структурные отличия от предыдущих работ. Общую режиссерскую направленность можно определить как дескриптивную философию. В «Елене» Звягинцев уходит от энигматичности структуры, меняет символические коды на асимболические, предпочитая обыденную реальность таинственному и сакральному миру. Однако фильм может вывести к философии через «описание», «отражение» обыденной повседневности, раскрытие чисто житейской ситуации.

Задача режиссера — навести фокус. Правильно наведенное зеркало может дать неожиданный результат. Природа зеркала — отражать. Зеркало не имеет собственного выбора: оно отражает

все, что появляется перед ним, — хорошее и плохое, красивое и уродливое. Зеркало не имеет суждений. В тот момент, когда приходит интерпретация, зеркало теряет способность отражать. Оно замутняется, заполняясь мнениями. Оно рассыпается на фрагменты. Воцаряется расщепление. Отображение теряет зеркальность и становится суждением. Для режиссера очень важно сохранять чистоту зеркального отражения. Отсюда установка на нейтрализацию дискурса, совмещение дискурса с логикой повествования.



Перед нами — узнаваемая, обычная история. Узнаваемые лица, вещи, предметы, действия, слова... никакой философии. Но вот — человек оказывается внутри некой ситуации, в момент выбора, и камера лишь тщательно отслеживает его действия, движения, внутренние состояния. Неожиданно фильм выводит нас на все те же философские вопросы. Декриптивная философия реализуется как точное описание реальности,

погружение в меняющийся ход событий. При этом поведение персонажей и все, что из этого поведения следует, вся ситуация в целом осмысляется и интерпретируется не столько в «психологических», сколько в антропологических категориях.

Сегодня, когда исторические повороты цивилизационного развития создают все новые трудности для человека, антропологическая проблематика вновь приобретает особую актуальность. Предметом осмысления антропологии является человек, его природа и сущность, проблемы биологического и духовного существования человека, его жизни и смерти, его личностного отношения к миру, способы его бытия в мире.

«Антропологический поворот», обозначившийся в философской науке, как мы видим, затронул и кино, которое также предлагает свое видение человека и свои размышления о человеческой природе, об экзистенциальной ориентации личности. Человек постоянно решает проблемы, возникающие в контексте каждодневного существования. Жизнь требует порой мгновенных решений. Перед человеком встает проблема выбора и ответственности за принятые решения. Наша жизнь с ее историческими «ломками», кризисами и сдвигами ведет к огромной психической нагрузке. Как меняется сознание человека? Какие изменения происходят в его внутреннем мире?

Кинематограф может оказаться идеальным зеркалом, предельно точно и честно отражающим реальность, идеальным инструментом описательной философии, когда философские вопросы возникают исподволь, изнутри открывающегося на экране течения жизни. Философская мысль режиссера становится кинематографической антропологией.

Елена — актант или действователь в категориях структурного анализа — тот самый персонаж, который переходит определенную семантическую границу или систему таких границ. Героиня фильма переходит ту черту, которая определяется в мировой культуре как граница «добра и зла». Елена убивает человека. Милая покладистая женщина с открытым, мягким, таким русским лицом выбирает путь убийцы.

В каком-то смысле фильм Звягинцева есть своеобразный антидетектив. С детективом его роднит только сам факт совершения убийства. Но если стратегия детектива направлена на то, чтобы как можно дольше скрывать всё: маскировать убийцу, держать втайне его намерения, использовать ложные знаки, уводящие зрителя в сторону ложных гипотез и интерпретаций, то в фильме Звягинцева факт убийства лежит абсолютно на поверхности. Все предельно прозрачно. Ситуация предъявлена в полноте и деталях. Мотивы налицо. Мы видим, кто и что делает, мы видим, как все происходит. Мы знаем, почему и зачем. Всё — на поверхности. Полный эффект присутствия. Никакого детектива. И вместе с этим, зритель ощущает, что что-то не так. Что-то во всей этой истории ставит в тупик, несмотря на прозрачность изложения, фотографическую фактографичность.



Елена, которая могла быть «премудрой» или «прекрасной», в фильме Звягинцева выбирает быть «ужасной». Она переходит границу дозволенного, нравственную, этическую границу, отделяющую человека от недочеловека. Кроме того, она нарушает закон, она преступница в полном смысле этого слова. Мы знаем, что переход границы всегда чреват. С точки зрения закона — за убийство человека преступника ждет наказание. Но все это как бы не про наш случай. И никакое наказание Елену, похоже, не ждет. Доктор, засвидетельствовавший смерть, лишь слегка журит Елену, а, впрочем, даже и не Елену, а так, саму идею принятия «Виагры»



после инфаркта. В его проекции Елена виновата разве что в том, что могла каким-то образом спровоцировать эту идею и не более. Но мы-то знаем, что это не так.

Уходящие

Об этом догадывается и Екатерина. О Екатерине, дочери Владимира от предыдущего брака, мы узнаем из переписки Елены и Владимира. Елена упрекает Владимира за то, что он балует свою дочь (но при этом отказывается помочь сыну Елены). Когда Елена звонит Екатерине, чтобы сообщить о том, что у отца инфаркт, та отвечает: «Сегодня прийти не могу, придду завтра».

Такая реакция наталкивает на мысль о черствости и даже бесчеловечности. Катерина вообще производит непросто впечатление: миловидная, без косметики, одета просто, слегка небрежно, тяжелый, пронизывающий взгляд, «колкий» острый язык, ироничный и даже циничный взгляд на жизнь. Похоже, Катя в силу своей особой пронизательности видит Елену и всю ситуацию, связанную с ней, что называется «насквозь». Так на признание Елены «Я люблю Володю», Катерина парирует: «Ага, до смерти. Послушайте, Елена Анатольевна, вы играете роль заботливой жены, у вас это очень хорошо получается, молодцом. Ну и все на этом. Давайте закончим». Совсем по-другому Катерина раскрывается при встрече с отцом. Несмотря на всю иронию и бесконечную игру словами, мы понимаем, что эти двое очень близки и любят друг друга такими, какие есть. Здесь же, в больничной палате, Катерина приоткрывает свою философию жизни, где много иронии и самоиронии и совсем нет места для неоправданного оптимизма.

Несмотря на свой ум и пронизательность, есть основания предположить, что Катерина проиграет Елене по всем пунктам необъявленной войны и просто сдаст позиции без боя. Сначала она «проглотит» вранье Елены относительно отсутствия денег в сейфе, а затем — сдаст позиции, связанные и с квартирой, и с наследством. И в результате, скорее всего, получит то, что милостиво предоставит Елена. И, похоже, сама Катерина это хорошо понимает, но в силу своего характера и своего отношения к жизни предпочтет уступить, нежели воевать с лживой и циничной Еленой.

На похоронах Владимира Катерина с ее букетом цветов на фоне «безутешной» вдовы в окружении «людей в черном» выглядит почти посторонней. Она недолго задерживается у гроба

отца, и мы понимаем, что она единственный человек, который по-настоящему глубоко страдает. Она молчит, по ее лицу катятся и катятся слезы.

В открывающейся в фильме достаточно апокалиптической ситуации торжества хамства, варварства и порока, Екатерина выглядит наиболее достойно. Она действительно умна, талантлива и прозорлива. Ее ирония и самоирония это, скорее всего, защитная маска тонко чувствующего и глубоко рефлектирующего существа.

Она обречена проиграть битву за место под солнцем не потому, что слабее своих антагонистов, но скорее в силу своей жизненной позиции, не позволяющей опускаться до мелочной возни. Из-за нежелания воевать с теми, чью фальшь и лицемерие она видит насквозь. Она сдается без боя, понимая, что грядет другая сила, что это только самое начало, а затем последует настоящая волна того неукротимого цунами, которое накроет и поглотит всех.

Цунами

Совсем другие настроения в семействе Сергея. Все в сборе. Елена с желанной пачкой денег. Все на подъеме. Вот и у Саши вместо положенной двойки в четверти четвертка получилась. И за это, конечно же, надо выпить. «А что, у нас разве есть?» — искренне удивляется Сергей. «Да, есть», — загадочно отвечает жена Таня и, подставив табурет, торжественно извлекает бутылку откуда-то из-под потолка. «Ну так, давай, давай, давай!!!», — воодушевляется Сергей и, не долго думая, предлагает тост: «Давайте-ка знаете что? Выпьем-ка мы с вами за Владимира! Этот человек, по крайней мере, одно достойное дело в своей жизни совершил». «Давайте лучше за Сашу», — тихо поправляет Елена. И никто не спорит.

«Стопудовый студент», подойдя к столу и увидев пачку денег, вполне искренне удивляется: «Это чё, настоящие что ль? Офигеть», — с чувством только и произнесет Саша, и вот уже все готовы к новому тосту — «за новую жизнь». Тем более, что хороших новостей на самом деле гораздо больше: «Мама! У нас же сюрприз! Мы же снова беременные!».

В момент всеобщей радости вдруг гаснет свет. Подойдя к окну, Сергей скажет:

— Это, похоже, во всем доме.

— Во всем мире! — прозвучит чья-то ответная реплика.

Маленький локальный апокалипсис, который свидетельствует, что грядет большой.

«Стопудовый студент», воспользовавшись ситуацией со светом, исчезает из квартиры. У подъезда его ждут все те же «па-

цаны». Но в них явно угадывается нечто новое. Они больше не «зависают» в некоем «вакуумном» состоянии. Парни сгруппированы, сосредоточены, спружинены. В них словно проснулась дремлющая энергия, и она требует выхода.

Пятеро резко снимаются с места и энергично движутся вдоль гаражей в сторону лесополосы. Камера едва поспевает за удаляющимися спинами. Они движутся, наращивая темп, и словно отбивают ритм сочным матом. Там, в глубине кадра, — костер и человеческие фигуры, похожие на бомжей... Парни срываются на бег и вот уже — они долбят и месят с нечеловеческой яростью эти жалкие существа, и кажется, готовы забить их до смерти.

Эпизод производит очень сильное впечатление. Экран дает возможность физически ощутить приближение дикой стихии, животнo-чувственной, темной и инстинктивной. Пробужденная к жизни, откуда-то из самых недр, неведомая варварская сила, пробивая толщу земли и вздымаясь, готова все смести на своем пути.

Дом Владимира, но уже без Владимира. Все та же солидная мебель. Все те же тяжелые шторы. Все та же благоустроенная кухня. А на балконе — новые обитатели — «стопудовый студент», словно главнокомандующий, возвышается над лежащим у его ног миром. Там, внизу, какие-то люди играют в футбол. А он стоит на пьедестале, и ему вовсе не хочется к ним присоединиться. Он смотрит вокруг, затем, чуть перевесившись с перил, отправляет вниз смачный плевок, явно метя свою территорию.

А в самой квартире — суета. Сергея буквально распирает от проснувшейся жажды деятельности. Он полон конструктивных идей, которые намерен внедрить: «Мам! Вот это вот нам на ...? Давай вот здесь вот стеночку сделаем, смотри, вот здесь вот дверь — и всё, у Сани будет своя комната».

Включенный телевизор изливает премудрости Розы Сабитовой, главной свахи всей страны, добавляя трогательные нотки в общую идиллию. В дверях появляется Татьяна. «Я в восхищении!», — произносит она, используя несвойственные ей обороты «высокой» речи, дабы соответствовать новому окружению и новой жизни. И дальше — такое знакомое: «Чайку попьем?», и немедленный отклик Сергея: «Тань, Тань, орешков принеси...». Похоже, что и этот монастырь будет жить по нужному («нашему») уставу.

В фильме есть еще один эпизод, который производит сильное впечатление, обретая качества метафоры или пародии на уже существующие метафоры. Это встающий на постели Владимира младенец. Во многом экспрессию этому эпизоду задает верхний ракурс. Мы видим плоскость узнаваемого постельного покрыва-



ла, на котором, быть может, впервые в жизни младенец, сгруппировавшись, пытается встать, пока еще на четвереньки. Но и этого достаточно, чтобы увидеть в кадре пародию на эйзенштейновских подымающихся львов. Неожиданное сходство рождает волну коннотаций. История повторяется. Новые варвары уже здесь. Они готовы выйти на авансцену истории, дабы влить новую кровь в угасающую цивилизацию, вырождающуюся астеническую культуру. И имя этому воинству — легион. И ничто не устоит перед новым натиском. И лишь мощный ствол старого дерева стоит охранительным барьером между этой силой и миром. Этот кадр, являясь симметричной репликой началу фильма, композиционно обрамляя картину, неожиданно вбирает в себя линейность предъявленной истории, придавая ей качества философской рефлексии или философской притчи.

лизию, вырождающуюся астеническую культуру. И имя этому воинству — легион. И ничто не устоит перед новым натиском. И лишь мощный ствол старого дерева стоит охранительным барьером между этой силой и миром. Этот кадр, являясь симметричной репликой началу фильма, композиционно обрамляя картину, неожиданно вбирает в себя линейность предъявленной истории, придавая ей качества философской рефлексии или философской притчи.

Парадоксы восприятия

Абсолютный реализм, антисимволизм фильма «Елена», его дескриптивная феноменологичность не только не облегчают восприятие фильма, но во многом делают его проблематичным. Восприятие всегда осуществляется в горизонте ожидания, сформированном предшествующим опытом, жанровыми клише и т.д. Когда ожидания нарушаются, зритель дезориентирован. В случае с «Еленой» нарушение ожиданий связано с априорной настроенностью зрителя на некую символическую структуру, с которой ассоциируется творчество Звягинцева. Линейность, простота изложения, точность и реалистичность «кинописьма», вступая в противоречие с системой зрительских ожиданий, на какое-то время дезориентируют зрителя. И как только зритель начинает привыкать к этому новому асимволическому дискурсу, в тексте неожиданно возникают знаки, выявляющие метафорическую природу, и линейный дискурс закручивается в притчеобразную спираль. И в результате складываются особые условия эстетического восприятия фильма: смотреть его легко в силу линейности, неаллегоричности и несимволичности, но в силу других особенностей структуры фильма, осмыслить увиденное оказывается весьма непросто. И вскоре приходит понимание, что, несмотря на выраженное отличие эстетики «Елены» от предыдущих картин, Звягинцев остается верен себе: за простой узнаваемой ло-

кальной ситуацией, раскрытой в фильме, вдруг возникают отчетливые контуры Большого Мира с его вечными вопросами, питающими философию.

В одном из интервью Звягинцев сказал, что в его представлении, если в искусстве нет Бога, то зачем нужно такое искусство. Этот тезис отлично согласуется с двумя предыдущими фильмами режиссера, но как бы вступает в противоречие с «Еленой». Да, действительно в «Елене» нет Бога. Вернее, Бога нет в жизни персонажей. Однако сам фильм становится исследованием того, что происходит с человеком, в котором нет Бога, в котором в силу определенных причин гаснет свет. Человек может двигаться только в двух направлениях — либо это движение к Истине, и тогда — есть место любви, озарению и просветлению, либо, напротив — в противоположном направлении, и тогда имеют место отпадение, одержимость, развоплощение, бездна, тьма. «Елена» — фильм-деконструкция, фильм о развоплощении человека, фильм про обрушение человеческой души.

Звягинцев верен себе и в других концептуальных вопросах. В основе фильма «Елена» заложена знакомая по предыдущим работам структура парадокса или значимого несоответствия. Мы станем свидетелями развоплощения души, которая изначально наделена совсем другими качествами. Она почти прекрасна, эта Елена. Она мягкая, любящая, заботливая, жертвенная. И эти качества органичны ее природе. Тем не менее, оказывается как мало надо, чтобы обстоятельства вызвали на поверхность иной, теневой аспект, который, стремительно завладевая внутренним пространством, выхолащивает душу. Хрупко психическое устройство человека, когда нет основ, нет веры, нет даже ощущения нехватки высшего начала, внутренней тоски о нем. Так мало надо, чтобы человеческое скукожилось, свернулось. Какая опасная болезнь — неразличение; болезнь, порождающая нечувствительность к осознанию той грани, за которой исчезает это самое «человеческое».

Неразличение — опасно и чревато. Оно успокаивает совесть. Оно обманывает и усыпляет. Неразличение — это состояние непробужденного человека, который в угоду Эго делает выбор, ведущий к обрушению души. Неразличение не знает мук совести и раскаяния, а значит, делает это обрушение еще более трагичным и необратимым. ■

(Окончание в следующем номере)