



О значении мифа в творчестве Андрея Звягинцева

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

Данная работа посвящена исследованию мифологических пластов в фильмах А. Звягинцева «Возвращение» и «Изгнание», а также характеру их воздействия на художественную структуру и процессы зрительского восприятия.

миф, протосюжет,
мировая фабула,
жертва, ритуал
инициации,
сакральное,
архетип, библей-
ские символы,
мифологическая
модель

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс 1989. С. 344.

² Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. С. 352.

Ролан Барт в своей работе «Критика и истина» сравнивает «старого критика» с человеком, страдающим асимболией, – «в этом состоянии человек не способен ни воспринимать символы, то есть совокупность сосуществующих смыслов, ни оперировать ими; как только подобный человек выходит за тесные рамки сугубо рационального использования языка, символическая функция, обладающая широким диапазоном и позволяющая людям конструировать идеи, образы и произведения, оказывается нарушенной, подвергнутой ограничениям или цензуре»¹...

Страдающий асимболией человек склонен все понимать буквально. И если в условиях повседневной жизни данная психическая особенность, в общем, не создает особых проблем, то в искусстве все обстоит иначе.

Разумеется, пространство современного искусства весьма неоднородно, и здесь также можно найти относительно «комфортную», даже для страдающего асимболией, территорию. И все же – произведение искусства всегда в той или иной мере содержит в себе символическое измерение.

Символическое порождается самой сутью, спецификой природы художественного текста. Если бы в искусстве не было символического начала, порождаемого «вторичным языком» с его «возмущающим и раскрепощающим воздействием на достоверные факты языка»², не было бы и самого искусства.

Произведение разом содержит в себе множество смыслов в силу своей структуры. Художественный текст – это сложное многоплановое образование. Элементы художественного текста обладают способностью входить в разные контекстные структуры и, соответственно, получать разное значение. В силу этого закона элемент структуры оказывается не тожде-

³ Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 1998. С. 77.

ственен себе. Разные значения одного элемента образуют по выражению Ю. Лотмана «мерцание» смыслов. «Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих»³.

Сегодняшнее толкование символического выявляет сдвиг от собственно «символа» как некоего жесткого, твердого, фиксированного значения – в сторону «символического» как самой множественности смыслов, подвижной и ускользающей от определения.

Эта способность произведения – бесконечно генерировать смыслы, расширяя сферу символического, усложняет задачу интерпретатора, поскольку, как писал еврейский мыслитель Гершон Шолем, «символ не позволяет переводить себя в определенные образы и понятия и очень часто даже сопротивляется любому усилию придать ему какое-то фиксированное содержание»⁴.

Фильмы Андрея Звягинцева «Возвращение» и «Изгнание» оказались закрытыми не только для категории зрителей, нечувствительных к символическому, но сделались территорией риска даже для определенной части критики, актуализировав проблему адекватного прочтения.

Проблема интерпретации

О необходимости адекватного толкования художественного произведения писали во все времена. Лев Толстой под требованием адекватности подразумевал способность критика вести аудиторию по бесчисленному «лабиринту сцеплений, в котором состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием для этих сцеплений»⁵. По поводу отсутствия адекватности прочтения художественного текста весьма едко иронизировал в свое время О. Мандельштам: «Лучше провести в СССР электрификацию, чем научить всех грамотно читать Пушкина, как он написан, а не как того требуют их душевные потребности и позволяют умственные способности (...) Читателя нужно поставить на место, а вместе с ним и вскормленного им критика»⁶.

Специфическая ситуация, сложившаяся вокруг фильмов А. Звягинцева, связана, прежде всего, с тем, что мир, возникающий на экране, кажется похожим на обычную реальность, но это сходство оказывается коварным. Иная природа экранного мира постепенно проступает сквозь узнаваемые контуры действительности, выявляя свое отличие и несводимость к привычным реалиям.

⁴ Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир. М.: НИИК. Центральный музей кино. Международная киношкола 1993. С. 114.

⁵ Толстой Л.Н. Полное собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 270.

⁶ Мандельштам О. Слово и культура. Статьи. М., 1987. С. 46 - 47.

Эти фильмы содержат особый баланс реалистического и символического. По мере развития сюжета происходит как бы затухание, дематериализация физической реальности и постепенное наращивание признаков реальности иной – метафизической.

Нечувствительность к этим смещениям блокирует восприятие, и зритель оказывается в ловушке буквального прочтения. «Основной вопрос, который мне задают в связи с «Возвращением», – где он (отец) был двенадцать лет. Скажите мне, какая разница, где он был, в особенности, если в самом фильме об этом умалчивается?»⁷, – удивляется режиссер.

Оказавшись в западне буквального прочтения и будучи не в состоянии войти в открывающееся символическое измерение фильма, зритель оказывается в плену «дурных» вопросов, которые выявляют свою бессмысленность в контексте структуры фильмов (это одинаково характерно и для «Возвращения» и для «Изгнания»). Зритель чувствует себя обманутым и буквально требует, чтобы режиссер уж если не в самом фильме, то по крайней мере в своих комментариях внес ясность в растревоженные умы.

Тем не менее, неправомерность подобных вопросов и претензий очевидна. Как в «Возвращении», так и в случае с «Изгнанием» структура фильма постоянно сигнализирует смену индексальности, маркируя смещение из одной реальности (физической) в другую (метафизическую). Режиссер намеренно и последовательно отсекает привязки к реальному, переводя повествование в иной план, так в «Возвращении» таким переключателем изначально заявлена фигура отца, поскольку фильм не только не скрывает, но даже акцентирует особый статус этого персонажа, его мифологическую природу.

Миф не есть нечто, относящееся к дальнему прошлому. Миф был всегда. Он вечен. Он присутствует в мире как дан-

ность и имеет множество форм. Ролан Барт пишет: «Мифический голос музы нашептывает художнику не образы, не идеи и не стихотворные строки, а великую логику символов, необъятные полые формы, позволяющие ему говорить и действовать»⁸.

⁷ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Арткино. Мир искусства. М., 2009. С. 18.

⁸ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. С. 352.

Кадр из фильма «Возвращение»



Те или иные произведения в человеческой культуре по-разному соотносятся с мифологической первоосновой. Есть тексты, которые буквально произрастают из мифа, напитываясь его энергетикой, другие предпочитают скрывать свою мифологическую природу, есть и такие, что обладают весьма короткой памятью – тексты-однодневки, которые, собственно, и не являются в полном смысле художественными произведениями. Но если понимать миф как некую структурную первооснову, то с каким бы сюжетом мы ни имели дело, при более пристальном рассмотрении мы неизбежно упрямся в миф, ибо «миф – это, по сути, структура, конструкция, из которой создается произведение, это некий глубинный замысел, который ты вкладываешь в эту вещь»⁹, – пишет А. Звягинцев.

⁹ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Аркино. Мир искусства. М., 2009. С. 19.

Понимание мифа как изначальной матричной структуры, базовой конструкции, схемы, скелета присуще многим художникам. Так, С. Эйзенштейн использовал метафору скелета для обозначения первичного образа, скрытого в тексте, и тогда, соответственно, весь процесс создания фильма рассматривался им как процесс оформления, «одевания схемы» в тело текста: «Формула – понятие, упышняясь, разворачиваясь в материале, превращается в образ – форму»¹⁰.

¹⁰ Эйзенштейн С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1964 – 1971. Т. 2 С. 285.

Рассуждая о необходимости прятать мифологические конструкты в структуре фильма, А. Звягинцев задается вопросом, как глубоко надо закладывать эти мифологемы и надо ли их прятать вообще: «Скелет обязательно должен обладать телом, а тело должно скрывать эти конструкты. Основные мотивы непременно нужно прятать. Но я не знаю, надо ли прятать их слишком глубоко»¹¹.

¹¹ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Аркино. Мир искусства. М., 2009. С. 20 – 21.

Подобная постановка вопроса видится нам весьма правомерной и актуальной, поскольку сам режиссер в своих кинотекстах демонстрирует не только умение спрятать тот или иной мифологический конструкт, но и умение неожиданно выявить миф в его полноте и силе.

Для режиссера Звягинцева миф – это абсолютная реальность. «Миф – это и есть истинная подлинная правда происходящего с нами (...) Мы живем мифом. Он в нас живет, нам только нужно его вскрыть, обнаружить.»¹²

¹² Там же. С. 33.

И если это происходит, если удастся ощутить живое дыхание мифа, тогда открываются те истины, о которых рассуждает режиссер: «Мы все с вами Евы и Адамы. Мы это забываем, но это так и есть. Это нужно просто вскрыть, найти это в себе»¹³. И тогда реальные люди на экране начинают значить нечто большее: «это реальные люди, из плоти и крови, но это еще и что-то иное. Человечек, да, но и Чело и Век. Вечное Лицо. Вечный Лик. Облик. Образ. По образу и подобию»¹⁴.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

«Вскрыть миф в себе», – это не только требование режиссера, но и основа его творческого метода, творческий императив.

Режиссеру как бы тесно в рамках привычного кино, когда на экране воспроизводятся события повседневной жизни. Его не прельщают и чисто формальные экзерсисы ради воплощения на экране чего-то отвлеченно прекрасного. Его не слишком волнуют изобретательные сюжеты, рисующие фантастические картины и виртуальные миры. Есть нечто, что выше и больше любой фантастики. И это нечто пребывает всегда: «прекрасное продиктовано самим созданием, а это создание насквозь пронизывает миф. Конечно, фильм, который ты смотришь, должен иметь реальные черты. Психологически точные реплики, характеры, нюансы, человеческий облик – это все необходимо. Но если только человеческий облик – это совсем другого рода произведение»¹⁵.

Миф – это «чувственный образ духовной истины, недоступный для разума»¹⁶, – писал Гуго фон Гофмансталь в своей работе «Эрзац грез».

О непостижимости бытия и непостижимости творчества рассуждает в материалах мастер-класса А.Звягинцев: «Когда ты заканчиваешь фильм, ты понимаешь, что ты что-то хотел постичь, но не постиг»¹⁷. Для режиссера очень важно, чтобы его фильмы пробуждали в человеке потребность размышлять о том, что выходит за пределы повседневного бытия. По его убеждению, если произведение искусства не рассматривает взаимоотношения человека с Богом, оно мало чего стоит. Обращение к мифу – один из способов, позволяющий смоделировать отношения Бог – человек, и таким образом попытаться приблизиться к скрытым смыслам. И тогда режиссура может стать не просто профессией, но и способом постижения мира, поиском ответов на всегдашние вопросы о смысле человеческого бытия. Человек может либо приближаться к Богу, либо удаляться от него; либо осознавать в себе и в мире присутствие божественного начала, либо переживать муки богооставленности.

Размышления о первоистике, о Божественной первопричине чрезвычайно значимы для творчества режиссера. Трансцендентное начало незримо присутствует в его фильмах, даже если герои кажутся далекими от этих поисков. Бог вечен и вездесущ, он пронизывает все мироздание. Со страниц Ветхого и Нового Заветов Бог обращается не только к древним иудеям, он обращается к каждому из нас, иначе, по мысли режиссера, эти книги теряют смысл.

Высшее начало

Кино Андрея Звягинцева имеет внутреннюю связь с традицией русского философского искусства начала XX века. Ис-

¹⁵ Звягинцев А. №1. Мастер-класс. Арткино. Мир искусства. М., 2009. С. 33.

¹⁶ Цит. по: Ямпольский М. Видимый мир. НИИК. Центральный музей кино. Международная киношкола. М., 1993. С.118.

¹⁷ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Арткино. Мир Искусства. М., 2009. С. 35.



Кадр из фильма
«Изгнание»

куство этого направления обращено к вечным и сущностным вопросам, неизбежно встающим перед пробуждающимся от духовной амнезии сознанием: что есть человек? что есть мир? что есть высшее начало? что есть любовь? каковы отношения человека и Бога? какова личная ответственность человека? что есть спасение? и др.

Фильмы Андрея Звягинцева, развертывая ту или иную конкретную историю в сюжетной «горизонтالي», моделируют особое «вертикальное» пространство, в котором осмысляются и раскрываются отношения «человек - Бог».

Диптих Звягинцева произрастает из мифа. В основе мифа лежат вневременные события, составляющие «мировую фэбулу». При этом миф обладает потенцией бесконечной репродуцируемости и верифицируемости. В этом смысле миф – это базовая инфраструктура всей мировой сюжетики. «Вчитываясь» в фильмы Андрея Звягинцева, зритель переживает не только то, что происходит непосредственно с героями этих конкретных историй «здесь и сейчас», однажды, но и ощущает присутствие и воздействие тех других, мифологических, событий, которые существуют «всегда» и лежат в основании мировых сюжетов.

Незримое присутствие высшего начала в картинах Звягинцева не просто угадывается зрителем как некий текстовый эффект, особое впечатление, это начало есть смысловой центр его картин, куда стягиваются все смысловые нити фильма и откуда устремляются его живые токи.

Высшее начало в фильмах Звягинцева оказывается не просто интегрированным в сюжет, но глубоко в нем укорененным. Все события фильма становятся проявлением воздействия этих высших сил, следствием неких невидимых причин и начал. Все, что происходит в кадре, включая все странное, случайное, не-

последовательное, – все это лишь зримая часть невидимого сценария, которому суждено осуществиться на «сценической площадке» под названием «жизнь» согласно высшей воле. Герои призваны пройти сквозь эти события и осмыслить их. Отсюда значимость темы судьбы, темы борьбы героя с судьбой, противления судьбе. Однако, в отличие от античной трагедии, откуда тема судьбы берет начало, в фильмах Звягинцева присутствует и действует не злой рок, но некая высшая неизбежность, которая ведет человека через плотную материю жизни, корректируя его путь.

Фильмы Звягинцева апеллируют к сверхъестественному. Это сверхъестественное по природе своей синкретично, поскольку включает в себя элементы разных религиозных, мистических и мифологических концепций. Ни одна из концепций не представлена полно и однозначно. Взаимодействуя, элементы концепций пересекаются, проникают друг в друга, формируют некое общее семантическое поле, порождая смысловое напряжение и, как результат, несходство интерпретаций. Несмотря на наличие религиозной составляющей, фильмы Звягинцева не есть религиозное явление. Режиссер сознательно уходит от того, чтобы привязать свое творчество к определенной религии. В этом смысле Звягинцев в своих кинематографических построениях остается в границах пространства культуры. Ему важно – приоткрыть область духа, пробудить и побудить зрителя к внутренней работе, которую каждый будет творить самостоятельно.

Тема личной ответственности чрезвычайно остро ставится в фильмах Звягинцева. Общая идея его творчества – это идея спасения человека. С темой спасения связан мотив жертвы.

Жертва

Идея жертвы красной нитью проходит сквозь диптих режиссера. Путь спасения включает принесение жертвы.

В «Возвращении» – фильме, где основным структурообразующим принципом является ритуал инициации, тема жертвы связана с фигурой отца. Он здесь, рядом с Иваном и Андреем, чтобы провести эти души через испытания к взрослению. Он готов к жертве, и в нужный момент он совершает поступок. Гибель отца есть жертвенный акт.

Отслеживая события фильма, зритель оказывается дезориентированным. Поведение отца выглядит алогичным, непрозрачным и жестким. Исходя из стереотипов, зритель оказывается верить, что это – любящий отец. Сам режиссер так комментирует ситуацию: «В «Возвращении» модель выстраива-

¹⁸ Звягинцев А.
№1 Мастер-класс.
Артикино. Мир
искусства. – М., 2009.
С. 40.

ется именно такая. Мы ждем, любит ли отец своих детей? (...) Но в тот момент, когда действительно необходимо что-то сделать, отец делает. Для меня в этом почти мгновенном акте жертвы и уместилась его любовь». ¹⁸ Тот факт, что отец как бы нечаянно срывается с вышки, смущает зрителя. Стереотипное мышление не дает возможности увидеть, вернее, ощутить, что в этом «несчастном случае» скрыт жертвенный акт. В фильмах Звягинцева вообще нет случайностей. Эти фильмы геометричны в своей точности. События могут облачаться в одежды случайности, но за ними всегда прячется скрытый смысл и скрытый закон. И на сомнения зрителя относительно значимости поступка отца режиссер очень точно отвечает в материалах мастер-класса: «Он не сорвался, он пошел туда, где неизбежно случится либо гибель одного, либо гибель другого»¹⁹.

¹⁹ Там же.

В «Изгнании» мотив жертвы связан с образом Веры. И надо сказать, что режиссер настолько тонко и одновременно остро провел эту линию в фильме, что зритель оказался буквально сбитым с толку поведением Веры, разрываясь между жалостью к героине и ее осуждением.

В этом буквальном прочтении линии Веры, в попытке прямого переноса ситуации в русло бытовой психологии, зритель (часть зрителей) так и не сумел разглядеть и ощутить ту истинную драму, которая не укладывается в рамки бытовых представлений.

²⁰ Там же. С. 35.

«То, что делает Вера – непостижимо»,²⁰ – утверждает сам режиссер.

Поведение Веры при банальном подходе кажется необъяснимым и даже нелепым. Вера в один миг, одной фразой («у меня будет ребенок, и он – не твой») буквально портит свою жизнь и фактически подводит ситуацию к роковой черте. И это действительно так.

С другой стороны, «Вера каким-то парадоксальным образом совершает некий жест, такое действие, что, не желая того, ставит Алекса перед невероятным выбором. И теперь он у нее на рассмотрении»²¹. Эту риторическую фигуру – «быть на рассмотрении» А. Звягинцев не только использует в своих рассуждениях, но и проводит как структурообразующий принцип в фильмах. «Быть на рассмотрении...» означает жить в незримом присутствии высшего свидетельства, и тогда каждый поступок становится испытанием, выявляющим меру зрелости души.

²¹ Там же.

Все попытки Веры достучаться до Алекса терпят крах. Алекс – это камень, закрытый панцирем эго. Он не слышит Веру. И Вера ставит Александра «на рассмотрение...». И тогда становится очевидным, что любви в нем нет.



Кадр из фильма
«Изгнание»

Смысловым центром фильма «Изгнание» является, безусловно, Алекс. Фактически «реальность» фильма – это карта меняющихся психических состояний героя: от застывшего каменного в начале фильма – через кривую эмоциональных потрясений – к обретению радикально иных качеств, вернее, того духовного «места», где эти качества смогут реализоваться. Алекс есть центральный и, в определенном смысле, единственный герой фильма. Все остальные персонажи – это силы, влияющие на него, организующие его и объясняющие его мир.

Смертоносная глухота Алекса не оставляет Веру выбора. Она делает то, к чему призвана, – пробудить душу Алекса.

Последнее объяснение Алекса и Веры и вновь озвученное Алексом требование: «Давай избавимся от этого ребенка и начнем все сначала, и все будет хорошо». Ответ Веры потрясает своей прозрачностью: «Делай скорей, что задумал, не могу больше ждать».

Режиссер, комментируя эту сцену, признается, что в ней присутствует библейский мотив: «В тот миг, когда Вера говорит Алексу: «Делай скорей, что задумал, я не могу больше ждать», когда она, наконец, увидела, что в его сердце смерть и предательство и нет места любви, с этого мгновения у нее уже нет больше выбора – она, конечно же, умрет вместе с плодом, потому что она с ним – одно целое. (...) В этой сцене есть отсыл к эпизоду Тайной Вечери, когда Иисус, зная сердце Иуды, говорит почти те же слова: «Делай это скорей». Зная о предательском решении Иуды, он подталкивает его к скорейшему осуществлению задуманного, как бы не дает маховику этого действия буксовать, потому что Крест уже предопределен»²².

Вера приносит себя в жертву на алтарь духовного пробуждения Алекса. «Да, это жертвоприношение, – подтверждает режиссер и поясняет, – если она не совершит этого действия, то Алекс никогда не изменится. Он останется прежним. Она отдает себя в жертву его возможному спасению».²³

²² Звягинцев А.
№1 Мастер-класс.
Арткино. Мир
искусства. – М., 2009.
С. 39.

²³ Там же. С. 37.

Жертва предопределяет возможность катарсиса. Финальная сцена, где мы видим Алекса сидящим под деревом, имеет структуру катарсиса. Этот статичный эпизод дан автором как открытие, как огромное внутреннее событие, связанное с пробуждением души.

Сакральное

Андрей Звягинцев принадлежит к категории художников, склонных к глубоким размышлениям, его творчество философично. Он задается вопросами предназначения человека, вписанности человека в единый Космос, наполненный непостижимым смыслом.

В своих размышлениях о миропорядке Звягинцев исходит из осознания присутствия в мире сакрального начала. Его творчество ориентировано на осмысление первопричины. Здесь коренится пристрастие режиссера к мифологическим структурам, архетипическим образам.

Развитие сюжета в фильмах Звягинцева связано с процессом сакрализации мира, представленного на экране. Под сакральным мы понимаем все, что так или иначе отсылает к сверхъестественному, выходящему за пределы физического мира, но способному проявлять себя сквозь оболочку этого мира, используя для своей манифестации язык вещей физического мира.

На сакральный уровень не распространяются законы физического мира. Сакральное время соотносимо с вечностью и проявляется в цикличности ритуалов. Сакральное пространство формирует особую среду, позволяющую ощутить воздействие высшего мира. Звягинцев, как никто другой, чувствителен к сакральному. Он обладает особой способностью выявлять сакральное в окружающем его мире, дистиллировать сакральное из простых вещей. Сакральное в картинах Звягинцева есть причина, раскручивающая сюжетный маховик, скрытый центр, вокруг которого строятся события и движутся потоки смыслов. В «Возвращении» сакральное буквально «входит» в фильм вместе с образом отца – одного из главных героев картины, и вся драма в фильме «Изгнание» есть свидетельство и результат воздействия высших сакральных сил.

Сверхъестественное, мифологическое в фильмах Звягинцева проявляется и в определенном символизме вещей и ситуаций. В фильмах режиссера присутствуют объекты, пришедшие из древней символической традиции, закрепленной в архетипах коллективного бессознательного. Это, прежде всего, – вода, дерево, огонь, дом, очаг, овцы, пастух, свет, тьма, яблоки, Евангелие, молитва, книга, источник, дверь, вход, зеркало, фарфоровый сосуд, ключи и пр.

Наиболее сильным архетипическим потенциалом обладают такие объекты, как *вода*, *дерево*, *огонь*. В мифологии они соотносятся с архетипами космоса. *Вода* и *огонь* символизируют первоэлементы мироздания, его «кирпичики».

К древнейшим мифологическим мотивам в искусстве относится архетип *дерева*, восходящий к Мировому Дереву, *arbor mundi*. *Мировое Дерево* символизирует космос во всей полноте его связей. Это архитектурный вектор мифологического мышления, заданный через вертикаль и определяющий все внутренние параметры мифологической системы. Мировое Дерево есть сакральный центр мира, соединяющий «верхние» и «нижние» этажи мироздания. Вокруг этого центра свершается вечный круговорот жизни. С Мировым Деревом связана идея Бессмертия, это символ Великого Пробуждения и Великой Мудрости. Мировое Дерево это и мотив жертвы, соотносимый с главным символом христианства – Крестом, несущим воскрешение и обновление через смерть и воскрешение Христа.

Эти древнейшие архетипы: *огонь*, *вода*, *Мировое Древо* – образуют пространственно-временные координаты сакрального мира и закладывают базовые категории этики и философии: представления о добре и зле, жизни и смерти.

Данные архетипы залегают в самых глубинных и древних слоях мифологического сознания. Они обладают мощным воздействием на человеческую психику и воспринимаются вне зависимости от того, имеет ли человек представления о мифологическом устройстве мира или же далек от них.

Так, для «Возвращения» особое значение имеет архетип *воды*.

Вода – символизирует первобытный хаос, начало мира, откуда все произошло. Вода – источник и гробница всего сущего во Вселенной. Символ непроявленного, первичной материи, *prima materia*, утробы Вселенной. Вода это и иносказание смерти.

Кадр из фильма
«Изгнание»





Кадр из фильма
«Возвращение»

Глубокие воды ассоциируются с царством мертвых или местом обитания сверхъестественных сил. Вода – это граница между мирами – миром людей и «иномиром», где действуют иные законы и иные силы, непостижимые для человека и неподвластные

ему. Силы, управляющие миром и человеческими судьбами. В их власти – дать жизнь или отослать в небытие. Отец из фильма «Возвращение» буквально персонифицирует эту идею.

Вместе с тем в мифологии и культуре вода имеет и другое значение. «Живая вода», Животворящий Источник, символом которого является волнистая линия, спираль или меандр. В христианстве вода олицетворяет обновление, очищение, крещение и освящение. Ручей символизирует Христа как источника жизни, олицетворяющего саму Жизнь.

В «Изгнании» пространство в начале фильма – это пространство пересохшего ручья. Это жесткое выжженное пространство, где нет любви. Пространство изгнания. И только в самом конце, когда герой пройдет через испытания: потерю любимого человека, утрату, вину, когда у него, наконец, откроются не только глаза, но и сердце, – ручей оживет, и зритель увидит долгий план животворящего источника.

В «Изгнании» также важен и архетип *дерева*. Мимо этого дерева буквально «проедет» Марк. У этого дерева остановится Алекс. Это дерево станет свидетелем его внутреннего крушения и духовного возрождения.

Следует сказать и об особой значимости в художественной системе диптиха архетипа *Отца* как олицетворения мужского принципа, закона и порядка. Это солнце и Дух. Бог Небес. Праотец. Фигура отца символизирует духовное, умственное и физическое превосходство и противостоит женскому инстинктивному началу.

В фильмах Звягинцева присутствуют и другие архетипы: *дом, яблоко, лошадь, книга, зеркало, картина, фотографии*. Все они надстраиваются над базовыми первичными архетипами и работают на расширение сакрального мифологического пространства внутри фильмов.

Особое место в картинах Звягинцева отводится библейским

символам, восходящим как к Ветхому Завету (Отец, яблоки, древо), так и к Новому Завету (Живой Источник, Пастух и овцы, «Благовещение», апелляция к творчеству Мантеньи).

Этикой христианского мифа Звягинцев проверяет современного человека, который этими фильмами и заложенными в них смыслами и вопросами оказывается в ситуации «...на рассмотрении».

Герои Звягинцева имеют разные отношения с сакральным миром. Это могут быть прямые персонифицированные представители, носители сакрального знания (отец в «Возвращении»), «агенты» или ангелы, исполняющие волю Высших сил (Вера, Марк).

Другие герои – Алекс из «Изгнания», а также Иван и Андрей из «Возвращения» – актанты, призванные пройти свои круги испытаний и постепенно проникнуться осознанием сакральности окружающего мира.

Протосюжетная схема обряда инициации

Мифологический уровень в фильмах Звягинцева реализуется в особом композиционном строе, воплощающем идею «пассионов», испытаний, сквозь которые проходят герои, и центрального акта – акта жертвоприношения как единственно возможного поступка на пути взросления или прозрения человеческой души (совершающей «переход» через некую семантическую границу, дабы возродиться в новом качестве).

Подобная форма сюжетной организации сигнализирует переходный обряд инициации в качестве мифологического субстрата. Древние переходные обряды осуществлялись по мифологической модели умирающего и воскресающего бога. Прохождение через череду испытаний (символическую смерть и символическое воскресение) есть необходимое условие превращения юноши в мужчину (в фильме «Возвращение») или перехода в новое качество бытия («Изгнание»).

Протосюжетная схема обряда инициации классически складывается из четырех фаз: фаза ухода, фаза символической смерти, фаза символического пребывания в стране мертвых и фаза возвращения. Эта протофабула обладает качеством

Кадр из фильма
«Возвращение»



нескончаемого генерирования сюжетов. Она уникальна в своей трансформативности через возможные модификации и инверсии.

В «Возвращении» схема реализована в полном объеме. Герои – Андрей и Иван – должны пройти свое посвящение. На помощь им приходит отец. Он будет вести их через круги испытаний.

Фильм начинается с завязки, и это – *первая фаза*: начало путешествия, то есть «уход»; затем следует *вторая фаза* – перипетии самого путешествия, заданные как круги испытаний (фаза символической смерти); *третья фаза* – кульминация – смерть отца, жертва отца, «умудрение» детей, приобретение знаний и навыков взрослой жизни; и, наконец, *четвертая фаза* – развязка – возвращение Андрея и Ивана, соотносимое с символическим «воскресением» в новом качестве.

В «Изгнании» мы имеем модифицированный вариант протосюжетной схемы. Начало фильма – сигнализирует *первую фазу* мифологического протосюжета в модификации «обособления». Это изначальная ситуация, заданная в фильме, – ситуация символического «изгнания». Сюжетная задача данной фазы решается через раскрытие внутренних состояний героя (Алекса), соотносимых с семантикой «изгнания». Текст работает на выделение и концентрацию внимания на носителе этого особого «я».

Вторая фаза строится на раскрытии межсубъектных связей, это, прежде всего, отношения Алекса и Веры. Герой оказывается поставленным в ситуацию «быть ... на рассмотрении». Алекс находится «на рассмотрении» не столько у самой Веры, сколько у Высших сил. Он подвергается искушениям и испытаниям и оказывается не в состоянии двигаться самостоятельно.

Третью фазу можно обозначить – в терминологии В. Тернера – как лиминальную²⁴ (пороговую) – фазу испытания смертью. В фильме – это жертвенная смерть Веры и глубочайшее отчаяние (символическая смерть), которое переживает герой.

Четвертая фаза фильма «Изгнание» дается как фаза «прозрения», «пробуждения» и «преображения».

Как и на заключительной стадии прохождения инициации в фильме «Возвращение», в «Изгнании» также имеет место перемена внутреннего психологического статуса персонажа в его пробуждении к духовному. Это и есть перерождение или символическое «второе рождение». В «Изгнании» это перерождение, переход в новое качество происходит на фоне *древа* (архетип Мирового Древа), ставшего свидетелем этого события.

²⁴ Тернер В. Символ и ритуал. – М., 1983. С. 168 – 201.

Миф как тектонический центр структуры

Миф, являясь «тектоническим» глубинным центром кинотекстов А. Звягинцева, порой явственно проступает сквозь реалистически прописанную фактуру – «сюжетное одеяние» фильмов.

С мерой «укрытия» или «яви», а порой внезапного «обнажения» мифологического слоя связаны особенности процессов зрительского восприятия.

Миф воздействует на эти процессы из самой своей глубины, при этом актуализация смысла фильма в сознании зрителя протекает очень часто по законам мифологической самоактуализации человека в мире, в логике пра-мышления.

Данная сторона художественного восприятия может и не попадать в поле рефлексии зрителя, не осознаваться им. В любом случае мифотектоника фильмов рождает у зрителя ощущение глубины, невыразимости, тайны художественного целого.

Чуткому зрителю открывается что-то неучтенное, залегающее на большой глубине и влияющее на все проявленные аспекты художественного целого. Так воздействует глубина мифа.

Кино Звягинцева связано с понятием «пути», понятием «встать на путь». Путь неизбежно лежит через жертву. Через испытания. Через травму.

О «травматизме» восприятия

В своей работе «Структура художественного текста» Ю. Лотман задается вопросом, почему так важна функция конца художественного произведения для современного мышления. Действительно, всем нам непременно хочется узнать – хороший конец или плохой. Этот интерес к концу произведения имеет психологическую мотивацию. Лотман пишет: «Ход событий останавливается, когда обрывается повествование. Дальше уже ничего не происходит и подразумевается, что герой, который к тому моменту жив, уже вообще не умрет, тот, кто добился любви, ее уже не потеряет, победивший не будет побежден, ибо всякое дальнейшее действие исключается»²⁵.

Отображая определенные события, автор одновременно моделирует некую целостную картину мира, и трагическая судьба героя свидетельствует о трагичности мира в целом. «Поэтому для нас так важен хороший или плохой конец: он свидетельствует не только о завершении того или иного сюжета, но и о конструкции мира в целом.»²⁶

Таким образом, конец произведения как бы проецируется нашим сознанием в вечность, и от этого наше переживание драматического или трагического исхода событий кратко усиливается. В том случае если зритель успел полюбить героя,

²⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1998. С. 264.

²⁶ Там же.



Кадр из фильма
«Возвращение»

²⁷ Тарковский А.
Лекции по режиссуре.
Киностудия
Ленфильм, 1989. С. 20.

²⁸ Звягинцев А.
№1 Мастер-класс.
Аркино. Мир
искусства. – М., 2009.
С. 41.

²⁹ Там же.

идентифицироваться с ним, он буквально может испытать потрясение. Катарсическая структура текста, не снимая трагизма переживаний, дает воспринимающему новые силы жить дальше.

«Искусство несет в себе тоску по идеалу, – писал А. Тарковский, – оно должно поселять в человеке надежду и веру.»²⁷ Автор, проводя зрителя через

катакомбные состояния, дает ему возможность ощутить и пережить глубину мира и жизни, настраивая на осмысление этой глубины.

Фильмы Звягинцева заставляют зрителя переживать сложные состояния. Эти фильмы впечатляют, а поскольку переживаемые ощущения оказываются противоречивыми, «шлейф» от картин кратно превосходит их реальную длительность.

Парадокс, заложенный режиссером в структуру фильмов, не только провоцирует зрителя на переживание турбулентного состояния конкурирующих эмоций, не позволяющего определиться в своем отношении к увиденному, но и стимулирует возникновение новых беспокоящих вопросов, на которые нет ответов.

Финал «Возвращения» буквально ввергает зрителя в шок. Жесткость и аскетизм режиссерского «письма» усиливают переживаемые впечатления. Не все оказываются готовыми принять и осмыслить травмирующий конец. Были и такие, кто советовал режиссеру оставить отца в живых и завершить все голливудским хэппи-эндом. «Люди любят, когда им рассказывают сказки. Они утешают, усыпляют и сладко обманывают нас, – размышляет режиссер, – Искусство – не утешение, это рана.»²⁸ Это точно сформулированное понимание сущности искусства раскрывает творческое кредо режиссера.

«Искусство не зеркало жизни, – радужное или очерняющее, – нет, это отражение действительной жизни. Только действительной жизнью я сейчас называю жизнь духа. А вовсе не жизнеподобие. Это плоть ждет утешения, успокоения, улады. Дух ждет огня.»²⁹

Следующая работа режиссера – фильм «Изгнание» оказал, пожалуй, еще более травмирующее воздействие на зрителя. Правда, характер «травм» в разных ситуациях отличен. Для определенной части зрителей «камнем преткновения» стал об-

раз Веры. Не сумев подняться над стереотипными представлениями и бытовой психологией, эта часть зрителей оказалась травмированной отсутствием внятных объяснений поступков Веры и непониманием, с чем же после всего случившегося остается Алекс. И как ему вообще дальше жить. И это совсем не тот итог, который был заложен режиссером.

«Я вижу Алекса, садящимся в машину и отъезжающим в глубину кадра навсегда. Всё, больше для меня его не существует. Он уехал, и я не знаю, что с ним будет дальше. И это не имеет значения. Что будет с Эдипом? Он выколол себе глаза. Какая вообще будущность у человека?»³⁰ и далее: «Это же образ. Образ, подаренный мне для мысли о самом себе, о своей участи. Если угодно, об участи человека на этой земле. Я выкальваю себе глаза, потому что я слепец, потому что я не видел очевидного...»³¹

Режиссер в короткой фразе формулирует суть эстетического контакта человека с искусством: «Важно не то, что с ним будет (Алексом), – важно то, что будет с вами. Фильм – только повод для того, чтобы что-то случилось со смотрящим»³².

Есть и другие примеры «травмирующего» воздействия образа. Случай, о котором рассказывает сам режиссер, также был порожден воздействием фильма «Изгнание»: «В Каннах одна наша российская барышня сказала мне с упреком, что в фильме присутствуют совершенно не живые люди, невозможно им сочувствовать, сопереживать. А за день до этого я встретился с французом, который говорил: «Вчера я видел ваш фильм. Сегодня добился встречи с вами. Я хочу вам сказать, что я пришел не за интервью... Мне 47 лет, и из них 25 лет своей жизни я задаю себе вопрос: верующий я человек или нет. Вчера я ответил на этот вопрос».³³ Режиссер, комментируя ситуацию, резюмирует: «для меня ближе зритель, выходящий из зала не заплаканным или зареванным, а с бледным лицом, с провалившимися внутрь глазами. Потому что понимаю, что с этим человеком действительно что-то произошло. Что-то оказало на него мощное духовное воздействие. Он как бы сдвинулся со своей точки»³⁴. И еще одно обстоятельство не ускользнуло от внимания режиссера: «Меня поразило то спокойствие, то достоинство, та простота, с которой он это произнес. Он об этом сказал, как будто о самом заурядном факте своей жизни. Таким простым и ясным. Не героическом. Не патетическом. Никаком. Очень просто это сказал. Без малейшей позы, без малейшей мысли о том, какое это произведет на меня впечатление. Без той самой выразительности».³⁵

³⁰ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Арткино. Мир искусства. М., 2009. С. 42.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Звягинцев А. №1 Мастер-класс. Арткино. Мир искусства. М., 2009. С. 22.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

Фильмы «перехода»

Повествование в диптихе А. Звягинцева завершается моментом перехода. Мы не знаем, что будет дальше. Мы знаем, что перед нами «обновленные» люди. И даже если внешне герои остаются почти неизменными, мы точно знаем – они другие, у них есть почти неизменные перспективы, и они готовы сделать следующий шаг.

В фильмах Звягинцева человеческая эволюция представлена как движение от физического к метафизическому, от материнского земного плана – к небесному Отцу. От видимого – к невидимому... В этом движении – от видимого к невидимому – зашифрованы все основные представления режиссера о мире. Мировой процесс проявляется в его фильмах, просвечивая сквозь ту или иную историю становления человеческой души.

Фильмы Звягинцева остры, диалогичны, полемичны и даже провокационны, поскольку в основе сюжетных коллизий лежит парадокс и амбивалентная структура образов. Этим фильмам свойственна мистическая атмосфера, изобразительная суггестия, символизм архетипических образов и одновременно реалистическая стилистика.

В основе фильмов А. Звягинцева лежит столкновение двух систем, двух кодов: кода повествовательного, реалистического, и символического, метафизического. Движение сюжета – это постепенное «отстранение» от реальности физической и сдвиг в метафизическое пространство. Эти постоянные внутритекстовые смещения из одной реальности в другую требуют непрерывной корректировки восприятия, сложной работы, направленной на постижение перипетий художественного языка на пути к горизонту открывающихся смыслов. Эти фильмы требуют усилий от зрителя, требуют работы. Но только там, где есть встречное усилие, там есть со-трудничество, со-мыслие, со-творчество – именно то, чего и ждет от зрителя режиссер. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. – М.: Искусство, 1979.
2. Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. – М.: Наука, 1995.
3. Кутер Д. *Энциклопедия символов*. – М.: Ассоциация «Золотой Век», 1995.
4. Юнг К. *Архетип и символ*. – М.: Renaissance, 1991.
5. Сальвинский Д. *Киногерменевтика Тарковского*. – М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.
6. Звягинцев А. №1 Мастер-класс. *Арткино. Мир искусства*. – М., 2009.