



Фильм А. Звягинцева «Изгнание» и традиция трансцендентального кино

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

Данная работа (начало статьи в № 6) посвящена исследованию языковой системы фильма «Изгнание» режиссера А. Звягинцева в ракурсе трансцендентального кино. Основная задача, которую ставит перед собой автор статьи: выявить и эксплицировать то, каким образом структура фильма, его специфический язык манифестируют трансцендентное.

УДК 778.5.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

трансцендентальный стиль, способы манифестации трансцендентного, поэтический троп, «pars pro toto», язык символов, «несоответствие», парадокс, «решающее действие», стазис, трансформация, тайна

Pars pro toto

Проблема текстов, работающих с «духовной» тематикой, – это проблема поиска языка, позволяющего через образы и предметы нашего мира проявить те силы и воздействия, которые трансцендентны нашему миру, но определяют и движут им. Решение столь сложной задачи напрямую связано с механизмами действия художественного тропа, известного как «pars pro toto» или «синекдоха».

В переводе с греческого троп означает поэтический оборот, употребление языковых фигур в переносном, образном смысле. Троп оперирует смыслом, не принадлежащим напрямую обозначенному явлению или предмету. Это как бы посторонний смысл извне. Его образность – отсылка к чему-то другому.

Смысл, рождаемый поэтикой тропа, апеллирует не к рациональному мышлению, а к чувственному, уводит сознание в иную область, где главным аргументом становится не логика, а чувство. Апеллируя к чувственной области психики, троп придает альтернативный смысл тому, что мы воспринимаем. С этим связана особая поэтическая суггестия, чувственно переживаемый экранный гипноз.

Общепринятое толкование тропа «pars pro toto» – «часть вместо целого». В традиционном смысле любой крупный план в кино – это синекдоха. В этом тропе – две фигуры: а) замещающая часть – pars и б) некое целое – toto. В случае трансцендентального кино мы имеем особый вариант pars pro toto, поскольку все, что мы видим и слышим в кадре, вся та реальность,

возникающая на экране, является видимой частью некоей иной непроявленной реальности, с которой она напрямую связана и которой она обусловлена. Материальный мир – лишь часть реальности, видимая и воспринимаемая часть сокрытого целого. И особенность фильмов духовной проблематики заключается в том, что фильм не только ни на минуту «не забывает» о своей принадлежности к некому трансцендентному Единству, высшей реальности, но всей своей структурой проявляет и манифестирует это целое – *toto*, вскрывая неполноту и нехватку «нашего мира», – *pars*.

Исследуя способы манифестации высшей реальности (*toto*) в фильме «Изгнание», кроме уже рассмотренных в первой части статьи особенностей самой структуры, отметим еще некоторые механизмы и элементы языка кинотекста, работающие на эту манифестацию.

1. Особый тип персонажей

а) прямые проводники воздействия высших сил – Вера, Марк, Роберт, дети;

б) персонажи-посредники (коннекторы) – почтальон, доктор и др.

С помощью этих персонажей автор проявляет как характер воздействий, так и их «синтаксис», выявляя принципы связи между событиями.

2. Апелляция к языку символов как способу обозначения духовного. В определенном смысле весь фильм есть сфера «символического». Само название сигнализирует нам смещение, сдвиг в иную реальность, иное пространство или иное состояние. Многие символы фильма откровенно свидетельствуют о своем библейском происхождении. Проиллюстрируем лишь некоторые из них:

- древо;
- дом, дом отца, мать, отец, очаг;
- огонь, гром, вода;
- Свет, свет – тьма, Отец, Безымянный Отец, Ева, яблоко, Пастух и овцы;
- книга, Евангелие, молитва, Источник, «Благовещение»;
- Вера – вера, дверь, вход, зеркало, сосуд, ключи;
- символизм цвета: белый, черный, бирюза, красный и пр.

Следует отметить, что некоторые символы, которые сами по себе являются интертекстуальной цитатой, одновременно отсылают нас и к кинотекстам Андрея Тарковского, порождая специфические смысловые коннотации:

- дом, дом отца («Солярис», «Зеркало», «Жертвоприношение»);

- отец / Отец («Зеркало»);
- огонь («Зеркало», «Солярис»);
- фарфоровый сосуд для омовения («Солярис», «Зеркало», «Жертвоприношение»);
- книга/Книга («Ностальгия», «Жертвоприношение», «Сталкер», «Зеркало»), цитирование «Евангелия»: «Послание апостола Павла к Коринфянам» («Андрей Рублев»), «Евангелие от Иоанна» («Сталкер»);
- гром, вода, Источник («Андрей Рублев»), ключи («Зеркало») и др.

3. *Концепция пространства.* В фильме задействованы следующие типы пространств:

- а) пространство, идентифицируемое как «библейский пейзаж»;
- б) дорога;
- б) городской урбанистический ландшафт;
- г) трасса;
- д) Дом;
- е) внутренний мир.

Основная семантическая граница фильма – мир материальный / мир духовный, и все означенные типы пространств реализуют идею взаимодействия, соотнесения и перехода из одного в другой. При этом вся «территория» фильма задается как абстрагированная. Референтом этой реальности является не «объективный мир», но психическая реальность. Вся территория фильма отмечена тем или иным градусом смещения. На это работают разные языковые механизмы:

- а) отсечение контекста, дифференцированный отбор, селективность: пустота улиц, отсутствие людей, выхолощенность интерьеров городской среды;
- б) гармония, совершенство природного пейзажа, ассоциируемого с библейским;
- в) анимирование пространства дома – дискурсивная камера, светопись;
- г) стирание границ между внешним и внутренним пространством.

Эти механизмы раскрывают пространство фильма как карту внутренних психических состояний, непрерывно меняющегося внутреннего потока; так, значительная часть фильма снята в режиме блокировки зрения – сумеречность, полутемнота, поглощающая тьма – эти «внешние» признаки находятся в соответствии с внутренними состояниями героя.

4. *Концепция времени.* Структура фильма реализует горизонтальную хронологию, которая нарушается в двух местах:



а) эллипсис – значимый временной интервал в начале фильма, между кадрами, где Алекс извлекает пулю из руки Марка и следующим эпизодом в купе поезда – интервал в два месяца;
 б) события этого периода реконструируются в конце фильма по типу «флэшбэк» в молчаливой сцене встречи Алекса и Роберта. Однако концепция фильма позволяет рассматривать эту фигуру не как воспоминание, но как открывающуюся реальность – духовное видение, поэтому как таковой в фильме нет категории «прошлого», как нет и категории «будущего». Время в фильме дано исключительно в ощущениях как бесконечный поток меняющихся состояний.

Другой особенностью концепции времени в фильме есть идея соположения, одновременного сосуществования взаимовлияющих миров, что можно интерпретировать как время и вечность или отсутствие времени.

Отметим также следующие значимые, на наш взгляд, особенности данного кинотекста, используя для этого терминологию Пола Шрейдера.

1. «Несоответствие»

В структуре фильма «Изгнание» несоответствие, парадокс играют ключевую роль. Фактически именно парадокс становится в определенном смысле двигателем сюжета. Все, что связано с линией Веры, в фильме воспринимается зрителем как неразрешимое противоречие. Парадокс не позволяет зрителю видеть события привычным образом. Анализируя метод Брессона, Пол Шрейдер выделял «несоответствие» как важнейший элемент структуры его фильмов. Несоответствие разрушает автоматизм зрительского восприятия, рождая неудовлетворенность и напряжение. «Несоответствие вводит в бесчувственную пове-

¹Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer University of
California Press p.70

дневность человеческую напряженность, неестественную напряженность, которая постоянно усиливается, пока на пороге решающего акта не обнаруживает своей духовной природы»¹, – пишет Шрейдер.

Заложенный в структуру фильма парадокс действует как сильнейший раздражитель, выявляющий свою власть над те-



чением событий и порождающий в зрителе чувство неудовлетворенности, а также эмоциональное беспокойство, основанное на подозрении о существовании некоего подвоха, обманки. Парадокс в структуре фильма формирует

вокруг себя некую зону риска, очаг непонимания. Зритель переживает перцептивный дискомфорт. Он ощущает, что текст не укладывается в привычную логику, в рамки обычного восприятия.

Непонимание запускает процесс активного включения зрителя в работу над фильмом. Восприятие перестает быть пассивным. Но этот процесс так непохож на привычное эмоциональное реагирование. И далеко не всякий зритель оказывается к этому готов. Так, Шрейдер пишет о «Дневнике сельского священника» Р.Брессона: «...Любители кино обожают эмоциональные конструкты, они испытывают наслаждение от эмоциональной нагрузки, которую привносят искусственные «экраны» и находят «скучным» «Дневник сельского священника». Тем не менее, тот, кто посмотрит этот фильм до конца, увидит в нем больше, чем повседневность, увидит, что Брессон придает обыденному житию некое странное и подозрительное качество. Эмоции зрителей будто бы нейтрализованы, однако, одновременно они испытывали муки от ощущения несоответствия»².

Несоответствие, парадокс, включенные в структуру фильма, запускают механизм «остраннения», «очуждения», который придает всему происходящему на экране некий тайный и глубинный смысл, и «когда зрителю становится очевидно, что такого рода вещи не случайны, он начинает осознавать, что уже находится по ту сторону обычного реализма – во власти реализма особенного»³. Несоответствие становится связующим звеном между мирами, мостом, ведущим «на ту сторону» реальности, за фасад привычного мира. Так, постепенно в

² Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer University of
California Press, 1972,
p. 70

³ Paul Schrader p. 71

⁴ Musil R. Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. – Der neue Merkur, 1924/1925, S. 493-494

⁵ Paul Schrader Transcendental Style in Film: Ozu: Bresson. Dreyer University of California Press 1972. P. 81

фильм входит ощущение Иного, ощущение, которое отчуждает происходящее, разрушая устойчивость представлений о рамках нашего мира. Как писал в свое время Роберт Музиль, «...когда впечатления становятся необычными и странными, они сейчас же вырываются из своего привычного контекста и заставляют предполагать включенность в иные апокрифические отношения. В таком случае мы бы имели нечто вроде эластичного звена в нашей картине мира...»⁴.

Одновременно приходит понимание, что отчуждение возникает откуда-то извне. И все, что происходит на экране, все, во что вовлечен герой, предписано неким высшим законом. «Если природа чего-то неестественна – она по необходимости сверхъестественна»⁵, – невозможно не согласиться с этим выводом Пола Шрейдера. Герои «Изгнания» не только откликаются на зов, исходящий свыше, но и проходят сквозь отпущенные им испытания, чтобы подняться на следующую ступень своего развития.

2. «Решающее действие»

Пол Шрейдер в своем исследовании пишет еще об одном важном для структуры трансцендентального фильма моменте – о решающем действии, за которым следует «стазис». Решающее действие, или главное действие, осуществляется на последней ступени несоответствия, по сути, это есть манифестация высшего пика этого несоответствия. Решающее действие чревато крушением любых регламентирующих структур. Предписания



повседневности рушатся. Привычные правила попираются. Мир становится другим.

Таким решающим действием в «Изгнании» становится уход из жизни Веры и тотальный крах, который претерпевает Алекс, погружаясь в бездны внутреннего ада. Решающее действие производит сильное впечатление на зрителя, оно требует от зрителя эмоциональной отдачи, понуждая пройти через те катакомбные состояния, в которых оказался герой.

Вот, что пишет о решающем действии Пол Шрейдер: «Приспособливая свое мышление к вызванным у него чувствам, зритель, в распоряжение которого режиссер не представляет готовых эмоциональных конструктов, создает свой собственный экран, с помощью которого он упорядочивает свое впечатление от фильма... Зритель по собственной воле приходит к тому заключению, которое предопределил для него режиссер. Брессон

⁶ Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu· Bresson·
Dreyer University of
California Press 1972.
P. 82

называет этот момент «трансформацией»: и если его нет, то нет искусства»⁶.

3. Трансформация

Момент трансформации – это и есть главный итог, то, во имя чего создается произведение, по большому счету, во имя чего существует и искусство. В момент трансформации все туманные плоские образы, диалоги, работа камеры, звуковые эффекты объединяются в создании нового образа, нового ощущения, нового переживания себя. Пол Шрейдер выделяет три важнейшие элемента решающего действия: музыка, таинственное событие и очевидный символ. Эти составляющие решающего действия запускают механизмы трансформации в сознании зрителя. При этом трансформация не разрешает несоответствие, она принимает его. Несоответствие как парадокс духовного не может быть «разрешено» средствами земной логики и человеческой эмоции. Оно должно быть или принято или отторгнуто.

Если зритель принимает само решающее действие и несоответствие, он достигает этого в результате сложного процесса внутренней перестройки, в котором активно задействуются его мировоззренческие представления. В результате внутреннего рефрейминга меняется общая картина мира, открываются новые горизонты и перспективы, формируется новое видение, новое восприятие мира. На экране это репрезентируется стазисом.

4. Стазис

«Стазис – это статичная застывшая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм (...). Этот статичный кадр репрезентирует «новый мир», в котором духовное и физическое могут сосуществовать, хотя и не слившись в гармоничном согласии, но как часть некоей системы, все феномены которой выражают реальность трансцендентного»⁷.

⁷ Paul Schrader p.
Transcendental Style
in Film: Ozu· Bresson·
Dreyer University of
California Press 1972.
P. 82-83



Эти определения стазиса как нельзя точно ложатся на финал «Изгнания». Пройдя круги внутреннего ада, Алекс вновь оказывается под раскидистым деревом, молчаливым свидетелем его драмы (с плана этого дерева начинался фильм). Расположившись под его густой кроной, Алекс погружается в себя. Кадр буквально застывает в неподвижности. Ничего не происходит. И эта неподвижность, полное бездействие и тишина заполняют экранное простран-

ство, и вдруг исподволь возникает четкое ощущение, что именно сейчас Алекс проходит еще один круг, приближаясь к новой границе, за которой начинается совсем другой мир. Мир, в который Алекс войдет обновленным...

Камера панорамирует вправо, и неожиданно пространство расширяется, уходя в безбрежное поле, на котором неведомые жницы собирают свой урожай. Звучит хорал. Так трансцендентальный стиль через стазис ведет зрителя к контакту с трансцендентным основанием бытия.

Размышляя о значимости стазиса в структуре трансцендентального фильма, Шрейдер подходит к тому аспекту, без которого не может существовать трансцендентальный стиль. Этот аспект есть наличие тайны в структуре фильма.

5. Тайна

Шрейдер пишет: «Как достигается стазис – на этот вопрос едва ли можно ответить. Критик может признавать трансцендентное, может изучать методы его реализации, но действительное «почему» этой реализации останется тайной»⁸.

Трансцендентальный фильм буквально прорастает в тайну. Вот что писал Эфр о Брессоне: «Даже в самых глубоких своих откровениях он никогда не обнаруживает ничего, кроме своих тайн, – как сам Бог. Эта тайна недоступна не только зрителю, но и самому Брессону»⁹.

«Я хотел показать это чудо, – делится своими размышлениями по поводу фильма «Приговоренный к смерти бежал» Роббер Брессон, – невидимая рука, простершаяся над тюрьмой, направляющая ход событий... Фильм есть тайна»¹⁰. Как мы видим, «почему» трансцендентального стиля нередко остается тайной не только для зрителя, но и для его создателя.

Андрею Звягинцеву это хорошо известно. Он пишет: «Есть вещи, которые: а) больше, чем твой словарный запас, б) больше, чем то, что ты можешь помыслить. Но ты ощущаешь какую-то глубину, какую-то бездну, которая тебя зачаровывает. И ты, кажется, понимаешь, «предзнаешь», о чем там этот парадокс. И надеешься на то, что когда ты сделаешь этот фильм, ты это поймешь. Бывает и так, что ты делаешь и все равно так и не понимаешь к чему прикоснулся»¹¹.

Трансцендентальное кино – «по ту сторону реализма»

Пол Шрейдер в своем исследовании трансцендентального стиля в кино упоминает книгу Жака Маритена «Религия и культура», опубликованную в 1930 году. Жак Маритен описал два типа «временных средств»: избыточный и скудный (overabundant

⁸ Paul Schrader P. 85

⁹ Ayfre A. The Universe of Robert Bresson. – “Films of Robert Bresson”

¹⁰ Цит. по Ayfre A. The Universe of Robert Bresson. – “Films of Robert Bresson”

¹¹ Звягинцев Андрей. №1 Мастер – класс. Аркино. Мир искусства: Москва 2009. С. 20

and overspase), которые можно толковать как две художественные формы – духовную и мирскую. Он обращает внимание на то, что духовное искусство использует как изобильную, так и скудную техники: изобильные средства – для поддержания зрительского интереса, а скудные, чтобы «возвысить душу»¹².

Эти противоположные средства выражения почти не встречаются в чистом виде, изолированно, они тесно переплетаются в любом произведении искусства, в том числе и произведении духовного свойства. Кино в этом контексте не является исключением, но здесь есть специфические моменты, связанные как с природой, так и особенностями эволюции этого искусства.

«С момента своего возникновения кино интенсивно эксплуатировало изобильные средства – имитирующие и репрезентирующие, способные вызвать моментальный отклик»¹³, – пишет Шрейдер. В процессе роста, с возникновением стремления к духовной тематике, кино начинает отказываться от своих выразительных возможностей. «Будучи «изобильным» от рождения, оно стоит перед необходимостью открыть для себя «скудное»¹⁴, – заключает Шрейдер.

Кроме того, «трансцендентально мыслящий режиссер оказывается в уникальном положении: он использует арсенал выразительных средств, присущих «реализму». Он не должен игнорировать или отрицать эти средства, но должен развернуть их для достижения своих целей, в свою пользу»¹⁵.

В свое время А. Базен отметил тот факт, что кино «освобождает» другие искусства от их «навязчивого стремления к реализму», поскольку никакое другое искусство не может конкурировать с кино по части достоверности отображения реальности. Но, освободив другие искусства от навязчивой потребности к имитации внешнего мира, кино оставляет это стремление за собой, поскольку именно кинематографу выпала миссия воплотить заложенную в человеке идею интегрального реализма: воссоздать мир и дать такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации художника, ни необратимому ходу времени.

Однако весьма показательно, что искусство кино, не имея себе равных в способах дублирования мира, параллельно ведет активный поиск, двигаясь в ином направлении, открывая новые возможности и перспективы для раскрытия и воплощения собой «магии реальности», для проникновения в иную реальность, скрытую за фасадом «нашего мира». И если до прихода кино художники сосредоточивали свои силы именно на задаче создания иллюзии реальности, то теперь перед современным художником возникает новая задача, направленная на «преодоление», «разру-

¹² Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer University of
California Press 1972.
P. 154

¹³ Paul Schrader.
P. 157

¹⁴ Paul Schrader.
P. 159

¹⁵ Paul Schrader.
P. 159

шение» этой самой иллюзии во имя выявления высшего трансцендентного аспекта бытия.

Как мы выяснили, духовное кино необходимо включает в себя, с одной стороны, повседневность, а с другой – несоответствие, парадокс, которые подготавливают исподволь стазис. При этом повседневность экранного мира выявляет и поддерживает реалистические качества кинотекста, в то время как парадокс неминуемо подрывает их. С одной стороны, зритель видит на экране как бы привычную реальность, достоверный факт, знакомую среду, но с другой – открывающиеся «несоответствия» отчуждают эту видимую реальность, блокируя нормальную чувственную реакцию. На стадии несоответствия обнажается конфликт между «изобильными» и «скудными» художественными средствами, который не остается незамеченным зрителем. Этот конфликт персонифицируется в главном герое. «Возникает несоответствие художественных средств, с одной стороны, наличествуют изобильные имитирующие приемы – герой и его окружение, с другой – вытесняющая их холодная скудная стилизация»¹⁶.

Теоретически трансцендентальный стиль заменяет изобильные средства скудными. Эти процессы становятся очевидными в решающем действии. И именно стазис, по мнению Шрейдера,



представляет собой окончательную победу, триумф скудных средств. Образ замирает. Аскетизм режиссерского «письма» ведет зрителя к финалу. И здесь, в пространстве экранного стазиса, осуществляется чудо встречи «Я» режис-

сера и «Ты» зрителя, рождающее мистическое «Мы», о чем мечтал не только Андре Базен. Пол Шрейдер так описывает этот феномен: «Когда останавливается образ, продолжается движение чувств и ума зрителя, проникающего вглубь образа. Это и есть «чудо» духовного искусства. Если оно происходит, зритель перестает нуждаться в каких бы то ни было «временных средствах» (изобильных или скудных), он выходит за пределы искусства»¹⁷. Так эстетическое переживание трансформируется в духовный процесс, в чем и заключается смысл трансцендентального искусства.

¹⁶ Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer University of
California Press 1972.
P. 161

¹⁷ Paul Schrader
Transcendental Style
in Film: Ozu, Bresson,
Dreyer University of
California Press 1972.
P. 161

Существуют разные пути и средства в искусстве, чтобы выразить духовное. Сегодняшний технический уровень кино дает возможность реализовать любую самую невероятную фантазию – тому есть многочисленные примеры постмодернистского творчества, где миры иллюминируют, порождая друг друга. Проблема, однако, заключена не столько в технике подачи иной реальности, сколько в степени ее постижения.

Андре Базен писал о том, что цель и миссия искусства – не создание искусственных вселенных, но в «воспроизведении реального мира опыта». Реальность – это тайна. Духовный мир – тайна мира, сопряженная с тайной души. Для трансцендентально ориентированного художника кино – это, прежде всего, инструмент осмысления бытия через отмену прежних значений и раскрытие новых.

И здесь я снова возвращаюсь к началу статьи. Почему так много общего в фильмах Тарковского и Звягинцева, почему узнаются не только мотивы, но и образы? Почему некоторые элементы языка буквально путешествуют из одного текста в другой? Ответ на эти вопросы может лежать в той же плоскости, что и ответ на вопрос, почему существуют общие символы, сама потребность в символическом?

Символ – это попытка на языке «нашего мира» выразить то, что лежит за его пределами. В природе самого символа – недосказанность, неполнота. Потому что символ – это всего лишь «перевод», попытка перекодировать духовное в материальное, это «переключатель», хранящий память о духовном. Пол Шрейдер заметил, что многие режиссеры так или иначе использовали элементы трансцендентального стиля, но лишь некоторые из них были действительно преданы этому стилю и со всей строгостью и фанатизмом воплощали его в своем творчестве в полной мере и до конца. К ним автор отнес Ясуиро Одзу, Робера Брессона и Карла Дрейера. Сегодня мало кто усомнится, что все творчество Андрея Тарковского – это уникальный пример служения одной идее – обрести и запечатлеть свой путь к Абсолюту. Именно эту идею развивают фильмы Андрея Звягинцева. И здесь нет ничего случайного, как нет ничего случайного в этом мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное I. Paul Schrader. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1972.*
2. Лотман Ю.М. *Структура художественного текста.* – М.: Искусство, 1970.
3. Салынский Д. *Киногерменевтика Тарковского.* – М. «Квадрига», 2009.
4. Умберто Эко. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста.* – Санкт-Петербург Symposium, – М.: Изд-во РГГУ, 2005.