



Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека как архетипическая тема киноискусства

Р.М. Перельштейн

кандидат искусствоведения

Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека, столь важный для новозаветной парадигмы, осмыслен киноискусством на уровне многих антиномий. Пожалуй, самой продуктивной из них является противоречие между реальностью и игрой. Реальность, в свете трагического конфликта «внутреннего» и «внешнего» человека, ассоциируется с подлинным бытием, со всей глубиной бытия, а игра ассоциируется с побегом от подлинности, с моделями мнимого существования.

киноискусство,
новозаветная
парадигма,
реальность, игра,
внутренний
человек, внешний
человек

Область невидимого и непостижимого, существующего вопреки здравому смыслу, то есть находящаяся в конфликте с видимым и познаваемым, является той частью реальности, без которой реальность была бы неполной. Так же и человек не исчерпывается своей «внешней» ипостасью. Существует, и тоже нередко вопреки здравому смыслу, ипостась «внутренняя». Она незрима и непостижима, но без нее разговор о подлинности человеческого существования, о полноте присутствия человека в мире был бы и вовсе невозможен.

Киноискусство не обошло столь важной темы. Оно заговорило о конфликте внутреннего и внешнего человека, прибегнув на уровне драматургии фильма ко всевозможным антиномиям, значение одной из которых переоценить трудно. Это противоречие между реальностью и игрой. Трагический жесточайший конфликт внутреннего и внешнего человека имеет прямое отношение к противоречию между реальностью как сценарием нашей возможной подлинной жизни и игрой как сценарием бегства от жизни.

Проясним, как мы понимаем природу конфликта внутреннего и внешнего человека и исход конфликта, если исход вообще возможен. В попытке дать подобный ответ, безусловно, сквозит «личный жест»¹, но возможно ли, не имея личностного отношения, ответить на столь непростой вопрос. Полноты внутреннего человека можно требовать только от самого себя, но вменять внутреннего человека в обязанность кому-либо не-

¹ Седякова О. А. Счастливая тревога глубины // Музыка. Стихи и проза. - М.: Русский мир. 2006. С. 257.

допустимо. Так же как недопустимо презирать в ком бы то ни было внешнего человека, так как от этого презрения рукой подать до ницшеанской «любви к дальнему», самому эффективно оружие для интеллектуальной и физической расправы над ближним.

² Перельштейн Р.М. Феномен псевдоличности в отечественном и зарубежном кинематографе 60-80-х годов // Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60-80-х годов: диссертация кандидата искусствоведения: место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова Москва, 2008.

³ Брашинский М. И. Страх в кино // Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. – М.: Афиша Индастриз 2004. С. 251.

Искусство в ракурсе новозаветной парадигмы есть кружная, окольная тропа от внешнего человека к внутреннему. Тропа, которая может вывести нас к самим себе, то есть к тому, что в нас самих ближе нам, чем мы сами, по меткому выражению Бердяева, а может и затеряться в дебрях чужой нам, оплошно присвоенной судьбы², сгинуть в постылости угрюмого равенства самим себе. Двигаясь в направлении оппозиции реальности и игры, теснейшим образом связанной с конфликтом внутреннего и внешнего человека, заметим, что тропа искусства может как оказаться самой реальностью, так и обернуться игрой. Мы ни на минуту не забываем о том, что искусство и, в частности, кинематограф обращены не только к сокровенному в нас, к внутреннему человеку как подлинному нашему «я», но и к человеку внешнему или, как сказал бы философ Григорий Сковорода, человеку «земляному». Кинокритик М.Брашинский в статье «Страх в кино» выразился еще резче: «...кино всегда целится ниже пояса»³. И все-таки исподволь, тайно, без предупреждения настоящее кино готовит почву для перевоплощения внешнего человека во внутреннего.

В фильме Федерико Феллини «Восемь с половиной» (1962) кинорежиссер Гвидо Ансельми открывает душу своему другу: «Мне казалось, что мысли у меня такие ясные. Я хотел сделать честный фильм, без какой бы то ни было лжи. Мне казалось, что я мог бы сказать что-то такое простое. Что-то очень простое. Фильм, который был бы полезен всем, который помог бы похоронить навсегда все то мертвое, что мы носим в себе. А получается, что я первый не имею мужества ничего похоронить». Как это ни парадоксально, но «то мертвое, что мы носим в себе» и есть наш внешний, «земляной» человек, которого Гвидо желал бы предать земле, но не может, потому что слишком слит с подлинным Гвидо этот внешний неподлинный человек. Именно он, «земляной» человек, и возвел, нужно полагать, грандиозную фантастическую конструкцию из металла, у подножия которой корчится от боли человек внутренний. «Земляной» человек рвется в космос, потому что он сам себе ненавистен, но тайно, лишь с теми, кому доверяет, внешний Гвидо пытается прорваться к настоящему в самом себе, к внутреннему своему человеку. «Сейчас у меня такая путаница в голове, - продолжает Ансельми. – Эта башня под ногами. Кто знает, почему все так

получилось? В каком месте я свернул с дороги? Мне просто совершенно нечего сказать, а я хочу сказать все равно».

Гвидо не свернул с дороги, с той дороги, которая ведет к внутреннему человеку, но путь искусства – круглой путь, и художника одолевают тяжкие сомнения на затяжных поворотах обходной тропы. Художнику есть что сказать. Сам отказ повторять чужой вздор, от которого Гвидо Ансельми откалывает только виньетки, чтобы скормить их этому же вздору, когда тот – в лице репортеров и публики, коллег и друзей, бесконечных женщин и самого «земляного» Гвидо – явится к нему как к некоему оракулу, и есть его, Гвидо-Феллини, послание человечеству, признание в любви. Для художника мало иметь мужество отказаться переливать вместе с миром из пустого в порожнее, художник должен миру мелодию, или художник должен миру реальность.

Должен, конечно же, сам себе, а вовсе не нам. Только он вправе потребовать от самого себя эту мелодию, этого внутреннего человека и исполнить его для нас, то есть облечь в звуки и краски, в зримые, нас то забавляющие, то ранящие вещи.

Продолжая двигаться в русле конфликта внутреннего и внешнего человека, избрав ориентиром противоречие между реальностью и игрой, приподнимем завесу над драматургическим замыслом картин «Персона» И. Бергмана и «Солярис» А. Тарковского. Конфликт внутреннего и внешнего человека по-разному решается Бергманом и Тарковским, притом что благоговейное отношение к внутреннему миру личности объединяет воззрения этих двух великих режиссеров. «Реальность и игра» едва ли не ведущая тема бергмановского кинематографа. У Бергмана игра выступает, прежде всего, духовным феноменом, что и позволяет полноценно, без скидок на какое-либо недопонимание, соотносить ее с незримой или метафизической реальностью. «Реальность и игра» не проходная тема и фильмов Тарковского. Мистическая связь между людьми, которая и есть метафизическая реальность, в мире Тарковского противопоставлена играм, в которые играет, рабски удовлетворяющее свои желания, человечество.

Здесь уместна обширная цитата из фильма Ингмара Бергмана «Персона» (1965). Врач Маргарета Круук произносит в присутствии актрисы Элисабет Фоглер монолог, который, в некотором смысле, есть внутренняя речь актрисы, уже третий месяц ни с кем не вступающей в разговор. Врач, как мы полагаем, персонаж служебный, и хотя Круук обладает особой проницательностью, ее как самостоятельной и уникальной личности в космосе Бергмана не существует.



"Персона", реж.
И. Бергман, 1966

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

Я понимаю тебя, Элисабет. Я понимаю, зачем тебе это безмолвие. Таким образом ты поместила собственное отсутствие воли вовнутрь некой фантастической вселенной, и я понимаю и восхищаюсь тобой. Думаю, тебе следует продолжать играть эту

роль, пока она не изживет себя. Пока тебя не увлечет большее. Тогда ты откажешься от нее. Ровно так, как ты одна за одной оставляла позади прочие свои роли».

Врач Круук существованию как подлинному бытию противопоставляет видимость как игру, вынося за скобки реальность как нечто внешнее и агрессивное, то и дело покушающееся на нашу целостность. Мы же



"Персона", реж.
И. Бергман, 1966

склонны отождествлять реальность с подлинным существованием, с подлинным бытием, о чем актриса Фоглер может только мечтать и, в конечном счете, на верность которому она присягнула. А то, что врач Круук именуется реальностью, мы назовем внешним миром, миром видимых вещей. Платон называл его разновидностью бытия и определял как «наш земной мир, полный всякой неустойчивости, несовершенства, хаотического движения туда и сюда, постоянной мучительной борьбы за существование и хаоса рождений и смертей»⁴. Земной мир, и эта оговорка для нас важна, является неотъемлемой, «материнской» частью реальности, но далеко не всей реальностью.

Круук называет мечту о существовании как подлинной жизни безнадежной. Круук считает, что человек обречен менять одну маску на другую, и чем сильнее его желание избавиться от маски как таковой, тем меньше у него шансов на успех, а чем больше масок он с себя сорвал, тем они искуснее станут притворяться его лицом. Вспомним первые симптомы душевной болезни Ивана Дмитрича из чеховской «Палаты № 6»: «... чем умнее и логичнее он рассуждал, тем сильнее и мучительнее становилась душевная тревога. Это было похоже на то, как один пустынный хотел вырубить себе местечко в девственном лесу; чем усерднее он работал топором, тем гуще и сильнее разрастался лес. Иван Дмитрич в конце концов, видя, что это бесполезно, совсем бросил рассуждать и весь отдался отчаянию и страху»⁵. Увы, чем усерднее молчит Элисабет Фоглер, пытаясь пробиться к подлинному существованию, разрушающему чары видимости, тем красноречивее ее игра.

⁴ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А., Платон. Аристотель, – М.: Мол. Гвардия, 1993. С. 92.

⁵ Чехов А. П. Палата №6 // Собр. Соч. Т. 7, 1974. С. 130 – 131.



«Персона», реж. И. Бергман, 1966

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

На вопрос, насколько врач Круук из бергмановской «Персоны», трезво взвешивающая шансы своей пациентки, права, отрицая возможность подлинного существования, мы ответим так. Мечта о подлинной жизни несбыточна только для наше-



"Персона", реж.
И. Бергман, 1966

го внешнего человека. Человека, меняющего маски и являющегося в метафизическом смысле маской. Маски, видимо, притягивают друг друга. Внутренний же человек потенциально открыт для подлинной жизни, он и есть наше подлинное существование.

Оппозиция «реальность и игра» – это и тема для пространных рассуждений, коими не стоит пренебрегать, это и пружина наших поступков, которые мы предпочли бы заменить рассуждениями. Правда, на пути подмены по-

ступков рассуждениями, а также чувств – рассуждениями нас ждет нечто странное, некое почти материальное препятствие, которое мы назовем совестью.

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

"Солярис", реж.
А. Тарковский, 1972





*«Солярис», реж.
А. Тарковский, 1972*

рассудок, превращается в бессмысленную и жестокую игру. Не подсознание – последний рубеж таинственного, а наша совесть, наш внутренний человек.

Честертон следующим образом охарактеризовал позицию современного западного психоаналитика: «Шекспир, без сомнения, верил в борьбу между долгом и чувством. Но ученый не хочет признать, что эта борьба терзала Гамлета, и заменяет ее борьбой сознания с подсознанием. Он наделяет Гамлета комплексами, чтобы не наделять совестью»⁶. В фильме «Солярис» материализуется не подсознание, а – совесть, человек внутренний.

Вот что говорил сам режиссер о своем понимании книги С. Лема «Солярис» и идее снятого по этой книге фильма: «Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого сло-

*«Солярис», реж.
А. Тарковский, 1972*



⁷ Тарковский А.А. Встать на путь. Беседа с Андреем Тарковским вел Ежи Илл и Леонард Нойгер. Искусство кино №2, 1989. С. 127.



"Солярис", реж. А. Тарковский, 1972

ва? Когда для нас наша память о совершенных проступках, о грехах превращается в реальность»⁷.

Наш внутренний мир далеко не всегда совпадает с нашим внутренним человеком. Внутренний мир может быть себялюбив и эгоистичен, ограничен и приземлен. В этом случае вну-

тренний мир, скорее, совпадает с нашим внешним человеком, являя собой его подводную часть. Внутренний человек наделен принципиально иным бытием, которое, тем не менее, целиком и

полностью опирается на внутренний мир, озаряя его собой и наделяя смыслом. Рассмотрим две попытки изображения внутреннего человека, одна – литературная и говорит сама за себя, другая – кинематографическая, но требует комментария. Связывает эти попытки образ пчелиного улья как метафоры глубинного бытия.

Попытка первая предпринята в романе-хронике Н. Лескова «Соборяне» (1872): «Проникнем в чистенький домик отца Тубе-розова. Может быть, стоя внутри этого дома, найдем средство заглянуть внутрь души его хозяина, как смотрят в стеклянный улей, где пчела строит свой дивный сот, с воском на освещение лица Божия, с медом на усладу человека. Но будем осторожны и деликатны: наденем легкие сандалии, чтобы шаги ног наших не встревожили задумчивого и грустного протопопы...»⁸.

Вторая попытка предпринята спустя век в фильме Виктора Эрисе «Дух улья» (1972). Отец семилетней Аны после возвращения с пасеки делает в тетради запись, выдающую литератора: столь просты и в то же время нетривиальны его наблюдения:

⁸ Лесков Н.С. Соборяне. - М.: Худ. лит., 1957. - Т.4. С.23.

"Дух улья", реж. В. Эрисе, 1973



«Кто-то, кому я недавно показывал в одном из моих стеклянных ульев движение этого колеса, так же видимое, как большое колесо стальных часов, с удивлением смотрел на это обнаженное бесконечное тре-



"Дух улья", реж.
В. Эрисе, 1973

⁹ В фильме «Дух улья» В. Эрисе цитирует фрагмент из книги Мориса Метерлинка «Жизнь пчел» (1901).

"Дух улья", реж.
В. Эрисе, 1973



волнение сотов; безостановочное, загадочное и безумное трепетание кормилиц у выводковых камер; одушевленные мосты и лестницы, которые образуют работницы, выделяющие воск; все захватывающие спирали царицы; разнообразную и непрерывную деятельность толпы; безжалостное и бесполезное напряжение; чрезмерно ревностную суету; нигде не ведомый сон, кроме колыбелей, уже подстерегаемых завтрашним трудом; и даже покой смерти, удаленный из этого убежища, где не допускаются ни больные, ни могилы. И как только прошло удивление, наблюдавший все эти вещи поспешил отвести глаза отсюда, где можно было прочесть полный печали ужас»⁹. Несколько последних строк отец Аны вычеркивает из тетради, ведь, можно сказать, начал он за здоровье, а кончил за упокой. Улей в записи пчеловода уподобляется миру, не только прекрасному и загадочному, но яростному и безжалостному. Лишь в финале картины ее автор, прибегая к закадровому голосу отца Аны, сравнивает улей с внутренним человеком, с беспрестанными тайными движениями этого человека, с его скрытой от глаз жизнью, с некой «все захватывающей спиралью царицы». И происходит это, как мы полагаем, вот почему.

Дочь пчеловода Ана создает свою реальность, в которой существует монстр Франкенштейна. Накануне Ана вместе со старшей сестрой посмотрела знаменитый фильм Джеймса Уэллса. Ана призывает монстра из леса и реки, из мрака и тишины для того, чтобы он нарушил заведенный порядок вещей - «безжалостное и бесполезное напряжение; чрезмерно ревностную суету»; нарушил тот порядок, который Ана воспринимает как некую игру, с ее всем известными, но мало кого вдохновляющими на открытие самих себя правилами. И Франкенштейн, или его эманация, является девочке сначала в виде дезертира, скрывающегося в заброшенном доме, а затем и как видение, «вышедшее» из ночи. Призрак, разумеется, опасен, он противен самой природе, он – сокровенное и, конечно же, запретное знание о невидимой, потусторонней стороне вещей. Но откуда-то Ана знает, что призрак не опаснее внутреннего ее человека, а может быть, призрак и есть

ее внутренний человек, которого нужно бояться, потому что он вне закона, всегда под подозрением у людей, на него охотятся и рано или поздно убивают. О. Рейзен в книге «Бродячие сюжеты в кино» пытается распутать клубок, каким является образ Франкенштейна. Среди прочих «тем и моментов» исследователь отмечает следующее: «травля непонятного, неизвестного и некрасивого»¹⁰. Возможно, потому и некрасивого, что непонятного. Красивого внутренней красотой. Как и в «Гамлете» после встречи с Призраком возобладала «вторая душа», «не та душа, что живет в обыденном дневном мире»¹¹, а та, что воспринимает касания ночного мира, мира иного, так же и в Ане возобладал ее внутренний человек. Ану не так пугает кинематографический образ актера Бориса Карлоффа в голливудской ленте 1931 года – тот самый монстр, теперь он уже в яви вот-вот прикоснется к ней своими уродливыми негнушимися пальцами, как то, что она точно такая же, как все, обычная девочка, которая скоро превратится в «глупую тетю». «Мы здесь росли и превратились / В угрюмых дядь и глупых тетъ./ Скучали, малость развратились – / Вот наша улица, Господь», – напишет поэт С. Гандлевский. Разумеется, Ана все это формулирует не так. Она еще не осознает своих предчувствий, своего смутного внутреннего человека, но мы-то верим, что со временем предчувствия помогут ей осознать себя.

А вот старшая сестра Аны не творит реальность, она играет в таинственное, в ужасное, в смерть. Сестра «надевает» маску взрослого, человека, обладающего властью. Старшая сестра проводит эксперимент над кошкой, пробуя ее задушить. Кошка оцарапывает ей руку, и девочка красит кровью, словно помадой, губы, изучая в зеркале своего внешнего человека. Сестра ставит опыт и над Аной, решив ее напугать: облачившись в одежду отца, она закрывает Ане рот перчаткой, как это сделал бы маньяк или мертвец, прокрававшийся в дом. Попутно старшая сестра как бы совершает магический обряд, взывая к темной стороне отцовства как такового: связь между Франкенштейном и непросветленной ипостасью отца очевидна. Ю. Арабов в книге «Кинематограф и теория восприятия» отождествляет темную ипостась отцовства с колдовством: «Особенно интересно обстоит дело с насильником и злодеем Фредди Крюгером, исчадием Ада в прямом смысле, обильно режущим заточенными ножами мно-

¹⁰ Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк, 2005. С. 87.

¹¹ Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. третье. М.: Искусство, 1986. С. 231.

«Дух улья», реж. В. Эриси, 1973



гочисленных подростков. (...) Фредди наиболее емко подходит под наше определение «колдуна-отца». Во-первых, это герой отрицательный, сполна наделенный силой и мистической тайной. Во-вторых, он является отцом для многих своих жертв. Вернее, как бы заменяет им отца»¹². Возможно, войдя в возраст своей сестры, Ана предаст внутреннего человека и покорооче сойдется с внешним. Творчески-созерцательное отношение к жизни уступит место хищнически-механическому, дух улья - «беспросветной пчелиной жизни»¹³. А может быть, Ана и не предаст дух улья. Внутренний человек Аны уже окреп, он повзрослел раньше, чем развился ее внешний человек. Возможно, такое происходит в один из дней детства, и одно яркое впечатление, одно сильное переживание определяет всю нашу судьбу.

Конфликт внутреннего и внешнего человека, этот краеугольный камень христианской антропологии, является одной из архетипических тем киноискусства. В свете данного конфликта онтологические проблемы человеческого бытия не только угадываются киноэкраном, но и ставятся. Искусство кино способно выявлять «проблематику жизни», связанную с феноменом выбора между подлинным и мнимым существованием, благодаря тому, что оно непрестанно обращается к антитезе внутреннего и внешнего человека как двум возможным вариантам нашей судьбы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арабов Ю.Н. *Кинематограф и «массовая душа» // Кинематограф и теория восприятия.* - М.: ВГИК, 2003.
2. Брашинский М. И. *Страх в кино // Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов.* - М.: Афиша Индастриз, 2004.
3. Выготский Л. С. *Психология искусства. Издание третье.* - М.: Искусство, 1986.
4. Лесков Н.С. *Соборяне.* - М.: Худ. лит., т. 4, 1957.
5. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А.А. *Платон. Аристотель.* - М.: Мол. Гвардия, 1993.
6. Перельштейн Р.М. *Феномен псевдоличности в отечественном и зарубежном кинематографе 60-80-х годов // Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60-80-х годов: диссертация кандидата искусствоведения: место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 2008.*
7. Рейзен О. К. *Бродячие сюжеты в кино.* - М.: Материк, 2005.
8. Седакова О. А. *Счастливая тревога глубины // Музыка. Стихи и проза.* - М.: Русский мир, 2006.
9. Тарковский А.А. *Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вел Ежи Иллг и Леонард Нойгер. Искусство кино №2,* 1989.
10. Честертон Г.К. *Гамлет и психоаналитик. // Самосознание европейской культуры XX века.* - М.: Издательство политическая литература, 1991.
11. Чехов А.П. *Палата №6 // Собр. Соч. т. 7,* 1974.

¹² См. Арабов Ю.Н. *Кинематограф и «массовая душа» // Кинематограф и теория восприятия.* - М.: ВГИК, 2003.

¹³ «Беспросветная пчелиная жизнь». Именно под таким названием фильм В. Эрнсе появился на видеорынке.