



Фильм А. Звягинцева «Изгнание» и традиция трансцендентального кино

Л.Б. Ключева

кандидат искусствоведения, доцент

АННОТАЦИЯ

Данная работа 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.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

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

Духовным называется вечное.
Бааль Сулам

В моих фильмах я хотел передать зрителям ощущение человеческой души в присутствии чего-то высшего, что можно обозначить словом Бог.
Р. Брессон

Так сложилось, что уже первый полнометражный фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» побудил многих критиков к сравнению его поэтики с работами Андрея Тарковского. Одни отмечали факт сходства с воодушевлением, усматривая в Звягинцеве преемника и продолжателя традиции Тарковского, другие отнеслись к этому сходству скептически.

Выход на экраны следующего фильма «Изгнание» еще более обострил ситуацию, буквально поделив критику на «pro» и «contra». Последних оказалось немало. Выявленная в фильмах Звягинцева близость поэтике А. Тарковского и несомненная виртуозность кинематографического «письма» рассматривалась этой частью критики в категориях «подражательства» и «заимствования», как свидетельство невозможности режиссера противостоять «искушению Тарковским».

Займствование далеко не всегда является свидетельством творческой несостоятельности. Кроме примитивного подражания, искусство знает множество примеров конструктивных заимствований: аллюзии, цитирование, стилизация, пародирование и прочее, но в данном случае правомерней говорить не

столько о заимствовании, сколько о близости художественных подходов и специфике поставленных задач.

Существует творческое родство особого порядка. Оно связано с личностным опытом, степенью внутренней зрелости, характером мировидения. Это родство свидетельствует о единонаправленности внутреннего поиска, о пребывании в некой общей точке духовного пространства: «когда постигающие описывают какую-то духовную картину, они просто находятся на одном и том же уровне, (...) все постигающие видят одно и то же, как все, живущие в этом мире и находящиеся в одном определенном месте, видят одну и ту же картину окружающего их»¹.

Фильмы Звягинцева близки фильмам Тарковского своей устремленностью к духовному. В свою очередь, поиск духовного в искусстве очень часто протекает по тем же законам, что и поиск духовного в религии, поскольку опирается на некую высшую форму опыта. Андрей Тарковский не только говорил, но и доказывал своим творчеством, что образ в кино «устремляется в бесконечность и ведет к Богу»².

И в религии, и в искусстве этот опыт обретает свои особые способы и формы манифестации. «Искусство и религия, – утверждает Кляйв Белл, – это два пути, по которым человек подымается от случайного опыта к экстазу. Искусство и религия являются двумя способами существования одного и того же типа сознания»³. Вполне вероятно, что в конкретном рассматриваемом случае именно родственность типов сознания обуславливает сходство эстетического поиска, близость художественных систем, сходство языка. Фильмы Андрея Тарковского и фильмы

Андрея Звягинцева похожи уже в том, что практически не имеют никакого отношения к нашей обыденной жизни. Они лишь отталкиваются от нее, чтобы «произрасти» в другую, неведомую реальность. Привычные, казалось бы, вещи, предметы,

объекты – вдруг ощущаются как «другие», не как устойчивые, жесткие и фиксированные, а как зыбкие оболочки, одеяния, скрывающие неведомую сущность. Привычное понимание сюжета как повествования о жизненных событиях оборачивается «обманкой», сон путается с явью, воспоминания с видениями,

¹ Лайтман М.
Услышанное. Шамати.
С. 33

² Цит. по:
Д. Салынский
Киногерменевтика
Тарковского. – М.:
«Квадрига», 2009. С. 30.

³ Bell C. Art. London.
Chatto and Windus,
1913. P. 68.





а действующие персонажи со своими судьбами оказываются производными некоего рефлексивного сознания. Узнаваемость образов и среды коварно обманывает зрителя, представляя ему якобы земную картину, земные конфликты и проблемы, в то время как содержание и суть фильмов есть процессы духовные. Есть много прекрасных фильмов, в которых замечательные

режиссеры, обладающие талантом и фантазией, создают картины о нас и о нашем мире. Там тоже могут быть сны, воспоминания или видения. Но, тем не менее, это фильмы о нас и о нашем мире. В то время как Тарковский, о чем бы он ни снимал, – либо на границе миров, либо – за пределами этого мира. Он развернут в иную реальность. Фильмы Звягинцева – явления того же порядка.

Оценка персонажей и всего того, что с ними происходит в «Изгнании», с позиций «нашего мира» низводит сюжет до уровня бытовой драмы, что ведет к деформации смыслового поля фильма, его уплощению и искажению.

Трансцендентальный стиль. Пол Шрейдер

Американский эстетик Пол Шрейдер (Paul Schrader), исследуя эстетическую направленность искусства на выражение духовного, определяет этот феномен как трансцендентальный стиль. Он пишет: «Так же как антропология на определенном этапе развития обнаружила, что в различных культурах художники изобретали схожие способы передачи духовных состояний, так и в кино, независимо друг от друга, определенные режиссеры своим творчеством подвели нас к консенсусу относительно того, что мы определяем как трансцендентальный стиль»⁴.

⁴ Paul Shreder. P. 3

Пол Шрейдер указывает на сложности, с которыми ему пришлось столкнуться в определении круга явлений, соотносимых с понятием «трансцендентальный стиль», поскольку фильмы этого стиля могут отличаться и отличаются и используемым материалом, и сюжетной основой. Они далеко не всегда напрямую апеллируют к религиозной тематике, к тому, чтобы живописать религиозные сюжеты, «демонстрировать страдания, моления или деяния святых»⁵.

⁵ Paul Shreder. P. 163

Можно согласиться со Шрейдером и в том, что существует немало фильмов, которые, эксплуатируя религиозную тематику, абсолютно не отвечают требованиям духовного искусства. Их ав-

торы используют весь арсенал изобразительных средств, поощряя желание публики идентифицироваться с героями. «На час, другой зритель может стать святым, его собственные проблемы, вина или грех поглощаются или очищаются в горниле переживаемых страстей. Духовная драма, как и драма романная, становится эскапистской метафорой драмы индивидуальной. Конфронтация между духовным и человеческим растворяется (...), вызывается иллюзия легкости в достижении духовности, возникающей благодаря идентификации (...). Эти фильмы не возвышают публику до уровня Христа, а низводят Христа до уровня публики»⁶.

⁶ Paul Schreder. P. 164.

Сегодня можно добавить, что трансцендентальное кино не имеет ничего общего и с многочисленными фильмами, авторы которых создают на экране виртуальные миры, используя весь арсенал современных технологий, позволяющий «представить непредставимое», помыслить невообразимое. Весьма часто в такого рода фильмах закладывается некая иллюзия духовной проблематики, которая оборачивается либо «игрой» в духовность (через включение иронического контекста), либо пустой претензией на духовность, псевдодуховным суррогатом.

Трансцендентальное кино, напротив, очень часто апеллирует к обыденной реальности или даже, как об этом пишет Шрейдер, – к банальной повседневности. Но суть трансцендентального фильма как раз и выявляется в принципиальной несводимости к этой реальности. В основе трансцендентального кино лежит вера



в присутствии в нашей реальности некоего высшего начала, вера, основанная на переживании непосредственного личного опыта. По мере развертывания сюжета зритель начинает явственно ощущать, что за событиями, которые происходят с героями в нашем мире, все настойчивее и определенной просматривается мир иной, некая высшая реальность, не только влияющая, но

и определяющая события этого мира. И тогда все, что зритель видит на экране, оборачивается лишь следствием неких причин и законов, нисходящих из невидимого мира высшего.

Языком нашего мира, языком повседневности художники-трансценденталисты «описывают» мир иной – духовный. Они как бы творят в двух мирах одновременно, на границах этих миров. Если зритель или, еще хуже, критик не чувствителен к трансцендентному, он видит в содержании этих фильмов исключительно

рассказ о событиях нашей реальности, и тогда теряется суть и смысл всей работы, потому что этот мир – лишь следствие, повод, в то время как поиск художника-трансценденталиста направлен на постижение скрытых причин.

Иконой трансцендентального стиля Пол Шрейдер считает двух художников: Робера Брессона – на Западе и Ясуиро Одзу – на Востоке, творчеству которых он и посвятил свое исследование. Шрейдер справедливо указывает на то, что апелляция к повседневности у Брессона вырастает отнюдь не из озабоченности реальной жизнью, а из оппозиции надуманным драматическим событиям, выдаваемым в кино за реальную жизнь.

Брессон известен своим необычайным режиссерским аскетизмом. Он отрицает любые «эмоциональные конструкты», к которым режиссер относит сюжет, актерскую игру, работу камеры, музыку – все то, что способствует возбуждению зрительских эмоций. Режиссер рассматривает их как особые «экраны», которые, с одной стороны, помогают зрителю понять происходящее, но, одновременно, препятствуют проникновению за поверхность происходящего, к постижению сверхъестественного.

«Я по мере возможности элиминирую все, что носит печать «драматизма», – замечает Брессон. – Для меня кино – это исследование внутри. Внутри сознания камера бессильна»⁷. Под термином «драматизм» Брессон подразумевает режиссерские манипуляции событиями с целью особого воздействия на чувственную сферу зрителя.

Пол Шрейдер рассматривает творчество Брессона и Одзу в категориях «интеллектуально-формалистического кино» и утверждает, что именно их фильмы явили собой высшие образцы трансцендентального стиля. Этих художников объединяет сходство цели – воплотить духовное, а также – методы, реализующие поставленные задачи.

Трансцендентальный стиль и критика

«Духовная универсалия» трансцендентального стиля может быть по-разному интерпретирована теологами, философами или эстетиками. Задача критики – ее выявить, эксплицировать. Аналитик действует в пределах «физики» текста, анализируя конкретные эпизоды, сосредотачиваясь на специфических особенностях его языка. Но работая с физическими параметрами кинотекста, аналитик выявляет те основания, которые служат физической опорой всей трансцендентальной текстовой метафизической конструкции.

Термин «трансцендентальный стиль» не только полезен, но и совершенно необходим, когда имеешь дело с трансцендентально

⁷ Цит. по: Douchet T. Bresson on Location – "Sequence" № 13, 1951. P. 8

ориентированными художниками, поскольку в противном случае их произведения могут быть ложно оценены и интерпретированы, т.е. по тем канонам и правилам, по которым они не были созданы, что и произошло с картинами А. Звягинцева.

Как любой другой стиль, стиль трансцендентальный может быть изучен и определен. Специфические характеристики фильмов такого рода лишь актуализируют проблему корректного прочтения, адекватного анализа.

Сложность заключается в том, что произведения трансцендентального стиля решают совершенно особую задачу, поскольку они изначально направлены в область невидимого. «Подобно трансцендентальной религии, – пишет Шрейдер, – трансцендентальное искусство граничит с мистицизмом: абсолютная религия есть мистицизм, она не имеет образа и звука. Абсолютное искусство нельзя ни видеть, ни слышать»⁸.

При этом в распоряжении художника все те же кинематографические средства: камера, диалог, монтаж, звук и проч., которые привычно используются в самом обычном кино. Аналитик, имеющий дело с трансцендентально ориентированным текстом, стоит перед той же сложнейшей задачей, перед которой стоял и художник – выразить невыразимое.

Шрейдер пишет: «Понятие трансцендентального выражения в религии и искусстве необходимо предполагает противоречие: оно пытается приблизить человека к невыразимому, невидимому и непознаваемому настолько, насколько это позволяют слова, образы или идеи. Как и художник, критик видит тщетность этой задачи, видит, как самые красноречивые пассажи могут привести разве что к молчанию»⁹. Он добавляет опасения, высказанные Роджером Фраем о том, что критический анализ в таком случае может буквально утонуть в «пучине мистицизма». Верно и то, что критик действительно не может исследовать трансцендентное, но он может и должен описать имманентное, а также, и это главное, – способ трансценденции последнего.

Пол Шрейдер исключительно точно формулирует задачу критики, а именно – критик может и должен обнаружить, как имманентное манифестирует трансцендентное. Задача анализа – выявить те языковые стратегии и механизмы, которые позволят режиссеру осуществить этот почти мистический прорыв от видимого к невидимому, от физического к метафизическому. Грубейшая ошибка критики – попытка читать трансцендентально ориентированный фильм в привычных повествовательных категориях. Шрейдер пишет: «Если в фильме очевидна трансцендирующая способность, подход с точки зрения культурологической

⁸ Paul Schrader. P. 7.

⁹ Paul Schrader. P. 7.

или личностной становится неадекватным. Подобный подход игнорирует уникальное свойство трансцендентального стиля – его способность трансцендировать культуру и личность, достигая духовной истины, неподдающейся другим способам освоения»¹⁰.

¹⁰ Paul Schrader. P. 9.

Так, Брессон рассматривает повседневное исключительно как фиктивное бытие. «Я, – говорит он, – работаю как реалист, используя сырье, предоставляемое реальной жизнью. Но затем мой метод перерастает из «простого» реализма в реализм финалистский. Сырье, предоставляемое реальной жизнью, – это сырье трансцендентного».

Трансцендентальный стиль устремлен в невидимое, он стремится «максимизировать тайны бытия» и вследствие этого ему «чужды все принятые интерпретации действительности (...), для трансценденталиста рационализм – лишь один из многих подходов к жизни и вовсе не является императивом»¹¹.

¹¹ Paul Schrader. P. 10–11.

Попытка буквального прочтения текста, сведения его амбивалентного и непрозрачного смыслового поля к рациональным объяснениям – разрушительна для такого рода фильмов. Шрейдер буквально называет эти подходы «врагами трансцендентного». По его замечанию, «для трансцендентно ориентированного художника эти принятые интерпретации являются чувственными или рациональными конструктами для изгнания трансцендентного»¹².

¹² Paul Schrader. P. 11.

То, что приемлемо и применимо в обычном кино, – не работает в случае с кино трансцендентальным. Если критик привычным образом попытается свести анализ к сюжету, игре актеров, операторской работе, диалогам, музыке, монтажу и проч. – трансценденция уйдет из анализа. Все эти составляющие фильма, столь значимые для обычного кино, не просто утрачивают свою значимость и выразительную силу в трансцендентальном кино, но в определенном смысле становятся препятствием, сквозь которое зрителю необходимо пробиться к истинному смыслу и тайне вечною.

«Трансцендентальный стиль стилизует саму реальность путем элиминации этих элементов (хотя бы частичной), являющихся выразителями человеческого опыта, лишая, таким образом, принятые интерпретации всякого смысла и влияния»¹³. В этом контексте примечательно замечание Робера Брессона – «содержание фильма – только предлог».

¹³ Paul Schrader. P. 11.

Трансцендентное – это то, что лежит за гранью человеческого опыта.

Трансцендентальное кино – такое кино, которое сквозь покровы реальности дает возможность ощутить духовный мир. Постигание духовного возможно воспринять исключительно как

внутренний опыт. Б. Ашлаг, исследовавший духовный путь человека, писал в «Предисловии к книге „Плоды мудрости. Письма“»: «Мы различаем множество ступеней и множество определений в мирах. Необходимо знать: когда говорится о ступенях и определениях, то имеется в виду постижение душами, в соответствии с тем, что они получают в этих мирах». Речь ведется о личном постижении. Все, что есть в нашем мире – любая вещь, явление, – имеет свой прообраз в мире духовном.



В высших мирах нет материальных понятий, там существуют только силы, порождающие объекты нашего мира и наши ощущения. Трансцендентальные фильмы пытаются вскрыть ту связь,

которая существует между силой высшего мира (причиной) и ее следствием в нашем мире. И здесь важно определить позицию критика-наблюдателя, который должен одновременно двигаться в нескольких направлениях – по привычной фильмической горизонтали от начала к концу фильма, и одновременно устанавливать отношения живого соотношения с другим, вертикальным, трансцендентным сюжету уровнем, где действуют другие ритмы, другие скорости, другая логика и другие законы. Иными словами, двигаться с сюжетом, но быть – «над» сюжетом.

Фильм «Изгнание». Горизонты языка

Композиция фильма имеет структуру спирали: относительная «симметрия» финальных и начальных кадров реализует фигуру «возвращения» в начальную ситуацию, но на другом – более высоком уровне. Одновременно финал фильма совпадает с кульминацией духовного пути героя – моментом перехода на следующую ступень развития. Структура финала, таким образом, совмещает две величины, соотносимые с разными уровнями (сюжетный или «горизонтальный» уровень оказывается совмещенным с трансцендентным «вертикальным» уровнем, соотносимым с внутренним состоянием героя). Финал при этом приобретает качества «открытого», символизируя ступенчатый характер развития человеческой души.

Фильм открывается эпизодом с деревом и монтажной цепочкой кадров проезда машины. В финале вновь – монтажная синтагма проезда машины и вновь – кадр с деревом, где совершенство пейзажа закрепляет образ вечного, мирового, надвременного. Семантика дерева, таким образом, маркирует границы



универсума фильма, образует своеобразную рамку, «кулисы» мира. Эта структурная особенность фильма, конечно же, знакома нам по кинотекстам А. Тарковского. В поэтике Тарковского образ дерева «открывает» («Иваново детство») и «закрывает» («Жертвоприношение») целостный художественный

универсум, проецируемый фильмами великого режиссера. Начальные кадры фильма «Изгнание» исключительно значимы с точки зрения кодифицирующих функций кинотекста. Следует сказать об особой суггестии кадров проезда на машине. Дорога, трасса, бетонная стена, узнаваемый урбанистический, но какой-то безликий и одновременно безлюдный пейзаж, тоннели и развязки, мелькающие детали ландшафта дороги рождают ассоциации с гипнотичными кадрами проезда Бертона в фильме Тарковского «Солярис».

Не менее впечатляет партитура звука – многообразные звуки дороги, шум внезапно начинающегося ливня и едва уловимые звуки некоего музыкального ряда. Создание особой звуковой тональности, продуманность звуковой концепции, как на уровне целого фильма, так и на уровне конкретных эпизодов, есть несомненное достижение его авторов. Звуковое решение картины – это уникальный ключ к смысловой концепции. Фильм создает неповторимую акустическую атмосферу и обретает свое специфическое звучание. Это звучание не исчерпывается музыкой, но включает весь арсенал звуков и шумов, за которыми «читается» особая логика.

Звуковая партитура фильма содержит некие звуковые коды, работающие на «проявление» иных реалий, отличных от привычных узнаваемых реалий повседневного бытия. Звуковой код, порождая особую нервную вибрацию, меняет индексальность кадра, смещая действие в «символическую площадку», где разворачиваются невидимые обычному глазу процессы и события. Используя звуковые коды «иной» реальности, звуковая модальность фильма одновременно открывает доступ к психической «карте» зрителя и таким образом – через эффект резонанса – настраивает зрителя на соответствующий режим восприятия, погружая в более глубокие слои сознания и стимулируя работу подсознания.

Мир фильма многослоен. Распадаясь на уровни и планы, фильмическая реальность переживается как сложное много-составное единство, соотносимое с миром бесконечности. С одной стороны, реальность фильма включает уровень, ассоциирующий с понятием «наш мир». С другой – происходящее на экране ощутимо переживается как часть иной трансцендентной реальности. И вся энергетика сюжета направлена на выявление и осознание этой высшей реальности и установление связи с ней.

Важнейшая особенность структуры кинотекста заключается в том, что топос фильма, воспринимаемый как «наш мир», есть одновременно внутренняя территория, внутренний космос, смысловым центром которого является, безусловно, Алекс.

Внешний мир как внутренняя реальность. Территория изгнания

Все вращается вокруг центра – Алекса. Все действия разворачиваются относительно этого центра. Все события стягиваются к нему. «Реальность» фильма это пространственная карта меняющихся психических состояний Алекса: от застывшего «асфальтного» состояния в начале – через кривую эмоциональных потрясений – к обретению радикально иных качеств, вернее, некого духовного объема, где эти новые 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. Финал фильма, когда один за другим персонажи просто исчезают, – это убедительно подтверждает.

Каким же мы застаем Алекса в начале фильма? И что это за «место» на внутренней карте человека? И как все это связано с



миром бесконечности? Мир Алекса, «наш мир», есть территория изгнания. Алекс в начале фильма – камень, его душа молчит, либо он ее просто не слышит. Воплощаясь в человеке, Бог «умирает», скрывает себя за многочисленными оболочками этого мира, чтобы человек сам, своими усилиями обрел

свою высшую сущность. А до того, как это произойдет, – человек, его душа – в «изгнании». В этом контексте, Алекс – пересохший мертвый ручей, в котором, однако, теплится крохотная искра памяти, напоминающая ему о Живом Источнике.



Состояние человека, переживаемое как «наш мир», состояние «камня», будучи территорией изгнания, одновременно является стартовой площадкой, с которой начинается его духовное восхождение. Проходя круги, поднимаясь и падая, переходя со ступени на ступень, человек движется вперед, пока не достигнет своего духовного начала. Переход со ступени на ступень есть изменение свойств, а следовательно, – изменение состояний, значит, – и самого наполнения понятия «мир». «Наш мир» как исходная позиция движения есть абсолютно «правильное место», которое, тем не менее, человек призван во что бы то ни стало – преодолеть.

Итак, состояние изгнания в фильме рассматривается исключительно в отношении духовности, и только в этом ракурсе следует выстраивать аналитическую работу, чтобы соблюсти требование адекватности. Реальность фильма – это то, что раскрывается в мыслях и чувствах Алекса. И все события правомерно рассматривать только относительно него.

«Наш мир» в фильме есть «эго-реальность», состояние «камня», «мертвого источника», духовной амнезии, в котором изначально находится герой. Мир Алекса – это кокон, сооруженный его «я». В этом коконе, в этой империи эгоизма Алекс, как ему кажется, «живет». В этом коконе спеленатый по рукам и ногам Алекс «спит», утратив связь с высшим духовным началом. Его сон охраняет бдительная стража, имя которой – эго.

Эгоизм – скорлупа, отделяющая человека от других людей, от всего мира; пелена, застилающая высшее начало, обрекающая человека на блуждание в сумерках. Эгоизм рождает высокомерие, конфликты, депрессию, боль, тьму, страдания, пустоту. Задача человека – осознать эгоизм как нечто постороннее, как своего внутреннего врага.

Другой план мира фильма – реальность высшая и объясняющая. Именно высшая реальность есть скрытая причина собы-

тий, определяющих изменения «духовной карты» Алекса. Чтобы начать духовное движение, душа человека, находящегося в беспомысленности «нашего мира», должна хоть на мгновение очнуться, пробудиться от кажущегося жизнью сна. Но как, каким образом помочь человеку прервать, хотя бы на мгновение преодолеть этот вязкий морок – сон, как открыть доступ душе к вечному Источнику? Человек, находясь в духовном беспомысленности, движется из мертвой зоны. Его шаги наверх очень часто имеют под собой – боль и страдания.

Ситуация Алекса идеально воспроизводит данную модель. С позиций «нашего мира» у Алекса в начале фильма все хорошо, если не сказать – идеально. Алекс здоров, у него прекрасная семья, очаровательная жена и дети, дом в прекрасном месте, и все остальное, что можно обозначить символами человеческого благополучия. Начальные эпизоды фильма напоминают идиллические зарисовки на фоне идиллического пейзажа. На это работает и многочисленная библейская атрибутика – дом, очаг, огонь, стадо овец с пастухом, звон колокольчиков.

Сцена купания детей ассоциируется с сюжетами Святого семейства. Сладкие действия мужа и жены. Полотнища стирального белья, знакомые по «Зеркалу» Тарковского. И тут же – эпизод прогулки Алекса с семьей вдоль пересохшего ручья, когда на вопрос сына, а видел ли он, когда источник был «живым», Алекс отвечает утвердительно.

Как ни странно это может показаться, но именно данная «равновесная» ситуация весьма опасна. Ничто так не способствует погружению в «сон наяву», как ощущение кажущейся стабильности и равнове-



сия. Это желанное равновесие, к которому стремится человеческое «Я», – тот самый «охранительный» барьер, что удерживает человека в плену духовного сна, не позволяя душе затрепетать и очнуться. В таком случае пробить броню беспомысленности, «каменность» камня могут только боль и страдания. И действительно, как часто пробуждение души происходит из осознания

своей полной опустошенности, из самой низкой точки – глубочайшего кризиса и разочарований, точки мрака, равной смерти. Тогда приходит помощь. Творец «творит своими ангелами духов» (Пс. 103:4). Нисходя, они облачаются в одежды мира сего.

Вера и Марк, как, впрочем, и Роберт и другие персонажи, – это проявляемые относительно Алекса силы, если угодно, «ангелы»,



посланные в помощь находящейся в состоянии неразличения, духовной слепоты, опустошенности душе. Этот ракурс видения дает возможность осмыслить события не в плане бытовой психологии, что, с моей точки зрения, есть грубая ошибка по отношению к данному тексту, но в горизонте движения человеческой души. Императив текстов такого рода – требование необходимости подняться – выйти не только за пределы сюжета, но и за пределы жесткой

привычной картины мира. Марк и Вера – это силы, проявляющие и созидающие Алекса. Сами по себе они не имеют автономного значения и как персонажи исчезают к концу фильма. Их задача – пробудить Алекса, вывести из состояния «дурного» равновесия.

Алекс в начале фильма – это «мертвый» уровень, «асфальт», камень. У него все есть, ему ничего не надо. Непробиваемость Алекса, его глухота и жесткость есть причина и объяснение того сценария «негативных воздействий», в котором ему будет суждено сыграть главную роль.

Мир Алекса переворачивается в одночасье. Идиллия оборачивается мраком и пустотой. Смерть жены, осознание своей вины, открытие того, что жена не была ему неверна и что убитый ребенок – его собственный. Алекс подавлен, разбит, опустошен. Он не может трезво мыслить. Ему плохо. Его мозг не ощущает связи с Высшей силой. Он переживает лишь свои тяжелейшие состояния.

Для чего человеку посылаются страдания? Сколько людей задают себе этот вопрос, и сколько из них готовы примириться с ответом? Находясь внутри страданий, человеку трудно понять и тем более – принять, что эти переживания ниспосылаются с целью пробудить человека к духовной работе. Страдания есть шанс излечить душу, шанс ощутить Высший мир.

С помощью отрицательных воздействий в душе человека закладывается основа для переосмыслений, эти воздействия «подобны каналам для воды, чтобы человек как вода заструился точно по ним...»¹⁴. Страдания человека строят его душевную форму. Боль рождает рыдание души. «И когда все пути перед ним, как он чувствует, уже закрыты, тогда открываются «Врата слез», и он входит в Высший мир»¹⁵.

Именно об этом мы можем прочесть и в Духовном завещании Серафима Вырицкого «От меня это было»: «...Переживаешь ли ты ночь скорбей, ты разлучен с близкими и дорогими сердцу тво-

¹⁴ Лайтман М. Мой мир // Международная академия каббалы. Издательская группа Каббала – инфо. С. 213.

¹⁵ Там же. С. 213.

ему – от меня это было. // Я – муж скорбей, изведавший болезни. Я допустил это, чтобы ты обратился ко Мне и во Мне мог найти утешение вечное».

Пробуждение дается свыше. Когда человек почувствует пробуждение своего сердца – начинается «воскрешение из мертвых». Энергетика сюжета – это силовые линии воздействий, направленных на Алекса в его движении к Цели. И все события, имеющие место в фильме, могут быть интерпретированы как следствия этих целенаправленных влияний.

Фильм Андрея Звягинцева «Изгнание» – латентно включает: а) сюжет «пробуждения», б) актуализирует архетип «возвращения», подводя нас к точке начала. Структура фильма раскрывает эти важнейшие аспекты развития человека. Центральным эпизодом фильма с точки зрения философской концепции является эпизод собирания детьми картины «Благовещение» из разрозненных фрагментов – пазлов. Эпизод является ключевым, поскольку раскрывает не только принцип структуры, но и способ «прочтения» фильма. В чем же философия эпизода?

Есть некое законченное совершенное творение – мир, созданный Творцом. Мир (душа) находится в состоянии «разбиения» – имеются отдельные бессистемные фрагменты, части. Задача – собрать мир заново, воссоздать Замысел Творца. Ключевая фраза: «окончание – в замысле». Здесь заложен принцип, открывающий концепцию фильма, – «сборка» мира, «собираение» себя – как осознание и реализация высшего Замысла.

Мир фильма – это мир психической реальности Алекса. Все элементы этого мира разрознены, они не стыкуются, конфликтуют. Мир лишен гармонии. Процесс развития управляется Высшей силой. Все катаклизмы жизни Алекса ниспосланы для того, чтобы вывести его из «мертвого» состояния духовного изгнания. В этом процессе нет ничего случайного. То, что кажется случайным, – результат узости обзора, недостатка информации. Ситуация, как ее видит и переживает Алекс, постепенно раскрывается, выявляя иные связи, смыслы, законы.

Так фильм структурирует внутренний латентный сюжет, который можно определить как «сюжет воздействий». Высший мир – мир сил и силовых полей. Мир выше материи. Оттуда, как из корней, нисходят силы, рождающие в «нашем мире» объекты и действия, желания и поступки.

Задача высших сил – вывести человека из «духовной комы», из «мертвых» неизменных состояний, заставить очнуться, пробудиться, войти в движение, изменение, развитие и, наконец, вернуться в Начало.

Сценарий воздействий

Посмотрим на события фильма в ракурсе «сценария воздействий». Завязка драмы – поступок-признание Веры: «Я жду ребенка, и он – не твой» есть жесткая провокация. С точки зрения «нашего мира» Вера ведет себя неосторожно, если не сказать глупо. Но с точки зрения «сценария воздействий» фраза Веры безукоризненна. Она не оставляет шанса. Ее воздействие – шок. Вера в одночасье буквально «портит» все, свою жизнь с мужем. Одной только фразой лишает себя ореола и святости, короны и уважения, нанося прицельный удар в самое нутро Алекса, в сердцевину «эго». Заявление Веры достигает цели, буквально взрывая равновесие жизни Алекса. Его «эго» смертельно уязвлено. Его мир раскалывается. Алекса охватывает смятение. В кадре – сумерки, переходящие в темноту ночи, и одинокое пятно белой рубахи Алекса, мечущегося между пустынными холмами и деревьями сумеречного сада.

Этому поворотному эпизоду предшествует другой, не менее значимый эпизод: сцена между Верой и ее малолетней дочерью. На ласковое обращение Веры «зайчик» девочка строго напоминает, что ее зовут Евой. Позицию девочки оттеняет непропорциональная реакция матери, которая буквально не может сдержать слез. Диалог приобретает сакральный смысл. Девочка «напоминает» матери не только о своей суверенной сущности, но и той миссии, к которой призвана сама Вера. Персонажи обнаруживают особую «посвященность», иную меру знания вещей. Приезд гостей лишь внешне сдерживает ситуацию. Конфликт микшируется, и хотя его внешние признаки стерты, он прорастает «вглубь».

На этом фоне – разговор Алекса и Марка. Короткие вопросы и лаконичное резюме Марка: «Что ни сделаешь, будет правильно. Хочешь убить – убей, хочешь простить – прости. Только прими решение». Позиция Марка – оправдание любого выбора. Марк – это расчеты «эго», поиск компромисса, это «машина» для оправдания любого поступка, направленного на поддержание стабильности, статуса «эго». Основная формула «эго-расчетов» Марка – «все будет правильно, только прими решение».

Алекс и Вера – и неудачная попытка объяснения

Структура диалога – параллельные ряды, непересекающиеся траектории реплик. Попытка Веры что-то объяснить Алексу немедленно им подавляется. Алекс не желает что-либо слушать. Его интересует единственный вопрос – что Вера собирается делать? На этот вопрос самим же Алексом уже заготовлен единственно

приемлемый ответ: согласие Веры избавиться от «этого» ребенка. «Эго» Алекса подсказывает ему этот «спасительный» ход, который, как ему кажется, позволит восстановить статус кво и дать забвение...

Фраза Веры о том, что она знает, каков Алекс и каков его брат, и каким будет Кир, оказывается оборванной на полуслове. Для Алекса – это шелуха вместо желаемого ответа. Для Веры – это еще одна безуспешная попытка достучаться до Алекса словом. Еще одна слабая надежда, что может быть «минет ее чаша сия» и душа Алекса очнется, не требуя от Веры жертвы? «А что ты собираешься делать?» – вопросом на вопрос отвечает Вера. И как хлесткий удар звучит выкрик Алекса – «Спать!», но цель Веры – «разбудить» Алекса, вырвать его из-под власти смертоносного сна, оживить мертвый камень. Вера загнана в угол. У нее больше нет выбора.

Эпизод объяснения является точкой бифуркации, после которой события начинают развиваться исключительно в одном направлении. События накатываются, придавая друг другу ускорение и образуя ту особую графему жизни, которую начертала невидимая рука. Когда наутро Алекс обращается к Вере, казалось бы, с простым предложением приготовить завтрак: «Приготовь завтрак, поедим вместе, будь им матерью, а я буду – отцом», это звучит как приговор.

Выбор сделан. Все решено. Все остальное – дело времени. То, что почти немедленно следует телефонный звонок с приглашением детей в гости, больше не кажется случайным стечением обстоятельств, но, напротив, является точным сценарным ходом, который неминуемо приведет к предрешенной развязке. События предполагают определенный ход развития, проецируются будущим результатом.

Откровенно зловещим выглядит последнее объяснение Алекса и Веры, вернее, озвученное требование Алекса: «Давай избавимся от этого ребенка и начнем все сначала, и все будет хорошо». Ответ Веры предельно лаконичен и оттого – потрясает: «Делай, что задумал. Не могу больше ждать». Вера смиренно принимает приглашение на эшафот. Прощальный план – Вера в красном платье. Она готова.

Веру мы больше не увидим. Она исчезает, чтобы потом – на короткое время – возникнуть в открывающемся Алексу пространстве и вновь исчезнуть.

Чем стремительнее развиваются события, реализуя невидимый сценарий, тем отчетливей «прочитывается» в фильме особая энергетика – тяжелые массивные двери, жалюзи и ставни, какие-



то входы и какие-то выходы. Все отчетливей проступает тема границ. Тема перехода. События развиваются в строго определенном направлении, позволяя Алексу осуществить свое намерение. Бессистемные разбросанные элементы жизни, словно намагниченные, выстраиваются в определенные графемы, строго следуя неведомому сценарию.

В подтверждение этого в кадре дважды возникает ключевая сцена собирания детьми картины из пазлов. Она параллелится с наиболее темными моментами фильма, которые вынесены режиссером «за кадр» и даются отраженно через восприятие Алекса. Мы не видим ни эпизода операции Веры, ни того, что с ней происходит далее. Мы следим за меняющимися состояниями, в которые погружается Алекс. Режиссерски, как, впрочем, и актерски, все снимается очень точно. Эпизоды буквально прорастают в ночь. Темнота внешняя сливается с внутренними ощущениями, где плотность сумерек рождается из сомнений, колебаний, переживания ошибки, страха, обмана и пустоты. Актерский аскетизм, где почти все происходит в молчании, в скупости жеста, в сокрытии – лишь однажды окажется взорванным, когда Алекс с криком упадет на пол. И это будет точкой высшей боли, почти смерти. Но именно отсюда, из зловещей темноты внутреннего ада начнется процесс «пробуждения» Алекса, выхода из состояния духовной комы.

Уходит Вера, и почти тут же – уйдет и Марк. Ему останется сделать только одно – «похоронить Веру». Как точно в фильме вдруг обозначится невидимая связь, нездешнее сходство между этими персонажами. «Гроб простой. Рубашка, что на ней. Никакого макияжа. Не трогать ее», – эти инструкции, которые дает Марк ритуальным служащим, точнее всего свидетельствуют о посвященности Марка и о сущности персонажей. Похоронив Веру, Марк уходит из жизни стремительно. И это правильно, потому что его работа – завершена. И Марк, и Вера сделали то, за чем пришли. У каждого – своя задача. Теперь они оба уходят.

Завершается этап развития, завершается очередной цикл. Все, что было, – уходит, образуя болезненную пустоту, пробуждая невыносимую тоску. Это особое мрачное болевое переживание пустоты растягивается и расширяется, заполняя все пространство человеческой души. Эти состояния раскрываются в фильме

в эпизоде «умирающего», уходящего в темноту Дома. Сначала доктор по просьбе Алекса затворяет окна изнутри, запирает двери и выходит наружу, чтобы закрыть громоздкие ставни. При этом камера остается внутри Дома, чтобы дать нам возможность ощутить уходящую жизнь, пустоту и всепоглощающую темноту. Эти кадры полны суггестии. Откровенная дискурсивность камеры, одухотворяя жизнь Дома, «пишет» затухание этой жизни, соотнося его с процессами исследования себя, постижения пустоты и смерти внутри себя, прежде чем прольется свет духовного зрения.

Пробуждение

Процесс духовного пробуждения открывается эпизодом спящего в машине Алекса. Экран наполняется звуком – шум начинающегося ливня и оглушительный гром, пробуждающий воспоминание о «Спасе» Рублева в фильме Тарковского. Этот кульминационный, катарсический эпизод пронизан пластической и звуковой «памятью» о мире Тарковского: здесь и грозные удары грома и шум очистительного ливня «Рублева», крупный план лица спящего Алекса и дрожащий трепет напоенной зеленью листвы. Камера открывает замороженному взгляду оживший источник, воды которого вновь устремляются вниз по склону, чтобы напоить собой и оживить все пространство до самого дома и сам Дом. Движение камеры над водой, «всматривание» в воду, откуда выступают, просвечивая, предметы, корни, пятна, – разрозненные фрагменты прошлого, которые уносит поток... Эпизод рождает образ «пробуждения», «очищения» и «обновления», сигнализируя начало того процесса, который определял собой весь ход событий.

Характерно, насколько метафора пробуждения, ожившего источника, переживается не как внешняя по отношению к персона-

жу «фигура», а как внутренний процесс. Та часть фильма, которая на первый взгляд может показаться «флэшбэком» – эпизод суицида Веры, структурируется как реальность, открывающаяся Алексу «здесь и сейчас». События предстают в их истинном свете, проявляя связи и открываемые смыслы, как заключитель-

ный пазл собираемого полотна, «деконструкция – реконструкция» жизни ради постижения смысла. Это послание свыше запускает работу по осмыслению жизненного опыта как осознанию зла в себе. Без этой работы не осилить следующую ступень.



Эпизод очень важен, поскольку, возвращая Веру, он возвращает нас к теме Веры, Любви, и в этом концептуальном плане он связан с эпизодом собирания детьми картины «Благовещение» и чтением Евангелия, Первого Послания к коринфянам Святого апостола Павла, глава 13 (1–8), одного из глубочайших посланий о сути любви, которая не может быть для себя, когда другого любят как свою вещь, но которая «все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» и которая «...никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится».

Финал фильма – это финал «перехода», финал «срывания завес», рождения в новое качество. Мы возвращаемся в начало. Узнаваемый пейзаж с раскидистым деревом на склоне холма. Змейка дороги, убегающая за горизонт. Вечный пейзаж с вечным деревом. Алекс садится в машину. Она движется по змеящейся дороге к горизонту, вверх. Неожиданно камера панорамирует вправо, открывая пространство, где нездешние жницы собирают жатву.

Сюжет фильма, как мы это продемонстрировали, – это сюжет Божественного руководства процессом пробуждения человеческой души, которая через страдания и осмысление внутреннего зла совершает переход на следующую ступень своего развития. Проблема текстов, работающих с «духовной» тематикой, – это проблема поиска языка, позволяющего через образы, предметы и вещи нашего мира проявить те силы и воздействия, которые трансцендентны этому миру, но определяют и движут им.

Как представить непредставимое? Каким образом дать возможность ощутить присутствие невидимого высшего начала? В «Изгнании» Звягинцев действует как зрелый художник, осуществляющий замысел. Отсюда – цельность его картины, особая – «правильная» – геометрия, когда все элементы языка, кажущиеся поначалу случайными и бессистемными, в конечном итоге – занимают свое место на заранее предопределенных автором позициях. Этот, казалось бы, схематизм – в данном случае не есть свидетельство неполноты или несовершенства, но закон структуры, часть концепции, суть замысла...

(Окончание в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. 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. Сальвинский Д. *Киногерменевтика Тарковского*. – М.: «Квадрига», 2009.
4. Умберто Эко. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*. – СПб.: Symposium, М.: Изд-во РГГУ, 2005.

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Урасовой