



## Фильм о фильме. Реальность и игра

**Р.М. Перельштейн**

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

*Разговор о жизненных стратегиях, первой из которых соответствует представление о лице, а второй – представление о маске, не может обойти стороной ремесла актера. В так называемых «фильмах о фильме» (а к ним относятся «Восемь с половиной» Ф. Феллини, «Все на продажу» А. Вайды, «Американская ночь» Ф. Трюффо, «Голос» И. Авербаха) противоречие между реальностью и игрой становится главным. Актер, надевший маску, ищет зеркало, которое не было бы кривым, то есть равнодушным, и которое верно, то есть любовно, отразило бы спрятанное за маской лицо. И таким зеркалом для актера становится зритель.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

реальность, игра,  
лицо, маска, актер,  
зритель

В книге «Драматургия кино» В. Туркин раскрывает смысл термина *тема* через термин *сюжет*. «Определение сюжета как основного конфликта и будет... расшифровкой определения сюжета как конкретной темы или темы в конкретном оформлении»<sup>1</sup> (курсив В. Туркина. – Р.П.). До некоторой степени сюжет и есть тема, но если сюжет связан с основным конфликтом, то тема связана с основным противоречием. Когда говорят о конфликте, вопрос формулируют так: конфликт между кем и кем? Когда говорят о теме, вопрос ставится иначе: противоречие между чем и чем? Правильно заданный вопрос и позволяет развести *сюжет* и *тему* как компоненты драматургии.

В каком-то смысле тема предшествует сюжету, а что же предшествует теме? Теме предшествует идея. Если идея – это то, что автор хотел сказать произведением, то тема – это то, о чем произведение. Тема как стадия, следующая за идеей и предшествующая сюжету, отвечает на два вопроса: о чем произведение? между чем и чем противоречие? Вопросы эти хотя и сформулированы чрезвычайно просто, но ответить на них порой нелегко. Вычленение темы игрового фильма – операция весьма специфическая. Тема, хотя и просвечивает сквозь ткань кинокартины, но ее нужно еще и угадать, а угадав – сформулировать. Мы беремся утверждать, что тема так называемых «филь-

<sup>1</sup> Туркин В.К. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2007. С. 77.

мов о фильме» связана с противоречием между реальностью и игрой. А потому тема «фильмов о фильме» формулируется нами как «реальность и игра».

Разговор о реальности и игре как теме игрового фильма не имел бы смысла без попытки взглянуть на реальность и игру более широко, а именно как на типы бытия. Согласно русскому философу С. Франку, реальность есть глубинный и универсальный тип бытия, качественно отличный от поверхностного слоя предметной действительности, однако связанный с этим низшим слоем теснейшими узами. В определенном смысле поверхностный слой бытия соотносим с так называемым поприщем жизни, а последнее невозможно себе представить вне феномена игры как чрезвычайно сложного и многогранного явления, которое тем не менее в отличие от реальности имеет свои границы, а значит, и свой особый опыт несвободы. Реальность противостоит царству биологического человека, той обыденности, над которой игра хотя и возвышается, скрашивая и облагораживая обыденность, но никогда не теряет ее из виду. Так, не рискующий пуститься в открытое море корабельщик держится берега, «логики твердых тел». Текучесть реальности, ее способность переливаться за свои края, цветаевское «за каждым валом – даль, за каждой далью – вал» страшит адепта здравого смысла. Жизнеспособна та тема (и это хорошо известно авторам пьес и сценариев), которая сформулирована как противоречие, а потому мы характеризуем реальность и игру как типы бытия, друг друга исключаящие.

Согласно иерархии, взятой нами за основу и восходящей к оппозиции «бренного и бессмертного» как «ежеминутной борьбы двух враждующих начал...»,<sup>2</sup> игра ступенью ниже реальности, но в то же время составляет вместе с реальностью одну бытийственную ось. Игра – почти реальность. Именно поэтому развивающий идеи Шиллера Й. Хёйзинга в своем классическом труде «Человек играющий» и говорит, что нельзя играть по приказу, но еще в меньшей степени возможно из-под палки обрести реальность. Игра есть свобода, утверждает Хёйзинга, игра не есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая.<sup>3</sup> Это действительно так. Но еще в меньшей степени, чем игра, имеет связь с «обыденной» жизнью и с жизнью как таковой реальность, так как она есть измерение духовное, высшая свобода, которая никакой игре и не снилась. «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам!»<sup>4</sup> – отвечает Гамлет своему другу, после того как Призрак отрывает Гамлету путь к обыденности.

Разговор о реальности и игре как жизненных стратегиях, первой из которых соответствует представление о лице, а второй –

<sup>2</sup> Гюго В. Предисловие к Кромвелью // Собор парижской Богоматери. Роман. Пьесы. Статьи. Стихотворения. М.: Аст, 2003. С. 748.

<sup>3</sup> Хёйзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 21.

<sup>4</sup> Шекспир У. Гамлет. Перевод М. Вронченко.

представление о маске, не может обойти стороной и ремесла актера. Согласно Й. Хёйзинге, «атмосфера драмы – это дионисийский экстаз, праздничное опьянение, дифирамбический восторг, в котором актер, находящийся по отношению к зрителю за пределами обычного мира, благодаря надетой маске словно перемещается в иное «я», которое он уже не представляет, а осуществляет, воплощает»<sup>5</sup>. Взгляд Хёйзинги на актерскую игру как на некий магический обряд, почти или полностью стирающий грань между актером и образом, в который он входит, разнится с концепцией Д. Дидро, изложенной в «Парадоксе об актере». Мастерство актера заключается, по мнению Д. Дидро, в умении имитировать чувства, а не предаваться этим чувствам на сцене<sup>6</sup>: «Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, но тогда, когда они хорошо играют неистовство»<sup>7</sup>. Разница между дионисийским экстазом и имитацией экстаза, причем по обе стороны рамп, весьма существенна. Маска, которую надевает актер, не освобождает актера от его собственного «я». Так же как не освобождает и зрителя от собственного зрительского «я», но зато позволяет взглянуть на себя со стороны. Актер смотрит на себя глазами зрителя, а зритель – глазами актера или глазами того образа, в который актер входит, сливаясь с ним, но не вполне, не абсолютно. Н. Бердяев объединяет метаморфозу перевоплощения «я» в «ты» и тайну отражения в «другом», если не сказать больше – *трактует перевоплощение как отражение*: «Лицо человека хочет быть отраженным хотя бы в одном, другом человеческом лице в «ты». Потребность в истинном отражении присуща личности, лицу. Лицо ищет зеркало, которое не было бы кривым. Нарциссизм в известном смысле присущ лицу. Таким зеркалом, которое истинно отражает лицо, бывает... лицо любящего. Лицо предполагает истинное общение»<sup>8</sup>. Актер, надевший маску, также ищет зеркало, которое не было бы кривым, то есть равнодушным, и которое верно, то есть любовно, отразило бы спрятанное за маской лицо. И это возможно. Ведь любовь видит сердцем. И зритель смотрит на себя глазами актерской маски, отражается в маске, как в лице любящего, угадывает себя, собирает себя, подмечает черты, которые жизнь утаила от него или приберегла для таких вот минут, минут «истинного общения». Такова природа диалога между зрителем и актером, такова правда общения как таковая.

Жизненные стратегии, одной из которых соответствует представление о лице, а другой – о маске, ничто без музыки любви. Этому научил нас Федерико Феллини. Идея фильма «Восемь с половиной» (1963) достаточно проста. Некий господин сорока трех лет, уставший от вранья, хочет стать настоящим, и еще он

<sup>5</sup> Хёйзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 236.

<sup>6</sup> Мазенко В.С. Игровое начало в произведениях А.П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук, 10.01.01. Воронеж, 2004.

<sup>7</sup> Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 тт. М.-Л., 1936. Т. 5. С. 125.

<sup>8</sup> Бердяев Н.А. Я и мир объектов / Дух и реальность. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 131.

хочет, чтобы вокруг него все стало настоящим. По странному стечению обстоятельств этот господин – режиссер, и он снимает свой новый фильм. Необычный фильм. Фильм о том, как снимаются фильмы вообще, о том, насколько все это бессмысленно, в некотором смысле постыдно, в целом познавательно, а в итоге отвратительно. Люди, люди, люди. Призраки, призраки, призраки. В своем стремлении к подлинности режиссер кинокартины, давая название которой не имеет никакого смысла, заходит дальше, чем принято. Сновидение, видение, воспоминание, мечта, наконец, действительность, то убогая, то непредсказуемая, переплетаются между собой и образуют клубок. После некоторых колебаний этот клубок следовало бы назвать некой духовной реальностью, если бы не одно но – нет чего-то главного, что связывало бы все эти звенья и всех этих людей. Режиссер Гвидо мучительно ищет нить, на которую нанизаны дни его жизни,



«Восьми с половиной»

его шутки, отговорки, его вранье, его женщины, страхи, надежды, тени прошлого и призраки будущего, его ангелы, его демоны, его жалкие попытки свалить дурака, прикинуться идиотом, и в результате находит то, что ищет. Нить эта – незамысловатый мотивчик, музыка, которая позволяет людям, забыв на мгновение о том, как сложна и призрачна жизнь, взяться за руки и улыбнуться. Игра в жизнь,

игра в искусство, игра в интеллектуала, в шута посрамлена и забыта. Музыка и любовь – вот два ангела, поднимающие Гвидо над пустырем. Очень простой и ясный фильм, пытаться разгадать который – сущее безумие. Разгадывать тут нечего. Пробейся к искренности, к настоящему, к подлинному любой ценой, а обретя его, поделись своею жизнью с другими, иначе она будет все-таки не до конца твоей. Флейтой как символом духовной реальности, незамысловатым мотивчиком самой жизни освящается финал «Восьми с половиной»: подросток Гвидо с флейтой и лучом выходит из кадра.

Фильм Анджее Вайды «Все на продажу» (1968) снят через пять лет после выхода на экран «Восьми с половиной». В этом фильме, находящемся под влиянием ленты Феллини, саморазоблачение художника оказывается еще более скандальным. Режиссер, снимающий картину без актера (актер трагически погибает в разгар съемок), в сущности, возводит памятник погибшему. Но памятник как-то плохо сочетается с тем грязным бельем, в кото-

ром режиссеру и съемочной группе приходится рыться, для нарочитой правдоподобности добавляя этому белью пятен, которыми его хозяин не успел обзавестись при жизни. Мы не станем перечислять все слои кинематографического «пирога» Анджея Вайды, дабы не сбиться со счета. Остановимся лишь на одном слое – проблеме нравственного выбора актера Даниэля (его играет Даниэль Ольбрыхский), который должен, подобно самозванцу, сесть на царство и, по сути, выдавать себя за другого. Неважно даже за кого – за святого или мерзавца, за пророка или пустозвона. И Даниэль находит выход, который устраивает всех. Даниэлю во что бы то ни стало нужно доказать, что его предшественник, лица которого мы так и не увидели или почти не увидели, был настоящим, подлинным, словом, был личностью. Что он, эта звезда первой величины, хотя и мог привирать, но в главном никому не солгал.



«Все на продажу»

А если это так, то есть надежда, что и Даниэль, который занял его место в строю, тоже не фальсифицирует свою жизнь, не навешает лапши на уши ни себе, ни людям. Поэтому для Даниэля так важна подлинность истории, в которой фигурирует металлическая кружка немецкого солдата. Кружка не просто эхо войны, она часть судьбы трагически и нелепо погибшего актера, символ духовной реальности, которую невозможно ничем подменить. Кружка – точка опоры, без которой Даниэль не может взяться за роль, начать играть в фильме режиссера Анджея (которого играет Анджей Лапицкий – его мы поневоле отождествляем с Анджеем Вайдой). Мы сказали, что почти не видели лица погибшего актера, потому что подсказка, деликатная, насколько это возможно, все же была – расфокусированный фотопортрет его среди прочих снимков словно бы случайно попадает в один из кадров «Всего на продажу». Это фотопортрет Збигнева Цибульского, памяти которого Вайда и посвятил свою ленту.

Фильм Франсуа Трюффо «Американская ночь» (1973), или «Ночной эффект», или «День, выдаваемый за ночь» (продолжая ряд названий, мы предложим следующее – «Игра, выдаваемая за реальность») подхватывает эстафету «фильма о фильме». Отметим лишь два момента, на которые мы хотим обратить внимание в «Американской ночи».

Момент первый. Во время съемок мелодрамы «Знакомьтесь: Памела» ведущие актеры Альфонс и Жюли решают (сначала он, а затем и она) «выйти из игры». Их сердца разбиты, их жизни пущены под откос. Альфонс и Жюли проклинают свое ремесло,

из-за которого они так и не повзрослели, вынужденные пестовать в себе детей с их непосредственностью и свежестью восприятия, с их капризами, с их способностью почти мгновенно переходить от слез к смеху и наоборот. Тут бессильны и таблетки, и нотации. Они будут перепархивать из роли в роль и из постели в постель, слабо осознавая, что с ними происходит, пока не придут люди взрослых профессий (к одному – доктор, к другому – режиссер) и не успокоят их. Пока не выдадут Альфонсу и Жюли снадобья от Альфонса и Жюли. Маска, которую надевали актеры Альфонс и Жюли, сыграла с ними злую шутку. Перевоплощаясь в *другого*, актеры приобрели опыт отказа от лица. Их «наработанная» откровенность подменила собой с таким трудом добываемую человеком искренность. Поэтому именно они, Альфонс и Жюли, пытаются порвать с лицедейством как профессией, но они будут последними, кому из их цеха это удастся.

Момент второй. Умиравший сотни раз на сцене актер Александр однажды по-настоящему уходит из жизни – погибает в автокатастрофе. По сюжету фильма «Знакомьтесь: Памела» Александр тоже погибает, но одно дело кино, а другое – жизнь. Режиссер Ферран, как и все его учителя, не говоря уже об учениках, с честью выходит из положения – Александра заменяют дублером. Мы не видим *лица* Александра, он получает пулю в спину и, всплеснув руками дублера, падает в искусственный снег. Вероятно – и это показал еще Бергман сначала в фильме «Седьмая печать» (1956), а затем и в картине «Лицо» (1958), – актер обречен на двойную смерть. Два раза погибает Александр, два раза – звезда польского кино в фильме Вайды «Все на продажу», потому что два раза погибают и бергмановские фиגляры. Актер балансирует на границе двух областей – мира подобий и мира образцов, игры и духовной реальности, поэтому, прежде чем стать прошлым, историей, наконец, символом, он выходит на поклон два раза. Роман Полански в фильме «Жилец» довел идею «поклона» до абсурда. Его Жилец, имеющий склонность к перевоплощениям, готов умирать столько раз, сколько это понадобится сошедшему с ума миру.

Картина Ингмара Бергмана «Лицо» (1958) не является в строгом смысле фильмом о фильме. Тем не менее в ней содержится не только присущая данной категории кинокартин эстетизация жизни «в кадре» и «за кадром», но и внутренняя драма игры как подмены реальности ее подобиями. Цвет местного общества: советник медицины, консул и полицмейстер – хочет высмеять и разоблачить фокусника Эммануэля Фоглера, колесящего по стране со своей шайкой и смущающего добропорядочных

обывателей сеансами магии и прочей чертовщиной. Однако «цвет общества» сам оказывается разоблачен и высмеян падким до сенсаций миром – фокусник, которого впору упрятать за решетку, приглашен ко двору самого короля. Теперь разгримированный артист недостижим для выходок господ ученых и распоясавшихся сановников. Сама жизнь преподносит артисту на тарелочке румяна и тени, дабы он, разукрасив свое лицо и тем самым отстранив его от нас на почтительное расстояние, от наших забот о хлебе насущном, в том числе и королевских забот, нагонял на душу священный ужас. Фоглер одержал победу над недалекими буржуа, но отнюдь не над самим собой, так как он такая же жертва своего искусства, как и мир, охочий до дармовых чудес. О чем же заставляет задуматься картина Бергмана «Лицо»?

Вошедший в образ актер проживает свою подлинную жизнь, потому что он творит символы реальности, причем символы самых ее неизбежных сторон, тогда как зритель с неразвитым воображением остается безучастным к его игре, пребывая в святой уверенности, что уж его-то жизнь, жизнь зрителя, никак не может быть игрой и балаганом, сеансом магии и фокусом, секрет которого до обидного прост. Этот самоуверенный зритель находится в ожидании (хотя и никогда не признается в этом) не символов реальности, а ее гарантов и рекомендательных писем; на худой конец в ожидании символов тех сторон реальности, которые отвечают его представлению о мире как об известной ему вещи, и он пытается всех и вся разоблачить. Таков советник медицины Вергирус. Советник заглядывает фокуснику в глотку и пытается обнаружить в ней то ли черта, то ли механизм, заставляющий толпу терять голову. Но находит Вергирус только язык, вполне исправный снаряд, которым маг, из соображений таинственности, не пользуется, выдавая себя за него. Жена и единомышленник мага Фоглера Манда менее всего подвержена деформации, которой мы обязаны игре как опыту подмены реальности ее подобиями. Манда – настоящая, хотя и меняет платье с мужского на женское и наоборот. За нее и борются фокусник-лицедей и советник медицины. Она, эта самоотверженная женщина, не утратившая веру и любовь, – истина в последней инстанции и для лицедея, который уже не может выйти из образа: трясина перевоплощений затянула, и для ученого, который не способен к перевоплощениям и досадно равен самому себе, даже когда его сердце рвется из груди. Фокусник, безусловно, более интересен нам, чем советник медицины. Советник способен только разъединять и препарировать, Фоглер же пытается склеить расколотый мир, соединить, может быть

и недобросовестно, брэнное с бессмертным. Фоглер не может не приютить балансирующего между жизнью и смертью актера Юхана Спегеля. Пьяница Спегель – часть существа фокусника, его не просто второе тело, но и еще одна ипостась. Оба они актеры, оба на побегушках у иллюзий. Отсюда и желание актера Спегеля очиститься, содрать вместе с маской саму плоть, которая пристала к костям и уже давно превратилась в театральный реквизит. Именно этот порыв выражает собой дважды умирающий актер Юхан Спегель. Собственно, двойная смерть Юхана и есть поэтапное отсечение от него жизни, всех ее им «обманутых» кусков. Такова внутренняя драма игры как подмены реальности ее подобиями, таковы издержки лицедейства, возведенные Бергманом в ранг художественной философии.

Фильм Ильи Авербаха «Голос» (1982) словно бы говорит нам: «Не бывает чудес, но возможна реальность». Актриса Юлия Мартынова умирает от рака, и чуда не произойдет, но актриса настолько естественна во всех своих проявлениях, столь искренна и человечна, так предана делу, что, скорее всего, проживает свою жизнь, а не чужую. «Скорее всего», потому что Юлия имеет право, да и должна в этом сомневаться, как и всякий духовно одаренный человек. Тогда как у нас, зрителей картины «Голос», сомнений в том, что Мартынова настоящая, что она живет подлинной жизнью, быть не может. Чудо чуду рознь. Реальность является чудом, однако чудом, надежно спрятанным от пустых глаз. Искусство, творчество, дух ведут невидимую войну с обыденностью, суетой, прахом, черпая – и за это поклон авторам картины «Голос» – из обыденности и суеты свои силы, словно выпрашивая медикаменты у врачей из вражеского лазарета для своих нуждающихся в бинтах и морфии раненых. И все для чего? Для того, чтобы слегка, едва-едва приподнять обыденность над потоком, себя, не умеющей объяснить, себе, неспособной почувствовать, в себя, неспособной поверить жизни, прекрасно понимая, что победа в этой войне невозможна, что до преображенного искусством или духом бытия человеку, пока он плоть и кровь, не дотянуться. Но даже и там, в иных пределах, человек должен доказывать своей черне прожитой и продолжающей проживаться набело жизнью (память, которую он оставил по себе, образ его, живущий в наших сердцах), что он причастен к тайнам бытия, потому что обдал и обладает уникальным, ни на кого не похожим голосом.

Кинематографическое послание сценариста Натальи Рязанцевой и режиссера Ильи Авербаха «Голос» – это развернутая метафора целостности нашего «я». Не кинокартину «Ее голубые глаза» снимает дергающий самого себя и других за ниточки режиссер Сергей Анатольевич, а производится хирургическое



«Голос»

вмешательство в личность, если угодно – в Творца, по образу и подобию которого создан человек. Голос актрисы Юлии сначала отторгается, а затем вновь «пришивается» к ее визуальному образу на экране, но пришивается не до конца – не хватило нити. Юлия умирает, так и не успев озвучить свою роль до последней реплики, до последнего всхлипа, и за нее это проделает актриса Ахтыр-

ская. Однако не пришитый, казалось бы, к самой жизни лоскут голоса вовсе не означает, что актерская судьба Юлии, ее человеческая судьба не состоялась, что утрачена искомая целостность. Последние недели пребывания Юлии на земле проходят под знаком дублеров, а в метафизическом смысле – двойников, но это светлые двойники, которые больше похожи на эхо ее голоса и ее облика. Двойники ничего за Юлию не решают, они не являются воплощением ее тайной сущности, они не раскалывают фактом своего существования сознание и бытие Юлии Мартыновой. Двойники – всего лишь приспособления, помогающие ей. Двойники – наращенная нить, и если говорить о драме, а фильм Авербаха «Голос» – это драма, то внешний драматизм картины заключен в том, что две нити – основную нить жизни Юлии с добавочной нитью, нитью дублеров, – соединит узелок – физическая смерть Юлии. Однако этот узелок ничего не меняет в ее судьбе и в нашей памяти о ней.

Внутренний же драматизм ленты Авербаха состоит в том, что колокола жизни, как бы громко и величественно они ни звучали, никогда не перекроют скрипа телеги жизни, и все, что остается колоколу, – это слить свой голос с голосом телеги. Не приготовлен мир к истине и давно забыл о своем призвании, но это вовсе не значит, что человек должен опускать руки. Правда, герои фильма «Голос» больше этими руками размахивают, причем каждый устремлен к одной ему ведомой цели.

Почему же такой горький осадок оставляет эта наполненная светлой грустью картина? Каким способом художник разбивает в пустыне или на раскаленных камнях сады гармонии, мы можем только догадываться, и лучше бы нам этого не знать. Согласно легенде, Микеланджело Буонарроти «готов был убить во имя торжества искусства»<sup>9</sup>. Если бы мы стали подсчитывать жертвы, на которые идет художник, если бы нас допустили в святая святых и мы оказались бы на кухне режиссера, актера, литератора, живописца, скульптора, композитора и увидели, с каким профессиональным цинизмом разделяется туша жизни, из которой потом будут приготовлены символы красоты и милосердия, справедливости и святости, то впору было бы усомниться

<sup>9</sup> Нусинов И. Моцарт и Сальери / «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. М., На-следие, 1977. С. 198.

в оправданности этих жертв. Казалось бы, «Восемь с половиной» Феллини ровно об этом же, но взят великим итальянцем этот вес с меньшим напряжением, отсюда и ощущение невероятной легкости. Картины эти сравнивать хотя и тяжело, но возможно. Волна, поднятая «Восемью с половиной», давно ушла за горизонт и, кажется, вот-вот вернется, обогнув земной шар.

Сценарий Рязанцевой жестче экранной версии Авербаха. С одной стороны, ничего святого, говорит нам драматург Рязанцева: актер даже на похоронах близкого друга продолжает репетировать ту боль утраты, которую вечером ему предстоит изобразить, когда он войдет в образ Гамлета, причитающего у гроба Офелии. Боль, которую он испытает на похоронах друга, застанет его не врасплох, увы, не врасплох, а на пути к вершинам мастерства. С другой стороны, ничего не поделаешь, жизнь продолжается, и если тебе ниспослан дар, то ты не имеешь права его зарывать. Актриса Ахтырская, дублер Юлии Мартыновой, теми же слезами, которыми оплакивает Юлию (Ахтырская только что узнала о ее смерти), не новыми, не другими, а теми же, завершает, склонившись над микрофоном, монолог плачущей на экране героини, которую играет Мартынова, а затем и улыбается (всхлипы становятся мажорными) неподражаемой улыбкой Юлии, героиня которой переходит от горьких слез к светлой грусти.

Маска – совершенный способ соединения с несовершенным миром, а также верный способ защитить низшее и недоброе в себе. Но когда маску надевает актер, чей опыт искренности подкреплен талантом, целостность на какие-то мгновения восстанавливается. Лицо актера начинает жить своей особой жизнью, просвечивая сквозь маску, а значит, актер в некотором смысле снимает маску, за которой до поры до времени скрывается реальность лица. Это редкие мгновения, но они дорогого стоят. Размышляя о христианстве, Б. Вышеславцев пишет: «Любовь есть мистическая связь одной индивидуальной глубины с *другой*, мост над двумя безднами»<sup>10</sup> (курсив мой. – Р.П.). Но раз связь мистическая, значит, она устанавливается между *внутренними* существами любящих людей, в которых только и может со всей силой сказаться божественное начало. Точно такая же связь, такой же мост перекидывается и от актера к зрителю, когда актер снимает маску в символическом измерении. В том измерении, которое не от мира сего. Игра актера только тогда перестает быть кажимостью, когда вместе с актером-проводником – святым или мерзавцем, палачом или жертвой, королем или шутком – мы приближаемся к границе двух миров, и наше сердце начинает биться на пороге «как бы двойного бытия», то есть мира *другого* человека и *иного* мира. ■

<sup>10</sup> Вышеславцев Б. Значение сердца в религии. Путь, № 1, сентябрь 1925, Париж. С. 84. [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/bogoslov/Article/\\_Vushesl\\_Serd.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/_Vushesl_Serd.php).