

Роман Перельштейн

Видимый
и невидимый мир
в киноискусстве



Роман Максович Перельштейн

Видимый и невидимый

мир в киноискусстве

Серия «Humanitas»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12156646

Видимый и невидимый мир в киноискусстве: Центр гуманитарных инициатив; Санкт-Петербург; 2015

ISBN 978-5-98712-178-8

Аннотация

Книга посвящена духовной проблематике кинематографа. Автор обращается к творчеству И. Хейфица, А. Тарковского, А. Аскольдова, В. Абдрашитова, А. Германа-старшего, А. Сокурова, Р. Брессона, М. Антониони, А. Куросавы, Л. Бунюэля, З. Фабри, братьев Дарденн и др. кинорежиссеров, которым присущ поэтический тип мышления. Анализируются образы видимого и невидимого мира в киноискусстве. Акцент делается на таком аспекте художественно-эстетической реальности, как область невыразимого, проводятся параллели между языком искусства и языком религии. Книга предназначена для искусствоведов, историков кино, культурологов, философов, а также для широкого круга читателей.

Содержание

Часть I	5
Введение	5
«Девушка со спичечной фабрики»	24
«Короткие встречи»	28
«Белая лента»	34
«Андрей Рублев»	38
«Мушкет»	42
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Роман Перельштейн

Видимый и невидимый

мир в киноискусстве

© Левит С.Я., составление серии, 2015

© Перельштейн Р.М., 2015

© Центр гуманитарных инициатив, 2015

* * *

Часть I

В окрестностях невидимого

*Посвящаю Григорию Соломоновичу Померанцу и
Зинаиде Александровне Миркиной*

Введение

Воспользуемся метафорой, объединяющей духовную проблематику киноискусства и тесно связанный с ней поэтический тип мышления. Выражение *кинематограф потаенной сердечной глубины* наиболее полно отразит характер нашего исследования. Данное образное определение восходит к традиции «трансцендентального стиля» в кино, о котором писал американский эстетик Пол Шредер, анализируя творчество Ясудзиро Одзу, Робера Брессона и Карла Дрейера. Шредер и ввел в обиход художественной критики понятие «трансцендентальный стиль».

Метафора «потаенная сердечная глубина» и философский термин «трансцендентность» являются синонимами. Они описывают то, что сопротивляется или вовсе не поддается описанию, некую, как выразился Аврелий Августин, неиссякаемую полноту бытия. Последняя не сводима к чув-

ственному и рациональному познанию.

Не станем противопоставлять метафору термину, а поэзию – метафизике, так как они дополняют друг друга. Если же мы заговорим о десятой музе в контексте единства искусства и религии, то именно поэзия поможет нам кружным путем приблизиться к разгадке иррациональных и сверхрациональных кинематографических образов.

В. Шкловский назвал поэзию «заторможенной, кривой речью», а лирический герой Райнера Марии Рильке, размышляя о Боге, взывал к «общей защитной стене, за которой успеваешь скопиться и сосредоточиться непостижимое»¹. В другом месте рильковского романа лирический герой по имени Мальте говорит: «Мы догадываемся, что Он для нас чересчур сложен, что надо сперва Его отодвинуть, чтобы одолеть расстояние долгим трудом»². Поэзия в своих высших проявлениях и становится тем нравственным трудом, той защитной стеной, за которой «скапливается» горный мир. Причем эта символическая стена не отгораживает человека от Бога, а побуждает внутренне собраться перед Встречей с Ним. Именно это и имеет в виду Августин, когда говорит: «Пришли мы к душе нашей и вышли из нее (transcendimus), чтобы достичь страны неиссякаемой полноты»³.

¹ Рильке Р.М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М.: Известия, 1988. С. 165.

² Там же. С.135.

³ Августин Аврелий. Исповедь. М.: Ренессанс, 1991. С. 228.

Кинематограф, ориентированный на синтез образов предметно-чувственной и сверхчувственной реальности, имеет своим истоком поэтический тип мышления. Один из признаков подобного типа мышления – отказ от жесткого рационализма, который в своих крайних проявлениях исключает существование какого-либо иного мира, кроме видимого и умопостигаемого. Поэтическому типу мышления свойственно трансцендирование, выход за пределы того, что ограничивает духовный опыт. Вот почему кинематограф, проливающий свет на духовную основу бытия, принято называть *трансцендентным*. Он стремится стать встречей двух миров – земного и небесного, отдавая, как и всякое искусство, щедрую дань эмпирическому облику вещей. И точно так же как видимое и условное является в иконописи изображением невидимого и безусловного, так же эмпирическая действительность в трансцендентном кинематографе является изображением сверхчувственной реальности. Об этом говорил французский кинорежиссер Робер Брессон: «Я работаю, как реалист, используя сырье, предоставляемое реальной жизнью. Но затем мой метод перерастает из простого реализма в реализм финалистский»⁴. И вот еще одна цитата из Брессона, в которой предельно точно сформулировано художественное кредо кинематографа потаенной сердечной глуби-

⁴ См.: Клюева Л.Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 4. С. 80.

ны. «В моих фильмах я хотел бы передать зрителям ощущение человеческой души в присутствии чего-то Высшего, что можно обозначить словом Бог»⁵.

Нам не удастся вывести понятие трансцендентного за границы религиозного контекста, так же как и оградить это понятие от категориального пространства светской философии. В этом и нет нужды. Ведь речь идет о киноискусстве, а значит, о художественно-эстетическом аспекте области трансцендентного. Узко или широко трактуемый, данный аспект не сводим к научной картине мира и дискурсивному мышлению, но имеет нечто общее со сверхрациональным путем познания.

С «трансцендентальным стилем» в кино Шредер связывает ту «духовную универсальность», которая позволяет трактовать трансцендентное шире, чем к тому обязывает «религиозный» фильм^{6 7}. Термин «трансцендентальный» содержит в себе звуковую аллюзию на такое понятие из области политической географии, как «межконтинентальный».

⁵ См.: *Schrader Paul. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer.* Los Angeles: University of California Press, 1972. P. 82.

⁶ Указывая на преимущества трансцендентального стиля, Шредер замечает: «Для него вовсе не является необходимым изображение Жанны на костре, Христа – на Голгофе или св. Франциска среди цветов; необязательна демонстрация страданий, молений или святых деяний. Но он необходимо существует как определенный стиль»

⁷ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С.183.

Не случайно исследование Шредера называется «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер». Американский эстетик пытается найти общие духовные основания культур Востока и Запада, что представляется нам вполне правомерным. Философ Симона Вейль заметила в «Марсельских тетрадах»: «...пустота в ощущениях уносит нас за пределы ощущений»⁸. Подобный способ трансцендирования вполне органичен как для дзен-буддийской, даосской, так и для христианской духовной традиции. Вот только под пустотой здесь следует понимать высшую запредельную полноту. «И пустота от всей земной заботы / Окажется небесной полнотой»⁹, – напишет поэт Зинаида Миркина. Трансцендентальный стиль в кино размывает границы трансцендентного кинематографа, но герои и того и другого направления в киноискусстве, образно выражаясь, «откликаются на особый зов, исходящий откуда-то извне»¹⁰.

«Зона» из фильма А. Тарковского «Сталкер» предупреждает Писателя в начале путешествия голосом самого Писателя: «Стойте, не двигайтесь!» и в то же время голосом, исходящим откуда-то извне. Эта парадоксальность отражает сверхъестественную природу духовных явлений и саму

⁸ Вейль С. Тяжесть и благодать. М.: Русский путь, 2008. С. 52.

⁹ Стихотворение З. Миркиной «А если ты растаешь стружкой дыма?» См.: *Перельштейн Р.М.* Вестничество Зинаиды Миркиной // *Филология: научные исследования.* 2013. № 4. С. 321.

¹⁰ См.: *Клюева Л.Б.* Указ. соч. С. 84.

двойственную природу человека, в котором уживаются два начала – рациональное и сверхрациональное. На стыке этих начал находится область иррационального, сталкеровская зона, тот самый хаос, который полон созидательных и разрушительных сил. Поэтический тип мышления отвергает жесткий рационализм именно потому, что он, как выразился митрополит Антоний Сурожский, пренебрегает тем глубоким, глубинным хаосом, о котором когда-то писал Ницше, «говоря: кто в себе не носит хаоса, тот никогда не породит звезды»¹¹. Безапелляционный рационализм или «эвклидовский разум», как его называл религиозный мыслитель Г. Померанц, бросает невольную тень на дискурсивное мышление как таковое. Рационализм, по меткому слову Антония Сурожского, «отрицает самую возможность творческого хаоса; не хаоса в смысле безнадежного беспорядка, а хаоса в смысле неоформленного еще бытия, в смысле клубящихся глубин, из которых постепенно может вырасти строй и красота, осмысленность». И далее: «Настоящая вера в человека берет в расчет именно то, что человек остается тайной для наблюдателя, тем более для умственного наблюдателя, потому что подлинное видение человека идет не от ума, а от сердца»¹².

Антоний Сурожский говорит о сердце не как об эмоциональном центре психологии, а как о средоточии всех спо-

¹¹ Антоний Сурожский, митрополит. Человек перед Богом. М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Сурожского», 2010. С. 29.

¹² Там же.

собностей духа. Подобной трактовки символа сердца будем придерживаться и мы.

Дискурсивное мышление, которое византийский богослов Григорий Палама отождествляет с «плотской мудростью», потенциально противостоит «иррациональному хаосу самовольного бытия»¹³, но актуально не способно воспрепятствовать разгулу деструктивных сил в человеке. Вот как эту мысль выразит Н. Бердяев: «Рационализм есть не что иное, как отвлечение разума от целостного человека, от человечности, и потому он античеловечен, хотя иногда хотел бороться за освобождение человека»¹⁴. Здесь требуется полное преобразование человеческой природы, которое возможно только через прикосновение к тайне сверхрационального опыта сердца. Рассудок не выходит за границы категорий рационального и иррационального, а сердце – благодаря своим «умным очам» или интуитивному мышлению – выходит. Не случайно Григорий Палама называет сердце «сокровищницей разума», «сокровищницей помыслов». Сердце своим жаром как бы расплавляет ту «медную» стену, которую рассудок устанавливает между рациональным и иррациональным, объективным и субъективным, а также – между миром видимым и невидимым. Подобная переплавка укрепляет ду-

¹³ См.: *Евлатишев И.И.* Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. С. 249.

¹⁴ *Бердяев Н.А.* Истина и откровение. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1996.

ховный состав человека и порождает образы абсолютной истины, не всегда способные проявиться во внешнем мире. Проступить этим образам сквозь пелену сознания, а затем и сквозь полотно экрана помогает трансцендентально ориентированный кинорежиссер.

Между ступенями чувственного и рационального познания разница не такая большая, как может показаться на первый взгляд. На связь между рационализмом и чувственностью указывал П. Флоренский в работе «Иконостас», описывая кризисные состояния культуры. Черта проходит не между рационализмом и чувственностью, разумом и интуицией, а между всем поверхностным в искусстве, в религии, в жизни и всем глубоким, бездонным, непостижимым в искусстве, религии и жизни.

Мы далеки от того, чтобы трактовать конфликт между интуицией и рассудком в духе Анри Бергсона, соединившего с рассудком аполлонический элемент культуры, а с интуицией или с инстинктом – дионисический. Освальд Шпенглер увидел в дионисизме, с которым Бергсон связал область интуиции, мужское, активное, фаустовское начало, а в аполлонизме – женское, созерцательное. Но дальше всех пошел Ницше. Он заложил основы новоевропейского мироощущения с его тягой к восточной мистике, выражающейся в высвобождении в индивидууме Диониса. Мы уверены в том, что разговор о сверхчувственной реальности немислим ни в гендерных категориях, ни в культурных, ни в категориях «стихий

античного духа», как назвал А. Лосев аполлонизм и дионисизм. Аполлоническая интуиция, связанная с культом рационального, и дионисическая, связанная с культом чувственного, прекрасно ладят друг с другом и держатся на внушительном расстоянии от сверхрационального, сверхчувственного пути познания.

Мы не склонны устанавливать четкую границу между трансцендентным, трансцендентальным, экзистенциальным или авторским кинематографом. Объединяет их то, что они являются продуктом поэтического типа или стиля мышления¹⁵ ¹⁶. Они без паспортов и виз кочуют из фильма в фильм и не спешат представляться своими полными именами. Мы, полагаясь на некую высшую интуицию, угадываем то особенное в искусстве, что выходит за свои собственные пределы, как и человек выходит за отпущенные ему его биологической и социальной природой пределы, когда пытается осуществить экзистенциальный проект своей личности.

Берега трансцендентного кинематографа постоянно размываются, и Пол Шредер это доказал. Далеко не всегда ду-

¹⁵ Не стоит только путать поэтический стиль мышления, присущий трансцендентально ориентированному кинематографу, с так называемым «поэтическим кино», которое, в частности, не жаловал А. Тарковский. Он писал: «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу»

¹⁶ *Тарковский А.А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 10.*
<http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.1.html>.

ховная проблематика, которая свойственна религиозно-мистически окрашенному повествованию, спешит себя обнаружить через узнаваемые символы. Мы не погрешим против истины, если скажем, что кинематограф потаенной сердечной глубины стремится целомудренно и в то же время бесстрашно прикоснуться к нашему внутреннему миру, к нашему внутреннему человеку, и поведать о его последних тайнах.

В трансцендентальном кинематографе *любовь, смерть и Бог* – это не три автономные темы, а всегда одна, но с множеством вариаций. Нельзя между последними тайнами бытия вбить клин, потому что они взаимопроницаемы. Религия, как писал В. Вейдле, «говорит <...> на языке искусства, как на своем родном и единственно для нее пригодном языке»¹⁷. Все истинные поэты, по мнению Новалиса, творили трансцендентально, даже если они и не отдавали себе в этом отчета¹⁸. Проводя параллели между языком искусства и языком религии, мы остановимся на таком аспекте художественно-эстетической и мистической реальности, как область невыразимого, а значит, и трансцендентального.

В кинематографической практике эта область может фиксироваться через так называемую *визуализацию отсутствия*.

¹⁷ Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001. С. 194–195.

¹⁸ См.: Круглов А.Н. Трансцендентальное // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Под редакцией В.С. Стёпина. М.: Мысль. 2001. Т. 4.

Молодая женщина Ирис из фильма Аки Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики» направляется в больницу, чтобы сделать аборт. Она погружена в собственные мысли и, переходя дорогу, забывает посмотреть по сторонам. Ее сбивает машина, но мы не видим, как это происходит. В кадре фигурируют угол дома и изогнутое колено водосточной трубы. За кадром раздается визг тормозов. Каурисмяки добросовестно запечатлевает на пленке событие, но не его видимую сторону, а ту, которую мы можем без особого труда достроить сами. Дело в том, что внутренний мир Ирис для зрителя загадка. Вот и события ее внешней жизни как будто бы стремятся ускользнуть от нашего взгляда.

Визуализацию отсутствия в первом приближении можно было бы охарактеризовать так. То, что выведено режиссером за границу киноэкрана, вовсе не лишено семантического аспекта. Сознательно сокрытое красноречивее несознаваемо явленного.

Мы склонны интерпретировать визуализацию отсутствия как один из компонентов отрицания дискурсивного мышления. Оно изгоняет «мрак незнания», по выражению Григория Паламы, «приемами и методами внешней философии». Палама говорит о многосложных методах логических построений, которые сами по себе хороши при «упражнении остроты душевного ока, но упорствовать в них до старости дурно»¹⁹. Подобным наставлением он начинает свои знаме-

¹⁹ Григорий Палама. Триады в защиту свяшенно-безмолствующих. СПб.: Нау-

нитые «Триады в защиту священно-безмолствующих».

Визуальная метафора в кинематографе зачастую подрывает авторитет вербальной конструкции. В религии же область невыразимого сопряжена с отказом от «внешней мудрости» и устремленностью к «высшему бесстрастию», или безмолвию, каким оно предстает в традиции исихазма, а шире – в традиции отрицательного богословия, именуемого апофатизмом.

Апофатическому богословию свойствен путь отрицания всех возможных определений Бога как несоизмеримых с Его природой. Согласно Дионисию Ареопагиту, в негативной теологии «не-» употребляется не в прямом смысле, а в значении «сверх-». Искусству так же не чужды апофатические интуиции. В частности, язык символов искусства не претендует на то, чтобы те или иные образы Высшей Реальности останавливать в их развитии. Сменяя друг друга, беспрестанно обновляясь, эти образы невольно отрицают саму возможность облечь сакральный символ в устойчивую форму. Однако поэтическое мышление постоянно пытается раскрыть смысл символов духовного бытия. Едва ли неожиданным покажется следующее предположение. Художественный образ, который осознает свою неполноту и стремится, если угодно, к самоумалению, к самоотрицанию, является частным случаем апофатического мировосприятия. Для нас представляет наибольший интерес такой компонент поэтического мыш-

ления в киноискусстве, как *визуализация отсутствия видимых вещей и изображение вещей незримых*.

Любовь, смерть и Бог могут выступать в качестве понятий, уподобляясь всем остальным идеальным объектам. Но в этом случае созерцание *любви, смерти и Бога* станет невозможным или, выражаясь менее категорично, окажется за пределами символического выражения опыта души. *Любовь, смерть и Бог* могут выступать в качестве образов, оставаясь в рамках наглядного представления или изображения. Но в этом случае последние тайны бытия окажутся всецело зависимы от языковой реальности с ее неизбежной риторикой. И так же как не существует единственно возможного универсального языка образов, не существует и того единственного остановившегося в своем внутреннем развитии образа, а уж тем более понятия, которые смогли бы исчерпать или отразить сокровенную глубину наших переживаний. Когда же мы исходим из того, что *любовь, смерть и Бог* это не *понятие* и не *образ*, а неизреченная, невыразимая тайна, которая заключена в нашем сердце, то мы оказываемся гораздо ближе к истине.

В тайне, выражаясь языком философии, погашены все проявления позитивного конкретного знания. Тайна не сводима к мыслительному предмету и видимой вещи; тайна находится за пределами нашего сознания, но она не может разминуться с сердечной глубиной. В сердце тайна открывается нам, но понять ее до конца мы так же не можем, как и свое

собственное сердце, открытое до конца только Богу. Вот почему три путешественника из фильма «Сталкер» замирают на пороге заветной комнаты. В ней исполняются сокровенные желания самому человеку неведомые, непроницаемые для ума, но как бы опрозраченные комнатой. Снять покров с последней тайны человеческого сердце не может, однако оно способно на большее – причаститься тайне, то есть разделить с Богом Его бытие.

Псевдо-Дионисий Ареопагит говорит о том, что нашим проводником в запредельное является символ, который предпочитает понятному, общедоступному языку язык таинственный и парадоксальный. В связи с этим встает важный вопрос, насколько символ должен соответствовать той небесной сущности, которую он передает в знаковой или образной форме, или даже непосредственно, не только обозначая, но реально являя собою то, что обозначает? Должен ли символ во всем уподобиться небесной сущности, чтобы к ней приблизиться, или напротив, символ должен бежать «внешней красоты форм», чтобы явить нам высшую истину? Автор «Ареопагитик» отвечает на этот вопрос следующим образом. Он различает два метода изображения духовных сущностей: *катафатический* и *апофатический*.

Катафатический метод идет путем подобий или «сходных» образов. Слово, ум, красота, свет, жизнь, любовь – вот как именуется Бог в утвердительном богословии. Однако предпочтение Псевдо-Дионисий отдает «неподобным подо-

биям», которые он соотносит с апофатическими обозначениями божества. Истина, безусловно, открывается земным глазам, и человек порою не может вместить радость, даруемую ему пятью чувствами. Но зрение, слух, обоняние, осязание, вкус могут обмануть нас, в отличие от глубокого сердца, которому «ослепительный мрак сокровенно-таинственного безмолвия» говорит больше, чем буква и факты, свидетельствующие о бытии Божьем.

«Неподобные подобия», или «несходные изображения», будут рассмотрены нами через призму апофатического аспекта визуальной метафоры в трансцендентальном кинематографе. Алогизм подобных метафор должен восприниматься зрителем естественно, хотя привыкнуть к парадоксам трудно. Образная сторона апофатического знака, по наблюдению В. Бычкова, воздействует «прежде всего не на разумную, но на внесознательную область психики, “возбуждая” ее в направлении “возвышения” человеческого духа от чувственных образов к Истине»²⁰. Ну и, конечно же, отрицательную теологию следует рассматривать через призму символизма.

На связь апофатизма и символизма указывал А. Лосев в «Философии имени». «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм»²¹, – писал философ в своей ранней

²⁰ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. С. 92.

²¹ Лосев А.Ф. Философия имени. Самое само // Лосев А.Ф. Сочинения. М.:

работе. А вот как эту мысль выразил Г. Померанц: «Язык глубинного опыта или негативен, или метафоричен»²².

Символ, согласно Псевдо-Дионисию, не только выявляет, но и скрывает истину. О том, как символ служит выявлению непостижимого в чувственно воспринимаемом, убедительно говорит Антоний Сурожский. «...Проще всего было бы так пояснить смысл символа: если мы человеку показываем отображение неба в воде, его первое движение будет не в том, чтобы взглянуть в это озеро, а в том, чтобы, отвернувшись от него, посмотреть ввысь. Это принцип символа: показывается что-то земное для того, чтобы указать на что-то небесное; показывается нечто, что можно уловить чувствами, для того, чтобы указать на то, что можно познать только в самых глубинах человека и самым глубоким восприятием»²³. Отражение неба в озере может ничего не сказать о небе, равнодушно смотрящему на водную гладь. Если же человек настроен на глубокое восприятие, то за видимым – отражением неба в озере, он станет угадывать незримое – само небо, и, запрокинув голову и увидев небо, за тем, что он видит, угадает следующий пласт незримого; и так созерцающий будет идти от одного символического пласта к друго-

ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 110.

²² *Померанц Г.С.* Собрание себя. Курс лекций, прочитанный в Университете истории культур в 1990–1991 г.г. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.

²³ *Антоний Сурожский, митрополит.* Тайнство любви // *Антоний Сурожский, митрополит.* Труды. М.: Практика, 2002. С. 479.

му до тех пор, пока не достигнет сакральной области символа символов, невыразимой человеческим языком. Описывая подобную метаморфозу, А. Лосев говорит о двойственной природе символа, чей смысл то затемняется и становится совершенно непостижимым, то «возвращается оттуда на свет умного и чистого созерцания». «Символ есть смысловое круговращение алогической мощи непознаваемого, алогическое круговращение смысловой мощи познания»²⁴.

В фильме Микеланджело Антониони «Профессия: репортер» спутница Дэвида Локка задает ему вопрос: «От чего ты бежишь?». Дэвид отвечает ей хотя и загадочно, но исчерпывающе: «Повернись спиной к движению». Девушка, а они путешествуют в открытом автомобиле, встав коленями на заднее сиденье, распрямляется, раскинув в стороны руки, подобно летящей птице. Камера, следующая за автомобилем, выхватывает снизу ее счастливое лицо и густые кроны деревьев, сплетающиеся над ее растрепанной головой. Трудно было бы Дэвиду ответить более ясно на вопрос всей его жизни. Дэвид Локк, он же Дэвид Робертсон, бежит от самого себя, но подобный ответ воспринимался бы как трюизм. Любая вербальная конструкция оказалась бы ложью, изреченной мыслью. В одном из самых ярких кадров фильма явлено именно то, что Лосев называет «алогической мощью непознаваемого» и непередаваемого никакими словами. Ответ на вопрос спутницы Дэвида содержится не в Дэвиде, а в самой

²⁴ Лосев А.Ф. Указ. соч. С.110.

девушке. Дэвид поступает точно так же, как шаман африканского племени, у которого Дэвид Локк когда-то брал интервью. Шаман отнял у Дэвида камеру и, развернув ее на сто восемьдесят градусов, направил на репортера. Дэвид растерялся, он так и не смог ничего ответить. Вопрос о смысле жизни, который репортер Дэвид задавал шаману, был переадресован ему. И тут Дэвид понял, что потерял веру и в самого себя и во все слова о самом себе. В отличие от Дэвида Локка, его спутница готова ответить на подобный вопрос. Она сама бежит то ли от своего прошлого, то ли от самой себя. Дэвид и девушка товарищи по одной и той же экзистенциальной проблеме, которая не нуждается в проговаривании, но которой не избежать визуализации.

Апофатика присуща природе кинематографа, который пытается выразить невыразимое, визуализируя отсутствие видимых вещей и присутствие вещей невидимых, какими они предстают в «чистом созерцании». В христианском учении о бытии видимое соотносимо с земным, а невидимое с небесным миром.

Задача выявления апофатического аспекта в визуальной метафоре будет решена нами на материале десяти трансцендентально ориентированных кинокартин. Первые пять типов художественных решений будут исходить из проблематики *видимого*, а пять последних – из проблематики *невидимого*. Однако общим для всех типов решений останется ключевая роль визуальной метафоры, претворяющей един-

ство зримого и незримого, синтезирующей земное и небесное в той мере, в какой кинорежиссер готов подобному синтезу довериться.

«Девушка со спичечной фабрики»

В фильме финского режиссера Аки Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики» (1990) рассказывается о замкнутой и одинокой женщине по имени Ирис (К. Оутинен). После того как все предадут ее, Ирис начинает мстить. Она превращается в хладнокровного серийного убийцу, впрочем, почитатель Кафки и Гоголя Каурисмяки придерживается иного мнения. «На основе кадров фильма ни один суд не сможет доказать, что она убивает тех четверых. Это зритель совершает четыре убийства за семьдесят минут и отправляет героиню в тюрьму...»²⁵

Взгляд Каурисмяки на собственную картину показателен. Дело даже не в том, подействовал крысиный яд или нет на всех тех, кто, по мнению Ирис, достоин смерти. Режиссер фильма, подобно Аки-ре Куросаве, который в ленте «Расёмон» предлагает несколько вариантов развития событий, уклоняется от единственной версии. Недосказанность присутствует не только в фабуле, но является особенностью художественного языка режиссера. «Я в восторге от замечательного беглого стиля Аки Каурисмяки, от ощущения обрывочности и неполноты, делающего его историю такой удивительной, – отозвался о «Девушке со спичечной фабрики»

²⁵ Каурисмяки А. Девушка со спичечной фабрики. <http://aki-kaurismaki.ru/films/dev.htm>

французский кинорежиссер Луи Маль. – Но особенно я оценил сдержанный юмор фильма, его жестокую иронию; то, как он подчеркивает комичную сторону банальных ситуаций, силу мелочей. В этом есть что-то от поэзии»²⁶. Для нас чрезвычайно важна отсылка Луи Маля к поэзии, а по сути к поэтическому типу сознания, для которого такие характеристики, как «обрывочность» и «неполнота», являются смысловой рифмой к категориям «неведения» и «незнания» апофатического мышления.

Чтобы выразить мысль, которую пытается донести до нас Каурисмяки, прибегнем к развернутой метафоре. Технология производства спичек ничем не отличается от способа изготовления одиноких людей. И тех и других штампует некая равнодушная мануфактура. Спички похожи друг на друга, как две капли воды, хотя каждая из них – особый, только ей известный способ молчания. И люди молчат не хуже спичек. Для Ирис всыпать крысиный яд в пивной бокал гораздо легче, чем вымолвить слово. Зато не замолкает телевизор. Он напоминает сумасшедшего, который что-то бормочет себе под нос, ведь сказать ему нечего. В подлинности героев финского режиссера не сомневаешься, потому что они ничего не говорят. А если вдруг что-то скажут, то слово сразу же становится поступком.

Каурисмяки создает мир, в котором нет места любви, хотя в сострадании нуждаются все, причем палач нуждается

²⁶ Там же.

в сострадании больше, чем его жертвы. Режиссер в интервью даже воскрешает своих персонажей, которых приговорила Ирис, а заодно с нею – и зритель.

Рассмотрим одну из визуальных метафор фильма. После того как работница спичечной фабрики попадает под машину, она теряет своего будущего ребенка. Впрочем, аборт и так, вероятно, был неизбежен. В больницу к Ирис приходит отчим. На нем рыжая кожаная куртка. В сцене визита осуществляется духовная кастрация персонажа, который навещает Ирис только лишь для того, чтобы отречься от нее. Отчим входит в палату, оставив за верхней границей экрана свою голову. Мы видим движущееся безголовое тело в рыжей куртке. Тело кладет на тумбочку апельсин. Рыже-оранжевый цвет становится в сцене визита цветом сарказма. Голова отчима, ему наплевать на приемную дочь, уподобляется предмету далеко не первой необходимости – апельсину. (Оранжевое пятнышко в правом углу экрана словно бы ставит точку в их отношениях.) Лицо отчима ничего не способно выразить, а потому и голова не заслуживает даже того, чтобы быть показанной.

Когда режиссер изображает *видимое*, то есть эмпирический облик персонажа или вещи, он вполне может механически ограничить *видимое* в его правах. Благодаря подобному «усечению» физической реальности становится слышнее весть инобытия. Так через визуализацию отсутствия реализуется визуальная метафора, стремящаяся к синтезу двух

миров – земного и небесного. Подобная метафора, тяготеющая к небывальщине оксюморона, воспринимается вполне естественно в экранных видах искусства.

«Короткие встречи»

В фильме Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967) показан извечный любовный треугольник, хотя существует и другое мнение – перед нами две параллельные сюжетные линии, которые если и пересекутся, то уже за пределами фильма. Это наблюдение, принадлежащее кинокритику В. Гульченко, намекает на то обстоятельство, что Муратова, независимо от Робера Брессона, и в то же время параллельно с ним, отказывается достраивать так называемый «эмоциональный конструкт». Вот что пишет о методе Брессона киновед Л. Клюева, проанализировав книгу Пола Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер»: «Брессон отрицает любые “эмоциональные конструкты”, к которым он относит сюжет, актерскую игру, работу камеры, музыку – все то, что способствует искусственному возбуждению зрительских эмоций. Эти “эмоциональные конструкты” Брессон рассматривает как особые “экраны”, которые <...> помогают зрителю лучше понять происходящее, но одновременно преграждают путь к проникновению за поверхность происходящего, за оболочку видимого – к постижению сверхъестественного»²⁷.

Здесь следует оговориться. К теме сверхъестественного, столь свойственной таким художникам, как, скажем, Робер

²⁷ Клюева Л.Б. Указ. соч. С. 80.

Брессон и Андрей Тарковский, напрямую Кира Муратова никогда не обращалась. Скорее, наоборот, она дистанцировалась от нее, разрабатывая пласт не сверхъестественного, а *естественного* и пласт *естества*. В «Заметках о кинематографе» Брессон цитирует Шатобриана: «...не лишённые естественности, они лишены естества»²⁸. Для Брессона важно только естество, так как оно граничит с областью сверхъестественного. Муратова же является певцом и естества и естественности. Муратова, как и Брессон, не придает решающего значения повествовательной канве, ценит игру непрофессионалов, не требует слишком многого от камеры – она сторонница минимализма при музыкальном решении фильма. И Муратова, и Брессон не создают «особые экраны», облегчающие восприятие, а разрушают их. Но разрушают каждый своим способом, порождая ощущение легкого, а иногда и полного несоответствия тому, чего ожидает зритель, ориентированный на рационально-логическое восприятие как действительности, так и искусства. В этой сдержанности, в очищенности от всего чрезмерно правдоподобного, от лишних «особых экранов» проявляется известный апофатизм, а следовательно, и символизм как основа их творческого метода.

Вернемся к «Коротким встречам». Вот что говорила Муратова по поводу этой картины: «Когда я приехала в Одессу, то увидела город, живущий без воды. Ее все время запасают,

²⁸ См.: Брессон Р. Заметки о кинематографе. М.: Музей кино, 1994. С. 8.

она стоит в ведрах, в тазах, ее отключают постоянно... И мне захотелось сделать историю про молодую решительную женщину, которая заведует в городе всей водой, причем воды никогда нет. И у нее определенным образом все не ладится в жизни: приезжает и уезжает мужчина (а раз у него такая бродячая работа, то он, наверное, геолог). И у него тоже своя жизнь. Есть девушка, которая в него влюблена, и у них у всех ничего не получается... Это и есть “Короткие встречи”»²⁹.

Геолог Максим (В. Высоцкий) редкий, хотя и дорогой гость в доме Валентины Ивановны (К. Муратова). Рано или поздно он снова возникнет в ее жизни. И встретит он не только «молодую решительную женщину», но и девушку Надю (Н. Русланова), ведь она помогает Валентине Ивановне по дому. Встреча Нади и Максима неизбежна, и вряд ли эта встреча сулит Наде что-нибудь хорошее. Бедная девушка уже ни в чем не уверена. Она привязалась к Валентине Ивановне и лучше разобралась в своей женской доле. Обе женщины готовятся к приезду Максима. Домработница накрывает на стол и вдруг понимает, что она лишняя на этом празднике жизни. Блюдо с апельсинами пронесли мимо нее. Впрочем, так ли они сладки, эти апельсины. Прежде чем уйти, уйти навсегда, Надя вторгается в идеально выстроенный натюрморт и берет из тарелки один апельсин. Это ее луч счастья, выстраданный ею потаенный сердечный жар. Киновед

²⁹ Муратова К.Г. Мое кино. <http://cinemotions.blogspot.ru/2008/10/1967-korotkie-vstrechi-brief-encounters.html>

И. Шилова заметила: «Таперская музыка, сопровождающая сцену, звучит иронично по отношению к жесту Нади. Наступило время расставаний, время проводов»³⁰. Это так, и все же, в этом жесте сквозит любовь, а там, где есть любовь, есть и самопожертвование.

Прозрев, Надя принимает решение. Подобное открытие часто сопряжено с непредсказуемостью, со сверхрациональным порывом и всегда сопряжено с угадыванием высшей воли, а значит, требует адекватного в своей парадоксальности художественного решения. Подбросив в руке апельсин, девушка исчезает в дверном проеме. Но затем мы снова видим ее – ладная фигура Нади промелькнула в окне. Праздничный стол лишился апельсина, а из жизни Валентины Ивановны и Максима ушла Надя.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может произвести операцию фабульного вычитания эмпирического облика вещи, равно как и персонажа, чтобы восполнить отсутствие эмпирического облика символом сверхчувственной реальности.

Подобная компенсация так же способствует, как выразился бы богослов Максим Исповедник, «сращиванию» двух миров – видимого и невидимого. Миры эти соединены «несмешанно» и «нераздельно». Если бы они были только смешаны, то видимый мир так никогда бы и не выделился из

³⁰ Шилова И.М. Короткие встречи. http://visotski.ucoz.ru/index/smotret_onlajn_quot_korotkie_vstrechi_1967_quot/0-14

мира невидимого. Вещи просто не обрели бы своего эмпирического облика, навсегда оставшись в состоянии умопостигаемых сущностей. Об этой двойственности восприятия вещей, балансирующих на грани видимого и невидимого, замечательно сказано П. Флоренским: «Если бы они были только духовны, то оказались бы недоступными нашей немощи, и дело в нашем сознании не улучшилось бы. А если бы они были только в мире видимом, тогда они не могли бы отмечать собою границу невидимого, да и сами не знали бы, где она. Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого – живыми символами соединения того и другого...»³¹.

Напомним, что в символе существует не только аспект видимый, феноменальный, но и невидимый, ноуменальный³².

Надя своим жестом, если угодно – жестом художника, одухотворяет натюрморт, не только изображая высшую сверхчувственную реальность, но и по-своему являя ее. Нас не должен смущать бытовой характер ситуации и незначительность того предметного мира, через который нам явлена та же тайна, что и в символах высшего порядка. Жест Нади жертвенен, выбор ее находит отклик в нашем сердце.

³¹ Флоренский Павел. Иконостас // Флоренский Павел. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 96.

³² «Символ формирует единство означающего и означаемого. При этом устанавливается лишь их связь, но не уничтожается их противоположность» (Махлина С.Т. Символ // Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2009. С. 570).

Немаловажно отметить и то, что крупный план Надиной руки, берущей с блюда апельсин, формально сопоставим с крупным планом грудной клетки персонажа в рыжей куртке из картины Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики». Выражаясь фигурально, «кисть на блюде», которая благодаря крупному плану как бы отторгается от самого облика Нади, свидетельствует о полноте Надиного присутствия и особенности, уникальности ее личности, а крупный план грудной клетки персонажа в рыжей куртке уподобляет отчима некоему механизму, все части которого взаимозаменяемы. Каурисмяки отказывает отчиму в человеческом облике и как бы вычеркивает его из бытия.

«Белая лента»

В фильме австрийского режиссера Михаэля Ханеке «Белая лента» (2009) ряд загадочных и трагических событий получает свое неожиданное объяснение – начинается Первая мировая война, которую острее всех предчувствовали дети. И не только предчувствовали, озлобившись на весь белый свет, но уже и вели ее в отдельно взятой деревне, сами о том не подозревая.

Приведем слова Ханеке, которые удивительным образом перекликается с брессоновским отказом искусственного возбуждения зрительских эмоций. «Я стараюсь делать антипсихологические фильмы с героями, которые являются скорее не героями, а их проекциями на поверхности зрительской способности сопереживать. Пробелы вынуждают зрителя привносить в фильм свои собственные мысли и чувства. Поскольку именно это делает зрителя открытым к восприимчивости героя»³³. Возможно, Ханеке и лукавит, когда говорит о том, что старается делать антипсихологические фильмы, а вот замечание режиссера относительно «пробелов» вполне справедливо. «Пробелы» в его лучшей, на наш взгляд, картине «Белая лента» заботятся о глубине символов в их апофатическом измерении. «Мои фильмы напоминают

³³ Ханеке Михаэль. Фильм как катарсис. http://chewbakka.com/godistv/michael_haneke

русскую матрешку, – говорит Ханеке. – Вам видится одна форма, но в ней спрятана иная, еще дальше – третья, и до сути вы не всегда доберетесь...»³⁴

В «Белой ленте» изощренная жестокость детей порождена лицемерием, бессердечностью деспотичных взрослых. Духовное и физическое насилие, к которому, в частности, прибегает пастор при воспитании своих отпрысков, приводит их к сатанизму.

Весть о том, что началась война, воспринимается как одно из деревенских несчастий в ряду других загадочных несчастных случаев. В результате одного из них погибает жена фермера. На этот раз в этом едва ли замешаны дети.

Смерть есть смерть, и вот с какой деликатностью Ханеке показывает ее. В тесной камерке обмывают покойницу. Мы видим лишь ее ноги. Тело и голова могли бы попасть в кадр, но угол печки скрывает их. Является вдовец и просит обмывальщиц уйти. Они не закончили свою работу, но перечить не решаются. Фермер протискивается в глубину помещения и усаживается так, что мы перестаем видеть его лицо. Перед нами лишь его согбенная спина и вытянутые на постели ноги покойницы. Мечутся и жужжат мухи, сквозь окно сочится полубморочный свет. Сцена эта поражает своей лаконичностью, глубиной и отказом показывать то, что напрашивается само собой – взгляд или руки вдовца, лицо или тело усопшей. Тайна смерти невыразима и вместе с тем проста.

³⁴ Там же.

К чему же все эти ужимки и ухищрения искусства, погоня за правдоподобием, натурализм? Все что мы видим целиком – это таз, кувшин и окно. Все что мы отчетливо слышим – это монотонное жужжание мух и тяжелый вздох вдовца. Визуализируется не только отсутствие того, у чего есть полное право быть показанным, визуализируется некая пустота, которая порождает смыслы и отражает в себе без какой-либо примеси первоначала всех вещей. Камера оператора Кристиана Бергера не проникает с бесстыдством туда, куда и мы бы не осмелились пойти. Зритель и камера замирают на пороге комнаты.

Вся сцена снята одним статичным кадром. Если бы точка съемки менялась, то это бы означало, что мы не можем вынести взгляда смерти. Но Ханеке делает все, чтобы мы его выдержали.

Если первые киноавангардисты осуществляли захват пространства, деформируя изображение в кадре и мотивируя деформацию внутренними переживаниями героя, то Ханеке идет обратным путем: он искажает физические параметры пространства, не пытаясь присвоить его, а уж тем более деформировать в угоду переживаниям героя. Искажение физических параметров пространства состоит в отказе всесторонне это пространство исследовать, а значит, навязать пространству, а заодно и герою повествования свою волю. Так немецкий киноэкспрессионизм, увлекавшийся передачей «пейзажа души», невольно разрушал привычные

оболочки вещей, тем самым подверстывая реальность под некую идею. Ханеке позволяет реальности самой и как бы исподволь порождать смыслы.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может при помощи мизансцены символически ограничить видимое, как бы искажая его физические параметры, чтобы тем самым обратить наше внимание на духовное измерение и духовную протяженность до боли знакомых вещей. Эти знакомые, часто грубые предметы – таз, кувшин, занавеска, крюк в стене – вдруг обжигают нас своей новизной. Они скорбят как люди и славят Бога как ангелы. Визуальная метафора, найденная Ханеке, позволила сбыться той интимности, в которой видимый и невидимый мир соприкасаются естественно; соприкасаются в той полноводной тишине, в которой всё друг друга слышит и друг друга угадывает.

«Андрей Рублев»

В своей известной статье «Запечатленное время» Андрей Тарковский обращается к финальному эпизоду романа Достоевского «Идиот». «...Князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где за пологом лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга так, что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений»³⁵.

Тарковский придает большое значение мизансценированию, то есть форме размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Психологическое состояние героев вкупе с авторской волей и определяет то, что войдет в кадр, а что нет, и как именно вошедшее в кадр будет показано. Обратим внимание на то, что так взволновало Тарковского: «Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга так, что касаются друг друга коленями». Комната, несмотря на то, что она огромна, уже занята и занята она грехом – за портьерой лежит зарезанная Рогожиным Настасья Филипповна. Рогожину страшно оста-

³⁵ Тарковский А.А. Запечатленное время.

ваться наедине со своим преступлением, наедине со своей обезбоженностью, и он разыскивает князя, чтобы открыться ему.

В фильме «Андрей Рублев» (1966) заглавный герой картины во время набега ордынцев и дружинников Малого князя на Владимир зарубает насильника, глумящегося над юродивой. Мы видим, как Андрей Рублев (Анатолий Солоницын) с топором в руке взбегает по ступеням деревянной лестницы. Камера оператора Вадима Юсова строго зафиксирована, и поэтому фигура Рублева «выходит» из кадра, однако нижняя треть фигуры – сапоги и подол облачения нам видны. Мы можем только догадываться о том, что произошло там, за верхней границей кадра.

Однако большой загадки в этом нет. Насильник с окровавленной головой скатывается вниз, считая ребрами ступени лестницы. И Ханеке, и Тарковский не меняют точку съемки при изображении необратимого, иррационального. Не прибегают они и к межкадровому монтажу. Их отказ от стыковки планов вполне осознан. Первый не прибегает к монтажу в сцене прощания фермера с покойной женой, а второй – в сцене насильственной смерти.

Тему многослойной новеллы «Набег» из фильма «Андрей Рублев» мы определяем как «грех и суд». Во время набега Рублев вроде бы встает на защиту храма Божьего и человека как храма, но сам же этот второй храм и разрушает, подняв руку на ближнего. Иконописец судит себя сам. Пролив

кровь, персонаж Анатолия Солоницына замолкает и перестает писать.

Показывая Андрея Рублева избегающим по ступеням лестницы и почти исчезающим из поля зрения, Тарковский невольно уподобляет его Каину, который хотел бы скрыть от Бога свое деяние. И, конечно же, режиссер уподобляет иконописца Адаму, совершившему грехопадение. Таково отношение Тарковского к поистине неразрешимому вопросу, который встает перед его Рублевым.

Чрезвычайно трудно отрицать, что порою убийство насильника становится горькой необходимостью. Вопрос лишь в том, какую меру наказания сам для себя изберет тот, кто совершил вынужденное убийство. Добровольное наказание и есть покаяние. З. Миркина напишет: «Бог не прощает нам грехи, / А вытесняет их». Пятнадцать лет потребуется Рублеву, чтобы снова вместить Бога, открыть Ему свое сердце. «И сколько Бога ты вместил, / Настолько убыл грех»³⁶.

Кто знает, быть может, сцена убийства Рублевым дружинника Малого князя и вдохновила Аки Каурисмяки вынести за верхнюю границу кадра голову персонажа в рыжей куртке, чтобы хотя бы механически ограничить видимое в его притязаниях и положить предел его самонадеянности. Человеку свойственно скрывать постыдное, какой бы оно ни имело вид – крайней формы жестокости или абсолютного равнодушия. И, может быть, именно эти кадры из «Андрея Рубле-

³⁶ См.: Миркина З.А. Из безмолвия. М.: Evidentis, 2005.

ва» подсказали Михаэлю Ханеке такое решение мизансцены в фильме «Белая лента», которое бы ослабило суггестивное воздействие видимой стороны явлений и позволило развернуться чему-то другому, не имеющему названия и вида, чему-то потаенному, то ли постыдному, то ли сокровенному. Это не так уж и важно.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может как механически ограничить видимое в его правах, так и символически – при помощи мизансцены, чтобы нравственный порядок мироустройства возобладал над заведенным, но искаженным в своих основаниях порядком вещей. Конфликт двух миров – земного и небесного нужен художнику для того, чтобы через столкновение, страдание, боль прийти к их примирению. Вот почему долгие годы священно-безмолвствующий иконописец, встретив Бориску, обретает дар речи и снова берется за кисть.

«Мушкет»

Фильм Робера Брессона «Мушкет» (1967) является экранизацией романа Жоржа Бернаноса «Новая история Мушкетт» (1937). Вот как сам писатель высказался о своем произведении: «Мушкетт, героиню “Новой Истории”, роднит с Мушкетт из “Солнца Сатаны” лишь их трагическое одиночество, обе они жили одинокими и одинокими умерли. Да будет милосерд Господь и к той и к другой»³⁷. А вот как отозвался Робер Брессон о стиле Бернаноса. «Отсутствие психологии и анализа в его книгах совпадает с отсутствием психологии и анализа в моих фильмах. Его взгляд, его предвидение в том, что касается сверхъестественного, – возвышенны. Что до меня, я всегда рассматривал сверхъестественное как конкретную действительность»³⁸. В подобном духе размышляет и Андрей Тарковский. «Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем, литературоведческом смысле слова, а подчеркиваю характер чувственно воспри-

³⁷ Бернанос Ж. Новая история Мушкетт. <http://www.litmir.net/br/?b=53815>

³⁸ Брессон Р. Указ. соч. С. 51.

нимаемой формы кинообраза»³⁹. «Конкретная действительность» Брессона и «чувственно воспринимаемая форма кинообраза» Тарковского это та сторона символа, которая служит выявлению непостижимого в чувственно воспринимаемом. Над подобной загадкой и бьется искусство. Вот только литература и кинематограф по-разному ее разгадывают.

Сравним литературное описание самоубийства Мушетт с тем, как его изображает Брессон. Литератор не озабочен разработкой визуальной метафоры в той мере, в какой озабочен кинорежиссер. Писатель прибегает к визуальной метафоре чаще всего как к иллюстрации происходящего здесь и сейчас, а кинорежиссер имеет дело с непосредственно «наблюдаемым фактом», который нужно показать, а не проиллюстрировать.

Бернанос пишет: «Мушетт соскользнула с берега, ступила шаг, другой, пока не почувствовала в икрах и бедрах слабое покусывание холодной воды. Вдруг владевшая ею тишина стала всесветной. Так толпа удерживает дыхание, когда эквилибрист взбирается на последнюю ступеньку уходящей в головокружительную высоту лестницы»⁴⁰. Метафора с эквилибристом передает внутреннее состояние Мушетт, но не передает ее физического положения в пространстве, то есть не отражает того, что Брессон называет «конкретной действительностью». Бернанос продолжает: «Слабеющая воля

³⁹ Тарковский А.А. Указ соч.

⁴⁰ Бернанос Ж. Указ. соч.

Мушетт окончательно растворилась в этой тишине. Повинуясь ей, она скользнула вперед, держась одной рукой за кромку берега. Простое движение кисти вполне могло удержать на поверхности ее тело, впрочем, здесь было мелко. И вдруг, подчиняясь правилам некоей пагубной игры, она откинула назад голову, глядя в самый зенит неба. Коварная вода охватила ее затылок, залилась в уши с веселым праздничным журчанием. И, сделав легкое движение всем телом, она почувствовала, что жизнь украдкой уходит от нее, а в ноздри ей уже бил запах самой могилы»⁴¹.

А вот как гибель Мушетт (Н. Нортъе) показывает Брессон. Девочка прикладывает к плечам платье, которое ей так и не доведется поносить. Завернувшись в платье как в саван, она катится по склону, но на ее пути, пред самым обрывом, встает куст. Мушетт предпринимает еще одну попытку, и на этот раз ее некому спасти. Поднимаются брызги, а затем по воде расходятся круги. Мы не видим, как героиня Брессона падает в реку. Камера как будто бы опаздывает на мгновение, запечатлевая только брызги и круги. Сомнений нет, в воду упала Мушетт, а не, скажем, камень, который мог бы, подобно Мушетт, покатиться и сорваться с обрыва. Однако мы видим только брызги и расходящиеся по воде круги. И вместе с тем нельзя сказать, что мы совсем не видим Мушетт. Видим, но как-то иначе. У Мушетт появляются «заместители» – брызги и круги на воде, куст и скомканное платье, лежащее перед

⁴¹ Там же.

ним. Если угодно, *присутствие* Мушетт в кадре сменяется не ее отсутствием, а ее *явлением*. (Под «явлением» в данном случае мы понимаем незримую сущность вещей, то, что лежит за их видимостью.) Мушетт *является* нам в свете своей трагической и такой нелепой гибели, а также в свете своей тяжелой и скоропалительно прожитой жизни. Весь танец смерти Мушетт снят и смонтирован так, как будто бы камера то и дело «отводит глаза», но «закрывать» их совсем не может, и поэтому какие-то фазы движения страшного этого танца камера фиксирует беспощадно. Брызги и круги на воде – это и есть Мушетт, но Мушетт в состоянии своей таинственной *явленности*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.