

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 791+2-18

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

Попытка к бегству: «Нож в воде» Романа Полански

Сергей С. Аванесов
*Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия,
iskiteam@yandex.ru*

Аннотация. Главный предмет исследования для человека – в конечном счете он сам. Антропология является базовым содержанием философии и неявной предпосылкой науки. При этом человек исследует себя и публикует результаты этого исследования не только с помощью рационального рассуждения и логически организованного вербального текста, но и посредством художественных, в том числе визуальных, нарративов. Одним из самых массовых видов искусства является кино. В то же время кинематограф давно стал одним из наиболее действенных инструментов антропологического познания. Фильм Романа Полански «Нож в воде» – одна из многих художественных иллюстраций идеи невозможности бежать от себя путем перемещения в географическом пространстве. Люди остаются теми же самими, даже перемещаясь из одного физического места (город) в другое (природа), поскольку их жизненное пространство всегда организуется вокруг них самих и, более того, ими самими. Во время путешествия герои фильма сохраняют свои отношения и позиции, сложившиеся в повседневной жизни. Географическое перемещение может сопровождаться экзистенциальной неподвижностью, о чем свидетельствуют примеры, которые мы можем обнаружить в истории мировой литературы и философии. Фильм Романа Полански своеобразно продолжает указанную смысловую линию и тем самым является художественным вкладом в философскую антропологию.

Ключевые слова: кино, Роман Полански, перемещение в пространстве, бегство от себя, антропологическая визуализация

Для цитирования: Аванесов С.С. Попытка к бегству: «Нож в воде» Романа Полански // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 117–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

© Аванесов С.С., 2023

Attempt to escape. “Knife in the Water” by Roman Polanski

Sergei S. Avanesov

*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,
Veliky Novgorod, Russia, iskiteam@yandex.ru*

Abstract. Ultimately, the main subject of research for a person is himself. Anthropology is the basic content of philosophy and the implicit premise of science. At the same time, a person explores himself and publishes the results of the research not only with the help of rational reasoning and a logically organized verbal text, but also through artistic, including visual, narratives. One of the most popular forms of art is cinema. At the same time, cinema has long been one of the most effective tools of anthropological knowledge. Roman Polanski's film 'Knife in the Water' is one of the many artistic illustrations of the idea that moving in geographic space is not a possibility for escaping from oneself. People remain the same, even moving from one physical place (city) to another (nature), since their space is always organized around themselves and, moreover, by themselves. During the journey, the characters of the film maintain their relationships and positions that have developed in everyday life. Geographic movement can be accompanied by existential immobility, as evidenced by examples that we can find in the history of the world literature and philosophy. Roman Polanski's film continues the above semantic line in a peculiar way and thus is an artistic contribution to philosophical anthropology.

Keywords: cinema, Roman Polanski, movement in space, escape from oneself, anthropological visualization

For citation: Avanesov, S.S. (2023), “Attempt to escape. ‘Knife in the Water’ by Roman Polanski”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 117–128, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

Peculiar travel suggestions are dancing
lessons from God.

Kurt Vonnegut. Cat's cradle. 31

Одни плывут вдаль проглотить обиду.
Другие – чтоб насолить Эвклиду.
Третьи – просто пропасть из виду.
Им по пути.

*Иосиф Бродский.
Подражание Горацию*

1

Антропологическая тематика не является и никогда не являлась прерогативой науки или исключительным правом философии. Человек исследует себя и делится результатами этого исследования не только с помощью рационального рассуждения и логически организованного вербального текста, но и посредством художественных, в том числе визуальных, нарративов. Последние разыгрывают перед зрителем реалистические или фантастические «спектакли», призванные не только увлечь его своей эстетикой или захватить своим сюжетом (который, кстати, во многих случаях просматривается с трудом), но и вовлечь его в прямой или косвенный диалог по жизненно важным для человека вопросам. Как правило, такие вопросы заключены в «подтексте» визуального ряда, представленного на экране или на сцене. Способность использовать сюжет, сам по себе целостный и самодостаточный, для того чтобы посредством него выразить более глубокие, антропологически нагруженные коннотации, является свидетельством особого дара режиссера (художника, скульптора, архитектора, фотографа и т. д.). Рассмотрим на частном примере, каким образом современный кинематографист с помощью своего (на первый взгляд, довольно узкого) профессионального ресурса может плодотворно вступить в диалог с прежними и будущими мастерами культуры и высказать на языке кино свою позицию по одной из ключевых экзистенциальных проблем.

Фильм «Нож в воде» (*Nóż w wodzie*, 1962), о котором пойдет речь ниже, – первый полнометражный фильм польского (на тот момент) режиссера Романа Полански, по пристрастному выражению одного из советских кинокритиков – «психодрама с садомазохистским изломом» [Федоров 2016, с. 147]. Одним из авторов сценария фильма выступил поэт Ежи Сколимовский, который и подсказал



Ил. 1. Берег как граница между повседневностью
и «приключением»

Полянскому «закамуфлированную формулу пьесы-робинзонады» [Рубанова 2013]. Эта короткая «робинзонада» (или, если угодно, «одиссея») укладывается в одни сутки. «Мы уходим только на один день», – говорит Анджей, один из трех героев фильма. Столь краткая история на экране разыгрывается для того, чтобы, помимо прочего, поставить перед зрителем вопрос значительной смысловой величины: возможно ли (хотя бы на небольшое время) что-то действительно *изменить в своей жизни, переменив положение в пространстве*? Что происходит с человеком (и происходит ли), когда он целенаправленно меняет локацию?

Фабула фильма проста: супружеская пара выбирается на выходной день из города, чтобы покататься по озерам на собственной яхте. По пути они подбирают случайного встречного, безымянного студента, который неожиданно становится их попутчиком в воскресном плавании. Мотив действий двух главных героев – Анджея и Кристины – угадывается зрителем как попытка ненадолго *сбежать* от повседневности, радикально поменяв местоположение (ил. 1). Как однажды высказался Жиль Делёз (в книге «Синéma»), «необходимо, чтобы движение <...> преодолевало состояние вещей, чтобы оно вычерчивало линии бегства, и этого было бы как раз достаточно для того, чтобы открыть в пространстве измерение иного порядка» [Делёз 2013, с. 125]. Такую *линию бегства* и пытаются вычертить Анджей и Кристина. Однако пространство



Ил. 2. Один из двух – рулевой

человеческой жизни у Полянского оказывается вовсе не физическим измерением этой жизни. Такое несовпадение экзистенции с географией становится очевидным, когда – по ходу развития сюжета – выясняется, что люди остаются теми же самыми, даже перемещаясь из одного физического места в другое (из города – на природу), поскольку их *жизненное пространство* всегда организуются *вокруг них самих* и, более того, *ими самими*. И это пространство принципиально не меняется с переменой окружающих обстоятельств.

В первой сцене фильма (поездка на автомобиле) Кристина ведет машину, но Анджей ее жестко контролирует, делает замечания, вмешивается в процесс и в конце концов отстраняет ее от управления и сам садится за руль (ил. 2). «Он у нас опытный водитель», – так вначале характеризует Анджея Кристина, фиксируя его статус «рулевого». Однако это скорее именно статус, нежели квалификация. «Хватит играть в капитана», – говорит она же во второй части фильма. Обнаруживается, таким образом, что доминантная позиция Анджея (ил. 3) – не столько свойство его характера или уровень его компетентности, сколько постоянная *роль*. Так устроено их совместное существование: игра по ролям, заменяющая собой искренность и взаимное уважение. «Жизнь стала скучной», – неспроста говорит гость, как бы давая общую характеристику господствующего стиля жизни, которого придерживаются и главные герои. Чтобы действительно изменить этот стиль, требуется поставить под вопрос те самые правила, по которым устроена



Ил. 3. Руководящая роль

привычная жизнь, – дабы не плыть все время по течению воды или по воле ветра.

Форма разрезающей воду лодки, как она показана в фильме, – это форма клинка¹, а поэтому «нож в воде» – это еще и само транспортное средство, несущее на себе героев фильма (ил. 4). Однако смысл ножа гораздо шире его наглядной формы. «Плывать легко, – говорит гость, – но когда вы ходите пешком, вам может понадобиться нож. Таковы законы жизни». Нож выступает в фильме как символ отделения, разграничения, разделения («не мир, но меч»), как знак угрозы в адрес сложившейся системы правил. Нож имеет и некий, условно говоря, этико-санитарный смысл, символизируя орудие ампутации всего морально опасного, разлагающего; по выражению преподобного Иоанна Лествичника, «нож есть определение и приговор об отсечении от общества члена, умершего душою и согнившего, чтобы он не передал другим своей заразы»². В более широком смысловом контексте нож, будучи индустриальным продуктом и в то же время инструментом, символизирует цивилизацию, а вода – природу, неорганизованную стихию. Вода поглощает нож, и стихийные силы, дремлющие в цивилизованном человеке, тут же проявляют себя.

¹ Подсказано Н.Х. Орловой.

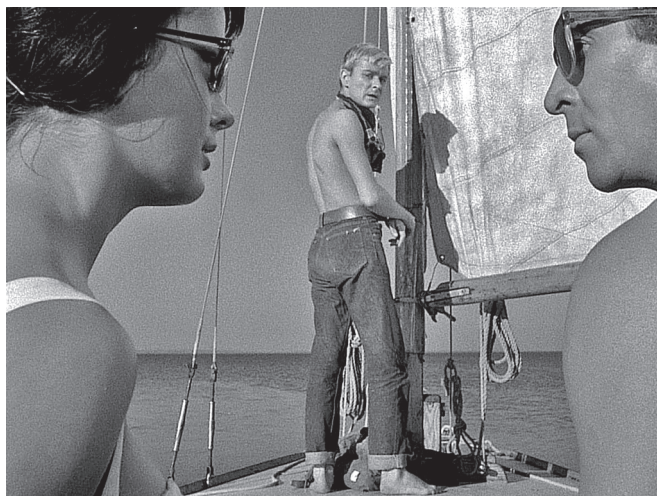
² Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2010. С. 308.



Ил. 4. Гость, распятый на клинке, разрезающем воду

Таящийся в человеке зверь регулярно (и в соответствии с замыслом режиссера) обозначает свое присутствие, но так и остается внутри, несмотря на формальное, внешнее «освобождение» от условностей цивилизации. Пространство господства/подчинения не удастся оставить в городе, поскольку оно не локализовано на местности, но порождено и постоянно воспроизводится самими людьми в их совместных практиках. Даже присутствие постороннего человека не меняет внутренний распорядок взаимоотношений и распределение ролей, не нарушает формализованную дистанцию между супругами. Символически это выражено в сцене, в которой гость безуспешно пытается в штиль сдвинуть яхту с места с помощью весла, но яхта только движется по кругу. И лишь когда пара разделяется, что-то наконец происходит. Более того, Кристина, судя по всему, пытается «вскрыть» сложившееся положение дел с помощью гостя (ил. 5), который сам играет в этом случае роль ножа – инструмента трансформации повседневности (хотя поначалу ему и отведена всего лишь роль жертвы, предназначенной для заклания).

Однако когда пара воссоединяется после разделения, вызванного последним происшествием с гостем, как будто волны забвения смыкаются над произошедшим. Во всяком случае, Анджей хочет именно этого. Он даже не способен поверить в попытку Кристины что-то *изменить* (в ее буквальную *измену* с гостем): он не готов выйти из роли, с которой он давно отождествил себя.



Ил. 5. Гость, разделяющий супружескую пару



Ил. 6. Финал

В финальном кадре автомобиль с главными героями так и не трогается с места (ил. 6), застыв на экране символом невозможности принять решение.

Итак, перед нами – *неудачная попытка к бегству*. Мы видим, что физическое перемещение людей может сопровождаться их экзистенциальной *неподвижностью*, поскольку они при этом остаются *в том же самом* пространстве, к которому они давно прилажены и которое *перемещается вместе с ними*. Пространство и место не тождественны друг другу. Одно и то же пространство может сохраняться в разных местах. Можно физически перемещаться из одного места в другое, но не совершать при этом реального перехода в иное пространство. Если не меняется человек, то и пространство вокруг него остается тем же самым. Роман Полански показывает, что даже на яхте в выходной день невозможно уплыть от *порядка* повседневности, если эта повседневность устроена так же, как вахтенный распорядок, если в этой повседневности один из двоих – *всегда* капитан и рулевой, а второй – *всегда* матрос или юнга. На первом (внешнем) плане фильма что-то постоянно происходит, на втором (внутреннем) плане все остается без изменения. Мазурские озера не спасают от обыденности с ее устоявшимися психическими отношениями и фиксированными по взаимному согласию социальными позициями, и никакого «измерения иного порядка» (Делёз) по ту сторону формальной границы повседневности не открывается.

2

Тема перемены места в связи с попыткой бегства от себя – одна из важнейших тем в истории антропологии, обнаруживаемая как в философии, так и в литературе. Развлечение – далеко не единственная и зачастую неглавная цель перемещения человека в пространстве. Иногда путешествие характеризуется как действенный способ избежать личной катастрофы. Таков, например, случай с неоплатоником Порфирием: «А когда я, Порфирий, однажды задумал покончить с собой³, он (Плотин, учитель Порфирия. – С. А.) и это почувствовал и, неожиданно явившись ко мне домой, сказал мне, что намерение мое – не от разумного соображения, а от меланхолической болезни, и что мне следует уехать. Я послушался

³ Попытка самоубийства была предпринята Порфирием в 268 г. [Светлов 2004, с. 20].

и уехал в Сицилию»⁴. Так перемена места оказывается действием, способным предотвратить личную катастрофу. О том же рассуждает герой Германа Мелвилла: «Всякий раз, как я замечаю угрюмые складки в углах своего рта; всякий раз, как в душе у меня воцаряется промозглый, дождливый ноябрь; всякий раз, как я ловлю себя на том, что начал останавливаться перед вывесками гробовщиков и пристраиваться в хвосте каждой встречной похоронной процессии; в особенности же всякий раз, как ипохондрия настолько овладевает мною, что только мои строгие моральные принципы не позволяют мне, выйдя на улицу, упорно и старательно сбивать с прохожих шляпы, я понимаю, что мне пора отправляться в плавание, и как можно скорее. Это заменяет мне пулю и пистолет. Катон с философическим жестом бросается грудью на меч – я же спокойно поднимаюсь на борт корабля»⁵.

По словам Владимира Набокова, у Гоголя случались тяжелые состояния, «когда ум его был помрачен невыразимыми предчувствиями и ничто, кроме внезапного переезда, не могло принести облегчения» [Набоков 2010, с. 82]. Именно так и поступает один из героев самого Набокова в сложной жизненной ситуации: «Как-то под вечер, весной 1871 года, он сделал Марине предложение в подъемнике первой на Манхаттане десятиэтажной постройки, выслушал на седьмой остановке (отдел игрушек) гневную отповедь, съехал вниз один и, дабы проветрить чувства, пустился <...> в тройное турне вокруг глобуса, всякий раз придерживаясь, будто ожившая параллель, одного и того же маршрута»⁶.

Однако в истории человеческой мысли мы находим и множественные возражения против действенности такого рецепта исцеления от «ипохондрии». К примеру, у Сенеки читаем: «А пока ты не знаешь, от чего бежать, к чему стремиться, что необходимо, что не нужно, что справедливо и что честно, будешь ты не путешествовать, а блуждать. Никакой пользы тебе не даст эта езда: ты ведь будешь путешествовать вместе со своими страстями, и твои беды от тебя не отстанут. <...> Больному следует искать не новых мест, а лекарства. <...> Так неужели, по-твоему, можно вылечить переменою мест душу, сломанную и вывихнутую во многих ме-

⁴Порфирий. Жизнь Плотина / Пер. с древнегр. М.Л. Гаспарова // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 423; ср.: [Адо 1991, с. 104–105].

⁵Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.М. Бернштейн. М.: Правда, 1982. С. 41.

⁶Набоков В.В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Пер. с англ. С. Ильина. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 12.

стах? Слишком силен этот недуг, чтобы лечить его прогулками в носилках. <...> Поверь мне, нет дороги, которая уведет тебя прочь от влечений, от гнева, от страха <...>. Все эти недуги будут томить тебя и иссушать в странствиях по морям и по суше, пока ты будешь носить в себе их причины. Ты удивляешься, что бегство тебе не помогло? Но все, от чего ты бежишь, с тобою. Значит, исправься сам!» (Ер. CIV 17–20)⁷. «Ты спросишь, почему тебе невозможно спастись бегством? – резюмирует Сенека. – От себя не убежишь!» (Ер. XXVIII 2)⁸. «Я не верю в транспорт, в перемещение тел, – заявляет в тон римскому стоику Уильям Сароян. – Я бы хотел знать, кому и куда вообще удавалось отправиться? Вы когда-либо покидали самого себя?»⁹ Наконец, у Милорада Павича обнаруживаем такую сентенцию: «Он понимал, что долго бродил и плутал, но все это время его душа стояла на месте»¹⁰. Это именно то, что случается с героями фильма Романа Полански: на фоне разнообразных происшествий, из которых складывается путешествие в компании незнакомого человека, с ними самими *ничего не происходит*.

Мы назвали здесь лишь некоторые примеры, обнаруженные в истории мировой литературы и философии, которые демонстрируют озабоченность проблемой наличия или отсутствия связи между пространственным перемещением человека и его внутренним изменением. Фильм Романа Полански своеобразно продолжает эту смысловую линию и тем самым является бесспорным художественным вкладом в философскую антропологию.

Литература

Адо 1991 – Адо П. Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. Е. Штофф. М.: Греко-латинский кабинет, 1991. 142 с.

Делёз 2013 – Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2013. 560 с.

Набоков 2010 – Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-Классика, 2010. 448 с.

⁷ Сенека. Нравственные письма к Луцилию / Изд. подгот. С.А. Ошеров. Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1986. С. 317.

⁸ Там же. С. 61.

⁹ Сароян У. Отважный юноша на летящей трапеции / Пер. с англ. А. Оганяна. М.: Эксмо, 2013. С. 80–81.

¹⁰ Павич М. Внутренняя сторона ветра / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Амфора, 2010. С. 41.

- Рубанова 2013 – *Рубанова И.* Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 2013. 22.07. URL: https://seance.ru/articles/polish_film_rubanova/ (дата обращения 08.12.2022).
- Светлов 2004 – *Светлов Р.В.* Пространство самопознания // Плотин. Первая энеада. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. С. 5–39.
- Федоров 2016 – *Федоров А.В.* Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 126–161.

References

- Deleuze, G. (2013), *Kino* [Cinéma], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Fedorov, A.V. (2016), “Polish cinema in the mirror of the Soviet and Russian film critics”, *Media Education*, no. 2, pp. 126–161.
- Hadot, P. (1991), *Plotin, ili Prostota vzglyada* [Plotin, or The simplicity of the look], Greko-latinskii kabinet, Moscow, Russia.
- Nabokov, V. (2010), *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Russian literature], Azbuka-Klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Rubanova, I. (2013), “Temptations and traps of the past”, *Séance*, 2013, 22 Jul., available at: https://seance.ru/articles/polish_film_rubanova/ (Accessed 8 Dec. 2022).
- Svetlov, R.V. (2004), “The space of self-knowledge”, in Plotin, *Pervaya enneada* [First Ennead], Izdatel'stvo Olega Abyshko, Saint Petersburg, Russia, pp. 5–39.

Информация об авторе

Сергей С. Аванесов, доктор философских наук, профессор, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия; 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41; iskiteam@yandex.ru

Information about the author

Sergei S. Avanesov, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia; bld. 41, Bol'shaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, Russia, 173003; iskiteam@yandex.ru