

Недиегетический эстетический факт
в пространстве фильма:
христианско-персоналистский контекст

Борис В. Рейфман

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, brejfm@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается кинематографический прием, состоящий во включении в нарративную структуру фильма таких элементов, которые французский кинокритик Андре Базен в статье, посвященной картине Робера Брессона «Дневник сельского священника», назвал «необработанными эстетическими фактами». «Необработанные эстетические факты» в структуре фильма представляют собой различные, иные по отношению к данному фильму, кинематографические, литературные или изобразительные произведения искусства, внедренные в повествование фильма, но в то же время существующие в фильме как бы параллельно повествованию. Эти «необработанные эстетические факты» по-другому можно назвать «недиегетическими эстетическими фактами», так как, будучи не инкорпорированными в разворачивающуюся экранную историю, в фильме они, таким образом, существуют вне диегезиса, который определяется как «пространство и время повествовательного вымысла». Анализируя названный фильм Брессона и его интерпретацию Базеном, а также фильм Андрея Тарковского «Зеркало», автор статьи показывает, что основанием использования недиегетических эстетических фактов и причиной отличия такого использования от включения цитат и симулякров в структуру фильма в постмодернистском кинематографе является прямая связь данного кинематографического приема с христианским персонализмом, влиятельным модернистским философским течением середины XX в.

Ключевые слова: необработанный эстетический факт, повествование, диегезис, Андре Базен, Робер Брессон, Андрей Тарковский, Бергсон, христианский персонализм, модернизм

Для цитирования: Рейфман Б.В. Недиегетический эстетический факт в пространстве фильма: христианско-персоналистский контекст // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 148–165. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165

Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context

Boris V. Reyfman

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
brejfm@yandex.ru*

Abstract. The article discusses the cinema method, consisting in the inclusion in the narrative film structure of the elements that the French film critic Andre Bazin in the article devoted to the film of Robert Bresson “The village priest diary”, called “raw aesthetic facts”. “Raw aesthetic facts” in the film’s structure are the different cinematographic, literary or graphic works of art, others in relation to the film, embedded in the narration of the film, but at the same time existing in the film as if parallel to the narration. These “raw aesthetic facts” can be otherwise called as “non-diegetic aesthetic facts”, because, being not incorporated into the unfolding screen story, they thus exist in the film outside the diegesis which is defined as “space and time of narrative fiction”. Analyzing the above Bresson film and its interpretation by Bazin, as well as Andrei Tarkovsky film “The Mirror”, the author of the article shows that the basis for using non-diegetic aesthetic facts and the reason for the differentiating such use from including quotes and simulacra in the film’s structure in postmodern cinema is a direct connection of that cinema method with Christian personalism, an influential modernist philosophical movement of the mid-twentieth century.

Keywords: raw aesthetic fact, narration, diegesis, Andre Bazin, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Bergson, Christian personalism, modernism

For citation: Reyfman BV. Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:148-65. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165

В статье 1951 г. «“Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона» Андре Базен, сопоставляя фильм Робера Брессона «Дневник сельского священника» с романом Ж. Бернаноса, по которому фильм был снят, обнаруживает «странную» вещь:

Брессон... мог бы... пожертвовать наиболее «литературными» страницами [романа] и сохранить те многочисленные эпизоды, в которых фильм был как бы заранее задан и которые со всей очевидностью требовали визуального воспроизведения. Но он неизменно придержива-

вался обратного. В результате именно фильм «литературен», а роман кишит зрительными образами [1 с. 82].

Ощущение «странности» и «литературности» усиливается, по словам Базена, и оттого, что фильм демонстрирует явное отсутствие режиссерского стремления

...приспособить диалоги к потребностям игрового действия; больше того, когда исходный текст наделен ритмом и уравновешенностью подлинного диалога, постановщик ухитряется помешать актеру как следует подать его. Многие драматургически превосходные реплики приглушаются монотонностью речи, навязанной исполнителю [1 с. 82, 83].

Наконец, в тот же парадигматический ряд попадает и звучащий отстраненно от происходящих на экране событий закадровый голос, читающий текст литературного первоисточника.

Таким образом, роман Бернаноса, по мнению Базена, существует в фильме Брессона как некая автономная реальность, параллельная диегетической¹ «реальности» вымысла. Это

... реальность, которую ни в коем случае не следует пытаться приспособить к ситуации, не следует подчинять тем или иным мимолетным порывам чувства. Напротив, эту данность надо утверждать как таковую, в ее существе [1 с. 87, 88].

Следовательно, по воле Брессона, истолкованной Базеном, литературный текст оказывается в тексте кинематографическом «реальностью второго порядка, неким *“необработанным эстетическим фактом”* (курсив мой. – Б. Р.)» [1 с. 90]. Художественную необходимость такого сосуществования в фильме «двух типов реальности, взятой в чистом виде» [1 с. 87], Базен объясняет особенностями нарративной стратегии Брессона. Эту стратегию ориентируют не повествовательные инварианты отражения внешней автору действительности, свойственные реализму, которому чужды разного рода затрудняющие зрительское восприятие «непрозрачности» событийных рядов, а стремление соотнести экранную

¹ «Диегезис» переводится с древнегреческого как «повествование»; киносемиотическое понятие «диегезис» можно, вслед за К. Метцем, определить как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе... персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации» (цит. по: [2 с. 256]).

реальность с тем персонально-экзистенциальным уровнем человеческой души, на котором она совпадает с другими персональностями, «благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности – реальности душ» [1 с. 90].

Множественное число здесь (речь ведь идет о «реальности души») указывает именно на intersубъективистский контекст базеновской интерпретации замысла Брессона. А то, что «подлинная структура, согласно которой развивается фильм, соответствует... литургическому действу страстей Господних или, еще точнее, Крестного хода» [1 с. 87], говорит о непосредственной связи этого intersубъективистского контекста с идеями Э. Мунье, П. Рикера, Ж.-М. Доменака и других французских христианских персоналистов, публиковавших свои работы, как и сам Базен, в журнале «Эспри». Фильм изобилует «аналогиями с христианским учением» [1 с. 87], каковыми являются, например,

...случающиеся с героем два обморока в ночи, падение в грязь, рвота вином и кровью, в которых синтезируются при помощи поразительных метафор падение Христа, кровь Господня, губка, смоченная уксусом, и позорный плевок [1 с. 87].

Эти сцены выстраивают событийный ряд

...вопреки законам механики страстей, которая соответствовала бы требованиям разума; их чередование представляет собой *проявление необходимости в случайном* (курсив мой. – Б. Р.), сцепление независимых поступков и совпадений [1 с. 86].

Такое усмотренное французским кинокритиком не реалистическое, «иррациональное» несоответствие «требованиям разума» указывает на отнесение им фильма Брессона к области литературных, театральных и кинематографических произведений, сегодня, на определенном эстетическом фоне, идентифицируемой как *модернизм*, что означает в данном случае связанность этих произведений друг с другом общей повествовательной «базовой моделью», которая, будучи эстетической проекцией «времени-длительности» А. Бергсона, в наиболее выраженной форме проявилась в литературе «потока сознания»². Той версией «времени-длитель-

² Психологическое понятие «поток сознания» возникло в прагматистской философии У. Джемса, однако широкое применение в философии и литературной теории, распространившееся далее и на область кинематографа, это понятие получило после его отождествления с родившимся в интуитивизме А. Бергсона понятием «время-длительность».

ности», которая структурирует повествование в «Дневнике сельского священника», подразумевается определенный сущностный признак, как раз и связывающий это повествование с *модернизмом* и в то же время радикально отличающий нарративную структуру «Дневника сельского священника» и других модернистских произведений от более поздних *постмодернистских* продолжений данной повествовательной традиции. Таким признаком является «центрированность» базовой для построения нарратива структуры «времени-длительности». Это означает выраженное в «Дневнике сельского священника» режиссерское понимание «иррациональной» повествовательной структуры не как сцепления «различий», которые лишены какого бы то ни было единства, «не иронично» причастного к определенной «не иллюзорной» мировоззренческой позиции, а как некоторой *целостности*, того самого, усмотренного Базеном в «Дневнике сельского священника» «*проявления необходимости в случайном*». Такое понимание соотносится с в определенном смысле схожими с «архетипом» К.-Г. Юнга бергсоновскими концептами «динамической схемы» и «интуиции целого» [см.: 3 с. 28, 29], которые выражают отношение к «времени-длительности» как к *становящейся целостности*. Можно сказать, таким образом, что Базен рассматривает повествовательную структуру «Дневника сельского священника» как нарратив, заданный «динамической схемой», т. е. определенной «*формой*» иррациональности, вменяющей свободу соединения составляющих повествование элементов некоторую «непрозрачную»³ логику необходимости.

³ О «непрозрачности» связи между элементами, составляющими повествование «Дневника сельского священника», и «непрозрачности» сходства сцен и эпизодов фильма с Писанием Базен говорит как об «аналогии высшего порядка» [1 с. 87]. Логике такой «аналогии высшего порядка», в целом свойственной повествовательным структурам модернистских произведений, сформулировать чрезвычайно сложно. М. Мамардашвили, например, связывает «принцип» выстраивания последовательностей «фактов» в романах М. Пруста из цикла «В поисках утраченного времени» с чередованием «выскакивающих» во «времени-памяти» как нечто «вполне отдельное» воспоминаний, которые находятся со всеми другими потенциальными «отдельностями» не в отношениях, мотивированных логикой сценария, а «в какой-то... связи веером» [4 с. 100]. А В. Михалкович, уподобляя нарративным структурам М. Пруста повествование в «Зеркале» А. Тарковского, говорит о разворачивающемся в этом повествовании «всеобщем бытийном времени», которое совпадает с биографическим «временем-памятью» главного героя [5 с. 36].

Персоналистское произведение искусства в персоналистском же толковании – это «зеркало», открывающее тому, кто смотрит в него, т. е. зрителю, его, зрителя, экзистенцию, где, говоря словами Мунье, «Ты», а в нем и «Мы» предшествуют «Я» или, по меньшей мере, всегда сопровождают «Я» [6 с. 134]. Первичной же по отношению к художественной, в данном случае, экранной, репрезентации в персонализме полагают ту конституируемую авторским онтологическим уровнем сознания форму «времени-длительности», которая, будучи разворачивающейся «динамической схемой», актуализируется в этой области взаимоотражений «Ты» и «Я». Причем такое конституирование неотделимо от преодоления человеком того отношения к другому человеку, которое Мунье связывает с «симпатией, сродством душ» [6 с. 137], т. е. со стремлением отыскать в «другом» «нечто, созвучное нам самим» [6 с. 137]: «Подлинная любовь властно требует различения и признания “другого” “иным”. Чувство симпатии принадлежит природе, любовь же – новая форма бытия» [6 с. 137]. В то же время переход в эту «новую форму бытия», утверждающий «другого» «иным», невозможен без перехода к восприятию и себя как «иного» по отношению к своему привычному, «психологическому», «Я». Достижение такой, говоря языком М. Бахтина, «внезаходимости» означает сущностную для персоналистского мировоззрения персонификацию субъекта, его уникальную отдельность. Однако, как пишет Мунье,

...если бы личности были абсолютно различны, то ни одна из них – ни «Я», ни «Он» – не могла бы мыслить их вместе и употреблять по отношению к ним одно и то же понятие – «личность». Между ними должно быть что-то общее [6 с. 141, 142].

Личностный мир, таким образом, создается «двойным движением – ... к утверждению абсолюта⁴, и к созданию единого мира личностей» [6 с. 141]. Понимается это межличностное «общее» как *интерсубъективный* универсальный бытийный Миф, который «непрозрачно» совпадает с *персональным* внутренне-временным «горизонтом», «мгновенным Все-сразу» [7 с. 87], разворачивающимся, если речь идет об авторе художественного произведения, как уникальная личная судьба самого автора, обретшего, говоря словами М. Хайдеггера⁵, свое «подлинное» личное «понятие

⁴ Имеется в виду абсолют персонифицированности.

⁵ В экзистенциализме М. Хайдеггера речь не идет об интерсубъективном бытийном христианском Мифе, но его философия, как и христианский персонализм, утверждает обретение личностью интуиции целостной судьбы в экзистенциальном состоянии «выстаивания перед смертью» [8 с. 133].

существования» [8 с. 137], или его героя, являющегося, как правило, alter ego автора. Этот основополагающий Миф, как бы фундирующий структурное единство судьбоносных личностных «горизонтов» всех принадлежащих к «Мы» индивидуумов у христианских персоналистов, как это показано в базеновском анализе фильма Брессона, является Мифом евангелическим. «Чтобы увидеть смысл, намекающий на структуру нашей сознательной жизни или на структуру нашей истории, нашей судьбы, – раскрывает в одной из своих лекций содержание этого бытийного основания интерсубъективности мировоззренчески близкий христианскому персонализму М. Мамардашвили, – нужно... вернуться... к точке одновременности с происходящими там событиями. Одновременность есть вечный акт... “агонии Христа”. То есть содержание этой агонии и есть вечный акт. Как говорил Паскаль, агония Христа будет длиться до конца времен (это не есть что-то совершившееся, мы внутри нее). И добавляет еще одну вещь, очень важную и для меня, и для нашего понимания... все это время нельзя спать» [9 с. 96].

Сакральное внутреннее время, время бодрствующего «присутствия», понимается персоналистами как постоянно возрождающийся в самоощущении человека трагический конфликт между свободой, непреодолимо влекущей к персонализации и к свойственной ей трансценденции, и деперсонализирующей биологической или социальной необходимостью, неизменно предъявляющей права на свое соответствие самой естественной человеческой природе. В XX в. место деперсонализирующей необходимости заступило тотальное доминирование интересов «массового человека», который возвысил ценности биологической и социальной детерминированности, упразднившие какое-либо стремление к трансцендированию. Воспользовавшись еще одним высказыванием Мамардашвили, можно утверждать, что в жизни большинства людей XX столетия, увиденной с персоналистской точки зрения, есть то, «что мы могли бы описать как натурально существующее», но отсутствует «некая действующая сила, толкающая... все время к выходу за эти пределы и трансцендированию» [10]. Именно этому доминированию «натурально существующего», согласно христианскому персонализму, противостоит то искусство, которое в форме трагедии «ставит человека перед необходимостью выбора: предлагая определенный порядок, трагедия выдвигает героя, отвергающего его» [11 с. 139]. Принимая базеновскую интерпретацию фильма «Дневник сельского священника», согласно которой его «подлинная структура... соответствует литургическому действию страстей Господних», мы можем сказать, что разворачивающаяся в фильме история в то же время воссоздает связанную с Боговоплощением

христианскую архетипическую версию бодрствующего трагедийного существования личности.

Что же означает в повествовательной структуре «Дневника сельского священника», разворачивающейся как сакральное «вечное время» бодрствующего сознания, эта выявленная Базеном и, с его точки зрения, сущностная для фильма Брессона отчужденность, царящая во взаимоотношениях между существующим в картине как «необработанный эстетический факт» литературным первоисточником и экранным изображением, между «исполнителем и текстом... словами и лицами» [1 с. 88]?

Практика включения «необработанных эстетических фактов» или, по-другому, недиегетических, т. е. выходящих за пределы «пространства и времени вымысла», эстетических фактов, в нарративные структуры как данного фильма, так и других игровых и неигровых картин, относящихся к кинематографическому *модернизму*, восходит, по моему мнению, к рожденной киноавангардом традиции *кинематографической синестезии*.

Для прояснения этой позиции, прежде всего, скажем несколько слов о закате «синестетической эпохи» в немом кино и ее возрождении в кино звуковом.

В 1925 г. в статье «Ритм» будущий классик французского поэтического реализма кинорежиссер Рене Клер, в ту пору – молодой киноавангардист, только что создавший знаменитый сюрреалистический фильм «Антракт», писал: «Сентиментальная сторона каждого события придает его длительности совершенно относительную ритмическую значимость» [12 с. 144]. Эта фраза, если ее понимать как определенное императивное требование, предъявляемое Клером своим коллегам-киноавангардистам, оппозиционна всем синестетическим интенциям как киноавангарда 1920-х, так и раннего модернистского искусства в целом, возникшим, в частности, под влиянием идей Ф. Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» немецкий философ адресует искусству начала XX в. мысль, которую можно интерпретировать следующим образом: «у врат всякой культуры» [13 с. 174] на фундаментальном коллективно-психологическом, или «жизненном», уровне человеческого бессознательного «тяжелой глыбой» [Там же], как основание единства той или иной этнической группы, лежит определенное «мучительное, неразрешимое противоречие между человеком и богом» [Там же]. Открывается это противоречие представителям данного этноса как некий неотделимый от этнических истоков Миф. В частности, арийские представления об этом противоречии «отличаются возвышенной идеей *активного греха* как Прометеевой добродетели» [Там же]. Как и Мифы любых других этнических групп, арийские мифологические истоки суще-

ствуют в культуре, по Ницше, в форме взаимосвязанных статичных «аполлонических» повествований, которые, подобно инвариантной фабуле древнегреческой трагической постановки, описываемой в «Поэтике» Аристотеля, не отсылают ни к какой конкретной действительности произошедшей истории, но рассказывают «о возможном по вероятности или по необходимости» [14 с. 171]. При определенном характере соединения – перед зрителем – какого-либо из таких «аполлонических» повествований с *адекватной ему*, т. е., по Ницше, «представляющей», как и Миф, «жизненное» этническое бытие, музыкой фундаментальное противоречие между человеком и богом выходит из своего статично-повествовательного состояния и превращается в восприятии в проясненный *синестетическим зрелищем* «дионисийский» «поток» чувств, в своего рода «всеведение» по отношению к Мифу⁶ [13 с. 235]. Соединение этих разноприродных ипостасей «жизненного» бытия⁷ – повествовательно-визуального Мифа и адекватного ему музыкального ритма (такая «адекватность» вовсе не тождественна дублирующей повествование «изобразительности») – как раз и является *синестезией*, «оживляющей» в зрительском восприятии статичное зрелище. Это такая эстетическая форма сосуществования различных ипостасей бытия в человеке, при которой повествование не подчиняет себе довербальный ритм, не предикатирует его, не наделяет той или иной, как правило, важной для жанрового, хорошо узнаваемого, повествования вербальной семантикой, такой, например, как «страшно» или «что-то должно случиться», или «веселая бесшабашность» и т. п.

⁶ Это ницшевское «всеведение» по отношению к Мифу» родственно и «динамической схеме» и «интуиции целого» А. Бергсона, и юнгианскому «архетипу», и внутренне-временному «горизонту», «мгновенному Все-сразу» феноменологии Э. Гуссерля. Со всеми этими понятиями можно также соотнести и «прафеномен» О. Шпенглера, и «гештальт». Такое родство свидетельствует о складывавшейся на рубеже XIX и XX вв. общей философско-культурной парадигме, несомненно находившейся в отношениях обратной связи с модернистскими эстетическими теориями и модернистским искусством.

⁷ Синестезия и синестетическое соединение разноприродных ипостасей «жизненного» бытия понимается в данной статье не как некое конкретное, установленное наукой и исследованное как нейрологический феномен взаимодействие различных сенсорных систем человека, а скорее как влиятельный концепт, предопределивший важнейшие понятия авангардистской и в целом модернистской эстетики и, скорее всего, восходящий даже не к ницшевскому «Рождению трагедии из духа музыки», а к «Миру как воле и представлению» А. Шопенгауэра.

Именно на такого рода *синестетические* взаимоотношения разноприродных воздействий, т. е. на их сосуществование в автономности, а не в слитности, которая подчинила бы довербальную чувственность повествованию, превратив любую ритмическую структуру произведения в предикат доминирующей истории, в компонент привычного и уютного «жанра», были так или иначе ориентированы практически все авангардистские направления начала XX в. Причем природа «ритмов», вступавших в синестетические отношения с повествованиями, уже не ограничиваясь только музыкальной сферой, часто (особенно это характерно для немецкого экспрессионизма) была связана со сферой формообразования пространства. И именно эта ситуация радикально переосмысливается Р. Клером в процитированной статье «Ритм».

В начальный период истории звукового кино антиавангардистский призыв подчинить в фильмах «ритмическую значимость» «сентиментальной стороне каждого события» и таким образом вернуть кинематограф в лоно понятного всем «реализма» оказался чрезвычайно востребован. Однако на рубеже 1930-х и 1940-х гг. идея сосуществования в произведении искусства различных ипостасей внутреннего («внутренне-временного») бытия автора вернулась в кинематограф, опираясь, правда, на существенно иные мировоззренческие основания. Место «жизненной» синестезии «ритмов» и мифологического повествования заступило сосуществование разноприродных «чистых фактов». Имелись в виду, *во-первых*, онтологические «чистые факты» внешнего мира [15 с. 46], которые предстают на экране в выстраивающих диегезис кадрах, часто снятых как «планы-эпизоды» [15 с. 265]. Кинорежиссер, стремящийся запечатлеть такие относящиеся к диегезису «чистые факты», должен, по словам Базена, добиваться «бесстрастности объектива» [15 с. 46], чтобы освободить «предмет от привычных представлений и предрассудков, от всей духовной грязи, которая на него наслонилась в... восприятии» [15].

В опубликованной в 1967 г. статье «Запечатленное время» ее автор Андрей Тарковский передает смысл той особой и сложно поддающейся словесному описанию «чувственности», которая в его понимании свойственна «натуралистичности» этих онтологических «чистых фактов» запечатлеваемого на экране внешнего мира: «Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно-воспринимаемой формы кинообраза» [16 с. 57]. «Чувственно-воспринимаемая форма кинообраза» онтологической реальности мыслилась как

Тарковским, так и Базеном не семиотически, как произведенный внешним автору социокультурным порядком знак, обладающий определенной формой означающего, за которой конвенционально закреплено определенное означаемое, будь то некий «натуралистический чистый факт» или «реалистический типичный герой» («наш современник», «герой нашего времени» и т. п.). Эта «форма кинообраза» понималась в духе христианско-персоналистской и экзистенциалистской киноэстетики – как кинообраз, первично представляющий собой не репрезентацию какой-либо «объективности», а запечатление неразделимой сингулярной – а не обобщающей «внешний мир» – целостности, рождаемой непосредственно авторской экзистенцией, авторским экзистенциальным «внутренним временем». Такая целостность в процессе работы над фильмом «припоминалась» режиссером и получала экранное воплощение, режиссерское понимание «внутренне-временных» истоков которого чаще всего оставалось *имплицитным* для зрителя несмотря на чуждое «нормальному» диегезису, т. е. затрудняющее его рецепцию, единство натуралистичности и эстетичности, приведенное «к правде единственного, как бы впрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости» [17 с. 120].

Второй возможной формой экранного существования «чистых фактов» стала *явленная зрителю* «нереалистичность», «ненатуралистичность» тех или иных базовых для культуры мифологических сюжетов или эстетических фактов, «вписанных» в разворачивающееся диегетическое повествование, но в то же время вследствие такой своей явленности как бы выпадающих из него. Суть «чистоты фактов» заключалась в данном случае в том, что этим мифологическим сюжетам или эстетизированным изображениям надлежало существовать в зрительском восприятии именно в «разрыве» с повествованиями, т. е. не быть поглощенными, полностью присвоенными разворачивающейся историей, сюжетом. В игровом кино это означало окончательное изменение «природы» нарратива, уже совершенно *эксплицитное* «странное» его раздвоение: с одной стороны, на экране должны были происходить события диегетического ряда с его персонажами, действиями, интерьерами, пейзажами, закадровыми рассказчиками и т. д.; с другой стороны, диегетический хроно-топ не включал в себя эти культурно-мифологические и эстетические факты, остававшиеся равными самим себе. Наоборот, происходящие в фильме события или какие-то элементы этого повествовательного ряда, как, например, голоса персонажей и рассказчика в «Дневнике сельского священника», должны были балансировать между двумя измерениями, пребывая

одновременно и в диегезисе, и как бы внутри не скрывающихся своей недидеетичности культурных или эстетических «чистых фактов». В зрительской рецепции этот «разрыв» должен проявляться как неслиянное сосуществование двух нарративов, которое опять же провоцирует «всеведение» по отношению к (вспомним слова М. Мамардашвили) сакральному времени пребывания человека «в вечном акте... “агонии Христа”». Первым из этих двух нарративов является остающийся, как было отмечено выше, имплицитным в своих «внутренне-временных» авторских истоках разворачивающийся сюжет, как правило, «намекающий» на евангелический Миф; второй нарратив – эксплицитно разворачивающееся как экзистенциальная память «реального автора», т. е. режиссера фильма, его «внутреннее время». В этой авторской экзистенциальной памяти как раз и продуцируются культурные или эстетические «чистые факты», затем запечатлеваемые на экране. Возможной формой такого продуцирования являются, во-первых, эстетические факты, рождающиеся как неопределенные воспоминания непосредственно в процессе создания фильма. Такого рода недидеетические «неопределенные воспоминания», эстетическая природа которых несомненна, мы видим, например, в «Великой иллюзии» Жана Ренуара, когда на экране появляются опять-таки «странные» групповые портреты персонажей, пристально как будто бы «в никуда» смотрящих из окна. Эти кадры сняты режиссером так, что прямоугольник окна предстает как рамка изображения, композиционная природа которого совершенно очевидна для зрителей. Причем ясно, что этот смысл – «экзистенциальное воспоминание» – подобных кадров в изобразительной структуре «Великой иллюзии» абсолютно иной природы, нежели смысл тех довольно часто появляющихся в финальных эпизодах «реалистического» кино групповых фотографий, который может быть прочитан примерно как «А вот и мы все».

Другой киномодернистской формой экранного представления недидеетических фактов, продуцируемых разворачивающейся экзистенциальной памятью «реального автора», являются «оживающие» в фильме живописные полотна. Один из наиболее известных примеров – эпизод с поднимающимся на пологую снежную гору мальчиком в фильме Андрея Тарковского «Зеркало». Здесь перед зрителем предстает «ожившая» картина Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», образующая вместе со звучащими в других эпизодах «Зеркала» стихами Арсения Тарковского, со многими включенными в фильм документальными кадрами и со снятыми в документалистской манере кадрами, воспроизводящими

документальность как «факт культуры»⁸, парадигматический ряд недиегетических эстетических и культурных фактов.

Выпадающие из диегезиса «факты культуры» есть и в других фильмах А. Тарковского. В том эпизоде из «Андрея Рублева», который иногда называют «русским Христом» или «северным Христом», воспроизводится путь Христа на Голгофу. И в «Солярисе», когда кинокамера представляет зрителю медленное «исследование» тех же брейгелевских «Охотников на снегу», в какой-то момент это перенесенное на экран в качестве «персонажа» разворачивающейся повествовательной сцены полотно превращается в воспроизведенный «необработанный эстетический факт», продуцируемый экзистенциальной памятью автора. Подобное же воспроизведение происходит и в финальной сцене этого фильма: его главный герой Крис Кельвин стоит на коленях перед своим отцом, но абсолютно ясно, что это еще и «оживший» на экране сюжет новозаветной притчи, и «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

«Мы не можем восстановить XV в. буквально, как бы мы ни изучали его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие» [16 с. 65], – писал в «Запечатленном времени» Тарковский, имея в виду, что и реальность XV в., и любой другой «факт истории» мы можем воссоздать в фильме не как какую-то *бывшую реальность*, восстанавливаемую по памятникам культуры, а только как запечатленную реальность нашей *теперешней* глубинной памяти, в которой взятые из «наблюдения» памятники культуры образуют *современную* авторскую внутренне-временную структуру. Этот смысл родственен тому экзистенциалистскому пониманию истории, которое выражено, в частности, в философии Габриэля Марсея. Суть такого понимания заключается в видении преемственности исторического процесса не как некоей «реалистической» связи времен, а как пребывающего в человеческой экзистенции интересубъективного опыта «человеческих страданий», того единственного, «что не исчезало в водовороте исторических трагедий, всегда оставаясь внятным последующим поколениям» [18 с. 164]. Этот опыт «сказывается в эмоциональном воздействии источников, памятников, шедевров мирового искусства», актуализирующих в экзистенции надысторический диалог «свидетельств

⁸Мы в данном случае называем документальность не «культурным кодом» и не «культурным стилем», а именно «фактом культуры», чтобы обозначить наше понимание радикального отличия киномодернистской природы репрезентаций культурных и эстетических форм в «Зеркале» как «чистых фактов» от реалистических репрезентаций исторического прошлого и постмодернистских цитирований.

мученичества» [18 с. 164]. Такое видение, можно сказать, совпадает с христианско-персоналистским контекстом использования в фильме эстетических фактов, радикально отличающимся как от смысла «реалистических» реконструкций, так и от связанного с концепциями «пустоты», «отсутствия» и «смерти автора» смысла тех цитирований и симуляций, которые свойственны более позднему, постмодернистскому, периоду истории киноискусства.

В то же время и в кинематографе, хронологически, формально и содержательно принадлежащем постмодернистской эпохе, также есть фильмы, включающие недидеетические эстетические факты не как «цитаты» и «симуляции» или даже являющиеся такими эстетическими фактами. Причем некоторые из этих фильмов адресуют зрителям концепции, близкие христианско-персоналистским и экзистенциалистским идеям. Имеется в виду именно *буквальное понимание* «адресации», ибо речь идет о фильмах, относящихся к концептуальному искусству, которое «выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект» [19 с. 606]. С другой стороны, этот «дотошный “логоцентризм” концепции» [19 с. 606] снимается тем, что тот или иной философский, религиозный или, чаще всего, теоретико-культурологический контекст играет в концептуалистских инсталляциях более важную роль, «чем сам артефакт» [19 с. 606]. Концепция, таким образом, является абстракцией, ориентированной на активизацию не «чувств», а интеллекта реципиента и, следовательно, будучи изначально индифферентной, а скорее даже ироничной к любым тотальным идеологиям и верованиям, не стремится ни к какому властному смысловому «захвату» внутреннего мира человека.

Один из опытов моей зрительской коммуникации с такого рода концептуальным кинематографом связан с просмотром фильма Леха Маевского «Мельница и крест», который был снят в 2010 г. по мотивам книги искусствоведа М. Гибсона «Дорога на Голгофу», представляющей собой подробное исследование картины Питера Брейгеля Старшего «Крестный путь». Знаменитая картина превращается в фильме в «живое» повествование о судьбах ее героев и, кроме того, «оживает» как изобразительный стиль фильма. Такая создающая с помощью новейших цифровых технологий «эффект присутствия» реинкарнации души брейгелевского шедевра дополняется «спроектированными» кинорежиссером диалогами нидерландского художника с заказчиком картины купцом Николасом Йонгелинком, а также определенной системой повторяющихся повествовательных мотивов и отсылок. Все это не оставляет сомнения в «логически продуманной и прописанной

концепции» данного фильма и намечает помогающий «прочитать» это красивое зрелище контекст, как и положено, программно не генерирующий никакого зрительского «всеведения». В то же время, по моему мнению, этот контекст выражает такое, можно сказать, антиномичное по отношению к самой сути концептуального искусства понимание Крестного пути Христа, которое принадлежит той же мировоззренческой парадигме, что и христианско-персоналистское видение глубинного основания индивидуальной человеческой экзистенции. Страдания Фландрии, жестоко угнетаемой в XVI в. испанцами, уподобляются страданиям Христа, причем путь на Голгофу и распятие концептуализируются Маевским как сакральное, вечное, время Истории, длящееся в экзистенциальной памяти любого индивида как «внутреннее время» мученичества, впрочем, узнаваемое и в себе, и в Истории только теми индивидами, которые «бодрствуют». Для большинства же людей, умеющих жить лишь повседневностью, это историческое и внутреннее время всегда остается невидимым.

Особенно отчетливо этот замысел, воплощенный в постмодернистском произведении, но противоположный постмодернистским антиэлитарным ценностям, являет одна из последних сцен фильма, в которой народ, как будто сошедший с картины Брейгеля, кружится под скалой с мельницей в хороводе. Хоровод этот, как мне представляется, «перекликается» и с как таковой средневековой «пляской смерти», и с представлением этого макабра в финале фильма И. Бергмана «Седьмая печать». Кроме того, вся эта сцена с хороводом на фоне высокой скалы напоминает еще и финальный эпизод «Восьми с половиной» Ф. Феллини с его опять же «цитирующим» макабр кружением в хороводе всех персонажей возле лесов огромной декорации к так и не снятому главным героем картины кинорежиссером Гвидо Ансельми фильму. Люди исчезают в пляске смерти, а свидетельствующие о трагическом смысле человеческой жизни и человеческой истории произведения искусства становятся единственной исторической памятью.

Литература

1. *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 80–93.
2. *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Сост. К. Разлогов.* М.: Радуга, 1984. 279 с.
3. *Блауберг И.И.* Анри Бергсон и философия длительности // Анри Бергсон. Собрание соч. в 4 томах. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. С. 6–49.

4. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997.
5. *Михалкович В.И.* Андрей Тарковский. М.: Знание, 1989.
6. *Мунье Э.* Персонализм // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 105–214.
7. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Гуссерль Э. Собр. соч. М.: Гнозис, 1994. Т. 1.
8. *Хайдеггер М.* Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
9. *Мамардашвили М.К.* Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
10. *Мамардашвили М.К.* Философия и личность. Выступление на Методологическом семинаре сектора философских проблем психологии Института психологии РАН 3 марта 1977 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00044.shtml> (дата обращения 10 мая 2018).
11. *Вдовина И.С.* Персоналистская концепция «трагического гуманизма» // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной литературы. М.: Наука, 1982. С. 134–157.
12. *Клер Р.* Ритм // Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли / Сост. М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 143–145.
13. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 130–249.
14. *Аристотель.* Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2011.
15. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
16. *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути (воспоминания, интервью, лекции, статьи). М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 1994. С. 45–67.
17. *Тарковский А.А.* Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало... и пути... С. 83–155.
18. *Тавризян Г.М.* Габриэль Марсель: между христианским экзистенциализмом и «новым орфизмом» // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной литературы. М.: Наука, 1982. С. 158–187.
19. *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: МБА, 2010. 783 с.

References

1. Bazin A. "The Diary of a Rural Priest" and the stylistics of Bresson. *Film studies notes*. 1993;17:80-93. (In Russ.)
2. The structure of the film. Some issues of screen analysis. Collection of articles. Comp. K. Razlogov. Moscow: Raduga Publ.; 1984. 279 p. (In Russ.)
3. Blauberger II. Henri Bergson and the philosophy of duration. Henri Bergson. *Collected Works in 4 volumes*. Vol. I. Moscow, 1992. P. 6-49. (In Russ.)
4. Mamardashvili M. Psychological topology of the path. M. Proust "In Search of Lost Time". Saint Petersburg: Russian Christian Institute of Humanities Publ.; 1997. (In Russ.)
5. Mikhalkovich VI. Andrei Tarkovsky. Moscow: Znanie Publ.; 1989. (In Russ.)
6. Mounier E. Personalism. *French philosophy and aesthetics of the twentieth century*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1995. P. 105-214. (In Russ.)
7. Husserl E. Phenomenology of the inner consciousness of time. Husserl E. *Collected Works*. Moscow: Gnosis Publ.; 1994. T. 1. (In Russ.)
8. Heidegger M. The research work of Wilhelm Dilthey and the struggle for historical outlook in our days. Ten reports read in Kassel (1925). *Questions of Philosophy*. 1995;11:119-45. (In Russ.)
9. Mamardashvili MK. Introduction to philosophy, or the same, but in connection with Proust's novel "In Search of Lost Time". *Art of Cinema*. 1993;2:93-98. (In Russ.)
10. Mamardashvili MK. Philosophy and personality. Speech at the Methodological Seminar of the Sector of Philosophical Problems of Psychology of the Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences on March 3, 1977 [Internet]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00044.shtml> (data obrashcheniya May 10 2018). (In Russ.)
11. Vdovina IS. Personalistic concept of "tragic humanism". *Philosophy. Religion. Culture Critical analysis of modern bourgeois literature*. Moscow: Nauka Publ.; 1982. P. 134-57. (In Russ.)
12. Claire R. Rhythm. *Silent Movie. 1911–1933. From the history of French filmmaking*. Comp. by MB. Yampolsky. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1988. P. 143-45. (In Russ.)
13. Nietzsche F. The birth of the tragedy of the spirit of music // Friedrich Nietzsche. Poems Philosophical prose. Saint-Petersburg: Khudozhestvennaya literature Publ.; 1993. P. 130-249. (In Russ.)
14. Aristotle. Rhetoric. Poetics. Moscow: Labirint Publ.; 2011. (In Russ.)
15. Bazin A. What is a movie? Moscow: Iskusstvo Publ.; 1972. (In Russ.)
16. Tarkovsky AA. Captured time. *Andrei Tarkovsky: the beginning ... and the ways (memories, interviews, lectures, articles)*. Moscow: VGIK Publ.; 1994. P. 45-67. (In Russ.)
17. Tarkovsky AA. Lectures on filmmaking. *Andrei Tarkovsky: the beginning... and the ways*. P. 83-155. (In Russ.)
18. Tavrizyan GM. Gabriel Marcel: between Christian existentialism and the "new Orphism". *Philosophy. Religion. Culture. Critical analysis of modern bourgeois literature*. Moscow: Nauka Publ.; 1982. P. 158-87. (In Russ.)

19. Bychkov VV. Aesthetic aura of being. Modern aesthetics as a science and philosophy of art. Moscow: MBA Publ.; 2010. 783 p. (In Russ.)

Информация об авторе

Борис В. Рейфман, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; brejfman@yandex.ru

Information about the author

Boris V. Reyfman, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; brejfman@yandex.ru