

Humanitas

Роман Перельштейн

Конфликт
«внутреннего»
и «внешнего»
человека
в киноискусстве



Роман Максович Перельштейн
Конфликт «внутреннего»
и «внешнего» человека
в киноискусстве
Серия «Humanitas»

Текст предоставлен издательством

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12156653

Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве:

Центр гуманитарных инициатив; Санкт-Петербург; 2015

ISBN 978-5-98712-076-7

Аннотация

В книге формулируется одна из архетипических тем киноискусства, являющаяся своеобразным кодом доступа в мир идей авторов художественного фильма. Обратившись к конфликту «внутреннего» и «внешнего» человека как теме не только игрового, но и документального, а также анимационного фильма, автор приподнимает завесу над драматургическим замыслом ряда вершинных достижений киноискусства XX века. Рассматриваются антропологические концепции экзистенциально ориентированных зарубежных мыслителей XX столетия, однако, взгляд на мировое кино, неотъемлемой частью которого является отечественный

кинематограф, брошен преимущественно с высоты русской религиозной мысли, из недр «метафизики сердца», одного из важнейших, если не определяющих направлений отечественной философии. Книга предназначена для искусствоведов, историков кино, культурологов, философов, и всех тех, кто интересуется судьбами художественной культуры.

Содержание

Введение	7
1.	7
2.	14
3.	22
4.	30
5.	35
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Внутренний и внешний человек как лики подлинного и мнимого существования	42
Глава I. Реальность и игра	42
1.	42
2.	51
3.	54
4.	59
5.	64
Конец ознакомительного фрагмента.	66

Роман Перельштейн

Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека

В киноискусстве

© С. Я. Левит, составитель серии, 2015

© Р. М. Перельштейн, 2015

© Центр гуманитарных инициатив, 2015

* * *

Серия основана в 1999 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты Центра гуманитарных научно-информационных исследований Института научной информации по общественным наукам, Института философии Российской академии наук

Посвящаю моим родителям



Введение

1.

Христианская антропология исходит из того, что человек имеет две ипостаси. Первая связана с опытом преодоления смерти и называется *человек внутренний*. Вторая является попыткой сойтись со смертью как можно ближе и называется *человек внешний*. Две «разнокачественные сущности» единой духовно-телесной организации человека находятся в беспрестанной борьбе друг с другом. Примирение между ними, согласно христианской антропологии, невозможно¹.

Конфликт внутреннего и внешнего человека является одной из архетипических тем киноискусства. В свете этого конфликта онтологические проблемы человеческого бытия не только угадываются киноэкраном, но и ставятся. Искусство кино способно выявлять «проблематику жизни», связанную с феноменом выбора между подлинным и мнимым существованием благодаря тому, что оно непрестанно обращается к антитезе внутреннего и внешнего человека как двум возможным вариантам нашей судьбы.

¹ См.: *Бачинин В. А.* Христианская мысль. СПб.: Новое и старое, 2004. Т. 5. Политическая теология и правовая социология. 179 с.

Область невидимого и непостижимого, существующего вопреки здравому смыслу, то есть находящаяся в конфликте с видимым и познаваемым, является той частью реальности, без которой реальность была бы неполной. Так же и человек не исчерпывается своей «внешней» ипостасью. Существует, и тоже нередко вопреки здравому смыслу, ипостась «внутренняя». Она незрима и непостижима, но без нее разговор о подлинности человеческого существования, о полноте присутствия человека в мире был бы и вовсе невозможен.

Киноискусство не могло обойти столь важной темы. Оно заговорило о конфликте внутреннего и внешнего человека, прибегнув на уровне драматургии фильма ко всевозможным антиномиям, значение одной из которых переоценить трудно. Это противоречие между реальностью и игрой. Трагический и жесточайший конфликт внутреннего и внешнего человека имеет прямое отношение к противоречию между *реальностью* как сценарием нашей возможной подлинной жизни и *игрой* как сценарием бегства от жизни.

Двигаясь в русле конфликта внутреннего и внешнего человека, избрав ориентиром противоречие между реальностью и игрой, мы приподнимем завесу над драматургическим замыслом ряда вершинных достижений киноискусства XX века. Их достаточно много в отечественном кино, и поистине им нет числа в кинематографе зарубежном. Поэтому основной массив разбираемых фильмов будет связан с кинематографом стран Европы, а также Америки и Японии. Ав-

тор рассматривает антропологические концепции экзистенциально ориентированных зарубежных мыслителей XX столетия, однако, взгляд на мировое кино, неотъемлемой частью которого является отечественный кинематограф, будет брошен преимущественно с высоты русской религиозной мысли, из недр «метафизики сердца», одного из важнейших, если не определяющих направлений отечественной философии. На протяжении всей работы будут то спорить друг с другом, то вторить друг другу художественные философии Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского. Конфликт внутреннего и внешнего человека по-разному решается Бергманом и Тарковским, однако благоговейное отношение к внутреннему миру личности объединяет воззрения этих двух великих режиссеров. «Реальность и игра» – едва ли не ведущая тема бергмановского кинематографа. У Бергмана игра выступает прежде всего духовным феноменом, что и позволяет полноценно, без скидок на какое либо недопонимание, соотносить ее с незримой или метафизической реальностью. «Реальность и игра» – не проходная тема фильмов Тарковского. Мистическая связь между людьми, которая и есть метафизическая реальность, в мире Тарковского противопоставлена играм, в которые играет рабски удовлетворяющее свои желания человечество.

Итак, если конфликт внутреннего и внешнего человека – одна из вечных тем искусства кино, то противоречие между реальностью и игрой – одна из возможных тем художествен-

ного фильма, которую трудно себе представить вне этого конфликта. В дальнейшем мы дадим исчерпывающее определение терминам «реальность» и «игра», составляющим важнейшую для данного исследования оппозицию.

Термин «художественный», в отношении фильма, мы избрали не случайно. В поле нашего зрения попадут и игровые, и документальные, и анимационные ленты. То, что они есть искусство в самом широком смысле этого слова, не вызывает сомнений. Анимационный фильм Александра Петрова «Сон смешного человека», документальная картина Гофри Реджио «Каянискатси», игровая лента Федерико Феллини «Восемь с половиной» выполнены на высочайшем художественном уровне, что и позволяет говорить о них как о художественных явлениях.

Очень важно в самом начале работы прояснить, как мы понимаем природу конфликта внутреннего и внешнего человека и исход конфликта, если исход вообще возможен. В попытке подобного ответа, безусловно, сквозит «личный жест»², да и возможно ли, не имея личностного отношения, ответить на столь непростой вопрос. Полноты внутреннего человека можно требовать только от самого себя, но вменять внутреннего человека в обязанность кому-либо недопустимо. Так же как недопустимо презирать в ком бы то ни было внешнего человека, так как от этого презрения рукой подать

² Седакова О. А. Счастливая тревога глубины // Седакова О. А. Музыка. Стихи и проза. М.: Русский мир. 2006. С. 257.

до ницшеанской «любви к дальнему», самому эффективно-му оружию для интеллектуальной и физической расправы над ближним.

Необходимо сразу сказать несколько слов и об искусстве в ракурсе конфликта внутреннего и внешнего человека. Искусство есть кружная, окольная тропа от внешнего человека к внутреннему. Тропа, которая может вывести нас к самим себе, то есть к тому, что в нас самих ближе нам, чем мы сами, по меткому выражению Бердяева, а может и затеряться в дебрях чужой нам, оплошно присвоенной судьбы³, сгнуть в постылости нашего угрюмого равенства самим себе. Делая первые шаги в направлении оппозиции реальности и игры, теснейшим образом связанной с конфликтом внутреннего и внешнего человека, заметим, что тропа искусства может как оказаться самой *реальностью*, так и обернуться *игрой*. Мы ни на минуту не забываем о том, что искусство и, в частности, кинематограф обращены не только к сокровенному в нас, к внутреннему человеку, как подлинному нашему «я», но и к человеку внешнему или, как сказал бы философ Григорий Сковорода, человеку «земляному». Кинокритик М. Брашинский в статье «Страх в кино» выразился еще резче: «...кино всегда целится ниже пояса»⁴. И все-таки

³ *Перельштейн Р. М.* Феномен псевдоличности в отечественном и зарубежном кинематографе 60–80-х годов // Перельштейн Р. М. Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60–80-х годов: Диссертация... кандидата искусствоведения. М.: ВГИК, 2009. С. 41–57.

⁴ *Брашинский М. И.* Страх в кино // Кино. 500 главных фильмов всех времен

исподволь, тайно, без предупреждения настоящее кино готовит почву для перерождения внешнего человека во внутреннего.

В фильме Федерико Феллини «Восемь с половиной» (1962) кинорежиссер Гвидо Ансельми открывает душу своему другу: «Мне казалось, что мысли у меня такие ясные. Я хотел сделать честный фильм, без какой бы то ни было лжи. Мне казалось, что я мог бы сказать что-то такое простое. Что-то очень простое. Фильм, который был бы полезен всем, который помог бы похоронить навсегда все то мертвое, что мы носим в себе. А получается, что я первый не имею мужества ничего похоронить». Как это ни парадоксально, но «то мертвое, что мы носим в себе», и есть наш внешний, «земляной» человек, которого Гвидо желал бы предать земле, но не может, потому что слишком слит с подлинным Гвидо этот внешний неподлинный человек. Именно он, «земляной» человек, и возвел, нужно полагать, грандиозную фантастическую конструкцию из металла, у подножия которой корчится от боли человек внутренний. «Земляной» человек рвется в космос, потому что он сам себе ненавистен, но тайно, лишь с теми, кому доверяет, внешний Гвидо пытается прорваться к настоящему в самом себе, к внутреннему своему человеку. «Сейчас у меня такая путаница в голове, – продолжает Ансельми. – Эта башня под ногами. Кто знает, почему все так получилось? В каком месте я свернул с доро-

ги? Мне просто совершенно нечего сказать, а я хочу сказать все равно»⁵. Гвидо не свернул с дороги, с той самой дороги, которая ведет к внутреннему человеку, но путь искусства – кружной путь, и художника одолевают тяжкие сомнения на затажных поворотах обходной тропы. Художнику есть что сказать. Сам отказ повторять чужой вздор, от которого Гвидо Ансельми откалывает только виньетки, чтобы скормить их этому же вздору, когда вздор в лице репортеров и публики, коллег и друзей, бесконечных женщин и самого «земляного» Гвидо явится к нему, как к некоему оракулу, и есть его, Гвидо-Феллини послание человечеству, признание в любви. Но для художника мало иметь мужество отказаться переливать вместе с миром из пустого в порожнее, художник *должен* миру мелодию или *художник должен миру реальность*. Должен, конечно же, сам себе, а вовсе не нам. Только он вправе потребовать от самого себя эту мелодию, этого внутреннего человека и исполнить его для нас, то есть облечь в звуки и краски, в зримые, нас то забавляющие, то ранящие вещи.

⁵ Предлагаем сравнить с другим вариантом перевода, на наш взгляд крайне неудачным. «Я считал, что мне все ясно. Я хотел снять честный фильм, в котором бы не было места лжи. Думал, что я скажу им что-то простое, что-то полезное для всех окружающих. Фильм, который бы помог навеки забыть воспоминания о прошлом, которое мы храним в себе. А получилось так, что у меня не хватает смелости, чтобы это сделать. И теперь я в полном смятении. Эта площадка для запуска ракеты. Интересно, почему все так получилось? Где я ошибся? Мне нечего сказать, но я все равно хочу выговориться».

2.

Данная работа является киноведческим исследованием с элементами драматургического анализа произведений киноискусства. Особое внимание уделяется разбору такого компонента драматургии, как тема. Тема художественного фильма, будучи содержательной составляющей его идеи, чаще всего формулируется как некое неразрешимое противоречие. К числу подобных антиномий принадлежит оппозиция между реальностью и игрой как типами бытия. Жизнеспособна та тема, и это хорошо известно авторам пьес и сценариев, которая сформулирована как противоречие, а потому мы характеризуем реальность и игру как типы бытия, друг друга исключаящие. Именно так конфликт внутреннего и внешнего человека на уровне темы фильма трансформируется в противоречие между реальностью и игрой.

Киноведческий характер исследования не отменяет постановки проблем онтологического и экзистенциального уровня, «базовых вопросов». Напротив, киноведческая составляющая стимулирует напряженный духовный поиск, позволяет предметно говорить о вещах, которые в ином контексте могли бы показаться умозрительными.

Разговор о реальности и игре в свете новозаветной парадигмы много потерял бы, если бы мы не попытались бросить на них взгляд и как на одно из измерений кинематогра-

фа. Анализ темы «реальность и игра» в пространстве кинематографа, согласно нашему допущению, имеет две смысловых оси – горизонтальную и вертикальную. Если мы отождествим с горизонтальной осью область психологии, а с вертикальной – область метафизики, мы лишь отчасти удержим то напряжение, которое возникает на их пересечении. Тем не менее, воспользуемся именно этой системой координат, обратившись к реальности и игре как к возможному психологическому и метафизическому измерению кинематографа.

Вычленение *темы*⁶ художественного фильма – операция весьма специфическая. Тема, хотя и просвечивает сквозь ткань фильма, но ее нужно еще и угадать, а угадав – сформулировать. Такая задача вовсе не ставится перед нашим *внеш-*

⁶ В. Туркин в книге «Драматургия кино» раскрывает смысл термина *тема* через термин *сюжет*. «...определение *сюжета* как основного *конфликта* и будет (...) расшифровкой определения сюжета как *конкретной темы* или *темы в конкретной оформлении*» (курсив В. К. Туркина. – *Р. П.*). (Туркин В. К. *Драматургия кино*. М.: ВГИК, 2007. С. 77). До некоторой степени сюжет и есть тема, но если сюжет связан с основным конфликтом, является «*основной пружиной событий*», «*событийным зерном произведения*», то тема связана с основным противоречием. Когда говорят о конфликте, вопрос формулируют так: «Конфликт между кем и кем?» Когда говорят о теме, вопрос ставится иначе: «Противоречие между чем и чем?» Правильно заданный вопрос и позволяет развести *сюжет* и *тему* как компоненты драматургии. В каком-то смысле тема предшествует сюжету, а что же предшествует теме? Теме предшествует идея. Если идея – это то, что автор хотел сказать произведением, то тема – это то, о чем произведение. (Кокоркин А. К. *Вам привет от Станиславского*. – М., 2002. С. 42). Итак. Тема, как стадия, следующая за идеей и предшествующая сюжету, отвечает на два вопроса: «О чем произведение?» и «Между чем противоречие?» Вопросы эти хотя и сформулированы чрезвычайно просто, но ответить на них порою нелегко.

ним зрителем, довольствующимся, как заметил П. Флоренский, внешним отношением к жизни. Но эта задача может оказаться чрезвычайно интересной для нашего *внутреннего зрителя*, с его внутренним отношением к жизни.

Наша формулировка темы «реальность и игра» затронет те аспекты оппозиции реальности и игры, на которые проливать свет так же мучительно, как на тайну личной жизни, потому что еще неизвестно, что мы увидим. Таковы ли мы окажемся, какими представляли себя в относительной темноте?

Приведем обширную цитату из фильма Ингмара Бергмана «Персона» (1965). Врач Маргарета Круук произносит в присутствии актрисы Фоглер монолог, который является, в некотором смысле, внутренней речью актрисы, уже третий месяц ни с кем не вступающей в разговор. Врач, как мы полагаем, персонаж служебный, и хотя Круук обладает невероятной проницательностью, ее как самостоятельной и уникальной личности в космосе Бергмана не существует.

«Думаешь, я не понимаю? – обращается врач к своей пациентке. – Безнадежная мечта о существовании. Не видимости, а существовании. Осознавая каждое мгновение, все время начеку. И в то же время ощущать глубокое противоречие между тем, кто ты есть на самом деле, и тем, кто ты для других. Чувство головокружения от постоянной близости разоблачения, когда тебя раскусят, расчленят на мелкие куски и, возможно, даже уничтожат. В каждой тональности голоса ложь, в каждом жесте фальшь. Каждая улыбка – гримаса.

Совершить самоубийство? Нет. Это – мерзко. Ты не сделаешь это. Но ты можешь оставаться недвижимая, можешь погрузиться в тишину. Так, по крайней мере, ты будешь избавлена от необходимости лгать. Ты можешь замкнуться в себе, закрыть себя, тогда ты избавишься от необходимости играть роль, представлять чуждые образы, сопровождая фальшивыми жестами. Так ты думаешь. Но ты видишь, что реальность жестока. Твоя скорлупа оказалась не такой уж и непроницаемой. Реальность просачивается сквозь множество щелей. И ты вынуждена противодействовать. Никто не спрашивает – это по-настоящему или нет, врешь ты или совершенно искренняя. Это только в театре эти вопросы имеют смысл. Там они весомее.

Я понимаю тебя, Элисабет. Я понимаю, зачем тебе это безмолвие. Таким образом ты поместила собственное отсутствие воли вовнутрь некой фантастической вселенной, и я понимаю и восхищаюсь тобой. Думаю, тебе следует продолжать играть эту роль, пока она не изживет себя. Пока тебя не увлечет большее. Тогда ты откажешься от нее. Ровно так, как ты одна за одной оставляла позади прочие свои роли».

Врач Круук *существованию* как подлинному бытию противопоставляет *видимость* как игру, вынося за скобки *реальность* как нечто внешнее и агрессивное, то и дело покушающееся на нашу целостность. Мы же склонны отождествлять реальность с подлинным существованием, с подлинным бытием, о котором актриса Фоглер может только мечтать и, в

конечном счете, на верность которому она присягнула. А то, что врач Круук именует реальностью, мы назовем внешним миром, миром видимых вещей. Его Платон называл разновидностью бытия и определял как «наш земной мир, полный всякой неустойчивости, несовершенства, хаотического движения туда и сюда, постоянной мучительной борьбы за существование и хаоса рождений и смертей»⁷. Земной мир, и эта оговорка для нас важна, является неотъемлемой, «материнской» частью реальности, но далеко не всей реальностью.

Врач Круук называет мечту о существовании, как подлинной жизни, безнадежной. Круук считает, что человек обречен менять одну маску на другую, и чем сильнее его желание избавиться от маски как таковой, тем меньше у него предприятия шансов на успех, а чем больше масок он с себя сорвал, тем они искуснее впредь будут притворяться его лицом. Вспомним первые симптомы душевной болезни Ивана Дмитрича из чеховской «Палаты № 6»: «... чем умнее и логичнее он рассуждал, тем сильнее и мучительнее становилась душевная тревога. Это было похоже на то, как один пустынный хотел вырубить себе местечко в девственном лесу; чем усерднее он работал топором, тем гуще и сильнее разрастался лес. Иван Дмитрич в конце концов, видя, что это бесполезно, совсем бросил рассуждать и весь отдался отчая-

⁷ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 92.

нию и страху»⁸. Увы, чем усерднее молчит Элисабет Фоглер, пытаясь пробиться к *подлинному существованию*, разрушающему чары *видимости*, тем красноречивее ее игра.

Неужели права врач Круук? Неужели и впрямь мечта о подлинной жизни несбыточна? Мы полагаем, что это не так. Теория врача Круук дает сбой в тот момент, когда врач подменяет совесть подсознанием, а дух – природой. Круук под личностью понимает только лишь персону, личину, череду масок, которые связаны с подсознанием как последним рубежом таинственного. Но разве подсознание – последний рубеж?

Оппозиция «реальность и игра» – это и тема для про-
странных рассуждений, коими не стоит пренебрегать, это и пружина наших поступков, которые мы предпочли бы заменить рассуждениями. Правда, на пути подмены поступков рассуждениями, а также чувств – рассуждениями нас ждет нечто странное, некое почти материальное препятствие, которое мы назовем совестью.

В фильме Андрея Тарковского «Солярис» (1972) совесть именно материализуется, причем не только в сознании экипажа космической станции, но и, так сказать, «за бортом» личности, в объективном мире, который пронизан личностным началом со сверхъестественной силой. Она-то, эта сила, и облекает самые важные наши воспоминания в плоть и

⁸ Чехов А. П. Палата № 6 // Чехов А. П. Собрание сочинений. В 12 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1962. Т. 7. С. 130–131.

кровь, не столько размывая границы представлений о реальности, сколько уточняя ее истинные рубежи. Так называемая игра воображения в самом герметичном отсеке совести под влиянием силовых полей Соляриса оборачивается реальностью, тем ощущением жизни, полнее которого уже быть ничего не может, а действительность, не пропущенная сквозь сердце, над которой хлопочет только рассудок, превращается в бессмысленную и жестокую игру. Не подсознание – последний рубеж таинственного, а наша совесть.

Честертон следующим образом охарактеризовал позицию современного западного психоаналитика. «Шекспир, без сомнения, верил в борьбу между долгом и чувством. Но ученый не хочет признать, что эта борьба терзала Гамлета, и заменяет ее борьбой сознания с подсознанием. Он наделяет Гамлета комплексами, чтобы не наделить совестью»⁹. В фильме «Солярис» материализуется не подсознание, а совесть.

Вот что говорил сам режиссер о своем понимании книги С. Лема «Солярис» и идее снятого по этой книге фильма: «Я взял этот роман только потому, что впервые увидел произведение, которое мог бы определить как историю покаяния. Что такое покаяние, раскаяние в прямом, классическом смысле этого слова? Когда для нас наша память о совершен-

⁹ Честертон Г. К. Гамлет и психоаналитик // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1991. С. 220–221.

ных проступках, о грехах превращается в реальность»¹⁰.

Тема «реальность и игра» будет прослежена нами в целом ряде отечественных и зарубежных кинофильмов. Для части лент эта тема является смыслообразующей, а часть соприкасается с ней лишь некоторыми сторонами сюжета или особенностями конфликта. В любом случае, психологическая и метафизическая ось кинокартин, к которым мы обратимся, выражена ярко: душа непостижимо простирается, дух незримо восходит, конфликт между ними очевиден. Этот конфликт органически присущ как противоречию между реальностью и игрой, так и противостоянию «потаянной сферы духовного существования» внутреннего человека «грубой растительной душе» человека внешнего¹¹.

¹⁰ *Тарковский А. А.* Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вел Ежи Иллг и Леонард Нойгер // *Искусство кино.* 1989. № 2. С. 127.

¹¹ См.: *Бачинин В. А.* Указ. соч.

3.

Неслыханное в своей парадоксальности учение Христа¹² вывело драму на совершенно иной уровень постижения реальности. Именно это обстоятельство позволило В. Гюго в Предисловии к «Кромвелю» сделать вывод, что драма обязана своим возникновением христианству. «С того дня как христианство сказало человеку: “В тебе живут два начала, ты состоишь из двух существ, из которых одно бrenное, другое бессмертное, одно – плотское, другое – бесплотное, одно скованное вожделениями, желаниями и страстями, другое – взлетающее на крыльях восторга и мечты, словом – одно всегда придавленное к земле, своей матери, другое же постоянно рвущееся к небу, своей родине” – с того дня была создана драма»¹³.

Согласно иерархии, взятой нами за основу и восходящей к конфликту внутреннего и внешнего человека, игра ступенью ниже реальности, но в то же время составляет вместе с реальностью одну бытийственную ось¹⁴. Игра – почти реаль-

¹² *Мень А.* Магизм и единобожие. М.: ЭКСМО, 2004. С. 9.

¹³ *Гюго В.* Предисловие к Кромвелю // Гюго В. Собор Парижской Богоматери: Роман; Пьесы. Статьи. Стихотворения: М.: Аст, 2003. С. 748.

¹⁴ А. Шишкин в статье «Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского» пишет: «Символ высшего предела Вяч. Иванова, таким образом, – символ символов, ставшее плотью Слово первой главы Евангелия от Иоанна. Символ искусства принадлежит существенно иному, более низкому плану бытия, но – что

ность. Именно поэтому развивающий идеи Шиллера Й. Хейзинга в своем классическом труде «Человек играющий»¹⁵ и говорит, что нельзя играть по приказу, но еще в меньшей степени возможно в результате принуждения обрести реальность. Игра есть свобода, утверждает Хейзинга, игра не есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая»¹⁶. Это действительно так. Но еще в меньшей степени, чем игра, имеет связь с «обыденной» жизнью и с жизнью как таковой реальность, так как она есть измерение духовное, высшая свобода, которая никакой игре и не снилась. «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам!»¹⁷, – отвечает Гамлет своему другу, после того как Призрак отрезает Гамлету путь к обыденности. А вот как эту мысль выразил Б. Паскаль: «Последний шаг разума – это признание того, что есть бесконечность вещей, которая его превосходит»¹⁸.

Следует сразу оговориться, что эскапизм в кинематографе, как одна из его устойчивых тенденций, не будет «призван к ответу» в свете оппозиции «реальность и игра». Оп-

принципиально важно для ивановской символогии – принадлежит в принципе той же вертикальной оси» (*Шишкин А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П. А. Флоренский: pro et contra.* СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. С. 719).

¹⁵ Хейзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 20.

¹⁶ Хейзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 21.

¹⁷ См.: *Шекспир У.* Гамлет. Перевод М. П. Вронченко (1828). – Режим доступа: <http://moskow.library.kr.ua/cgi-bin/html-KOI.pl/SHAKESPEARE/hamlet-goracio.txt>.

¹⁸ Цит. по: *Мень А.* Магизм и единобожие. М.: ЭКСМО, 2004. С. 33.

позиция возможна только в том случае, когда обе ее стороны предстают во всеоружии, чего нельзя сказать о кинокартинах, потакающих нашему *внешнему зрителю* с его жанрово упорядоченной формульной картиной мира. Попытка описать эту картину содержится в работе Дж. Г. Кавелти «Изучение литературных формул»¹⁹. В фильмах, культивирующих инфантилизм во всем многообразии его проявлений, ублажающих homo развлекающегося, реальность сведена к условной, выморочной модели, в которой нет, да и не может быть искры божьей. По этой же причине не может идти речи и об игре, так как последняя становится знаковым явлением внутренней жизни только по отношению к реальности.

Архаические реалисты Люмьеры, настоящий поезд которых прибывает на вокзал в Ля Сиота, и поборник формо-творчества Мельес, игрушечный поезд которого мчится мимо безымянных кукольных весей, олицетворяют собой два главных кинематографических открытия – физическую *реальность*, с ее новой поэзией, и *игру* фантазии, с ее новыми возможностями²⁰. Впоследствии люмьеровские паровозные клубы смешаются с дымом мельесовского паровоза. Материальные явления, сойдясь с художественной фантазией, утратят свою естественность, природность, но обретут неви-

¹⁹ Кавелти Д. Изучение литературных формул. – Режим доступа: <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html>.

²⁰ См.: Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

димые стороны. Так, обычный деревянный стул из фильма Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» (1982) в руках директора театра Оскара Экдаля начинает светиться изнутри, потому что отныне стул одухотворен. Про старенький стул детям рассказана сказка. «Когда императрица умерла, ее похоронили сидящей на стуле. Две тысячи лет просидела она в своей гробнице, и стул мерцал в темноте, освещая фигуру императрицы снаружи и изнутри»²¹. Свет, который падает на стул от настольной лампы и которым бы упился реалист Люмьер, разгадан художником и тут же перегадан заново. Перегадан, но не развенчан. Так реальность, как ее понимал Люмьер, и игра, как ее понимал Мельес, откажутся от своих первоначальных притязаний. Не будем и мы обострять конфликт между реальностью и игрой там, где его, положила руку на сердце, уже и нет. Пусть он существует в плоскости той художественной и научной критики, которая определяет тенденции развития кинематографа или занимается исследованиями в области киносемиотики. Для нас важно удерживать напряжение между двумя типами бытия, именуемыми реальностью и игрой как метафизическими категориями, как проявлениями духа. Не к этому ли нас обязывает и тема фильма, от которой ждут, что она поставит вопрос и недвусмысленно ответит на него.

Мы не беремся рассуждать об игре как о сугубо эстети-

²¹ Бергман И. Фанни и Александр // Бергман о Бергмане. М.: Радуга, 1985. С. 350.

ческом феномене, так как это увело бы нас в сторону от того плана игры, который есть круг специфических жизненных явлений²². Дух драмы требует того, чтобы этим явлениям была дана вполне определенная этическая оценка. Не это ли противоречие между двумя такими разными ликами игры – *эстетическим* и *этическим* – не позволило Канту отождествить *изящную игру*, «тонкое и одухотворенное удоволь-

²² Приведем два контекста, *религиозный* и *светский*, в которых С. Аверинцев употребил слово «игра», давая интервью журналисту Илье Медовому (2001). Контекст религиозный: «Нельзя после семи с лишком десятилетий атеистического общества играть в предреволюционный истеблишмент, который и тогда не был мудрым, иначе не пришел бы к катастрофе, однако же был в некотором простейшем смысле подлинным и мог практиковаться *bona fide* – мол, не нами положено, не на нас и кончится, тоже ведь позиция. Но когда само собой разумеющиеся вещи кончаются, нельзя восстановить их прежнего статуса. Слава Богу, к вере все это не относится, потому что вера живет по законам чуда и находит путь из гроба. Но к определенному стилю социального поведения это относится. Желающие могут, конечно, играть в игры вроде Дворянского собрания или казачества. Но Церковь Христова – не предмет и не место для игр». Контекст светский: «Особую обязанность интеллигента я вижу вот в чем: ему платят за то, что он занимается работой мысли, и он обязан делать это дело как следует, непрерывно подыскивая возражения самому себе и борясь за возможно большую степень свободы своей мысли от своих собственных личных и групповых предубеждений, травм, аффектов, не говоря уже о социальном заказе. Такая свобода в чистом виде не существует, но есть большая разница между усилием стремления к ней и отказом от усилия, когда в идеал возводится мышление “национальное”, “классовое”, “расовое”. Чужь, человек имеет национальные и социально-групповые чувства, это другое, но мысль – это мысль лишь постольку, поскольку подобные эпитеты к ней все-таки неприложимы. Поэтому тот, кто занят мыслью, должен хотя бы в моменты мышления ощущать себя вне игры». См.: *Аверинцев С. С.* «Как все ценное, вера – опасна...» (Интервью И. Медовому) // *Континент*. 2004. № 119. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2004/119/ser1.html>).

ствие развлекающегося общества»²³ с тщеславной и своекорыстной *азартной игрой*? Игра занимает нас как психологический, но в еще большей степени как метафизический феномен²⁴.

Драматургия не терпит вялых противоречий, она-то и побуждает нас быть столь категоричными при выдаче характеристик теснящим друг друга типам бытия. Но в то же время мы постараемся не подменять оценочным пафосом существа дела.

Что же собой представляет противоречие между реальностью и игрой, действительно ли эти типы бытия «на ножах», в какой мере они отражают оппозицию бессмертного и бренного, человека внутреннего и человека внешнего? Наконец, верно ли выбраны термины, с помощью которых мы хотим разобраться в наметившейся теме? Почему бы, скажем, не прибегнуть к оппозиции *подлинного* и *мнимого*, тем более, что семантическое поле термина «реальность», равно как и термина «игра» изъезжено вдоль и поперек. Термины эти имеют амбивалентную природу, и не лучше ли их заменить,

²³ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений. В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 5. С. 173–174.

²⁴ Бычков В. В. Игра // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 188–192. Мы не беремся рассуждать об игре как о социально-культурном феномене: как о деятельном воспитательном средстве, как о способе развития интеллекта, эффективном тренинге для охотников и воинов и т. д. и т. п. Мы также далеки от мысли апеллировать к игре, как ее понимает Х.-Г. Гадамер, а именно как «способе бытия произведения искусства». Все это не входит в нашу задачу.

чтобы не возникло путаницы? Или, если уж нам так дорого слово «реальность», то противопоставить ему слово, имеющее противоположное значение в более строгом смысле, чем слово «игра». Скажем, наша тема могла бы звучать так: «реальность и вымысел» или – «реальность и текст». Но, увы, эти оппозиции как самостоятельные противоречия не выдерживают критики²⁵. Это лишь подходы к теме, а зачастую – весьма неудачные ее трактовки.

Реальность далеко не всегда противостоит вымыслу. «Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь», – напишет Пушкин в «Элегии», одном из самых пронзительных своих стихотворений с удивительным признанием: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»²⁶. Что же более иллюзорно – «гармония», вдохновение, слезы, наконец, сама пушкинская «Элегия» или «окружающий мир, воспринимаемый нашими органами чувств и независимый от нашего сознания»²⁷? Какая странная естественно-научная формулировка – органами чувств воспринимается, а от сознания не зависит. Что же это за такая пропасть между чувствами и сознанием, между «сердцем» и «умом»?²⁸ Удиви-

²⁵ См.: Руднев В. П. Реальность // Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 379.

²⁶ Пушкин А. Элегия // Пушкин А. С. Избранные сочинения. В 2 т. М.: Худож. лит-ра, 1978. Т. 1. С. 308–309.

²⁷ Руднев В. П. Указ. соч. С. 379.

²⁸ Б. Вышеславцев в работе «Значение сердца в религии» пишет: «Восточные Отцы Церкви и русские старцы дают такое указание для подлинного религиоз-

тельно, но именно естественно-научная формулировка воспринимается как откровение душевнобольного, чувства и сознание которого живут независимой друг от друга жизнью. Л. Выготский говорит о том, что Гамлет «страстно мыслит» и что именно это роднит его с героями Достоевского²⁹. Да, сознание героев Достоевского зачастую воспалено, они «болезненно развиты», но они отнюдь не сумасшедшие, не шизофреники, хотя и балансируют на грани безумия. К тому же мир Достоевского и Шекспира, не говоря уже о Пушкине, давно стал неотъемлемой частью реальности.

Также нет смысла противопоставлять реальности текст, так как сама реальность есть прежде всего невероятной глубины и таинственности символ, тот символ, который, по выражению О. Уайльда, каждый разгадывает на свой страх и риск.

ного опыта: “нужно умом в сердце стоять”. Один старец говорил про современного человека: “вот у него ум, вот сердце, а между ними каменная стена!” Эта стена и делает невозможной истинную религиозную жизнь”. (*Вышеславцев Б. П. Значение сердца в религии // Путь. – Париж, 1925. – № 1. С. 87. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/bogoslov/Article/_Vushesl_Serd.php*

²⁹ См.: *Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. – 3-е изд. М.: Искусство, 1986. – Приложение. – Комментарии. С. 544.*

4.

Методологической основой исследования являются в первую очередь те важнейшие принципы анализа произведения киноискусства, которые разработаны в отечественном киноведении. Хотелось бы выделить труды таких ученых, как Н. Хренов, В. Утилов, М. Ямпольский. Кроме того, в основе исследования лежат концепции таких теоретиков зарубежного кино, как З. Кракауэр и А. Базен. Работы отечественных теоретиков драматургии фильма В. Туркина, Ю. Тынянова, Л. Нехорошева, Ю. Арабова составят методологическую основу исследования с позиций теории кинодраматургии. Наряду с киноведческим методологической основой работы является междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами русской религиозной философии, философской антропологии и психологии искусства. Какой из аспектов анализа художественного фильма окажется решающим в каждом конкретном случае, будет зависеть как от особенностей картины, так и от контекста, в который она погружена. Автор не хотел бы отказываться и от жанра «художественной критики» или «импрессионистской критики», в котором, в частности, работал молодой Л. Выготский, находившийся под влиянием «символистской интерпретации искусства».

«Метафизика сердца» как направление поисков русской

культуры составит методологическую основу исследования с позиций русской религиозной философии. Когда С. Франк в работе «Свет во тьме» (1949) говорит о сердце как о *месте соприкосновения двух миров*³⁰, он, в конечном итоге, уподобляет сердце реальности как их границе. «Реальность» же является одним из центральных понятий философии Франка. Подобно *реальности, сердце* – и глубинный тип бытия, и его поверхностный слой. Сердце человека всеобъемлюще. Оба этих «момента» – *глубины и поверхности, духа и плоти* – отражены в учении об «антиномизме сердца» Б. Паскаля, которого Франк называл «гениальным христианским мыслителем»³¹. Эти два неразрывно связанных между собою «момента» являются солью конфликта внутреннего и внешнего человека. *Глубинный*, универсальный тип бытия и *поверхностный* тип, соотносимый с предметной действительностью, преобразуются личностью в два органически ей присущих феномена – «лица» и «личины», или маски. Феномены эти, как мы попытаемся показать, имеют прямое отношение к «метафизике сердца», укорененной в конфликте внутреннего и внешнего человека. Без «метафизики сердца» невозможно себе представить философии русского персонализма в лице таких его представителей, как Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Булгаков, С. Франк, Вяч. Иванов, Б. Вы-

³⁰ См.: Франк С. Л. Свет во тьме. Париж, 1949. С. 88.

³¹ Стрельцова Г. Я. Сердца метафизика // Русская философия. Энциклопедия. – М.: Алгоритм, 2007. С. 497.

шеславцев. Русский персонализм, равно как и русский экзистенциализм, имеют религиозную окрашенность³², а потому справедливей было бы называть и тот, и другой «христианским персонализмом». Последний же опирается на религиозно-философскую традицию, заложенную такими великим русскими мыслителями, как Вл. Соловьев и Ф. Достоевский.

Не обойдет автор вниманием и оригинальные концепции современных отечественных мыслителей и культурологов, таких как А. Мень, С. Аверинцев, В. Бычков, В. Кантор, И. Евлампиев, впитавших христианско-культурологическое наследие, связанное с философами Серебряного века и русского зарубежья.

«Переживание трагизма личного, исторического и все-ленского бытия»³³, свойственное экзистенциализму, объединяет персонализм Н. Бердяева и антропологизм Л. Выготского, стоящего у истоков антропологического направления современной философии Анри Бергсона и приверженца антропологического психологизма и экзистенциализма Э. Фромма. Не остается в стороне близкая экзистенциализму антропология Ортеги-и-Гассета, имеющая гипотетический выход в христианский персонализм. Не воспринимается как чужеродная «игровая мораль» гуманитария Й. Хейзинга, от-

³² Кувакин В. А. Экзистенциализм // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 708.

³³ Кувакин В. А. Экзистенциализм // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 708.

носящегося к игре как к экзистенциальной и витальной категории³⁴. Игра в понимании Хейзинга – «один из культурных идеалов и одна из трансцендентальных метафизических ценностей»³⁵. Психоаналитическая же антропология З. Фрейда нас будет интересовать только в аспекте «коллективной души» К. Юнга с его противопоставлением «подлинного Я» «неистинным ликам», или маскам, в частности таким, как «Тень» и «Персона». Свою антропологическую позицию Юнг сформулировал в термине «Самость», отражающем целостность видения маскирующейся личности. Поиски этих мыслителей и ученых составят методологическую основу исследования с позиций философской антропологии.

«Импрессионистский и экзистенциальный»³⁶ подход, продемонстрированный Л. Выготским в этюде «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира», связан с религиозно-художественной проблематикой шекспировского творения. Впоследствии, когда Выготский становится сторонником естественно-научной психологии, эта проблематика уже не получает развития в его трудах. «Психологическая теория» Л. Выготского, сфокусированная в его трактате о «Гамлете», который он создал в дореволюционный период, состав-

³⁴ *Апилян Т.* Хейзинга Йохан // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. С. 479.

³⁵ *Апилян Т.* Хейзинга Йохан // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. С. 479.

³⁶ *Ярошевский М. Г.* Выготский Лев Семенович // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 110.

вит методологическую основу нашей работы с позиций такой отрасли психологической науки, как психология искусства.

5.

Разделение исследования на две неравных по объему части обусловлено их характером: это по преимуществу теоретический характер первой части и по преимуществу практический – второй.

Первая часть «Внутренний и внешний человек как лики подлинного и мнимого существования» состоит из трех глав: «Реальность и игра», «Внутренний и внешний человек», «Гамлет снимает маски». Анализ противоречия между реальностью и игрой предшествует анализу конфликта внутреннего и внешнего человека. Автор как бы готовит почву к разговору о ликах подлинного и мнимого существования, предпослав этому разговору размышление о двух типах бытия. В третьей главе, посвященной разбору шекспировской трагедии «Гамлет» с позиций новозаветной парадигмы, в свернутом, конспективном виде представлена вся структура исследования. Она рассматривается как на уровне концептуальной основы работы, так и на уровне принципов композиционной организации материала. Хотя первая часть и определена нами как теоретическая, но в ней уже присутствуют элементы киноведческого анализа.

В главе «Реальность и игра» мы поведем разговор о реальности и игре как типах бытия, не столько дополняющих, сколько исключаящих друг друга. Реальность есть усилие.

Нам нужна сила, чтобы «собрать» свою личность, все ее скрытые возможности. Игра же ослабляет в нас волю к подлинности. Освященное авторитетом игры так называемое *внешнее ролевое существование* — существование неизбежно мнимое. До определенной степени игра пробуждает личностное начало, игрок почти всегда обладает яркой индивидуальностью, но игра же и кладет предел подлинному личностному существованию.

В главе «Внутренний и внешний человек» мы рассмотрим психологическую и метафизическую составляющие важнейшей новозаветной парадигмы, связанной с трагическим противостоянием двух наших возможных судеб, с драматической борьбой двух наших «я» — человека внутреннего и человека внешнего. Первому из «я» соответствует представление о нашей личности, лице, призвании, то есть бессмертному в нас. Второму «я» соответствует представление о нашем массовом человеке, маске и роли, — всё том, что бrenно.

В главе «Гамлет снимает маски» *реальность* будет противопоставлена *обыденности*, как трусливому забвению «безвестного края, откуда нет возврата», как банализации смерти и жизни, против которой восстает шекспировский Гамлет. Наследник престола принц Датский играет множество ролей, за каждой из которых закреплена ему ненавистная маска. Пожалуй, только маска актера позволяет Гамлету избежать лицемерия, но и сквозь нее «просачивается» обыденность, искажая подлинный лик бытия. Антитеза реальность

– обыденность ляжет в основу анализа шекспировской трагедии с позиций темы «реальность и игра». Эта тема в скрытом виде присутствует в «этюде» Л. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира».

Вторая часть работы «Реальность и игра как тема художественного фильма» состоит из пяти глав: «Личность снимает маску», «Вещь снимает маску», «Внутренний человек снимает маску», «Внешний человек снимает маску», «Актер снимает маску». Во второй части на примере конкретных режиссерских работ мы рассмотрим и проанализируем следующие частные случаи оппозиции реальности и игры, называя их для удобства «сюжетами».

Реальность и *игра в другого* как модель внешнего ролевого существования (сюжет «Личность снимает маску»).

Реальность и *иллюзия* как распыление символической глубины вещей (сюжет «Вещь снимает маску»).

Реальность и *сон* как упование на безграничные возможности подсознания, его способности решать фундаментальные проблемы жизни³⁷ (сюжет «Внутренний человек снимает маску»).

Реальность и *утопизм* как вера в осуществимость «земного рая», следствием которой становится принесение личностной свободы в жертву земным ценностям (сюжет «Внешний человек снимает маску»).

Реальность и *сценическое действие* как особое духовное

³⁷ Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелиос, 2004. С. 83.

измерение, исполненное «тревогой значительности»³⁸ (сюжет «Актер снимает маску»).

Реальность в отличие от *игры* не претерпевает трансформации в «частных случаях оппозиции», хотя именно благодаря «сюжетам» глубинный, универсальный тип бытия поворачивается к нам новыми гранями. Понятие реальности, которую следует понимать как метафизическую реальность и отличать от предметной действительности, является своеобразным кодом прочтения конфликта внутреннего и внешнего человека. Вот только не стоит забывать о том, что *реальность* есть «слитное бытие»³⁹, обретающееся на границе глубинного и поверхностного слоев бытия. В этом своем качестве «непрерывного потока становления»⁴⁰ реальность есть наиболее разработанный русской метафизикой символ границы незримого и видимого, неподвластного рассудку и рационализованного, всеобъемлющей полноты бытия и предметной действительности, которая является частью этой не имеющей аналогов и пределов полноты. А потому реальность есть не только символ границы, но и символ целого, символ абсолютного и бесконечного «Всеединства»⁴¹.

³⁸ Седакова О. А. Счастливая тревога глубины // Седакова О. А. Музыка. Стихи и проза. М.: Русский мир, 2006. С. 260.

³⁹ Кураев В. И. Реальность // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 465.

⁴⁰ Кураев В. И. Реальность // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 465.

⁴¹ Курабцев В. Л. Трансрациональность // Русская философия. Энциклопедия.

Мы взяли на себя смелость заявить, что игра ступенью ниже реальности, хотя и составляет вместе с реальностью одну бытийственную ось. Это не значит, что реальность обладает большими правами – реальность наделена большей ответственностью. Именно той ответственностью, с которой связано представление о нашем внутреннем человеке. Сфера же прав закреплена по преимуществу за нашим внешним человеком, который часто понимает их превратно: как посягательство на свободу *другого*, то есть как бегство от *собственной* свободы. Грань между свободой внутреннего человека и внешнего порою трудноуловима, и для того чтобы отделить подлинную свободу от мнимой, личность жертвует своим благополучием, а иногда даже и жизнью. Одно дело – господствовать, а другое – служить⁴² (О. Седакова), одно дело – иметь мировоззрение, а другое – совершать поступки⁴³ (С. Аверинцев), одно дело – казаться добрыми и спра-

дия. – М.: Алгоритм, 2007. С. 579.

⁴² Седакова О. А. Параллельная акция – 2 // Искусство кино. 2000. № 1. С. 21

⁴³ С. Аверинцев пишет: «Один из моих постоянных собеседников 70-х годов сказал про другого, философа по роду занятий и по влечению ума: “Для него Бог – это его любимая категория”. Такая эпиграмма в прозе, безотносительно к тому, была ли она справедлива применительно к конкретному случаю, хорошо выражает проблематичность такого феномена, как религиозность интеллигента. Его специфическая опасность – искать не жизни во Христе, а, так сказать, христианского мировоззрения, что слишком часто близко к понятию христианского “дискурса”. То, что рождается из чтения книг, изначально заражено “книжностью” и рискует остаться переживанием читателя, только читателя (как сказал однажды Поль Валери, “когда-нибудь мы все станем только читателями, и тогда всё будет кончено”)).» (Аверинцев С. Обращение к Богу советской интеллигенции

ведливими, а другое – являться таковыми⁴⁴ (Сократ). «Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но, чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право»⁴⁵ (Чехов). Апостол Павел во «Втором послании к Тимофею» советует Тимофею удаляться от «имеющих вид благочестия, силы же его отрекшихся» (2 Тим 3, 5). Одно дело во что-то играть, будучи уверенным, что ты живешь этим, а другое дело этим жить, раздвигая границы реальности не рассуждениями о ней и ощущением ее, а чувствами и поступками, нередко лишь косвенно, хотя и глубинно с нею связанными. Игра поневоле тиражирует, а значит, и пародирует любое таинственное движение реальности. Нельзя усомниться в горячем желании игры обосноваться там, где реальность разбила свой палаточный город. Но как только игра попытается притулиться к реальности, цивилизовать ее, увенчать, – реальность, легкая на подъем, тут же свернет свой лагерь и перенесет его вглубь материка жизни, вглубь самих вещей, все ближе и ближе подбираясь к океану потустороннего, незримого, к границе двух миров.

Конфликт внутреннего и внешнего человека, спроецированный на противоречие между реальностью и игрой, поз-

в 60–70-е годы // Община XXI век. 2002. – № 9 (21)).

⁴⁴ Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Платон. Аристотель. М.: Молодая гвардия, 1993. С. 134.

⁴⁵ Чехов А. П. Палата № 6. С. 136.

воляет вести речь об одной из вечных темы киноискусства и одной из возможных тем художественного фильма, иерархически между собою связанных, с позиций метафизики. Сферу последней мы ограничиваем синтезом двух начал. Одно из них – это основополагающие принципы русской традиционной культуры, на которые опираются представители отечественной идеалистической философии XIX–XX веков и впитавшие христианско-культурологическое наследие современные отечественные мыслители и культурологи, а другое – антропологические концепции экзистенциально ориентированных зарубежных мыслителей XX столетия.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Внутренний и внешний человек как лики подлинного и мнимого существования

Глава I. Реальность и игра

1.

В «Первом послании к Коринфянам» апостол Павел сравнивает свое положение с положением участников истмийских игр, «бегущих на ристалище» и желающих победить. Однако венец, который возложат на голову лучшего из лучших, – «венец тленный». Истмийский венец тленен хотя бы потому, что человек пытается одержать победу не столько над самим собой, победу, скрытую от мира, сколько победу над себе подобным, брошенную к ногам мира. Поэтому апостол и говорит: «...я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух; но усмиряю и порабощаю тело мое, дабы, проповедуя другим, самому не остаться недостойным» (1 Кор 9, 26). Состязания устраиваются для того

«чтобы только бить воздух»: в кулачном бою, одном из пяти упражнений истмийских игр, атлет обрушивал удары на противника до тех пор, пока тот не оказывался повержен. Удары же, согласно апостолу, человеку надлежит обрушивать на самого себя, на свое несовершенство, тогда он, возможно, и удостоится венца истинного, нетленного. Вот как эту заветную мысль русской метафизики выразил Н. Бердяев в работе «Я и мир объектов», к которой мы не раз будем обращаться⁴⁶: «Личность предполагает существование темного, страстного, иррационального начала, способность к сильным эмоциям и аффектам и вместе с тем постоянную победу над этим началом»⁴⁷. Апостол противопоставляет играм или игре, как началу расточительному, духовное подвижничество, требующее всех наших сил – не только духовных, но и физических. Именно *расточительное начало*, «избыток сил» Шиллер, следуя за Кантом, взял за основу своей концепции игры, а Хейзинга возвел в ранг высшей формы бытия, едва ли не увенчав игру «венцом нетленным». Игра, согласно Хейзинге, есть действие, «сопровожаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бы-

⁴⁶ Особый интерес в работе Н. Бердяева «Я и мир объектов» для нас представляет первый параграф главы «Личность, общество и общение», озаглавленный «Я и личность. Индивидуум и личность. Личность и вещь. Личность и объект». В этом параграфе Бердяев, апеллируя к теоретику театра Н. Евреינוву, проливает свет на социальную природу маски.

⁴⁷ Бердяев Н. А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения // Бердяев Н. А. Дух и реальность. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. С. 127.

тия”, нежели “обыденная жизнь”»⁴⁸. Апостол Павел решительно противопоставляет игре, как физическому упражнению, упражнение духовное. Однако истмийские игры, как и олимпийские, немейские, культивировали не только физическое совершенство человека. Царивший на играх дух состязания, дух честной борьбы, атмосфера праздника, сопутствующая играм, безусловно, приподнимали человека над борьбой за существование, над обыденностью, над животным состоянием, и здесь следует сказать важные слова в защиту игры, отметить ее гуманистический смысл⁴⁹.

Подвергая критике *римскую религию*, Гегель в «Философии истории» указывает на неразвитость воображения римлянина, который, в отличие от грека, был не способен предаваться от души игре чувственной фантазии: «...у римлян, – замечает Гегель, – греческая мифология кажется мертвенной и чуждой им»⁵⁰. Не потому ли и игры у римлян и у греков

⁴⁸ Хейзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. С. 54.

⁴⁹ Н. А. Мазрова в диссертационном исследовании «Философский смысл игры в моделировании социальной реальности» пишет: «На гуманистический смысл игры обращали внимание Ф. Шиллер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ф. Шлейермахер, Й. Хейзинга. А. Камю рассматривал его в контексте абсурда человеческого существования, а Ж.-П. Сартр обращается к гуманистическому смыслу игры в поисках выхода из состояния одиночества посредством, “экзистенциального праздника”, “праздника существования”, безрассудных поступков». (Мазрова Н. А. Философский смысл игры в моделировании социальной реальности: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. н. / Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. М., 2004).

⁵⁰ См.: Гегель Г. В. Ф. Философия истории // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. В 14 т.

были разными. Римлянин предпочитает спортивному состязанию гладиаторский бой, сценическому действу – «нечто непостижимое уму, – как выразится Г. Сенкевич, – то была кровавая оргия, страшный сон, чудовищное видение помешанного»⁵¹. Словом, римлянин предпочитает игре «жестокую действительность». Он, как пишет Гегель, не участник игры, а лишь ее зритель. «Вместо изображения человеческих душевных страданий, вызываемых противоречиями жизни и находящих разрешение в судьбе, римляне устраивали жестокую действительность телесных страданий, и потоки крови, предсмертное хрипение и последние вздохи умирающих были те зрелища, которыми они интересовались»⁵².

Игра, культивируемая греком, нравственно неизмеримо выше кровавых римских ристалищ, однако если бы игра попыталась взять следующую высоту, то она была бы приободрена апостолом Павлом: «Не знаете ли, что бегущие на ристалище бегут все, но один получает награду? Так бегите, чтобы получить. Все подвижники воздерживаются от всего: те для получения венца тленного, а мы – нетленного. И потому я бегу не так, как на неверное, бьюсь не так, чтобы только бить воздух; но усмиряю и порабощаю тело мое...» (1 Кор 9, 26–27). Природе апостол противопоставляет Дух, а «жестокостью действительности телесных страданий» – уже не иг-

М.; Л.: Соцэкгиз, 1935. Т. 8.

⁵¹ Сенкевич Г. Куда идешь. М.: Правда, 1991. С. 465.

⁵² Гегель Г. В. Ф. Указ. соч.

ру, а «незримую Реальность»⁵³. Следует признать, что обратной стороной «жестокой действительности телесных страданий», которую принес миру Рим, стала отнюдь не *игра*, как особый род открытой греками нравственности, а *незримая Реальность* первых христиан, которых Рим хотя и выгнал на арену, но так и не смог заставить биться друг с другом, играть в ту игру, к которой он привык. Вот как духовная победа над Римом первых христиан, взыскующих *венца нетленного*, описана в многократно экранизированном романе Г. Сенкевича «Камо грядеши». «Зрелище должно было начаться с борьбы христиан между собой – для этого их одели как гладиаторов и дали им всевозможное оружие, которым пользовались профессиональные бойцы для боя наступательного и оборонительного. Но тут публику постигло разочарование. Христиане побросали на песок сети, вилы, копья и мечи и сразу же кинулись обниматься и ободрять друг друга, чтобы стойко встретить муки и смерть. Тогда глубокая обида и негодование охватили зрителей. (...) В конце концов против них по приказу императора выпустили настоящих гладиаторов, которые в мгновение ока перебили этих коленопреклоненных и безоружных людей»⁵⁴.

«Не естественно ли признать, что, подобно тому, как тело связано с объективным миром природы, так и дух тяготеет к родственной ему и в то же время превышающей его

⁵³ Мень А. Магизм и единобожие. М.: Эксмо, 2004.

⁵⁴ Сенкевич Г. Указ. соч. С. 482.

незримой Реальности, – пишет А. Мень. – И разве не показательно, что когда человек отворачивается от этой Реальности, вместо нее возникает суеверия и секулярные “культы”? Иными словами, если люди уходят от Бога, они неизбежно приходят к идолам»⁵⁵. Игра поднимала человека над жестокой действительностью и над его природным животным состоянием, однако и не позволяла преодолеть это максимально возвышенное животное состояние. А последнее и грезит идолом, и получает идола.

XX век завершил «обогащение человеческой стихии», превратив прогресс в поклонение новому земному богу⁵⁶. «Гуманизм окончательно убедил людей нового времени, что территорией этого мира исчерпывается бытие, – пишет Н. Бердяев, – что ничего больше нет и что это очень отрадно, так как дает возможность обоготворить себя»⁵⁷. Идея эта нашла воплощение в таком духовном явлении, как утопизм. Собственно, утопия и есть тот главный, постоянно меняющийся облик идол, о котором пишет Мень. Но невозможно вести и речи о поклонении чему-либо, неважно даже чему, какой доктрине: «быстрее, выше, сильнее», «свобода, равенство и братство», «самоотверженность, героизм, справедливость», «наука, разум, прогресс», не имея высоких идеалов. Трудно даже вообразить, что возможно какой-либо социаль-

⁵⁵ Мень А. Указ. соч. С. 15–16.

⁵⁶ См.: Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: АСТ, 2005. 335 с.

⁵⁷ См.: Бердяев Н. А. Философия свободы. М.: АСТ, 2005. 335 с.

ной, экономической или политической идее поклониться без некоего *высокого строя души*. Вот только первая ступень этого строя неизбежно природная, естественная, внедуховная. По сравнению с серьезностью борьбы за существование «игра, – пишет Гегель, – все-таки оказывается более возвышенным серьезным делом, так как в ней природа представляется воображению духа, и хотя дух не дошел в этих состязаниях до высшей серьезности мысли, однако в этих телесных упражнениях человек проявляет свою свободу, а именно в том, что он выработал из тела орган духа»⁵⁸. «Высшая серьезность мысли» и есть, нужно полагать, «незримая Реальность», та следующая духовная ступень, на которую апостол Павел подвизает ступить бегающих, прыгающих и мечущих диск коринфян. Игра вырабатывает из тела орган духа, но игра не знает, что с этим духом делать. Далее начинается задача личности, положившей себе цель – обрести реальность.

В статье «Конец Ренаты» В. Ходасевич, размышляя о символизме как о попытке «слить воедино жизнь и творчество», пишет: «Провозгласив культ личности, символизм не поставил перед ней никаких задач, кроме “саморазвития”. <...>. Все пути были открыты с одной лишь обязанностью – идти как можно быстрее и как можно дальше. <...>. Можно было прославлять и Бога и Дьявола. Разрешалось быть одержи-

⁵⁸ См.: Гегель Г. В. Ф. Указ. соч.

мым чем угодно: требовалась лишь *полная одержжимость*»⁵⁹ (курсив В. Ф. Ходасевича. – *Р. П.*). Подобного рода *одержжимость* сродни рвению атлета на ристалище. Девиз «быстрее, выше, сильнее» поневоле переводит реальность в план игры. Символизм, каким его видит Ходасевич, возводит на пьедестал личность, с разных концов поджигающую свою жизнь ради невероятного зрелища. И каким бы «венцом правды» символизм ни увенчивал такую личность, правда эта будет *неполной*. «Знали, что играют, – но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. “Истекаю клюквенным соком!” – кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью»⁶⁰ (курсив В. Ф. Ходасевича. – *Р. П.*).

Игра, становящаяся жизнью, не есть ли это побег от реальности?

В. Мазенко в работе «Игровое начало в произведениях А. П. Чехова» пишет: «Давно известно: для многих индивидов (особенно, если человек находится в разладе с действительностью) уход в субъективный, иллюзорный, основанный на самообмане мир становится своеобразным способом избежать решения проблем, которые ставит перед человеком реальность. Одной из любимых иллюзий человечества являет-

⁵⁹ Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 271.

⁶⁰ Ходасевич В. Ф. Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М.: Сов. писатель, 1991. С. 271.

ся игра. <...>. Для многих чеховских персонажей игра представляется оптимальным способом существования в мире, к которому так трудно порой приспособиться. Игра – спасение, игра – укрытие от житейских бурь»⁶¹.

В. Мазенко показывает, как *внешнее ролевое существование* чеховских героев катастрофически не совпадает с их *подлинной внутренней жизнью*. Следующий шаг представляется вполне естественным – отождествить игру с существованием мнимым. Реальность как подлинная жизнь противопоставляется игре как мнимой жизни. Однако В. Мазенко не забывает оговориться: «Само собой разумеется, что сам факт разыгрывания героями каких бы то ни было ролей не может быть наполнен исключительно отрицательным смыслом. Игра, наряду с искусством, является одним из способов познания мира, где решение предлагается не в практической, а в условной знаковой сфере. Но в настоящей работе будет рассматриваться игра, мотивация которой скрывается не столько в самом процессе игры, сколько в ее результатах (иначе говоря, нас будут интересовать, скажем, те аспекты повседневного поведения Аркадиной, где она, очевидно разыгрывая роль, решает задачи во внетеатральном пространстве, в сфере взаимоотношений с окружающими людьми – Тригориним, Треплевым, Шамраевым и другими обитателями соринской усадьбы). Подобный способ взаимо-

⁶¹ Мазенко В. С. Игровое начало в произведениях А. П. Чехова. Дис... канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

действия с действительностью можно назвать лицедейством, а можно – лицемерием: человек знает, что он играет, но делает вид, будто все его слова и поступки продиктованы естественными движениями души»⁶². Подход В. Мазенко нам близок. Мы также склонны к тому, чтобы различать игру как *процесс* и игру как *результат*, давая негативную оценку игре как результату и полностью сохраняя за игрой как процессом право на подлинность, право «последней прямоты».

2.

В высшей степени близка нам и созданная мыслителем Сковородой, этим «русским Сократом» «своеобразная нравственно-антропологическая философия жизни», которая подчеркивает «приоритет сердца, нравственного начала в человеке и обществе, пронизанная идеями любви, милосердия и сострадания»⁶³. «Метафизика сердца» с одной стороны противостоит «метафизике разума» как кантианской рационалистической этике долга, а с другой стороны – «азиатской мистике» в интерпретации Вл. Соловьева и Б. Выше-славцева, как философии забвения сердца⁶⁴. И у рациона-

⁶² Мазенко В. С. Игровое начало в произведениях А. П. Чехова. Дис... канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

⁶³ Маслин М. А. Русская философия // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 477.

⁶⁴ Философия забвения сердца представляет собой определенную ступень познания. Ступень эту, отличающуюся «пессимистическим и аскетическим харак-

листической этики, и у «азиатской мистики» есть причины не доверять сердцу. Ведь «одно и то же сердце может быть источником добра и зла». Но именно благодаря последнему обстоятельству, согласно Б. Вышеславцеву, сердце есть «абсолютная духовная ценность, каковой является свобода человека, уподобляющая его Богу»⁶⁵. Вышеславцев в его понимании личности как свободы, источником которой является противоречивое, доступное одному Богу человеческое сердце, разделяет бердяевский персонализм. Тайна сердца, тайна лица, тайна личности – словом, тайна человека, который, по выражению Бердяева, «должен угадать Божью идею о себе»⁶⁶, – ключи к нравственно-антропологической философии жизни.

Какое же место реальность и игра как типы бытия занимают в «метафизике сердца»? И. Киреевский говорит о том, что «оторванное от «сердечного стремления» отвлеченное мышление представляет собой разновидность развлеченния»⁶⁷. Предшественник Б. Вышеславцева и последователь

тером», Вл. Соловьев называет «отрицательным откровением». К чистейшему типу такого откровения Соловьев относит буддизм. (См.: *Соловьев Вл.* Чтения о Богочеловечестве. М.: Аст, 2004. С. 56).

⁶⁵ *Стрельцова Г. Я.* Сердца метафизика // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 496.

⁶⁶ *Курабцев В. Л.* Антроподицея // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 27.

⁶⁷ *Курабцев В. Л.* Антроподицея // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 495.

Г. Сквороды П. Юркевич считал, что «не в разуме доброта, а в любви, свободе, сердечном влечении. Когда иссякает источник любви в сердце человеческом – меркнет и нравственное начало в человеке, ведь «совесть взывает властно к сердцу, а не к безучастно соображающему разуму»⁶⁸. Общность философских идей П. Юркевича с персонализмом основана на «антропологической устремленности»⁶⁹ этих идей. Так «безучастно соображающий разум», то есть рассудок, становится в русском умозрении одним из классических символов феномена игры, а сердце – одним из сокровенных символов реальности.

Влияние Юркевича на русский религиозно-философский ренессанс XIX – XX вв. проявилось опосредованно через его ученика Вл. Соловьева. В формировании мировоззрения Вл. Соловьева, испытавшего в своем духовном развитии многие влияния, особую роль сыграло учение Юркевича о сердце «как средоточии духовной жизни человека»⁷⁰. К сердцу как к «условию нашего духовного равновесия»⁷¹ обращается С. Франк. «Искрой Божьей», «оком небесным»⁷²

⁶⁸ *Курабцев В. Л.* Антроподицея // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 496.

⁶⁹ *Абрамов А. И.* Юркевич Памфил Данилович // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 725.

⁷⁰ *Гайденок П. П.* Соловьев Владимир Сергеевич // Русская философия. Энциклопедия. М.: Алгоритм, 2007. С. 517.

⁷¹ *Стрельцова Г. Я.* Указ соч. С. 497.

⁷² *Стрельцова Г. Я.* Указ соч. С. 495.

называет сердце П. Флоренский, расходясь с учением Б. Паскаля об «антиномизме сердца», тем учением, которое развил Б. Вышеславцев. Вышеславцев вслед за Паскалем увидел в этом «чрезвычайно насыщенном многообразными смыслами глубинном символе» две стороны: «богоподобие» и «демонизм», «светоносность» и «омраченность». В «сокровенных глубинах сердца человека» таятся и добро и зло, поэтому так важно для «внутреннего человека» (2 Кор 4, 16) или «сокровенного сердца человека» (1 Пет 3,4) бодрствовать, чтобы *реальность* не обернулась *игрой*.

3.

Мы не забываем о том, что игра как план бытия имеет весьма серьезных покровителей. Кант говорит об игре душевных сил или способностей, ведущей к постижению вне-рациональных сущностей. Опирающийся на Канта Шиллер укрепляет авторитет игры суждением: «... человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет». А посему отделить игру как эстетический феномен, который Шиллер противопоставляет *страшному* и *священному* царству необходимости, от метафизического феномена становится довольно сложно. Царству необходимости, будь то диктат чувственной или духовной части человеческого существа, согласно Шиллеру, противостоит радостное царство

игры, вкуса, хорошего тона и прекрасной видимости⁷³. Тем не менее, мы полагаем, что граница между игрой как эстетическим феноменом и игрой как феноменом метафизическим все же существует. Так же, как она, согласно В. Мазенко, условно существует между *процессом* игры и ее *результатом*. Более того, мы не можем согласиться с концепцией Шиллера и всех тех, кто в той или иной степени эту концепцию разделяет⁷⁴, абсолютизируя гуманистический смысл игры.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер ставит знак равенства между игрой и «избытком сил», как бы не замечая более глубокого, не упраздняющего игры, но другими полномочиями ее наделяющего типа бытия, именуемого реальностью. Шиллеровская метафора не может не впечатлять: «Когда льва не терзает голод и хищник не вызывает его на бой, тогда неиспользованная

⁷³ См.: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собрание сочинений. В 7 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. Т. 6. С. 251–358.

⁷⁴ См.: Бычков В. В. Игра // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 188–192. С Шиллером солидарны: Шлейермахер, рассматривающий игру «как одну из форм нравственности», Шлегель, осмысливающий игру в качестве «онтологического принципа бытия Универсума», Хейзинга, считающий, что культура «возникает и развивается в игре как игра» и имеет игровой характер; Ницше, выдвинувший в качестве парадигмы «сверхчеловеческой» культуры будущего «идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным».

сила сама делает из себя свой объект: могучим ревом наполняет лев звонкую пустыню, и роскошная сила наслаждается бесцельным расходом себя»⁷⁵. Обратим внимание на имперский характер этой метафоры, не ускользнувший от Ницше, на то, что именно лев, символ власти, пытается до нас донести идею свободы. Свободы от всего низменно-земного, продиктованного великой нуждой и ничтожной целью. И ни слова не сказано о свободе как духовном усилии, как попытке превозмогания смерти и *личной*, и, с поправкой Н. Федорова – *коллективной*. Той попытке, для которой нужны все наши силы, и даже те, которых у нас нет. Об избытке сил в этом случае говорить неуместно. Не случайно «Андреевская энциклопедия» следующим образом позиционирует экзистенциализм по отношению к едва ли не шиллеровской концепции игры с ее понятием «силы». Экзистенциализм «исследует человека, которого опыт двух войн сделал реалистичным, враждебным идеологии. У этого человека сил хватает только на то, чтобы существовать; его цель – справиться внешне и внутренне с бременем своей судьбы»⁷⁶. Экзистенциализм, как известно, очень чутко относится к проблеме подлинного и мнимого существования, в категориях которого мы и ведем разговор о конфликте внутреннего и внешне-

⁷⁵ См.: Шиллер Ф. Указ. соч.

⁷⁶ Экзистенциализм // Андреевская энциклопедия. Д. Л. Андреев: Энциклопедия с обширной библиографией Автор-составитель М. Белгородский. – Режим доступа: <http://ae.rozamira.org/exist.htm>

го человека и о противоречии между реальностью и игрой. Поэтому отношение экзистенциализма к реальности и игре представляет для нас безусловный интерес⁷⁷.

Н. Федоров в статье «Искусство, его смысл и значение» критикует не только воззрения Шиллера на игру, но и концепцию автора статьи «Удовольствие от прекрасного» Гюйо, которая находится в оппозиции к теории Канта и Шиллера. Если Шиллер утверждает, что человек целен, только когда *играет*, то Гюйо полагает, что человек целен, только когда *работает*. Точкой отсчета для обоих является понятие

⁷⁷ Снова следует упомянуть работу Н. Мазровой «Философский смысл игры в моделировании социальной реальности», автор которой свидетельствует о благосклонности экзистенциализма к игре, трактуя последнюю в высшей степени позитивно. «Игра стала употребляема во многих сферах человеческой жизни и деятельности, которые принято считать «серьезными». И хотя сама по себе игра не раскрывает условий подлинности бытия человека, однако игровой способ бытия является интенцией, определяющей свободу человеческого духа. А это с точки зрения атеистического экзистенциализма составляет одно из условий подлинности человеческого бытия в мире. С позиции же религиозного экзистенциализма подлинность человеческого бытия заключается, прежде всего, в общении с Богом». А это в свою очередь, полагает Н. Мазрова, определяет «гуманистический характер любых проявлений бытия человека, в том числе и использование игровых элементов для взаимодействия с реальностью». Согласно Н. Мазровой, не только атеистический, но и религиозный экзистенциализм почитает игру за благо, причем атеистический – за *высшее благо*, а религиозный – за *одно из*. Взгляд Н. Мазровой на религиозный экзистенциализм представляется нам поверхностным. Не о гуманистическом характере проявлений бытия человека и игре, как одном из этих проявлений, следовало бы вести речь в связи с религиозным экзистенциализмом, а о «глубочайшем, таинственном внутреннем законе человеческой жизни» (См.: Франк С. Л. Смысл жизни), о реальности как подлинной жизни и подлинном ее смысле.

пользы. Согласно Шиллеру, истинно красиво лишь то, что бесполезно: прекрасное и бесполезно, и бесцельно. Согласно Гюйо, красота напрямую связана с пользой, а прекрасное – с приятным. Гюйо печется о гармонии самой жизни, не отводя в ней искусству самостоятельной роли. Федоров предлагает третий взгляд на искусство: и как на *игру*, и как на *работу*, обратившись к древнеегипетскому культу мертвых, а шире – к верованиям древних. Источник искусства, согласно Федорову, нужно искать в *любви к умершим*.

Древние, как показывает Федоров, прекрасно знали, «куда девать» свои силы: все силы без остатка были положены на поддержание связей между поколениями – пока живые заботились о мертвых, мертвые пребывали в мире живых. Пока царство жизни прирастало почившими поколениями, оно цвело. Умершие не исчезали, зерна смертей пополняли житницу жизни. Обустройство этой житницы требовало не только огромных физических сил, но и колоссальных духовных. Ничего подобного, по мнению Федорова, не могло быть в те отдаленные времена, когда сознание единства, тесной связи всех поколений было не мыслью только, но и чувством, определявшим строй жизни, ее задачу, задачу столь громадную, что для выполнения ее никаких сил не могло быть слишком много; как бы ни были велики силы, которыми мог располагать человек, все они находили применение все в новых и новых мерах к обеспечению жизни, хотя бы и загробной. Но эта

жизнь представлялась тогда жизнью действительной⁷⁸. Итог земным дням подводила вечность, к которой древний египтянин готовился как к самому важному предприятию своей жизни. Реальность для египтянина не только не исчерпывалась его земными днями, но была преимущественно областью загробного существования. И, несмотря на то, что занимавший привилегированное положение в обществе древний египтянин любил жизнь, ее избыток и пользовался всеми ее дарами, он бы никогда не променял вечность – это свое любимое времяпрепровождение – на вторую земную жизнь, так же как не предпочел бы золото бронзе, мрамор – глине, а реальность – игре в реальность. Для нас важно не то, что древний человек понимал загробное существование даже более материалистически, чем земное, а то, что посюстороннее соседствовало с потусторонним и было вхоже в потустороннее. Возможно, слишком много дверей, галерей и каналов соединяло мир живых с миром мертвых, слишком много соблазнов, амбиций и желаний связывало два этих измерения, и поэтому никакие замки не смогли уберечь потустороннее древнего человека от расхищения и оскудения.

4.

Марк Твен вторит Хейзинге: «Работа – это то, что человек обязан делать, а игра – это то, чего он делать не обя-

⁷⁸ Федоров Н. Ф. *Философия общего дела*. М.: ЭКСМО, 2008. 751 с.

зан. Поэтому делать искусственные цветы или носить воду в решете есть работа, а сбивать кегли или восходить на Монблан – забава»⁷⁹. Все это так, но вот только *игру* мы сравниваем не с *работой*, а с иным деятельным состоянием человека, со сферой его переживаний и поступков, имеющих глубинную внутреннюю мотивацию. Когда мы противопоставляем игре работу, то мы противопоставляем свободе необходимость, когда же мы противопоставляем игре реальность, то мы противопоставляем мнимому подлинное. Однако что же такое «подлинное»? Каверзность вопроса состоит в том, что каждый из нас, в конце концов, способен дать ответ на то, что есть «подлинное» лично для него, но очертить сферу подлинного даже для круга единомышленников, или, как выразился В. Розанов в «Опавших листьях», для «круга людей нашего созерцания»⁸⁰, задача не из легких. Хотя не стоит ее и чрезмерно усложнять. Принципиальное отсутствие разницы между подлинным и мнимым навязывается нам с такой угрюмой последовательностью, что мы и впрямь начинаем верить в неуловимость этих критериев, замечает писатель А. Дмитриев. То, что мы стали говорить на языке среды, которая нам навязывает это безразличие, – это серьезная ошибка. Как только мы вернемся к своему языку, крите-

⁷⁹ Цит. по: Эриксон Э. Г. Забавы и заботы // Эриксон Э. Г. Детство и общество. СПб.: Ленато и др., 1996. Ч. III. – Развитие эго. Гл. 6. С. 296–345.

⁸⁰ Розанов В. В. Опавшие листья // Розанов В. В. Мысли о литературе / Под ред. А. Н. Николокиной. М.: Современник, 1989. С. 341.

рии всплывут, как поплавки. Они, даже невысказанные, были очевидны во все времена⁸¹.

Словосочетание «бренная реальность», уподобление реальности «свинцовым мерзостям жизни» не уместны в контексте тех ценностных установок, из которых мы исходим. Неуместно и идиоматическое выражение «кажущийся мир повседневной реальности», так как мы вынуждены были бы противопоставить ему восходящий к Платону «трансцендентный мир истинных ценностей»⁸². То есть решительно развести земной план бытия и план горний, согнав не только румянец со щек реальности, обвинив ее во всех смертных грехах, но даже и саму бледность, объявив реальность кажимостью⁸³. Ведь в этом случае мы словно бы закрываем реальность «на карантин», с одной стороны, и помеща-

⁸¹ См.: Производство и потребление культурных продуктов: Круглый стол в редакции журнала «Отечественные записки», 23 сентября 2005 г. // Отечественные записки. 2005. № 4. С. 18. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2005/2005_4_1/html.

⁸² Руднев В. П. Символизм // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001. С. 408.

⁸³ А. Мень в «Истории религии» (Том 4: «Дионис, логос, судьба») дает следующую характеристику платонизму: платонов учение о высшем Божестве, духовном мире и бессмертии духа, несомненно, способствовало осмыслению Евангелия античным миром и помогло формированию христианской философии; однако, с другой стороны, «идеализм» таил в себе угрозу извращения христианства тем, что вносил в него идеи глубоко ему чуждые. Из них можно назвать три основные: отвлеченный спиритуализм, родственный индийскому, пантеистическую струю и отсутствие духа свободы, без которого христианство немислимо.

ем в «безвидный мир чистого отвлечения»⁸⁴, с другой, дважды удалив от нашей судьбы. Е. Трубецкой в работе «Смысл жизни» (глава «Мировая бессмыслица и мировой смысл») пишет о том, что земной и горний план вовсе не бесконечно удалены друг от друга, они «сочетаются в одно живое, нераздельное целое»⁸⁵. Реальность и *вне нас*, и *в нас*, и *в той смутно чуемой области нашего духа, в которой мы*, согласно С. Франку, *соприкасаемся с Непостижимым*. Реальность – это, прежде всего, граница двух миров, земного и горнего, она там, где глубина бытия уже не имеет дна. Из этой-то глубины шекспировскому Гамлету и является Призрак. Исключая третье отношение к реальности как к области Непостижимо-го⁸⁶, которая, как это показывает Трубецкой, не есть «мертвая область чистого отвлечения»⁸⁷, напротив – полна жизни,

⁸⁴ Трубецкой Е. Н. Мировая бессмыслица и мировой смысл // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: АСТ, 2000. Гл. I. С. 90.

⁸⁵ Трубецкой Е. Н. Мировая бессмыслица и мировой смысл // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: АСТ, 2000. Гл. I. С. 81.

⁸⁶ С. Франк в книге «С нами Бог» пишет: «...Бога либо ищут вовне, в составе внешнего мира, либо же объявляют Его “иллюзией”, т. е. душевным переживанием, элементом и порождением нашей собственной душевной жизни. Но душа не есть замкнутый сосуд; она сама имеет бездонную глубину и там, в этой глубине, не только открыта и соприкасается с Богом и даже не только впитывает Его в себя, раскрываясь Ему навстречу – как растение своими корнями впитывает влагу почвы, – но даже живет некой общей жизнью, находится с Ним в таком общении, что Он переливается в нее и она – в Него» (Франк С. С нами Бог: Три размышления // Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. С. 242.

⁸⁷ См.: Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два

мы лишаем реальность подлинно духовного измерения.

П. Флоренский в работе «Обратная перспектива»⁸⁸ писал о том, что каждый хотел бы ввести в спор под грифом «реальности» свое понимание вещей, развенчав тем самым картину мира своего оппонента, которая, якобы, утратила всякую связь с жизнью. «Кому не лестно *свое* счесть реальным и естественным, т. е. вытекающим *без* нарочитого вмешательства – из самой реальности»⁸⁹. Однако Флоренский, как и Вяч. Иванов⁹⁰, не хочет уступать термин «реальность» сторонникам натуралистического мировоззрения, слишком дорого ему это «заветное слово». Дорого оно и нам. Понятие реальности мы отождествляем с понятием духовной реальности, которая, перефразируя А. Лосева, с разной степенью напряжения бытия⁹¹ проявляет себя и в мире видимом, и в мире незримом.

В отличие от Хейзинги мы наделяем игру «моральной функцией»⁹². И наделяем именно потому, что игра – «продукт человеческого духа». Но мы помним замечание С.

мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. М.: ИнфоАрт, 1991.

⁸⁸ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009. Гл. III. С. 25–91.

⁸⁹ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли: Черты конкретной метафизики. М.: АСТ, 2009. Гл. III. С. 25–91.

⁹⁰ См.: Шишкин А. Б. Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П. А. Флоренский: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001 С. 723.

⁹¹ См.: Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001.

⁹² Хейзинга Й. Человек играющий. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 18.

Франка, предупреждавшего о том, что «нельзя распутать сложного и запутанного узора морального мира»⁹³, то есть вывести некую «логическую систему нравственности»⁹⁴. И, тем не менее, наделив термин «игра» моральной функцией в психологическом и метафизическом измерении, мы берем на себя смелость трактовать его негативно. Термин «игра» замешан в скандале подмены реальности ее подобиями, в результате которой создается некий виртуальный, фантастический мир, сладкоголосый, как сирены, и столь же губительный⁹⁵.

5.

М. Ямпольский в книге «Память Тиресия» рассуждает о «вещей слепоте», которой наделен двупольный слепец Тиресий, прозревающий и исток вещей, и их будущность. «Вещей слепоте» Ямпольский противопоставляет «слепое зрение», которым обладают люди, как выразился Элиот в «Бес-

⁹³ Франк С. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Ницше: pro et contra / СПб.: РХГИ, 2001. С. 586.

⁹⁴ Франк С. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Ницше: pro et contra / СПб.: РХГИ, 2001. С. 586.

⁹⁵ В. Котов справедливо замечает: «Азарт игрока способен вопреки всякому здравому смыслу сделать фикции сверхценностью <...>. Зыбкость реальности на фоне отсутствия подлинного религиозного и мистического опыта приводит к культу воображения, фантазии» (Котов В. Кризис реальности // Панорама. Моск. независимая газета. 1994. – № 1 (36), июль. – Режим доступа: http://www.panorama.ru/gazeta/p36_kot.html).

плодной земле» (1922), «лилового часа». Люди лилового часа «Бесплодной земли» – это не только спешащие с работы служащие, но и мертвецы, которым уже некуда спешить. «В лиловый час, когда глаза и спины / Из-за конторок поднимаются, когда людская / Машина в ожидании дрожит, как таксомотор, – / Я, Тиресий, пророк, дрожащий между полами, / Слепой старик со сморщенной женской грудью / В лиловый час я вижу, как с делами / Разделавшись, к домам влекутся люди, / Плывет моряк, уже вернулась машинистка, Обьедки прибраны, консервы на столе./ Белье рискует за окно удрать...»⁹⁶

⁹⁶ Цит. по: Ямпольский М. Б. Память Тиресия. М.: РИК Культура, 1993. С. 9–10.

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.