
Круглый стол
«КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
КИНЕМАТОГРАФА ДЛЯ РЕЛИГИИ И
ВИЗУАЛЬНОСТЬ В РЕЛИГИОЗНОЙ
КОММУНИКАЦИИ»

**Современный кинематограф:
диссипация сакрального**

Н.В. Гоноцкая

*МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия
nadya360@mail.ru*

А.Х. Кан

*Тринити Колледж, Университет Торонто,
Торонто, Канада
khanah@trinity.utoronto.ca*

Г.Г. Кириленко

*МГУ имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия
gkirilenko@yandex.ru*

В статье продемонстрирован феномен диссипации сакрального в современном кинематографе, проанализированы причины рассеивания сакрального в мире современной культуры, особенности повседневного сознания, выделены два его слоя: функционально-ролевой и базисный. Это позволяет авторам сделать вывод о близости повседневности и мифологического сознания. Авторы выделяют два типа мифологии – мифологию эксплицитную, выраженную в форме рассказа, и мгновенную мифологию, имплицитно существующую в мировоззренческих построениях. Именно «мгновенная» мифология открывает в нашем сознании ворота к трансцендентной реальности. Авторы выделяют два пути дистанцирования от диссипации сакрального – путь психологизма и путь иронии.

Ключевые слова: диссипация, повседневность, миф, ирония, сакрализация, кинематограф, психологизм, рефлексия, дистанцирование, утопия.

Modern cinematograph: Dissipation of the sacral

N.V. Gonotskaya

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia*

A.H. Khan

*Trinity College, University of Toronto,
Toronto, Canada*

G.G. Kirilenko

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia*

The article demonstrates the phenomenon of dissipation of the sacred in modern cinema, in films classified as transcendental. The authors analyze the causes of the dissipation of the sacred in the world of modern culture. The analysis of the features of everyday consciousness, the selection in it of two layers: functional role-playing and basic, allows the authors to conclude that everyday life is close to the mythological consciousness. Two types of mythology – explicit and “instant” – are distinguished. Explicit mythology is expressed in the form of the story. Instant mythology exists implicitly in the worldview constructs and opens in our minds the gate to transcendental reality. In the analysis the article distinguishes two ways of distancing from the sacral dispersion – the path of psychologism and the path of irony.

Keywords: *dissipation, everyday life, myth, irony, sacralization, cinema, psychologism, reflection, distancing, utopia.*

Стихия трансцендентного начинает подчинять себе кинематограф. Грань между сакральным и профанным, живым и мертвым оказывается легко преодолимой, причем без видимых усилий с нашей стороны. Если еще недавно Бог был далек и недоступен, встреча с Ним была явлением исключительным («Это бывает только один раз», – говорил герой фильма И. Бергмана «Персона»), то сейчас призраки, ангелы и демоны разных видов, ведьмы, зомби, ревенанты, вампиры и оборотни просто не дают нам прохода. Правда, замечается очевидный уклон в сторону темных сил, Бога в современном кинематографе не жалуют.

Все разнообразные фильмы, посвященные миру запредельного, можно определенным образом классифицировать. Есть фильмы чисто ортодоксально-иллюстративного характера, посвященные библейским сюжетам («Евангелие от Матфея» Пазолини, «Истории Ветхого Завета», «Истории Нового Завета» и др.). Существуют фильмы-ереси (например, «Последнее искушение Христа», «Догма»). В очень немногих фильмах сделана серьезная попытка демонстрации вхождения трансцендентного в сферу индивидуального опыта (некоторые фильмы И. Бергмана, фильмы К. Занусси, «Лурд» Дж. Хаузнера), польский фильм Я. Кольского 2006 года «Жасмин». В этих фильмах нет визуализации как священного, так и демонического, нет силиконовых ангелов и демонов. Но востребованными массовым зрителем оказываются те фильмы, где режиссером смело тасуются христианство, язычество

и индивидуальные фантазии сценариста («Не выходи из дома», 2018, реж. М. Талли). Ритуалы воскрешения, экзорцизма, вызывание умерших с помощью дьявольской доски Уиджа становятся в современном кинематографе обычным делом.

Грань между обыденностью и сверхъестественным кажется легко преодолимой. По прозорливому замечанию М. Метерлинка «Жажда необыкновенного часто является великим недугом обыкновенных душ» [1]. Неоднократно погибающие и воскресающие герои сериалов («Сверхъестественное», «Гримм»), вампиры, ставшие нежными отцами (сериал «Ангел», французский сериал «Вернувшиеся»), призраки, влюбляющиеся в живых (сериал «Американская история ужасов») – обычное дело для современного кинематографа. Зрителей гораздо больше пугают демонизированные инопланетяне и серийные убийцы, нежели сверхъестественные явления. Иная реальность, куда нас зовет современный кинематограф, кажется более безопасной, чем мир автокатастроф, болезней, смерти, мир необратимого. Визуализация наших ничем не сдерживаемых фантазий, оснащенных современными технологиями, делает их яркими, незабываемыми и нестрашными. Мир сверхъестественного благодаря современному кинематографу буквально обволакивает мир обычных человеческих отношений. «Мы все должны научиться жить вместе, – говорит один из персонажей фильма 2001 года «Другие», – живые и мертвые».

Такая экспансия трансцендентного, «рассеивание», диссипация его в мире культуры свидетельствует о наличии в самой повседневности не только рутинных компонентов. «Единство нашего опыта реальности, – пишет С. Жижек, – поддержанного фантазией, как будто распадается и разлагается на два компонента: с одной стороны, «несублимированная» стерильная тусклость повседневности; с другой стороны, ее фантазмическая поддержка не в сублимированной версии [2].

«Я» повседневности предполагает расслоение на функционально-ролевое и первичное, базисное «Я», незадействованное в прагматически ориентированных актах. Само это базисное «Я» достаточно причудливо; оно стремится присвоить множество готовых культурных форм, не имея возможности и желания их использовать, оно остается неким «слепым пятном», не имеющим четких контуров, не укладывающимся в понятийный каркас. Одновременно, это «Я» претендует на абсолютную уникальность, отделенность от того, чем занимается ролевое «Я». «Я» могут претендовать на авторство в сфере несвершенного, невоплощенного, осознаваемого как возможность, как то, что все еще впереди. Но как его осуществить? Как поставить подпись под тем, чего нет, что не проявилось, не воплотилось в мысли или действиях? Стремление к самосозиданию, самодетерминации – синониму уникальности – рождено повседневностью. Именно этот аспект повседневности роднит ее с мифом. Однако невозможность реализовать это стремление в рутинных, повторяющихся действиях, в конформном поведении также есть порождение повседневности.

Человек, наделенный разумом, владеющий культурными кодами, решая задачу выжить, постоянно воссоздает иной план реальности, «не занятый» наукой, здравым смыслом, искусством, традицией. Если в далеком

прошлом результатом такого отчаянного порыва было создание языка, культуры, труда – социальной реальности, – то ситуация для «ставшего» человека противоположная – «дереализация» реальности, возвращение к нему, «авторскому» праязыку. Отказ от вторичного культурного мифа и возврат к мифу первичному, хаотичному, несистематизированному, ситуативному, не допускающему проникновения разума. Такой дерационализированный миф позволяет путем непрерывности воссоздания символических отношений с миром и одновременно их хаотичности, ситуативности, обратимости «разрешить» то противоречие, с которым не может справиться разум: совместить конечное и бесконечное, время и вечность, индивидуальное сознание и сверхсознание, ограниченное целое человеческой жизни и универсум.

Утопиям прошлого далеко до ничем не сдерживаемых фантазий современных кинематографистов. Свободно скользя по оси времени, кинематограф услужливо предлагает различные варианты будущего: то мир вампиров предшествует миру людей, то, по другому сценарию, вампиры – провозвестники будущего рая.

Пример универсальных построений, где использована популярная вампирская тематика – аргентинский фильм режиссера Нозля «Лимбо» (2014). Для массового зрителя кинокартина позиционирует себя как один из рядовых фильмов «вампиры» («Носферату», «Охотники на вампиров», «Баффи – победительница вампиров», «Голод», «Выживут только любовники», «Ван Хельсинг», «Сага», «Вампирская сага» и др.) – с большой вероятностью она так и воспринимается, учитывая врезки нарочито натуралистических схваток между детьми-вампирами и их врагами-истребителями. Сюжет незамысловат, но символика фильма в значительной степени его превосходит. *Невинные дети стали вампирами. Вампирами они стали не по собственной вине, но и не нуждаются в заслугах, чтобы стать избранными. Невинные дети – избранные Богом. Они не святые и не грешники. Символом их месторасположения является чистилище (Limbo=чистилище/Limbo). Приют для детей-вампиров не находится в этом мире, о нем никто не знает, но в то же время его обитатели должны в будущем изменить облик мира, из которого они оказались полностью исключены. Об этом прямо говорит руководительница приюта: человечество реализовало весь свой потенциал, и настало время создания новых людей, которые обретут родство нового уровня, превосходящее прежнее: они будут связаны кровью напрямую. Миссия по обращению возложена на обитателей Limbo.*

«Регулярное, возобновляемое в соответствии пульсирующим зовом кровавое жертвоприношение поддерживает существование вампириона – так в дальнейшем мы будем называть непосредственную кровную близость в отличие от опосредованного родства» [3]. Почему этот традиционный мотив (зов крови) отсутствует в фильме? Он смещен, его значение иное. И хотя об этом напрямую не говорится, но сходство с таинством евхаристии угадывается. Если помимо вампириона нет ничего, значит, вкушая кровь таких же, как ты сам, превосшедших человека, ты возобновляешь союз с божеством. Такова перспектива – при том, что фильм заканчивается раньше, чем сбудутся пророчества уже покойной главы приюта. И эта перспектива вполне ожидаема, поскольку

легко ложится на христианский дискурс. А именно: это новый рай, вампирический, в нем все друг другу братья и сестры, не символически или опосредованно, через веру во Всевышнего и вкушение его плоти и крови, а непосредственно, когда кроме нас, крещеных (сцена Крещения в фильме непосредственно перед потерпевшей крах попыткой истребления обитателей приюта), нет никого, с кем необходимо бороться и кто приставляет собой угрозу (могут убить осиновым колом, вонзенным в сердце), и нет никого, кто бы был иноверцем – ведь все обращены. Нет большие нужды устанавливать связь с божеством через евхаристию, она сама вершит себя через самое себя. Мы обожились. Человеческое превзойдено. Бессмертие достигнуто. Я вампир и ты вампир. И вместе мы боги.

Существуют ли для массового зрителя противоядия, не дающие ему окончательно погрузиться в окружающий его призрачный мир? Есть два пути, помогающие нам оторваться от соблазнительной возможности стать как боги. Первый путь – это путь психологизма. Чтобы зритель не погрузился в царство фантазии полностью, режиссер зачастую предлагает иную версию происходящего: расщепление личности, паранойя, обсессивно-компульсивный синдром («Баффи – победительница вампиров»).

Второй способ дистанцирования от кинематографического соблазна – это ирония. Ирония может быть достаточно безобидной, носить характер локального художественного приема (мрачная комедия «Черные пазлники», 2015), но может, помимо узколокального назначения, иметь и «тотальный» смысл, который задает не только главную идею фильма, но и раскрывает смысл происходящего в кинематографе. Таков последний фильм Ларса фон Триера «Дом, который построил Джек» (2018).

Сюжет фильма внешне ничем не отличается от рядового слэшера: это история маньяка Джека и некоторых из его убийств, за которыми последовала неотвратимая кара. Но почему режиссер такого масштаба взялся за один из излюбленных сюжетов современного массового кино? Ирония – смысловой центр фильма. Жертвы Джека обладают всеми слабостями обычного человека. Маньяк умело играет на их далеко не безобидных свойствах: недоверчивости, быстро сменяющейся ничем не обоснованным доверием, жадности, трусости и жестокости, вдруг прорезывавшейся у одного из мальчиков – жертвы в третьем инциденте. Ирония Джека, в данном случае, это вывернутые наизнанку качества, только что продемонстрированные убийце. Так, Джек убивает свою попутницу домкратом, о котором как о подходящем оружии убийства, та ему постоянно говорит (первый инцидент).

Носителем другого рода иронии, основанной на сопоставлении кровавых деяний Джека, его мнения о самом себе как о творческой личности и реального результата его деятельности как архитектора выступает Вёрджил (Вергилий). Эта условная фигура, возможно, является и носителем мысли самого режиссера, и не до конца осознанной самооценки Джека. Если романтическая ирония превозносила творческую мощь художника-творца, его превосходство над своим творением, то Джек был своего рода пародией на ироника-романтика. Убийство не искусство, это в лучшем случае чудовищное ремесло. Доказательство этому – виртуоз-

ные убийства «мистера изошренности» и убогая архитектура его будущего дома.

Свобода – вот что роднит действия художника и действия убийцы, думал Джек, уже спускаясь в ад. В аду им владеет одно чувство – бесцельное любопытство. Ведь в аду нет никаких ограничений и запретов, ад и есть свобода. «Рай и ад – одно и то же», – говорит он. Поэтому и «религия вредит человечеству». Если продлить его логику, то нет и различий между сакральным и профанным. Чтобы подкрепить свою мысль, он хочет, несмотря на предупреждения, пробраться на другую сторону разрушенного моста над адской пропастью, перейти рубеж между адом и раем, срывается и падает на «мировое дно». Фактически, мы получаем образ ироника, играющего добром и злом, жизнью и смертью, профанным и сакральным. К счастью, ему это не удалось, иначе пришлось бы повторить мрачное предупреждение, данное в одном из последних кинофильмов: «дальше Бога нет» («Проклятие монахини»).

Таким образом, современный кинематограф погружен в стихию трансцендентного неслучайно. Особенности повседневного сознания открывают путь для господства мифологических построений в массовой культуре. Диссипация сакрального в современном кинематографе – часть этого процесса.

Литература

1. Метерлинк М. Полн. собр. соч. Т. 2. Птг., 1915. С. 216.
2. Жижек С. Искусство смешного и возвышенного. М.: Издательство «Европа», 2011. С. 63.
3. Секацкий А. Выбор вампира // Секацкий А. Щит философа. Избранные эссе. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 227.

Фильм «Царь»: актуализация конфликта нормативностей

И.Е. Видулов

Владимирский государственный университет

им. А.Г. и Н.Г. Столетовых,

Владимир, Россия

ivan.vikulov@gmail.com

Медиапродукты способны формировать и поддерживать дискуссионную среду, предполагающую широкий спектр мнений, оценок образов «сакрального». В этой среде обозначаются проблемные моменты конкуренции за нормативность, которая выражается в отношении к значимым историческим персонажам, их кинематографическим репрезентациям.

Ключевые слова: *массмедиа, кино, сакральный, власть, конфликт нормативностей.*