

# РЕЛИГИОЗНЫЙ КИНОТЕКСТ И «ПРЕДЕЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ» В УСЛОВИЯХ ПОСТСЕКУЛЯРНОГО МИРА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ КАК ОБЩЕЕ ПОЛЕ РЕЛИГИОЗНОЙ И СВЕТСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

**В.Ю. Лебедев**

*Тверской государственной университет, Тверь*

**А.В. Фёдоров**

*Тверской государственной медицинский университет, Тверь*

Ситуация постсекулярной культуры предполагает как выбор дальнейших стратегий эволюции общества, так и стратегий интерпретации искусства, которое представляет не дискурс профетический, но дискурс сократический. Именно последний имеет больший прагматический потенциал. На примере экзистенциалистского кинематографа рассматриваются способы построения сократического дискурса, ориентированного на актуализацию предельных вопросов.

*Ключевые слова: кинематограф, постсекулярность, культура, экзистенция, текст*

Сравнительно небольшой отрезок времени был пройден современным социумом с того момента, когда ему приписали еще одну фундаментальную мировоззренческую характеристику, назвав его постсекулярным (Ю. Хабермас [3]). Из этого постулата не следует, что проблема постсекуляризма появилась после ее артикуляции, напротив – в исторической и социальной динамике проблема соотношения религиозного и светского существовала едва ли не с древнейших времен, при этом известны как локальные, так и глобальные волны секуляризации и десекуляризации, но лишь модернистское мышление человека XX века подготовило почву к созданию общества нового типа. Тем более, ряд авторов справедливо утверждают, что постепенное, «благообразное» обезбожение началось ранее богоборческих перформансов Ницше (так, на это указывает Л. Шестов [4: 8]). Если говорить точнее, то модернистский проект в культуре, с его «новым искусством» и «новым мировоззрением» стал прологом к новой мировоззренческой парадигме – постмодернизму, и только в русле этого мировосприятия взаимодействие религиозного и светского перешло на качественно новый уровень, предусматривающий не традиционное антагонистическое взаимодействие, но плюрализм и полифонию обоих дискурсов – секулярного<sup>1</sup> и религиозного. Успешное завершение секуляризационной программы не принесло ожидаемых антропологических результатов: вместо забвения Бога возник «голод по Богу» (Унамуно), приведший, в частности, к формированию «бедной религии». Искусство также не стало *безрелигиозным*, скорее оно зачастую стало демонстрировать *обезбоженность*. В ситуации постсекулярности, а потом и присоединившегося постмодерна сменился сам дискурс о религии. Дискурс пророка, возвещающего, в немалой мере потеснен дискурсом сократического типа,

---

<sup>1</sup> Как релевантные данному понятию нами в настоящей статье употребляются термины «либерально-демократический», «светский».

рассуждающим, слушающим и задающим вопросы, дискутирующим (скажем так, если бы знаменитый Доктор Хаус просто спокойным атеистом, он не попытался бы засунуть нож в розетку, чтобы проверить, есть ли терминальные видения иного мира на самом деле). Такая смена дискурса повлияла и на изменения в выполнении искусством своих функций, приблизительный набор которых, предлагаемый учебниками эстетики, остался прежним. Однако жесткое деление искусства на христианское (с некоторым числом попутчиков) и антихристианское стало нерелевантным для реципиента, для читающей публики. И признанный когда-то именно антихристианским автором Э. Золя, и «отрицавший добро и красоту» Флобер, и даже «чудовищный» мизантроп Селин востребованы в кругах верующих. Ольга Седакова не случайно упомянула в статье-некрологе, посвященном Марку Фрейдкину о характеристике, данной покойному Н.Л. Трауберг, говорившей об элементах святости – это в личности человека, частенько подчеркивавшего свой атеизм и порой делавший это частью своей текстовой эстетики. С другой стороны, востребованность серьезным читателем благостных и благочестивых книжек, где все проблемы обязательно решаются, а выбор не очень тяжел, падает, такие тексты начинают даже раздражать. В дальнейшем они могут окончательно перейти в ведомство «бабушкиного чтения», наряду, например, с благочестивыми самопальными стихами, передававшимися из рук в руки прихожанами, которым больше читать «божественного» было просто нечего. Не случайно Ж. Бернанос не гонялся за репутацией «Христианского писателя», а попутно создавал и антиклерикальные памфлеты (да еще и откликнулся на смерть С. Цвейга целой проповедью, в начале которой упомянул как несомненное, что душа этого страдальца пребывает на небесах). Не случайно и Ф. Мориак постоянно поправлял, что он является не «католическим писателем», а «католиком, пишущим романы». Времена для проповеди с литургатурной кафедры если и не прошли полностью, то надолго отошли в тень. Новая эпоха – период религиозной литературы, да и искусства вообще, сократического типа. Ненавязчивого, вопрошающего, спокойно выслушивающего даже за пределами жуткие вещи. Способного в итоге открыть неожитданное, которое только в такой подаче может стать желанным. Ряд социальных, политических и даже – цивилизационных процессов (в том числе – актуальная проблема международного терроризма) дали понять, что высокие темпы секуляризации – не просто дестабилизирующий, но дезадаптивный и, в конечном счете – чрезвычайно опасный фактор не только для конкретных обществ, но и для человеческой цивилизации вообще; борьба «религии и атеизма» (именно в таких терминах представляют себе данный процесс носители массового сознания) есть *bellum omnium contra omnes* и ее последствия непредсказуемы.

Причин, лежащих в основе современного взаимодействия секулярного и религиозного сознания, довольно много, причем в обеих взаимодействующих системах. Говоря о новом качестве постсекулярного сознания, стоит отметить: вместо традиционного поиска «неразрешимых противоречий» нужно искать общие проблемные поля, благо многие из них лежат едва ли не на поверхности

(правда, зачастую намеренно «забываются» в ситуации конфронтации). Одна из таких проблем, условно названная авторами «парадоксом кинорежиссеров», стала основополагающей в анализе некоторых текстов культуры. В самом общем виде «парадокс кинорежиссеров» может быть задан так: почему некоторые носители секуляризованного сознания (агностики, атеисты, анти-теисты), в частности – многие выдающиеся режиссеры, сняли достаточно большое количество фильмов с глубокой, сложной и продуманной религиозной составляющей? В качестве примеров авторами приводятся Ингмар Бергман, к творчеству которого мы уже обращались ранее ([2]), позиционировавший себя как последовательный атеист; при этом в его кинематографическом наследии подавляющее число лент так или иначе соотносимы с религиозной проблематикой. Здесь же уместно упомянуть Луиса Бунюэля и Пьера Паоло Пазолини; причем в последнем случае имели место вещи, на первый взгляд, несопоставимые: образ жизни и ряд личных особенностей режиссера не просто негативно воспринимались церковью, но были поводом к юридическому преследованию, при этом снятый режиссером фильм «Евангелие от Матфея» был одобрен на высочайшем уровне (картина получила Большой приз экуменического жюри, действующего от имени Ватикана). Менее показательный, но заслуживающий упоминания пример – случай Робера Брессона, кинематограф которого едва ли не полностью фундирован христианским мировоззрением; при этом во всех интервью режиссер активно заявлял, что он «...был религиозен раньше...», но перестал посещать церковь, поскольку не может обрести Бога там. Точное обозначение мировоззрения Брессона сегодня дать все так же невозможно, хотя большинство исследователей (в том числе – и авторы), склоняются к версии о тщательно маскируемой, обуреваемой бесконечными кризисами, но глубокой христианской вере – настолько глубокой, чтобы быть стержнем мировоззрения.

Попытки решения «парадокса кинорежиссеров» привели авторов к ряду теоретических построений, использованных позднее в ходе анализа некоторых кинотекстов, причем такой анализ оказался довольно продуктивным, ибо не только обозначил ряд общих «проблемных полей», но в немалой степени способствовал успешной дискуссии с представителями секуляризованного сознания. Несмотря на обилие отсылок к другим произведениям искусства, в том числе – и кинематографическим, ключевыми для данной статьи авторы выбрали два фильма – «Причастие» Ингмара Бергмана и «Наудачу, Бальтазар» Робера Брессона; при этом, дабы не перегружать текст работы, авторы намеренно опустили чисто фабульные подробности, давая необходимые пояснения лишь там, где это необходимо.

Оба анализируемых кинотекста, будучи в высшей степени полиинтерпретативными, позволяют выйти как на тезис, так и на антитезис. В этом отношении и Брессон, и Бергман предельно сложны, причем для носителя секуляризованного сознания некоторые трудности интерпретации несопоставимы с таковыми для религиозного интерпретатора. По возможности,

авторы старались не касаться отдельной, чрезвычайно сложной и объемной проблемы – вопросов киноэстетики обоих режиссеров.

Сюжетные коды обоих фильмов фундированы различными первоисточниками: в фильме Бергмана главный герой – пастор; композиционно «Причастие» соответствует правилам классической драматургии, дискурсивная среда однородна и в значительной мере циклична – фильм открывается сценой богослужения, и ею же завершается. «Наудачу, Бальтазар» в этом отношении совершенно противоположен – в картине, помимо основной сюжетной линии, онтологически фиксированной образом ослика Бальтазара, существует масса побочных «ответвлений», имеющих почти равную ценность; композиционно фильм значительно отходит от классической традиции: временные рамки – это сжатая в хронометраж ленты жизнь главного героя – от рождения до смерти; пространство фильма отчасти соответствует классическим критериям, но изменяется настолько, что его границы размыты. Каждый из фильмов имеет два названия: у Бергмана это – намеренное двойное наименование – «Зимний свет» и «Причастие», у Брессона – варианты перевода: *Au hasard Balthazar*, среди которых первый, наиболее употребительный, «Наудачу, Бальтазар» – дословный, тогда как второе название – вольный перевод – «Такова жизнь, Бальтазар». Вообще, сочетание в названии наречия и существительного, довольно нетипичное в русском языке, у Брессона встречается еще раз – в фильме 1977 года «Вероятно, дьявол». Данная закономерность настолько заинтересовала Пола Шредера, биографа режиссера, что взятое им у Брессона интервью имеет вполне характерный заголовок – «Вероятно, Робер Брессон». Во всех трех названиях – релятивизм, допустимость вариаций, ощущение недосказанности, неуверенности – вряд ли случайное: весь кинематограф Брессона с «открытым кодом», поскольку немислим без творчества зрителя. В этом плане кинотекст Бергмана более герметичен, ибо допускает возможность пассивного восприятия реальности фильма, на уровне отслеживания фабулы; но даже такой примитивный уровень позволяет ухватить из кинопространства хотя бы немного подтекста.

Брессон в этом отношении более категоричен; его лента не терпит позиции пассивного наблюдателя и включает «внутреннюю цензуру» – попытка такого «наблюдения со стороны» банально закрывает пространство картины, делая его абсолютно недоступным. Или реципиент проникает в аскетичную повседневность картин Брессона (при этом только через это облигатное активное «вживание» способен открыться подтекст), либо фильм «закрывается» и все оставшееся время служит источником inferнальной скуки. Аудитория Брессона немногочисленна, поскольку ситуация выбора здесь меняет субъекта и объекта: тут фильм выбирает своего зрителя, но никак не наоборот. Кинематограф Бергмана в этом отношении более «демократичен»: некоторые ленты не только шли в массовом прокате, но и получали довольно престижные премии, свидетельствующие о признании самых широких масс

зрителей, а не только малочисленной группы искушенных киноэкспертов<sup>2</sup>. Интересно сопоставить и стиль подачи материала: фильмы Бергмана полны монологов, причем это – монологи героев, а не автора; при этом герои либо читают друг другу довольно чрезвычайно насыщенные в смысловом и эмоциональном плане письма, либо говорят, выстраивая безукоризненную монологическую речь с особым интонационным и паралингвистическим кодом. Брессон, напротив, предельно аскетичен и недосказан; диалоги не выходят за уровень обыденной речи, скудны в смысловом плане, темпорально часто занимают меньше времени, чем экранные шумы и музыка вместе взятые; произносятся непрофессиональными актерами; при этом съемки исключительно натурные, не допускающие ни единого спецэффекта. Сопоставление киноязыков Брессона и Бергмана – это один из ключей, позволяющих понять подтексты и объединить их, поскольку эти два кинотекста взаимно дополняют друг друга: вербальный аскетизм героев Брессона формирует доязыковой уровень, на котором и происходит восприятие картины, тогда как кинотекст Бергмана, предельно вербализированный и насыщенный деталями – это своего рода «заговорившее молчание Брессона». Для уточнения и большей наглядности уместно провести аналогию с функциональной асимметрией головного мозга человека, при которой каждое из полушарий, хоть и являясь анатомически сходным, обрабатывает информацию различным образом: в большей степени логически, рационально – с базисом из вербальной информации (левое полушарие) либо же, напротив, иррационально, на эмоционально-интуитивном уровне, филогенетически более древнем.

Столь же взаимно противоположными внешне выступают и сюжетообразующие топосы этих двух фильмов: пастор Томас Эриксон, оставшись один после смерти супруги, переживает ситуацию отчаяния и одиночества в мире, который, как видится на первый взгляд, оставлен Богом. О том, насколько глубоким смыслом наполнено это одиночество и отчаяние главного героя, мы поймем чуть ниже. С позиций неискушенного зрителя, носителя секуляризованного сознания все довольно просто – собственные проблемы и собственный кризис веры пастор, переживающий на пределе возможностей, обрушивает на одного из прихожан, который не выдерживает подобного груза и совершает суицид. Допустимо в плане подведения теоретической базы упомянуть о социологической концепции «ролевого конфликта»: главный герой, пытающийся распутать клубок внутриволевых противоречий, не может наметить векторы поведения: с одной стороны, он любит покойную жену, которая не только делала его счастливым, но и поддерживала его веру в жизнь, с другой стороны – прихожанка Марта, претендующая на роль новой супруги и страстно желающая сделать пастора счастливым, избавив его от одиночества, ведь именно отчаяние, одиночество и

---

<sup>2</sup> Примером может служить одна из самых известных работ Бергмана – «Фанни и Александр», получившая, среди прочих премий, «Оскар» (по 4 номинациям), «Золотой глобус» и премию «Сезар». В широком прокате «Фанни и Александр» воспринималась неискушенными зрителями как масштабная семейная драма; прочтение более глубокого подтекста картины не мыслилось режиссером как обязательное.

чувство богооставленности приводят к трагическому диалогу с Йонасом... Да, внешне подобная интерпретация стройна и не лишена смысла, но получается, что только на таком уровне и существует подтекст? К счастью, нет.

Брессоновский ослик Бальтазар, жизнь которого предельно проста, не способен выразить вообще ни единой эмоции; его диапазон реагирования на внешний мир – это лишь стоическое принятие того, что можно терпеть, либо избегание за пределами болезненного. Да, еще привязанность и постоянная покорность – но не к тем, кто может приласкать (таких в мире попросту не осталось), а к тем, кто станет его хозяином – то есть, получит право быть жестоким и делать с Бальтазаром все, что посчитает нужным. Безусловно, что еще можно ждать от глупого животного? Только того, что он будет покорным и способным выдержать тяжелую работу. Но кадр за кадром Бальтазар, стоически переносящий жестокость этого мира, наделяется в глазах зрителя чертами святости. Детство мохноногого осленка, проходящее в пространстве фильма буквально за несколько минут, связано с двумя человеческими персонажами – мальчиком и девочкой. Знаки завершения счастливой поры связаны с крушением наивно-доброего мира, полного иллюзий: мальчик и девочка уезжают в город, где вскоре станут друг другу чужими; ослика жестоко приучают к тяжелой работе, клеймят раскаленным железом и запрягают в повозку. Вырастают мальчик и девочка, Бальтазар терпеливо выполняет свое предназначение, перевозя тяжелые грузы; мир окончательно рассеивает наивные детские иллюзии, и вот уже зло, воплощенное в лидере банды мотоциклистов-подонков, не просто заявляет о себе, но выступает как одна из ключевых действующих сил общества и распространяет свою силу и на ослика, и на двух некогда близких друг другу мальчика и девочку. Каждому из этой триады достанется своя пощечина от этого мира – физическая ли, материальная или моральная; но при этом двое главных героев из мира людей, хоть и повторяют судьбу несчастного ослика (даже с долей определенного сходства), тем не менее, не позволяют зрителю наделять их чертами святости, – главные герои, скорее, жалки. Логичный вопрос к самому себе: почему ослик в сознании зрителя наделяется чертами христианских мучеников, а два человеческих персонажа, хоть и выполняют известную новозаветную заповедь, подставляя под удар обе щеки, тем не менее, получают противоположные оценки? Пожалуй, именно с вопроса, обращенного не к кинотексту, но к реципиенту, начинается тот процесс, который не просто объединит эти два противоположных, на первый взгляд, фильма; более того – с этого вопроса вообще начинается серьезная интерпретация. Коль скоро мы задали себе вопрос о различных оценках героев Брессона, уместно то же самое сделать и для главного героя «Причастия». Оценки, в том числе и моральные, для пастора Томаса, также неоднозначны. В чем причина? И если это фильм только о внутриличностном кризисе пастора, почему Бергман, названия фильмов которого всегда отражают глубину подтекста, выбрал столь странные и внешне довольно неподходящие названия – «Зимний свет» и «Причастие»; да и потом –

какую семиотическую нагрузку несут в себе сцены литургии, коими фильм начинается и заканчивается?

Молчание – ключевой концепт, объединяющий эти два кинотекста, но сколь различны топосы – методы развертывания данного контекста! Главный герой фильма Бергмана сам говорит о молчании Бога, отчаянии и богооставленности, – давая тем самым интерпретатору полный набор ключей, поскольку именно эти концепты наиболее полно разрабатываются в русле философии Кьеркегора. У Брессона кинотекст начинается довольно идиллическими кадрами, рисующими рождение и наречение ослика, при этом Бальтазаром ослик становится в процессе детской игры, связанной с подражанием реальным религиозным обрядам. Возможная попытка объяснения может идти только через осознание того, что дискурс – игровой, картина мира иллюзорна и очень сильно походит на «Библию в картинках для самых маленьких», где рождение Христа изображено именно таким, умильно-пасторальным. Молчание у Брессона появится чуть позднее, и его будет столько, что станет по-настоящему страшно; да и главный герой – тварь априори бессловесная. Другой вопрос – насколько близка функциональная нагрузка молчания в этих двух лентах. Наделяя Бальтазара чертами святости, уместно задаться вопросом о ее природе. Помимо внешней кротости, мягкости и непротivления злу, именно Бальтазар – единственное существо, молчащее с рождения и до смерти, и подающее голос только в том случае, когда направленная на него человеческая жестокость становится запредельной. Поскольку реципиентами Брессона кинотекст воспринимается как притча, возникает неизбежное приписывание главному герою антропоморфных черт, в большей или меньшей степени. Дальнейший ход мысли достаточно предсказуем и соотносится с христианской аскетической традицией: обет молчания давался, помимо всего прочего, также и с целью уединения и создания условий для мистических переживаний, могущих привести к познанию Бога. Дальше – безмолвная и кроткая жизнь с четким пониманием целей бытия; при этом даже если допустить фантастическое и предположить, что в рамках фильма-притчи осел мог бы заговорить – это не только противоречило бы внутренней логике повествования, но банально закончилось бы ничем. Нет смысла в душевспасительных беседах, молчание ослика Бальтазара – это максимум, которого достаточно. *Sapienti sat*. Одиночество, молчание и безропотное переживание страданий – вот те основания, на которых базируется наше изначальное, «довербальное» восприятие главного героя как святого. Довольно показателен еще один сюжетный ход – о святости Бальтазара говорит герой второго плана, которого обыденное сознание принимает за дурака. Нет смысла говорить о том, насколько образ дурака преломляется в христианской традиции и как легко применить к этому герою релевантное, но более точное понятие – юродивый.

Довольно интересно согласуется с нашими мыслями кинотекст Бергмана, в котором наиболее интересен образ ризничего из храма, куда приезжает пастор Томас для совершения богослужения. Архетипически он соотносится с

ролью трикстера, ибо поведением – несколько карнавален, смешон; имеет физический дефект в виде горба; но при этом произносит одну из ключевых фраз в кинотексте. Трикстер интересуется довольно хорошо проработанным в экзегетике вопросом о природе и квинтэссенции страстей Христовых. Ответ на вопрос, казалось, известен любому, читавшему лишь катехизис, но именно в это время, в этом пространстве и в этих обстоятельствах слова приобретают дополнительные, сакральные смыслы. Именно в этих фразах, касающихся богооставленности, молчания Бога и сомнений как самых страшных мук; звучит один из центральных постулатов философии Кьеркегора – постулат о том, что христианство есть религия отчаяния, но при этом пребывание в отчаянии есть путь: «С некоторой помощью извне наш отчаявшийся обретает жизнь, возвращаясь к той точке, которую оставил когда-то (...)» [1: 286]

Словами Кьеркегора об отчаянии как о пути познания Бога связываются эти два сложнейших кинотекста, но на этом анализ не заканчивается. Следующий вопрос – о том, каково должно быть отчаяние и как его должно переносить? Тут логичнее опять вернуться к центральным персонажам обоих фильмов и обратить внимание на их ближайшее окружение. И в Брессона, и у Бергмана в «ближний круг» главного героя входит женщина. Поскольку интерпретация ведется нами в христианском русле, не составляет никакого труда сопоставить восприятие женщины в этом контексте, а затем применить полученный результат к имеющимся текстам. И в том, и в другом случае женщины совершенно четко воспринимаются как носители греховного начала. Восприятие бергмановского Томаса как человека, нуждающегося в женской любви и способного через нее не только получить выход из своего отчаяния, но больше – обрести счастье; такое понимание с позиций постулата о познании Бога через страдание следует признать ошибочным. Скорее, уместно говорить об искушении, которое Томас выдерживает для того, чтобы получить ответ на свой вопрос.

Искушения пастора Мартой довольно четко соотносятся с представлениями Кьеркегора об уровнях экзистенции: эстетическом, этическом и религиозном. Эстетическая стадия – самая примитивная, и соотносится с попытками прихожанки соблазнить пастора, этическая – ее долгий разговор о том, что пастор, будучи вовлеченным в любовную связь, не ответил на любовь взаимностью, хотя «был должен». Вообще, Марта активно напирала на чувство долга, припоминая множество бытовых мелочей, до которых Томасу, занятому напряженной внутренней духовной работой, нет вообще никакого дела. Предложение жениться, выдвигаемое Мартой – это уже выход на финальную стадию, поскольку фундировано не банальными повторами о «чувстве долга», но обещаниями при помощи подобной процедуры решить все те вопросы, которые Томас мучительно пытается решить как «предельные» и затрагивающие основу основ. Внешне логика искушительницы Марты проста до предела: была жива жена – проблем не было, после того, как Томас овдовел, стал одинок – его мучают «предельные вопросы».



При этом Томас в диалоге с Мартой пытается хотя бы примитивно, упростив до ее уровня, обозначить ядро своих переживаний, формулируя один из центральных вопросов философии Кьеркегора – случай Авраама, и выходит тем самым на проблему молчания Бога. Вопрос пастора Томаса, звучащий в экзистенциальном ключе – что ему делать, не предусматривает ответа априори; тогда как Марта предлагает свое «решение» – жениться на ней. Естественно, подобное резкое снижение дискурса, осознаваемое пастором, но совершенно не улавливаемое Мартой, не просто сводит все ее попытки до уровня вульгарного бытового флирта, но вообще – не оставляет ей никаких шансов. Окончательный вывод о полной непересекаемости дискурсивных полей делается после иронического вопроса пастора о том, способна ли Марта научить его, пастора, любить. Вообще, именно употреблением этого чрезвычайно семантически расплывчатого слова маркируется решение Марты порвать отношения с Томасом. Точку в первом поединке ставят разные понимания любви: для Томаса любовь понимается в измерении религиозном и плотском, для Марты – плотское и семейное.

Топос искушения в фильме Брессона просматривается немного иначе. Главный герой априори лишен сомнения, даже если дать ему немного больше возможностей. Его хозяйка, Мари, любившая Бальтазара в детстве, теперь называет его дурной скотиной, колотит и вообще – воспринимает как глупое и никчемное явление, да к тому же еще – признак отсталости. Вообще, довольно показательна диспозиция между архаичным Бальтазаром и современными образцами техники. Зло, явленное в виде банды мотоциклистов, не просто запредельно сильно в сравнении с усталым осликом, но именно за счет этой мощи оно столь притягательно, и в конечном счете, превращает Мари в фактически добровольную жертву.

Если сопоставить некоторые черты Бальтазара и банды мотоциклистов, получаются взаимно противоположные характеристики. Бальтазар осознает, что цель его жизни – страдать, функционально же, для многочисленных хозяев ослик – либо тягловая сила, либо объект для цирковой дрессировки. В течение всего фильма ослик выполняет какую-то работу, цель которой зрителям вполне ясна. Первое же появление в кадре банды мотоциклистов сопровождается намеренно устроенной ими аварией, и эта закономерность будет повторяться с пугающим размахом. Вопрос о целеполагании тут не поднимается вообще, и не должен подниматься – зло в конденсированном виде не просто бесцельно и разрушительно, но также имеет тенденцию к наращиванию своих сил и завоеванию новых пространств. Ключевые кадры для понимания этого – оставшееся за кадром убийство, отголоски его – в виде подкладывания юродивому-бродяге орудия преступления, сцен в отделении полиции и безумной пирушки, устроенной за счет того же юродивого. Вообще, завершение пирушки тотальным разгромом – это символический праздник, знаменующий победу первобытного, архаического, злого начала над беспомощным добром. Привязанный короткой цепью к дереву Бальтазар, под ноги которому бросают петарды – это, в сущности, еще один штрих к пониманию многих фильмов

Брессона, где лейтмотивом скользит лежащее на поверхности (и потому – легко угадываемое) отвращение и презрение к миру победившего зла, осознание собственной никчемности в бездарном, уродливом мире, осознание реальности которого вызывает у зрителя яркую эмоциональную реакцию, и этот сгусток эмоций мешает увидеть глубокий финальный подтекст.

«Наудачу, Бальтазар» – это не просто фильм, созданный на основании жанра агнографии, но это также постепенный, шаг за шагом, путь к раскрытию важнейших религиозных компонентов. Так, в противостоянии начала Бальтазара и банды мотоциклистов довольно четко при желании можно угадать активное секулярное начало, которое не просто современно, но рукотворно, склонно к масштабной экспансии и начисто лишено аксиологического измерения; противостоит этому носитель архаики, пассивный кроткий страдалец, осознающий весь ужас ситуации, но не имеющий никаких иных возможностей к действию, кроме превращения своей жизни в бесконечный духовный подвиг. Финал фильма также достаточно агнографичен – околосмертельное мистическое осознание присутствия Божественного, преобразование в качественно новую сущность и предельная актуализация смыслов. Бальтазар не был подвержен сомнению, не осознавал этот мир как оставленный Богом, не задавался проблемами теодицеи. Это делали зрители, подсознательно хотящие «пожалеть» несчастного, и не замечающие за страданиями совершаемого главным героем духовного подвига. Фильм завершается вполне в агнографическом духе, подобно более ранней работе, «Дневнику сельского священника», в которой финал – также связанный с гибелью главного героя, сопровождается предсмертными словами благодарности за те страдания и тот опыт трагизма, который завершается богообретением.

Таков и пастор Томас, выходящий в алтарь для совершения богослужения в пустом соборе, и первые звуки литургии, “Sanctus”, несут ту же семантику, какой пронизаны финалы упоминаемых здесь фильмов Брессона. В отличие от героев «Дневника сельского священника» и «Наудачу, Бальтазар», испытания пастора Томаса еще только начинаются, но сделанный им выбор – это воистину выбор авраамов, и он будет с Томасом до его последнего часа.

Разумеется, кинотекст, как и другие виды текстов, допускает едва ли не бесчисленное множество интерпретаций, в том числе – и диаметрально противоположных. Ситуация выбора из такого множества слишком сильно похожа на кьеркегоровскую, и часто сопряжена с вовлечением в интерпретационное пространство своих собственных ценностных установок, на которых фундировано бытие отдельного индивида. Несмотря на утверждение авторов о том, что началом серьезной интерпретации являются вопросы не к тексту, а к самому себе, – такая ситуация может быть чревата выходами...короче именно туда.... Трагизм бытия, раз уж искусство все же берется его передать и *объяснить*, в современной культуре стоит подвергать именно сократической интерпретации. Не случайно Г. Марсель, мысль которого постоянно пересекалась, пребывала в общении с искусством XX века, прежде всего,

французским, предпочел назвать свою философию «христианским неосократизмом».

### Список литературы

1. Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
2. Лебедев В.Ю. Христианский религиозный опыт в ракурсе экзистенциализма: интерпретация фильма, интерпретация реальности // Полигнозис. -№1. – 2011. – С.32-44.
3. Ратцингер Й.,Хабермас Ю. Диалектика секуляризации. О разуме и религии. М.:ББИ, 2006. – 144с
4. Шестов Л.И. Власть ключей. Философия и психология. – М.: АСТ, 2007. – 350с

### **RELIGIOUS CINEMATOGRAPHIC TEXT AND THE «BORDERLINE QUESTIONS» IN POSTSECLAR WORLD: EXISTENTIALISM AS THE COMMON FIELD FOR RELIGIOUS AND CECULAR ISSUES**

**V.Yu. Lebedev**

*Tver State University, Tver*

**A.V. Fedorov**

*Tver State Medical University, Tver*

Postsecular culture is the point of bifurcation for it offers the choice of both further evolution strategies for the society and further strategies of art interpretation, the art becoming rather a Socratic than a prophetic discourse. This type of discourse is endowed with a bigger pragmatic power. The paper explores the existentialist cinematography as an example of Socratic discourse targeting the foregrounding of borderline issues.

*Keywords: cinematography, postsecularism, culture, existence*