

ФИЛОСОФИЯ В.С. СОЛОВЬЁВА И МИРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ XX СТОЛЕТИЯ

Ю.Д. КУЗИН

Предпринимается попытка осветить некоторые аспекты взаимодействия философского учения Вл. Соловьёва и тенденций развития мирового кинематографического процесса в XX веке.

Ключевые слова: философия Вл. Соловьёва, кинематограф, культура, религия, теургия.

V.S. SOLOVYOV'S PHILOSOPHY AND WORLD CINEMATOGRAPHY OF THE XXTH CENTURY

Yu.D. KUZIN

The article describes an attempt to show some aspects of interaction of Vladimir Solovyev's philosophy and the world cinematographic process in the 20th century.

Key world: Vladimir Solovyev's philosophy, cinematography, culture, religion, theurgy.

В свое время Е.Н. Трубецкой охарактеризовал иконы Андрея Рублева как «мировоззрение в красках». В XX веке кинематограф, как нам представляется, заслужил право быть названным «мировоззрением в целлулоиде». Действительно, начиная уже с «великого немого», кинематограф активно выполнял свою мировоззренческую функцию, согласуя ее с философскими традициями национальной культуры и общечеловеческими проблемами и вопросами.

В.С. Соловьёв ушел из жизни в то время, когда кинематограф – это изумительное изобретение братьев Люмьер – находился в состоянии эмбрионального развития. Для его становления как вида искусства требовались, помимо всего прочего, основательные философские традиции, культура и знания мирового диапазона. К концу XIX века богатейший философский опыт в Европе и в России был налицо. И если первоначально развитие шло от философии к кинематографу, то с десятилетиями сам кинематограф мог оплодотворять своими идеями и образами сложный специфический мир философского дискурса.

Насколько философия Вл. Соловьёва повлияла на развитие мирового и отечественного кинематографа? Постараемся выделить те основные направления, по которым осуществлялось более или менее тесное взаимодействие живой философской мысли и мирового кинематографического процесса. Разумеется, подобное взаимодействие очень тонко, порой неожиданно, иногда почти неуловимо; оно опосредовано целым рядом духовных звеньев, – но оно существует, и не приходится удивляться, если феномен феллиниевских «Ночей Кабирии» вдруг пересечется с внутренним пафосом соловьевского «Оправдания добра».

Одним из самых негативных проявлений прогресса философского знания является отрыв этого знания от актуальнейших общечеловеческих проблем, к которым человек всегда

испытывал непреодолимое влечение. Людям необходима мировоззренческая опора, без которой они теряют жизненную ориентацию, превращаясь в слепое оружие судьбы. Философия в суете и спешке проходит мимо важнейших мировоззренческих вопросов. Наука без помощи философии не в состоянии позитивно решать эти вопросы. Русская философия второй половины XIX века поставила проблему смысла человеческого бытия как проблему духа. Чтобы жить вечно, надо найти свое «вечное» дело и посвятить его людям. Этим делом для многих русских мыслителей оказывается любовь.

Любовь – антитеза злу не столько как стилистическая фигура, сколько по своему категориальному содержанию; онтологическая природа зла заключается в атомарности элементов, образующих целое, следовательно, преодоление этой атомарности ведет к добру, благу. Любовь выступает в качестве универсального средства воссоединения разрозненного целого в гармоничное единство. «Нормальное» (идеальное) состояние общества, по Вл. Соловьёву, прежде всего предполагает преодоление эгоизма и разделения, означает некое полумистическое соединение людей в духовную органическую целостность¹. Достигнув вершины в своем развитии, человек становится Богочеловеком, а человечество – Богочеловечеством. Но это всего лишь идеал, который «должен оставаться *только* идеалом, несмотря на наше подсознательное желание сделать его реальным и успокоиться в нем. Ибо именно *беспокойство, горение*, порожденное устремлением к идеалу, обладают подлинной и высшей ценностью, делающей нашу жизнь лучше, совершеннее»².

Однако чаще всего самосознание большинства – это самосознание людей, утверждающих себя в мире иллюзий; следовательно, оно основано на мифе, которым питается и самочувствование человека. В этом мифе, вы-

ражаясь образами классической русской литературы, обломовщина (умственная лень, сонная, бездеятельная жизнь) соединилась с маниловщиной (пустой фразой, наивной мечтательностью, бесплотной игрой фантазии), в силу чего данный социальный идеал оказался с самого начала мертворожденным. Дело не в том, что Маниловы и Обломовы не в состоянии создать что-либо значительное, соизмеримое с эпохой. И не в том, что в принципе невозможно стандартизация жизни какого-либо (итальянского, французского, российского и др.) общества на американский манер. Главная причина, что вышеозначенный идеал умер, еще не родившись, в том, что базовым элементом американской «гражданской религии» является индивидуализм, означающий отречение человека от собственной культурно-исторической сущности, от социальности вообще. Индивидуализм по большому счету несовместим с моралью, ибо личность наполняется духовным содержанием только выходя (и осуществляя это ежедневно и ежечасно) за пределы своего индивидуально-природного бытия. Моральная ущербность индивида при этом сочетается с мировоззренческой ограниченностью и замкнутостью.

Общество – не просто толпа людей. Конгломерат социумов, отмеченных отрицательной комплиментарностью, не есть этнос. Для его превращения в нацию требуется общенациональный интерес; в свою очередь, базой для формирования национального интереса служит только национальная культура (этнокультурная доминанта). Что касается американской культуры, то она не является специфически национальной; эта культура наднациональна и поэтому реализует потребности биологического, а не социокультурного уровня, – потребности биологического вида, выражающие в сущности своей животные рефлексии и мотивации. Массовая культура именно в силу своей ориентированности на биологические, общие для всех народов и племен, мотивации и механизмы всегда и всюду действует безотказно, но ее воздействие на личность негативно, так как оно действует разрушительно в отношении духовно-нравственных структур личности. Исторически сложилось так, что США, утвердившись в конце XX века в качестве ведущей мировой сверхдержавы, попали в условия, губительные для своего культурогенеза; в результате американская нация – скорее абстракция, чем историческая реальность. Но если нет нации, то нет и общенационального интереса и общенациональной идеи. Несмотря на тягу к государственной символике и любовь к государственному флагу, американцы, на наш взгляд, лишены патриотизма в точном и высоком значении этого слова. Есть фикция патриотизма, сложившаяся в фиктивном гражданском обществе, пребывающем в состоянии неустойчивого равновесия.

Достаточно любого серьезного потрясения, чтобы в этом обществе наступил коллапс с весьма не предсказуемыми последствиями.

Так что любое миротворчество, взявшее за основу американские стандарты и американскую модель развития, с самого начала берет неверный курс и заходит рано или поздно в тупик. Желаемое принимается за действительное и образцовое; симптомы социального разложения и грядущих общественных катаклизмов не замечаются или игнорируются, хотя эти симптомы не только не уходят в прошлое, а напротив, резко и беспощадно обозначаются в настоящем.

Кино общедоступно; следовательно, его мифы и идеалы в равной степени распространяются на все общественные слои и группы. Кино интернационально; следовательно, идеологии и штампы Голливуда иррадируют в любую культурную точку земного шара. Лучшие мастера кино той же Америки заново открывают свою собственную страну. Они сталкиваются с нормой, выраженной в «нулевой нравственности», скрывающейся под маской отчасти христианских заповедей, отчасти принципов просветительской этики Бенджамина Франклина и «Декларации независимости». Они поражаются тому лицемерию, которое уже не осознается таковым, они ужасаются тому цинизму, который не только идентифицируется, но даже выступает в качестве добродетели.

Протестные настроения в американском кинематографе в свое время питались философией позитивизма в ее спенсерианском варианте, социальным дарвинизмом, отчасти ницшеанством. В значительной мере этими философскими мотивами проникнуто и творчество Т. Драйзера, выдающегося американского писателя конца XIX – начала XX вв. «Общий принцип «философии» Драйзера заключен в его рассуждении о лесе. Отдельные деревья могут вырастать до любой высоты. В конечном счете, они все равно погибнут. А лес прорастет навеки»³.

Европейский кинематограф, испытывавший влияние русской культурной традиции через Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, был, несомненно, связан с отечественной философской мыслью, в частности с идеями В.С. Соловьёва. В особенности это характерно для французского и итальянского кинематографа. В качестве материала для размышлений на эту тему возьмем фильм «Клео от 5 до 7» (*Фильмографическая справка*. «Клео от 5 до 7». Производство «Ром – Пари фильмс», Франция и Италия, 1961 г. Автор сценария и режиссер – Аньес Варда. Оператор – Жан Рабье. Композитор – Мишель Легран. В главных ролях: Коринн Маршан (Клео), Антуан Бурсей (Антуан), Мишель Легран (Боб), Доминик Даврэ (Анжель), Жозе – Луис де Вилья – Лонга (любовник)).

Мы остановились на этом фильме, исходя из следующих соображений. Во-первых, в истории европейского кинематографа не часто встречаются имена режиссеров – женщин. Анье Варда начала свой творческий путь с документальных короткометражек («О лето, о замки!», «С Лазурного берега») и сразу утвердила себя в качестве самобытного и яркого художника в фильме «Клео от 5 до 7». Во-вторых, ее фильм, не будучи шедевром в строгом смысле слова, ярко выразил для своего времени существенные мотивы и тенденции развития французского кино (повествование не замыкается в кругу чисто психологических проблем; оно точно соотносено с жизнью современной Франции (лето 1961 года)). В-третьих, фильм достаточно философичен, чтобы на анализе его материала строить какие-то выводы и заключения, экстраполируя их на мировой кинематографический процесс.

Сюжетная канва фильма такова. Молодая женщина Клео, обворожительная и талантливая певица, заболевает неизлечимой болезнью. В 7 часов вечера ее диагноз должен подтвердиться лабораторными анализами. В 5 часов она заходит к знаменитой гадалке, предсказавшей своей клиентке смерть. В фильме прослеживаются два часа из жизни Клео: с 5 до 7 часов вечера, в течение которых с ней происходят всяческие метаморфозы, закончившиеся неким духовным прозрением. В предисловии к сценарию фильма А. Варда писала: «Мне хочется, чтоб судьба Клео, молодой женщины, безоружной и беззащитной перед лицом внезапной и несомненно смертельной болезни, трогала людей, как меня трогают картины художника Бальдунга Грина, на которых мы видим прелестных обнаженных белокурых красавиц в объятьях скелета»⁴.

Внешне, формально в данном случае, мы сталкиваемся с кинематографической версией экзистенциальной философии: субъект в пограничной ситуации (возможная смерть и вызванный ею страх); проявляющаяся в экстремальных условиях в душе человека его почти мистическая сущность; структурность мира, обусловленная особым видением субъекта; чувство отчаяния в ответ на вызовы бытия, ставящие человека перед великим *ничто*.

Возникает естественный соблазн отнести данный фильм к числу экзистенциальных кинолент. Однако чем дольше размышляем мы по поводу этого фильма, тем более мы отказываемся от такого соблазна. Во всяком случае, в фильме А. Варда мир, окружающий героиню, вполне ощутим и не зависим от перепадов ее настроения, он сугубо вещественен и привлекателен, эстетически значим и бесконечен в игре своих явлений, красок, звуков и форм. Более того, мир един во всех аспектах своего удивительного бытия; он тысячью незримых нитей связан с героиней так же, как и

она связана с ним. Мотив неустойчивости бытия, возникший в самом начале нашей драмы, сменяется противоположным мотивом его совершенства и красоты, заставляющим забыть трагизм бытия отдельного человека, не могущего преодолеть абсурдность своего индивидуального состояния и потому обреченного на одиночество в этом мире глобального отчуждения и эгоизма.

Клео в пограничной ситуации не замыкается в скорлупе собственных переживаний, а интуитивно предчувствует спасительную силу любви:

Все двери настезь.
Гуляет сквозняк.
Я дом опустелый
Без тебя,
Без тебя...
Я остров пустынный,
Захлестнутый морем.
Мои пляжи пустеют
Без тебя,
Хороша понапрасну,
Обнаженная в стужу,
Замерзаю и гибну
Без тебя,
Без тебя...
Тоска меня гложет,
Набегают морщины,
Я в стеклянном гробу
Без тебя,
Без тебя...
Ты придешь слишком поздно –
Меня похоронят,
Одинокую, бледную, страшную
Без тебя,
Без тебя,
Без тебя!⁵

Так в отчаянии поет, срываясь на крик, Клео, воображающая себя в зале «Олимпия» в луче прожектора на фоне черного занавеса. Нетрудно понять, что фильм преисполнен тревоги о человеке, живущем в мире, где все чувства обесценены, а, казалось бы, вечные и органические связи между людьми трагически распадаются. Но, что удивительно, эти связи воссоединяются, отдельные детали мозаики жизненного калейдоскопа снова образуют гармоничный красивый узор. И вес это становится возможным благодаря чуду любви, входящей в жизнь героини без фанфар, без театральных эффектов, но почти сразу взявшей ее душу в плен, – как говорится, целиком, без остатка.

Сценарий фильма завершается следующей сценой:

«Они рука об руку идут по саду.

Антуан оцепенел, потрясенный беспощадной реальностью диагноза. Клео словно в тумане.

Клео (почти шепотом). О чем вы думаете?

Антуан. Как плохо, что я уезжаю, мне хотелось бы быть с вами.

Клео. Вы и так со мной.

Он смотрит на нее удивленный, счастливый, несчастный. На глазах его слезы. Они все идут рядом, мы видим их лица и в глубине арки, ведущую в следующий двор.

Клео с нежной улыбкой смотрит на Антуана.

Клео. Я, кажется, больше не боюсь. Я, кажется, счастлива.

Часы на здании больницы отбивают половину седьмого. Клео и Антуан все идут и идут, не отрывая глаз друг от друга⁶.

Всеединство, весьма смахивающее на «соловьёвское» (мы имеем в виду не только сцены любви, но и все предшествующие эпизоды фильма, привести которые здесь мы не в состоянии, но которые, как уже было отмечено, из разрозненных элементов калейдоскопа в конце образуют некое гармоническое единство), подчеркивается, на наш взгляд, двумя многозначными деталями.

В «Прологе» – гадание на картах мадемуазель Ленорман (знаменитой гадалки XIX века). В этом вольно или невольно присутствует мистический элемент, влияющий на людские судьбы:

«Ирма. Вы больны?

Клео. Да.

Голос Ирмы. Вот и вы вышли в новой колоде – Венера. Видите, болезнь при вас.

Клео. Да... я...

Ирма (быстро). О, новое знакомство, прекрасно! Вы встретите молодого человека. Из разговорчивых. Ничего, пусть болтает, это вас развлечет. Его в той колоде не было, это неожиданность.

Голос Ирмы (за кадром). Но здесь все ладно. Видно, вы слишком близко принимаете к сердцу свою болезнь.

Клео. Я так и знала. Что, я очень больна, да?

Ирма. Очень, но не будем преувеличивать. Выньте еще карту. Подумаем, посмотрим...

Клео открывает карту – это скелет.

Клео. Посмотрели, нечего сказать!

Ирма. Вы неправы. Эта карта не обязательно означает смерть. Видите, у него руки и ноги как у живого, костей не видно. Это сулит какие-то коренные перемены в вас самой.

Клео. Хватит, замолчите! Я уже два дня, как знаю. Когда мне сделали биопсию, я сразу поняла. Незачем даже справляться о результатах...»⁷

И еще. В фильме присутствует, видимо, в качестве символа вода. «Заложив руки за спину, Клео идет дальше, в самую гущу парка. Дорожка приводит ее к небольшому каскаду, и, стоя на каменном мостике, Клео долго смотрит

на летящие вниз струи воды»⁸. А вот Антуан садится рядом с Клео на скамейку. «Лужайка позади них кажется ослепительно белой, словно она покрыта снегом»⁹. Но что такое снег, если не иное состояние воды, влаги? «Антуан и Клео проходят мимо фонтанов, мимо беседки – пагоды, где играют дети... Клео и Антуан идут вдоль зеленых газонов, где в последних лучах солнца искрятся вертящиеся поливалки»¹⁰. Символический смысл воды, вполне, может быть сведен к жизнеутверждающему женскому началу или божественной благодати.

«Спасение» мира, т.е. воссоединение космоса с Абсолютом, – как считал В.С. Соловьёв, – неуклонно происходит в недрах космоса, в человеке по преимуществу – оставаясь непонятым нами или несознаваемым; даже сфера эроса и та служит спасению мира в целом»¹¹. Вот почему Соловьёв утверждал, что «дело Христово» совершается на земле в значительной своей степени теми людьми, которые в своем сознании отрекаются от Христа¹². Герои фильма, если они даже и религиозны, ничем этого не обнаруживают; скорее, они свободны в вопросах веры. Но героиня обретает себя на переломном этапе своего жизненного пути, достигнув духовного просветления. То же самое, по существу, происходит и с феллиниевской Кабирией. Г. Козинцев по этому поводу писал: «Картина прежде всего человечна. О людях. О времени. О жизни. И, как все итальянские картины, о том, что так жить нельзя.

Итог: мужание героя. Улыбка надежды. На что?

Но кто это может знать. Даже Белинский не брался отвечать на такие вопросы»¹³.

...Несколько молодых людей спускаются с боковой тропинки. Они играют на гитарах и поют. Они совсем еще юные, кружатся вокруг Кабирии, как если бы песни и музыка были посвящены только ей. Кабирия, уличная путана, лишь чудом избежавшая смерти от рук афериста-грабителя, будто только теперь начинает приходить в себя и с каким-то изумлением оглядывается по сторонам.

Юноши, милые и приветливые, подходят к Кабирии и, напевая, улыбаются ей.

Слабая улыбка появляется на лице Кабирии. Походка ее становится тверже и увереннее. Эта игра под луной – словно дуновение самой жизни.

Кабирия тоже начинает петь и уходит по светящейся лунной дороге под звуки фантастической серенады¹⁴.

В фильме есть три эпизода, если можно так сказать, сакрального характера. Это сцена в Храме Дивино Аморе: исступление фанатизма толпы приводит героиню в смятение, хотя она и проникается важностью момента. Впрочем, выйдя из Храма и присоединившись к своим подругам, Кабирия говорит с негодованием, что «она просила милости, хотела изме-

нить свою жизнь, и что теперь она разочарована, поскольку все осталось по-прежнему, и что теперь ни что ее не остановит»¹⁵. В следующем эпизоде она встречается с отцом Джованни, который призывает ее примириться с Господом. Наконец, в третьем эпизоде Кабирия приходит к отцу Джованни исповедоваться и сообщить о своей грядущей помолвке. «И я бы хотела...примириться с Господом», – робко добавляет Кабирия. Надо сказать, что фильм режиссера Ф. Феллини «Ночи Кабирии» (Дино Де Лаурентис, Италия, 1957 г.) получил специальную премию Ватикана за вклад в нравственное воспитание верующих католиков.

Характеризуя творческий путь Ф.М. Достоевского, Вл. Соловьёв отметил, что «искусство должно быть реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир»¹⁶. Но вектор развития мирового кино как раз и выражает активное действие этой благородной силы. И дело не только в том, что идеи и образы соловьёвской философии просвечивают в творчестве кинорежиссеров, посвятивших свои работы религиозно-христианской тематике («Евангелие от Матфея» П.П. Пазолини, «Симеон Пустынный» Л. Бунюэля, «Иисус. Его история по Евангелию от Луки» Д. Хеймана и т.п.), или экранизирующих произведения русских писателей-классиков уровня Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого («Мертвые души», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Воскресение», «Война и мир», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей» и др.), но и в том, прежде всего, что они, эти идеи и образы, питают целые пласты мировой кинематографической культуры и следы их можно обнаружить у И. Бергмана в Швеции, А. Вайды в Польше, Ф. Феллини в Италии, Л. Малля во Франции, С. Кубрика в США, Н. Роуга в Англии, З. Фабри

Кузин Юрий Дмитриевич,
ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический университет имени В.И. Ленина»,
доцент кафедры философии,
телефон (4932) 26-97-75,
e-mail: philosophy@philosophy.ispu.ru

в Венгрии, А. Куросавы в Японии, А. Тарковского в России...

В заключение скажем, что в рамках нашего исследования мы не рассматривали эстетику Вл. Соловьёва, оставляя в стороне его идею общения с высшим миром путем творческой деятельности в искусстве, т.е. теургию. Нас интересовало то, как перекликаются в разных эпохах абстрактный мир возвышенной метафизики (при желании могущей быть представленной в виде метронома, бесстрастно отчитывающего ход исторического времени) и мир живых пластических образов кино (чем-то напоминающий страдающее соло виртуозной скрипки).

Примечания

¹ *Евлампиев И.И.* Достоевский и Соловьёв: две тенденции в русской философии конца XIX – начала XX века // Соловьёвские исследования. Вып. 9. – Иваново, 2004. – С. 10.

² Там же. – С. 17.

³ *Ковалев Ю.В.* Теодор Драйзер «Открывает Америку» // Т. Драйзер. Финансист: Роман. – Л.: Лениздат, 1987. – С. 556.

⁴ *Варда А.* Клео от 5 до 7 // Зарубежные киносценарии. – М.: Искусство, 1969. – С. 90. (Пер. с фр. Н. Фарфель).

⁵ Там же. – С. 113.

⁶ Там же. – С. 138.

⁷ Там же. – С. 92–93.

⁸ Там же. – С. 128.

⁹ Там же. – С. 130.

¹⁰ Там же. – С. 132.

¹¹ *Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. II. Ч. 1. – Л.: «ЭГО», 1991. – С. 66.

¹² См.: там же.

¹³ *Ночи Кабирии: Сб.* / Сост. Л.А. Алова и О.Б. Боброва. – М.: СК СССР. ВТПО «Киноцентр», 1991. – С. 185.

¹⁴ Там же. – С. 160–161.

¹⁵ Там же. – С. 113.

¹⁶ Цит. по: *Зеньковский В.В.* История русской философии. Т. II. Ч. 1. – С. 67.