

Дмитриева Д.

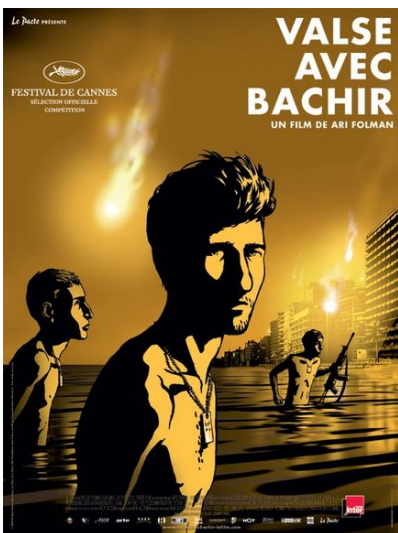
Теории сакрального в опыте просмотра фильмов «Вальс с Баширом», «Апокалипсис сегодня» и «Жизнь Дэвида Гейла».

*(Работа по курсу Зенкина "Аналитика сакрального в современной литературе".)*

Три разных фильма и три разных теории, но их объединяет одна тема – сакральное. Реальность бытия в сакральном центре индивидуальной и коллективной памяти – тема первой части, посвященной фильму «Вальс с Баширом». Вторая пытается проявить процесс сакрализации власти через понятие фасцинации в фильме «Апокалипсис Сегодня». Третья сквозь призму жертвоприношения рассматривает сакрализацию Идеи в связи с феноменом «казни философа» в фильме «Жизнь Дэвида Гейла».

Сакральное – то, что лежит в основе, казалось бы, не связанных между собой явлений. Оно проявляется в бессознательном, в отказе от индивидуальности, в социальной трансформации... Перед нами нет задачи как-то по-новому повернуть все эти проблемы, нам хотелось лишь посмотреть, как они проявляются в конкретных фильмах, это своего рода небольшой эксперимент.

## 1. Топография памяти в фильме "Вальс с Баширом"



Какие-то особые места, качественно отличные от других: родной пейзаж, место, где родилась первая любовь, улица или квартал первого иностранного города, увиденного в юности, сохраняют даже для человека искренне нерелигиозного особое качество - быть «единственными». Это - «святые места» его личной вселенной, как если бы это нерелигиозное существо открыло для себя иную реальность, отличную от той, в которой проходит его обыденное существование.

*М. Элиаде "Священное и мирское"*

Главным героем мультипликационного документального фильма Ари Фольмана "Вальс с Баширом" (2008) является сам режиссер, который совершает путешествие

вглубь своей памяти для восстановления цепи событий, связанных с Ливанской войной 1982 года и массовым убийством палестинцев в двух районах Бейрута - Сабра и Шатила.

Герой пытается вспомнить события двадцатилетней давности, для чего ищет своих сослуживцев тех лет, но все они с трудом могут ему помочь. Воспоминания потеряли практически все участники военных действий тех лет. Психоаналитическое погружение в собственное сознание и память происходит через преодоление географического пространства. Структура этого движения напомнили мне структуру топографии сакрального, анализу чего Элиаде посвятил свое классическое исследование "Священное и мирское". В этой работе Элиаде сравнивает бессознательное и сакральное как таковое. Он пишет: "бессознательное обладает некой религиозной аурой. Всякий кризис бытия каждый раз ставит под сомнение как реальность Мира, так и присутствие человека в Мире: в общем, кризис бытия имеет «религиозный» характер, так как на древнем уровне культуры бытие отождествляется со священным"<sup>1</sup>

Этот кризис бытия и становится главной темой фильма.

Воспоминание находится как - бы и в географическом и в психологическом центре, а герой, подходя к нему, постепенно сужает круг. Это географическое движение дано через физическое перемещение самого героя и других людей в разных воспоминаниях.



*Кадр из фильма «Вальс с Баширом» Арии Фольмана, 2008. Начало: сон друга.*

Первые кадры фильма демонстрируют нам сон, в котором друг Ари видит убитых им собак. Сон - это топографическое "нигде", а котором пребывает наша память до того момента, как начинает поиск своего сакрального центра. Первым делом герой едет к знакомому в Голландию, и тот вспоминает, как на теплоходе подплывал к Ливану. Здесь даны две зоны - отдаленная холодная (дело происходит зимой) европейская страна, максимально далека от сакрального центра. Потом - теплоход, вода и эротические переживания молодого солдата - все это еще так далеко от войны, но ливанский берег приближается.

<sup>1</sup> Элиаде М. Священное и мирское: Изд-во МГУ, 1994.с.131.



*Кадр из фильма «Вальс с Баширом» Арии Фольмана, 2008. В Голландии.*

Далее воспоминания другого человека снова сужают круг, он вспоминает, как пересекал границу Ливана и входил в Бейрут, где попал под обстрел. Так шаг за шагом, герой продвигается к центру - к огороженным районам, где произошли массовые убийства. В этом географическом центре фильма сходятся три мировые религии: христианство, иудаизм и ислам. И одна с молчаливого согласия второй проявляет невероятную жестокость по отношению к третьей. Убийство людей, в том числе стариков и детей становится платой за смерть лидера ливанских христиан Башира.

Событие массового убийства находится в горячем эпицентре памяти героя и в символическом географическом центре, по которому путешествует герой в своих воспоминаниях. Это событие обладает ярко выраженной амбивалентностью, оно и притягивает (необходимость вспомнить), оно же вызывает ужас.



*Кадр из фильма «Вальс с Баширом» Арии Фольмана, 2008. Геноцид.*

И здесь важно следующее - когда герой наконец-то вспоминает всё, событие обретает бытие, оно становится реально. Финальные кадры документальной киносъемки шокирующе внезапны, мультипликация до этого момента дистанцировала зрителя от

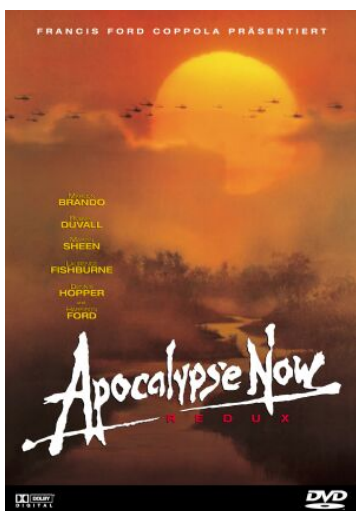
происходящего, и вдруг весь ужас события обрушивается на него. Сверхреальность в конце фильма противопоставляется "нулевой" реальности начала.

В самом начале фильма друг говорит Ари о том, что режиссер сродни психоаналитику, и весь фильм стремится подтвердить эту идею. Режиссер через индивидуальный опыт вспоминания события актуализирует это событие и в коллективной памяти - в истории.

Таким образом, фильм становится опытом коллективного психоанализа. Для психоаналитического сеанса важно проговаривание скрытой проблемы, в фильме документальные кадры являются таким проговариванием. Режиссер из потерявшего память пациента превращается в фигуру психотерапевта, который выявляет травму и раскрывает её перед обществом. Документальный фильм преодолевает кризис бытия – забвение, зритель привлекается в качестве свидетеля коллективного убийства, энергетическая насыщенность которого ужасает и в то же время дает невероятно мощный всплеск социальной сплоченности.

История объединяет людей в качестве свидетелей и очевидцев событий, она вовлекает их и в качестве соучастников, и в тот момент, когда энергия события проникает в свидетелей, рождая чувство сопричастности абсолютного бытия - сакральности Истории.

## 2. Фасцинирующий эффект смерти в фильме «Апокалипсис сегодня»



Следует называть головокружительным любое влечение, которое своим действием сразу же ошеломляет и притупляет инстинкт самосохранения. Захваченный им стремится к гибели, как будто само зрелище его уничтожения внушает ему не противиться этой убедительной, пугающе - притягательной силе. Эта сила отнимает способность говорить “нет”, которую наша рефлексия признает основой, как разумного мышления, так и свободного решения. Остается одна лишь рабская сомнамбулическая уступчивость, в которой никак не участвует воля и которая никогда не ведает выбора; и зачарованному духу эта уступчивость, представляющая собой полную капитуляцию человека, кажется его велением, величием и упоением.

*Роже Кайуа. Жизнь среди восстановленных развалин. Головокружение. Из книги «Сопричастность сильных». Перевод: Сергей Зенкин.: М.: «Дружба Народов» 2005, №4.*

Когда читаешь Кайуа о гипнотическом воздействии смерти, о растворении в природе и слиянии с ней, об усталости сопротивления воли, вспоминается эпизод фильма Френсис Форд Coppola Апокалипсис Сегодня (1979), когда попутчик главного героя растворяется в толпе жителей лагеря Керца.



*Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня» (1979). Попутчик героя.*

Вспомним эти кадры: героя хватают несколько солдат и всего измазывают грязью, а его попутчик светловолосый юноша с раскрашенным боевым гримом лицом улыбается и присоединяется к толпе. Он делает это безотчетно. Весь ужас пройденного пути сводит его с ума, и это сумасшествие делает его неотличимым от множества таких же, как он - жертв завораживающей силы смерти.

Вспомним первые кадры: джунгли, вертолеты и вентилятор в комнате. Напалм в джунглях, взрывы и снова вертолеты пересекают кадр. Лицо героя и вентилятор одновременно. Война показана как предельное состояние человека, это передовая линия бытия. Неодолимое fasciniрующее головокружение... Им пронизан весь фильм.

Люди отказываются перед лицом смерти от собственной индивидуальности. Смерть выступает не как единичное и шокирующее событие, но как постоянное континуальное явление, вытеснившее саму жизнь. Наоборот, жизнь в этом фильме проявляет себя как нечто редкое, дискретное, проявляющееся в женском теле или застолье французов, но это явление жизни не может сопротивляться тотальному явлению смерти.

Что происходит в лагере полковника Керца? Люди сливаются в единый организм, и у Кайуа мы находим описание такого организма. Он пишет: "Церковь, эта по необходимости сплоченная группа, выступает как цельное, нерушимое образование... Именно в силу своей принадлежности к этому неразделимому целому клирик облекается

своими полномочиями и получает отличительный знак — сутану или тонзуру, — которым он исключен из профанного мира и наглядно отмечен как вместилище сакрального. Его сила — не сила человека, но сила организма, в котором исчезает его личность и который она, тем не менее, репрезентирует во всей его целостности, будучи его недостойным представителем; ибо клирик, устранившись сам, позволяет церкви вселиться в его душу, вещать его устами и воплощать все полноту своего бытия в ничтожном теле каждого из своих служителей..."<sup>2</sup>

Власть вождя - полковника Керца - это власть такого клирика, поэтому так легко возможна замена. Когда герой убивает Керца, вся "церковь" опускается на колени перед ним. Ничья личность не важна, даже личность вождя, необходима лишь фигура, воплощающая гомогенность сообщества. "Король умер, да здравствует король" - власть - это фигура сакрального единства отказавшихся от индивидуальности фасцинированных людей.

И здесь важно появление книги - печатного слова. Полковник Керц читает вслух Библию, он проповедует и пишет собственную книгу. Казалось бы книга - элемент чуждый в этом мире безумия смерти, но, с другой стороны, он также глубоко символичен. Чтение и длительные беседы с Керцом – показывает нам превращение власти страха во власть слова.

Поль Рикер говорил о двух способах проявления сакрального: манифестации (и эту роль берет на себя ужас смерти) и прокламация с помощью слова. В фильме мы видим, как происходит трансформация манифестации в прокламацию. Мы видим этот переход, и он пугает своей убедительностью. От поражающего явления тотальности смерти мы переходим к понимаю, что любая власть слова, а особенно обожествляемая, строится на этом растворении частной индивидуальной воли под влиянием фасцинации страха.

Герой, покидая лагерь, обладает *знанием о власти*. Он говорит, что больше не служит «в их чертовой армии», и теперь армия США с её символическими позывными «всевышний» выглядит как слегка облагороженная, прирученная форма той дикой неумемной силы, способной растворить индивидуальность каждого, кто не в силах устоять перед гипнотическим действием страха.

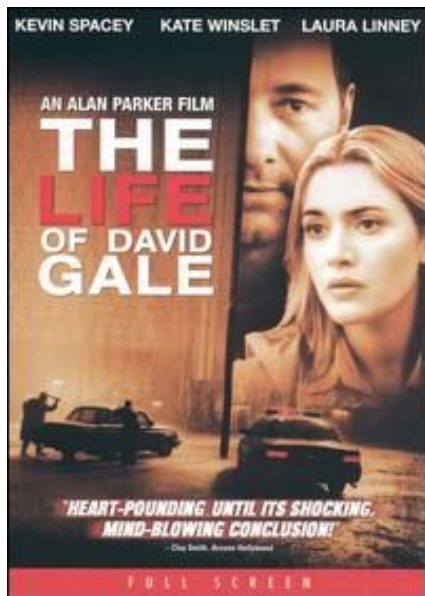
Сопоставление в финале убийства божественного вождя и жертвенного быка также неслучайно. Жертвоприношение – высший сакральный акт, это смерть уже не человека, а бога, и это последний главный акт сакрализации власти. Убийство уничтожает

---

<sup>2</sup> Роже Кайуа. Жизнь среди восстановленных развалин. Из книги «Сопричастность сильным». Перевод: Сергей Зенкин.: М.: «Дружба Народов» 2005, №4.

индивидуальность, убить бога – значит признать абсолют его власти, неотделимость от него и слияние с ним.

### 3. Казнь философа и социальный прогресс в фильме Жизнь Дэвида Гейла.



Главный упрёк Сократа софистам состоит в том, что они торгуют лишь словами, а не истиной, они продают то, чему не знают настоящей цены и природа чего им неизвестна. Сам он не позиционирует себя как владельца истины, по его мнению, философ только представляет истину, но она ему не принадлежит. Равно как и поэт, философ находится в связи с божественным. Сократ не только не обменивает истину на материальные блага, он также принимает дары, адресованные не ему самому, а той божественной мудрости, которая представлена в нём. Его гонорар – это воздаяние чести

тому, что сказывается через Сократа; гонорар и есть почитание (honoraires) божества.

*Марсель Энафф. Лекция «Сократ и Фрейд: дар слова и цена истины»*

*Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 18 мая 2005.*

Казнь философа – центральное событие европейской культуры. Оно не может быть рассмотрено как подвиг или религиозный фанатизм, потому что физическая смерть провозглашается естественным продолжением философии. “Те, кто подлинно предан философии заняты, по сути вещей, только одним - умиранием и смертью“ [Платон. Федон, 64a] Создав прецедент, Сократ создает парадигму. Казнь повторяется и повторяется не единожды.

В фильме Алана Паркера «Жизнь Дэвида Гейла» (2003 г) казнь становится продолжением взглядов профессора философии Гейла. Его жизнь разрушена роковой случайностью, у него не остается ничего, кроме убеждений, которые и становятся причиной его самопожертвования.

По мнению французского философа Марселя Энаффа жертвоприношение имеет структуру коммуникации. Отталкиваясь от этой идеи, Энафф не наделяет казнь статусом жертвоприношения. Но когда речь идет о казни философа, появляется недостающий участник коммуникации - собственно сама философская идея, которая и становится тем

«божеством», на алтарь которого приносится жертва - философ. Таким образом, коммуникация подобной казни выглядит следующим образом:

(Социальная система) --- (Философ) --- (Идея)  
жертвователь                      жертва                      божество

В чем же цель подобного жертвоприношения? Можно ответить следующим образом - движение общества к более развитым формам общественной жизни, прогресс. Например, из фильма становится ясно, что движение к гуманному социуму, в котором отсутствует смертная казнь возможно через принесение жертвы в виде невинно осужденного.

Что же происходит с социумом в связи с казнью философа?

Общество переживает три этапа:

1. Солидарность в связи с казнью, коллективное убийство – наказание за преступление.
2. Обнаружение истинности идеи, за которую гибнет философ.
3. Солидарность по поводу обретенного истинного знания.

То есть общество переживает обретение нового знания, оно чувствует *прогресс* как нечто происходящее здесь и сейчас. Это становится причиной культурной и социальной трансформации социума.

Философская идея наделяется сакральным статусом в тот момент, когда встает на место божества. Для этого казнь должна превратиться в жертвоприношении, что и происходит, но процесс этот скрыт от общества. Сакральная идея в свою очередь наделяется статусом истинности. Готовность философа принять смерть становится в глазах социума доказательством истинности его идеи. Что же переводит казнь в жертвоприношение? Невинность и добровольная смерть «жертвы».

Ценность идеи превыше всего, она сакральна, хотя фактически именно смерть философа запускает этот механизм. Он не доказывает, а делает идею истинной.

От общества ускользает момент превращения казни в жертвоприношение и сакрализация идеи в связи с этим превращением. Невинность философа воспринимается не как механизм, запускающий это превращение, а как досадный промах социальной системы, что в свою очередь легитимирует происходящую трансформацию.

Фильм "Жизнь Дэвида Гэйла" отлично демонстрирует весь процесс от начала и до конца. Поскольку центральная идея - это смертная казнь как социальное явление, то механизмы максимально обнажаются. Постоянные отсылки к Сократу ставят проблему в обобщенном виде как проблему прогресса в европейской культуре. О чем же рассказывает фильм? Дэвид Гейл противник смертной казни, но он не может доказать, что в южном

штате, где он живет, система хоть раз дала сбой и приговорила невиновного. Общество - закон штата осуждает философа на смерть за невероятно жестокое убийство. При этом Гейл в последний момент заставляет журналистку Битси Блум провести расследование всего дела.



***Кадр из фильма «Жизнь Дэвида Гейла» (2003). Битси Блум пытается спасти Гейла.***

Приговор приводится в исполнение, и одновременно у журналистки появляются доказательства невиновности Гейла. В этот момент основная идея философа обретает статус истинности "система может ошибиться и приговорить невиновного". Смерть философа становится в глазах общества доказательством этого утверждения, в то время как по сути дела она и конструирует его, превращая казнь в жертвоприношение и таким образом придавая идее статус Истины. Общество потрясено полученным новым знанием и задумывается над отменой смертной казни.

Финальная сцена является "ключом" ко всему произошедшему. Постоянное повторение темы "ключей к свободе", которые спрятаны внутри (напомним, жертва убийства Констанция проглатывает ключи от наручников, которыми скована) подсказывает путь расшифровки механизма так называемого, прогресса. Казнь философа - тот самый ключ, спрятанный внутри ситуации получения знания в древнем сакральном обряде жертвоприношения.