

**Бандуровский К.В.**

**Сновидение и реальность, рассказанные языком литературы и кинематографа**  
*Опубликовано в: «Труды РАН», вып. 5. С. 291-298*

Эрика Кохут, героиня нашумевшего фильма М. Ханеке «Пианистка», движимая ревностью, подсыпает в карман своей ученице битое стекло, результатом чего является травма кисти. Фильм, получивший Гран-при на Каннском фестивале в 2001 году, а также призы за исполнение лучшей женской и мужской роли (Изабель Юппер и Бенуа Мажимель), вызвал множество откликов и споров. Однако едва ли можно долго спорить по поводу того, что этот поступок следует квалифицировать как безумный.

Не так давно, переключая каналы, я натолкнулся на американский черно-белый фильм 50-ых годов. Название и режиссера этого фильма не хочется искать по принципиальным соображениям; как раз важно, что это фильм заурядный и анонимный, воплощающий коллективные нормы и представления, «один из». Героиня этого фильма выстрелила в своего мужа, обнимающего любовницу (по версии прокурора поднимающего упавшую в обморок незнакомую женщину). В результате муж был ранен в руку. Отношения между мужем и женой уже давно перестали быть интимными и доверительными; поступок жены был продиктован желанием напугать предполагаемую любовницу, чтобы не потерять кормильца трех детей. Однако ни у зрителя, ни у участников суда не возникает сомнений относительно вменяемости обвиняемой (разве что прокурор считает ее несколько неуравновешенной).

В первом и втором случае речь идет о нанесении телесных повреждений, во втором случае это отягощается риском убийства. При сходстве этих случаев, не позволяющих нам проводить грань между безумием и здравым рассудком на основании содержания, тем не менее, различие (безумия и нормы соответственно) бросается в глаза.

Еще одно парадоксальное различие. Фильм Ханеке снят в манере гиперреализма, с минимальными «приемами». Тем не менее, зрителя не покидает впечатление, что он видит некий тягостный сон. Второй фильм крайне условен; персонажи ведут себя неестественно и переигрывают, порой действие переходит в буффонаду, к примеру, пожилая полная женщина совершает в зале суда серию кульбитов и поднимает за ногу вверх прокурора. Это цирковое представление, впрочем, неуклюже мотивируется тем, что этот персонаж – самая сильная женщина США. Но едва ли зритель даже усомнится в том, что действие происходит «в реальности», а не «во сне», или будет придирается к топорности постановки трюков.

Как же кинематограф производит очевидность нормы и безумия, реальности и воображения, сна и яви? И производит ли? Не является ли наше ощущение безумия в первом случае и нормы во втором результатом незамысловатых трюков адвокатов, убеждающих присяжных в том, что мать троих детей милая и хорошая женщина, а, следовательно, она не безумна и, более того, невинна; в то время как Эрика Кохут крайне неприятна и, значит, виновна и одновременно безумна?

Почему герои будь то современного кинематографа, будь то великой классической литературы, совершают поступки на порядок безумнее, чем те, которые совершают люди в реальности? Почему им так просто выстрелить в человека, который вызвал их антипатию, домогаться жены давнего приятеля, умыкнуть несовершеннолетнюю грузинскую княжну, зарубить топором беременную женщину? Однако так ли невинны простые люди, обитающие в реальной жизни? Разве порой у них не возникает произвольное желание совершить убийство или прелюбодеяние, желание, которое тормозится и предается забвению? Персонажи совершают то, что желает совершить, но не

совершает «простой человек». То, что события разворачиваются в воображаемом мире, дает персонажам, как агенту 007, лицензию на убийство. Не являются ли соотношения «желание убить – реальный мир» и «убийство – воображаемый мир» подобными? Автор вынужден заставлять своего героя совершать желаемое, поскольку он имеет дело с внешним; у персонажей отсутствует «внутреннее», присущее живым людям. Внутренние переживания необходимо материализовать в виде внешних поступков; персонажу мало мучаться от ревности, он должен предъявить свою ревность зрителю, удушив возлюбленную. Это некоторое преувеличение, диктуемое условиями сцены, подобно тому, как актер должен использовать агрессивный макияж или форсировать голос. Понимание того, что действие происходит на сцене, а не в реальности, позволяет нам удерживаться в мягких креслах, испытывая «интерес без интереса».

Однако искусство, ограничивающее само себя от реальности, сталкивается с некоторыми трудностями, когда возникает необходимость провести внутрисистемное различие «реальное-вымышленное». Если бы некий театральный режиссер, одновременно авангардист и гуманист, решил бы превратить сцену удушения Дездемоны в сновидение Отелло, какими бы сценическими средствами он мог бы это сделать? Как дать понять зрителю или читателю, что действие происходит в условном воображаемом, а не в условном реальном? Различные виды искусства в разной степени оснащены ресурсами для решения этой задачи. Литература может пользоваться языковыми средствами – особой лексикой, временем и наклоном глагола, способами оформления текста (например, курсивом), чтобы однозначно дать понять читателю, с какой из бесконечных логически возможных реальностей он имеет дело. Задача писателя XX века состояла скорее в преодолении этого изобилия, в создании произведений, в которых происходила бы бесконечная игра условно-реального и условно-воображаемого плана. Так, Аллен Роб-Грийе в своих теоретических трудах отказывается от всех элементов романа, подспудно задающих антропоморфность или антропомерность мира: персонажа, сюжета, принципа ангажированности-классовости, дуализма формы и содержания, метафоричности. Это не программа или манифест, которые обычно лишь провозглашаются. Роб-Грийе фиксирует те тенденции, которые проявляются с середины позапрошлого века, начиная с Флобера, и ведут к Прусту, Сартру... Собственно, отыскать «новый роман» можно гораздо раньше. Возьмем роман, который инициирует русскую романную традицию – «Евгений Онегин». Все «не» Роб-Грийе в наличии. Персонаж совсем не обладает «характером», который вынуждены приписывать ему абитуриенты, сочиняющие про «Татьяну, русскую душой», а скорее является «пустым эквивалентом», сюжет легко сводится к сюжету сказки про журавля и цаплю (А любит Б, но Б не любит А...), приписать Пушкину декабристские или, напротив, монархистские симпатии можно с легкостью необычайной, онегинский стих как чистая форма (набор точек) надолго опередил Малевича и Кейджа... Да, собственно, любой роман – «новый». Что за «характер» у Вильгельма Мейстера, а тем более у Миньоны? Что за сюжет у этой эпопеи? Не зря Вим Вендерс экранизировал Гете совершенно в духе Роб-Грийе («Ложное движение»). Литература парадоксальным образом сбывается только тогда, когда она преодолевает литературу.

Однако, как известно, детерминация не может состоять из одних негаций. Позитивная программа Роб-Грийе – пробиться к самим вещам, тем, которые не желаются, интерпретируются, мыслятся, полагаются, а которые **есть**. Довести принцип эстетической незаинтересованности до конца: «Ding an sich» недостижима ни теоретическим, ни практическим разумом, но нет ли лазейки в сфере способности суждения, этого довольно парадоксального образования? В мире Роб-Грийе не встречаются «величественные горы» или «унульные равнины», предметы не заслоняются нашим *cogitum*. Конечно, желаний, надежд и интерпретаций в тексте Роб-Грийе с избытком, но они как бы располагаются рядом с вещами, как отдельные вещи; собственно, отсутствие авторской оценки или желания и делают возможным существование вещи как таковой, открытой бесконечным оценкам и желаниям, бесконечном числу возможных перспектив.

Но художественные тексты Роб-Грийе не всегда можно рассматривать как набор иллюстраций к его манифестам. Его гений не только устанавливает правила, но и обходится с ними вполне свободно. Казалось бы отвергнутый сюжет, характеры, интригу и т.д. отыскать в тексте Роб-Грийе куда легче, чем в тексте Бютора или Саррот. В конечном итоге свобода этого текста зависти от свободы читателя – именно он, а не автор или персонаж, творит текст в данный момент. Реализовать полностью поставленные задачи в литературном тексте оказывается невозможным. Не зря Роб-Грийе, так же как другой классик «нового романа», Маргерит Дюрас, обращается к кинематографу.

Если в арсенале литературы находятся богатые средства вербального языка, то кино в этом отношении, напротив, наиболее бедное из искусств, с наименее развитым языком, если понимать язык как символическую систему. Ю.М. Лотман объяснял это молодостью кинематографа и полагал, что он должен пойти по пути развития древних искусств и выработать аналоги прошедшего времени или условного наклонения, используя, например, соотношение черно-белых сцен или размытых и резких кадров. Однако и по сей день общие конвенции на этот счет не выработаны; использование таких приемов остается исключительно в рамках индивидуальной поэтики и разноречивой лишь возрастает. Об общепринятом языке можно говорить только применительно к жанровому кино, производимому в рамках индустрии развлечений, а не искусства. Такое кино действительно стремится имитировать язык литературного повествования; это кино вполне можно, по словам известного советского сценариста Геннадия Шпаликова «смотреть по радио». Многозначная судебная мелодрама, описанная в начале этого текста, как раз относится к такому типу кинематографа; именно наличие квазилитературного языка позволяет производить четкое различие между условными вымыслом и реальностью, а так же оправдать подсудимую и одновременно признать ее вменяемость. Что касается «кино как искусства», то если оно и обладает языком, это парадоксальный «приватный язык». Кинозритель никогда не может быть абсолютно уверен в том, что он в данный момент наблюдает – действие, происходящее в реальности, в мечтах или в сновидениях. В фильме «Забавные игры» Ханеке напоминает об этом: продемонстрировав эпизод, дефолтно воспринимаемый как «реальный» (одновременно соответствующий «желаемому» зрителем варианту развития событий), Ханеке останавливает фильм и сообщает зрителю о том, что на самом деле все было иначе, отматывает ленту назад и переигрывает эпизод совершенно по другому. В этом же фильме применяются и другие приемы, разнообразные квазипомехи в изображении или звуке, мешающие наивному зрителю забыть о рамке, отделяющей искусство от жизни и переносить критерии различия реального и воображаемого из жизни в произведение. Позже к таким лобовым средствам Ханеке не прибегал, однако стоит помнить, что в любой момент он вправе остановить кадр и напрямую сказать зрителю, что происходящее на экране может оказаться сном или вымыслом. «На самом ли деле» подсыпала Эрика Кохут своей ученице стекло, а может быть это визуальная метафора ее душевного состояния или ее кровавая греза – невозможно определить, а значит невозможно вынести окончательный судебный вердикт о ее невменяемости. Наши сны и мечты не могут использоваться как доказательство вины. Но если отвлечься от юридических задач, требующих от нас определенного ответа («Совершила или нет? Виновна или нет?»), в сфере кино как раз важна амбивалентность эпизода, его балансирование на грани яви и сна, разума и безумия.

Ханеке тяготеет к минимализму, ему достаточно использовать саму материю кинематографа, само сияние цветных пятен, игру света и тьмы, чтобы разрушить границу между сном и явью, или, скорее, оказаться там, где эта граница невозможна. Лишь порой, когда зритель, убаюканный фaszинирующей силой кино, начинает сон воспринимать как реальность, Ханеке делает резкий жест обнажения кинематографической машинерии

(когда граница кадра попадает в экран или когда перематывается назад пленка), чтобы пробудить зрителя от реальности сна.

Стремление использовать наибольшие возможности сновидческой природы кинематографа можно обнаружить у Д. Линча. Фильм «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ» вызывает поистине безграничное количество интерпретаций. Этот фильм рассматривается и как набор иллюстраций к психоанализу Лакана, и как полное собрание всех тем и сюжетов Линча с отсылками ко всем другим произведениям (даже непонятная надпись на стене является url официального сайта Линча). С другой стороны, многие поклонники Линча занимают антиинтерпретационную позицию – Линча просто нужно смотреть, погружаться в его атмосферу и ни о чем не думать. Однако «ВИ» более интересна не как объект интерпретации или отрицание интерпретации, а напротив, как возможность интерпретировать интерпретацию.

Интерпретация начитается с установления исходной точки. Ход интерпретации зависит от того, какой именно из пластов мы избираем в качестве «условно реального». Скажем, в другом фильме-головоломке Линча «Малхолланд Драйв» такой условной реальностью является история №2, история неудавшейся актрисы, завидующей своей более удачливой подруге. История №1 ретроспективно начинает рассматриваться как свободная комбинация истории №2, происходящая в помраченном сознании смертельно раненой женщины. В момент, когда мы это понимаем, все элементы паззла вроде бы становятся на свои места. Однако в «ВИ» как раз «условная реальность» отрицается вообще. Предположив, что тот или иной план реален, мы довольно скоро обнаружим, признаки его нереальности, а далее полной бредовости. Это напоминает рисунок Эшера, на котором мальчик смотрит на картину, постепенно преобразующуюся в мир, в котором, в частности, есть и мальчик, и картина. Выбрать, какой мальчик «реален», а какой «образ» невозможно. Однако когнитивный диссонанс в данном случае легко разрешим, поскольку графика лишена тотальности кино. По крайней мере, мы можем посмотреть на край листа, и тем самым разрубить ситуацию. Язык кино позволяет воплотить замысел Эшера во впечатляющей полноте.

Обычный повествовательный, литературный язык является автоматом, непрерывно разграничивающим реальность и различные модальности – сомнение, желания, неуверенность, и т.д. К слову, это удивительное свойство языка небезуспешно используется в идеологии – попытке создать некую реальность чисто лингвистическими средствами. Если мы говорим, что в Советском Союзе нет гнилой капусты, или что английские докеры любят коммунистическую партию, мы тем самым производим некое «положение вещей», просто в силу того, что используем утвердительные предложения. Конечно, мы можем в каждом отдельном случае заблуждаться (однако также мы можем исправить ошибку). Но ошибаться или сомневаться сразу во всей совокупности утвердительных предложений мы не можем, в таком случае теряется смысл сомнения или заблуждения. Если же нарушить закон разделения реальности и других модальностей, то язык просто будет разрушен. Когда Линч смешивает модальности, говоря фразы, вроде: «Завтра идет дождь» или «Вчера был дождь, но я в это не верю», создается впечатление, что он просто не освоил еще русский (в данном случае) язык (или что он «современный поэт»). Но Линч может изобразить в кадре женщину, которая сегодня сидит в одном кресле, а завтра сидит (наст. вр.) в другом. Пройдя через лабиринт комнат на экране, героиня может оказаться в зрительном зале. Автор, персонаж и зритель попадают в удивительную зону, в которой непрерывное колебание гештальта, неспособного остановиться на том, что избрать фигурой, а что фоном, заставляет нас зависать в ситуации перехода, различия, которое в ходе обыденного восприятия, переходящего от фигуры к фону и наоборот, не различает. Однако кино, особенно Линч, ухитряется растянуть переход, сделать различимым различие и построить на нем целую внутреннюю империю. В этом пространстве некий изначальный «реальный» акт теряет свою изначальность (и это

один из принципиальных моментов), и нам уже не важно, какой план был реальным. Как неважно, был ли изначально Бог, если уже запущен божественный аутопоэзис.

В жизни, в стандартных случаях, мы более-менее эффективно отличаем сон от яви. Однако каковы критерии отличия и дают ли они нам стопроцентные гарантии? События в яви более связаны, чем во сне; жизнь продолжается, в то время как сон прерывается и возрождается в виде уже совсем иного сна. Однако реальность есть реальность, поскольку она связана, или реальность есть реальность и потому она связана? Не бывает ли вполне когерентных снов (тем более когерентного безумия) и бессвязной яви? Отдельный элемент мы считаем элементом яви, поскольку он впаивается в другие элементы, принадлежность которых к яви уже установлена; мы можем, конечно, совершить ошибку в данном конкретном случае, но можем ее и исправить. Однако это не дает нам основания для отнесения к яви или сну всего целого. Возможно, это явь, но явь сна. Позиция солипсизма, грезящего мир сознания, неопровержима и Кант называет это скандалом в философии. Кант находит доказательство реального существования внешнего мира и записывает его в примечаниях ко второму изданию «Критики чистого разума». Однако, по-видимому, Канту, как Ферма, не хватило места для развернутой записи, и в чем же заключается это доказательство и возможно ли оно до сих пор не выяснили. Не пригрезилось ли Канту доказательство яви? Проблема солипсизма кажется такой абстрактной философской головоломкой, которой просто можно пренебречь, если у нас нет охоты на досуге поломать мозги. Однако на самом деле нет более актуальной, более насущной и более политической проблемы в наше время, когда вдруг оказывается, что целые многомиллионные народы сливались в единый субъект, который на протяжении десятилетий видел один и тот же совершенно связный сон, более того, сон, сделавший явь своей частью.

**(с) Русская антропологическая школа, 2008**