

Alyssa DeBlasio

•

The Filmmaker's Philosopher

Merab Mamardashvili
and Russian Cinema

Edinburgh

EDINBURGH

University Press

2019

Алисса ДеБласио

•

Философ
для
кинорежиссера

Мераб Мамардашвили
и российский кинематограф



Academic Studies Press

БиблиоРоссика

Бостон / Санкт-Петербург

2020

УДК 7.01
ББК 71.01
Д25

Перевод с английского О. Я. Бараш

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве
(в оформлении обложки использовано фото И. А. Пальмина)

ДеБласио А.

Д25 Философ для кинорежиссера. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф / Алисса ДеБласио; [пер. с англ.]. — СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. — 272 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446932-3-0 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6044208-0-5 (БиблиоРоссика)

Исследование посвящено роли М. К. Мамардашвили в развитии российского кинематографического мышления. Рассматривая российскую киноиндустрию в контексте ее интеллектуальной истории, А. ДеБласио предлагает сфокусировать наше внимание на тех случаях, когда обнаруживается сходство между философскими и кинематографическими текстами.

УДК 7.01
ББК 71.01

© Alyssa DeBlasio, text, 2019
© Edinburgh University Press, 2019
© О. Я. Бараш, перевод, 2020
© Academic Studies Press, 2020
© Оформление и макет
ООО «БиблиоРоссика», 2020

ISBN 978-1-6446932-3-0
ISBN 978-5-6044208-0-5

Слова благодарности

Как и любое крупное начинание, публикация этой книги не состоялась бы без поддержки друзей и коллег, близких и далеких, которым я выражаю искреннюю благодарность.

На самой ранней стадии проекта, когда я была стипендиатом Американского совета научных сообществ, мне оказывали великодушную поддержку Сергей Каптерев и Николай Изволов (ВГИК, Москва), которые помогли мне найти важные первоисточники. Я благодарна многим режиссерам, особенно Александру Зельдовичу, Олесе Фокиной и Дмитрию Мамулии, поделившимся со мной своими воспоминаниями о времени, когда они были студентами Мамардашвили. Александр Колбовский, Ольга Шервуд и Всеволод Коршунов помогли мне завязать необходимые знакомства, а Анастасия Хлопина оказала неоценимую помощь в исследованиях летом 2017 года.

Моей работе очень помогли беседы с коллегами и студентами отделений славистики Виргинского и Принстонского университетов, куда меня пригласили рассказать об этом проекте. Спасибо Эдит Клюс и Виктории Джугарян за то, что сделали эти визиты возможными. Беседы с участниками XX ежегодного российского киносимпозиума — их слишком много, чтобы перечислить здесь всех, — были очень полезны при написании последней главы об А. Звягинцеве.

Ирина Анисимова, Эндрю Чепмен, Михаил Эпштейн, Виктория Файбышенко, Маргарет Фролих, Диана Гаспарян, Фил Грир и Чонси Махер оставили ценные замечания об этой ра-

боте на разных ее этапах. Я также выражаю благодарность моим редакторам в издательстве Edinburgh University Press и двоим рецензентам, замечательно сыгравшим роль «анонимных читателей»: их подробные комментарии позволили мне более точно сформулировать некоторые важные мысли, не выходя за рамки замысла. Я искренне признательна издательству Academic Studies Press, особенно Ирине Знаешевой, за помощь в подготовке российского издания. Мои друзья и наставники Нэнси Конди, Фил Грир, Володя Падунов и Джим Сканлан послужили для меня примером в работе на стыке философии, литературы и кино.

Я благодарна Фондам исследований и развития Дикинсон колледжа, которые оказывали этому проекту разные формы поддержки. Моя коллега Елена создала на кафедре обстановку, способствующую и активным исследованиям, и плодотворному преподаванию. Мои незаменимые подруги Клэр, Пегги и Сара, с 2010 года в городке Карлайле (Пенсильвания), чьи лица я видела перед собой за столом, ободряли меня в течение многих часов — и когда я писала, и когда не писала.

Благодарность родным — общее место, но благодаря моей семье — Крису и Нине — я стала более умелым писателем и более чутким читателем. Они всегда готовы пуститься вместе со мной на авантюры и не только позволяли мне свободно располагать дополнительным временем, когда моя работа вступала в критическую фазу, но и вдохновили меня на написание этой книги.

Введение

Самый свободный человек в СССР

Свобода Пушкина — это не то, что он мог бы передать, скажем, своим ученикам. Не случайно у него не было школы.

*Мераб Мамардашвили.
«Картезианские размышления» (1981)*

— Почему вы считаете, что Тарковский хороший режиссер?

— Потому что он умер, а еще Пушкин говорил, что в этой стране любят только мертвых.

Мераб Мамардашвили, интервью (1991)

Мераба Мамардашвили называют по-разному: грузинским Сократом советской философии, маяком позднесоветской интеллигенции, пионером в использовании познания как формы сопротивления государственной власти, одаренным оратором в классической традиции и даже «выдающимся богословом»¹. Формальная вежливость требовала обращаться к нему «Мераб Константинович», для друзей он был Мерабом,

¹ Мнение О. Седаковой о том, что Мамардашвили использовал мысль как форму сопротивления, см. в [Седакова 2017]. О Мамардашвили как богослове см. [Голубицкая 2017], [Парамонов 2017], [Дуларидзе 1997]. С. Бак-Морс назвала Мамардашвили центральной фигурой «в том, что можно назвать континентальной школой советской философии», подчеркивая, в частности, его влияние на знаменитого философа кино С. Жижека [Buck-Morss 2000: xii].

а для философа-марксиста Луи Альтюссера — «дражайшим Мерабом», зарубежным задушевым другом и «понимающим братом» [Встреча... 2016: 37, 45]. С 1966 года и до самой смерти в шестидесятилетнем возрасте в 1990 году философ Мераб Мамардашвили преподавал и работал в самых прославленных научных и учебных заведениях Москвы и Тбилиси, в том числе в МГУ, в институтах Академии наук, в Академии педагогических наук и в Тбилисском государственном университете². Он был в числе немногочисленных в Советском Союзе приверженцев «офрануженного» европейского философского дискурса, который в интерпретации Мамардашвили порой оборачивался разновидностью марксистского экзистенциализма, так как, во-первых, методологически основывался на марксистском анализе, а во-вторых, строился на идее человеческого опыта. Хотя его имя было почти неизвестно за пределами коммунистического блока, его лекции привлекали толпы слушателей из разных слоев советского общества — «от интеллектуалов до парикмахеров», как выразился один участник, определяя состав его аудитории на разных лекционных площадках [Tirons 2006].

Его присутствие за кафедрой стало символом либеральных идеалов свободы и космополитизма, которым не было места в официальном советском научном дискурсе того времени. Одна из его учениц отмечала: «Как и многие мои сверстники, я ходил на его лекции так, как люди ходят в церковь» [Там же]. Для этой книги важен малоизвестный факт, что с 1977 по

² Академия наук СССР объединяла исследовательские институты, хотя в некоторых из ее более 300 филиалов можно было получить высшее образование. Но это не касалось Института истории науки и техники, где Мамардашвили работал в 1974–1980 годах, но не преподавал. Чтение лекций не входило в его обязанности и в Институте международного рабочего движения, также принадлежавшем к Академии наук СССР. И сегодня российские ученые нередко работают одновременно в нескольких местах, совмещая исследовательскую и преподавательскую деятельность в двух или более учреждениях.

1990 год Мамардашвили читал лекции в составе обязательного курса философии в двух ведущих кинематографических школах страны: во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК) и на Высших курсах сценаристов и режиссеров (Москва). Это означает, что каждый режиссер, сценарист, кинематографист и любой другой специалист в области кино, учившийся в те годы в одном из этих вузов — а учились в них многие, — так или иначе мог соприкоснуться с Мамардашвили. В Москве 1970–80-х годов в число учеников и коллег Мамардашвили входил длинный список всемирно признанных режиссеров, среди них Александр Сокуров (постоянный участник Каннского фестиваля и обладатель венецианского «Золотого льва»), Павел Лунгин (приз за лучшую режиссуру в Каннах и «Золотой орел» за лучший кинофильм), Алексей Балабанов, Иван Дыховичный, Владимир Хотиненко и Александр Зельдович. Мамардашвили повлиял и на специалистов в других областях кино, среди них Сергей Шумаков (директор телеканала «Россия-К / Культура»), журналист и телеведущий Александр Архангельский и продюсер-киномангнат Сергей Сельянов, посещавший курс философии у Мамардашвили во ВГИКе в конце 1970-х годов [Архангельский], [Сельянов 2004].

Положение Мамардашвили в среде московской интеллигенции также способствовало его общению с ведущими кинодеятелями старшего поколения. Среди них были сценарист Наталья Рязанцева и режиссер Лариса Шепитько; последняя, по сообщениям, интересовалась его мнением о написанном ею сценарии злополучного фильма «Прощание с Матерой» (1983) [Рязанцева 2011].

Он работал с самыми талантливыми аниматорами страны, включая Федора Хитрука, Андрея Хржановского и Юрия Норштейна. Актер Александр Кайдановский, сыгравший роль Сталкера в одноименном фильме Андрея Тарковского (1979), учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров, где его преподавателями были одновременно Тарковский

и Мамардашвили. Даже режиссеры, не обучавшиеся ни в одной из двух главных российских киношкол, претендовали на интеллектуальную близость с Мамардашвили. Один из таких «посторонних» — двукратный номинант на премию «Оскар» Андрей Звягинцев, который не изучал киноискусство в Москве, но цитировал Мамардашвили в интервью, причем так, что критики воспринимали его перефразировки идей Мамардашвили как оригинальные афоризмы самого Звягинцева. Вклад Мамардашвили в кинематографию проявляется также в том, что после его смерти о нем было снято более десяти фильмов.

Задача этой книги состоит в том, чтобы исследовать роль Мамардашвили в развитии российского кинематографического мышления, учитывая, что описать или определить его влияние с помощью единой для всех формулировки невозможно. Дыховичный и Мамулия говорят о прямом влиянии философа на их творчество, тогда как в сознании Зельдовича «Мамардашвили запечатлелся скорее как образ, чем как мысль» [Зельдович 2014]. Сокуров рассказывает, насколько важным для него было учиться у Мамардашвили в 1970-е годы, хотя признает, что в то время не придавал этим лекциям такого глубокого значения, какое они имели бы для него позже [Сокуров 1991]³. На другом конце спектра влияния находится Ю. Б. Норштейн, который сообщает, что у него не было ни одного интеллектуального разговора с Мамардашвили, хотя они шесть лет работали бок о бок на Высших курсах сценаристов и режиссеров [Philips 2016]. Однокурсники Балабанова рассказывали, как они слушали философа «открыв рот», сам же Алексей Октябринович, вундеркинд-мизантроп постсоветского кино, сидел в последнем ряду, и ему «лекции легендарного философа... были не особенно интересны» [Балабанова 2013]. Когда о Мамардашвили спросили у Хотиненко, тот вспомнил:

³ Сокуров также цитирует Мамардашвили в книге «В центре океана» (СПб.: Амфора, 2011. С. 16–17).

«Душистый табак... неспешная речь. Это был настоящий философ. Настоящего философа я одного знаю — Мамардашвили» [Хотиненко 2004: 444]⁴.

В. Струков разделяет свое исследование современного российского кино (2016) на несколько направлений: тематические исследования (например, война и патриотизм), культурологические исследования (например, власть, идеология, идентичность) и исследования отдельных режиссеров и кинодеятелей, которых, как правило, считают представителями наиболее широкого российского кинематографического рынка и эстетического канона [Strukov 2016: 12]. В моей книге применяется совершенно другой подход, связывающий интеллектуальное наследие с понятием поколения, — подход, позволяющий по-новому рассмотреть с философской точки зрения кинодеятелей, которые не имеют между собой ничего общего, кроме их выраженных связей — прямых или косвенных — с интеллектуальным явлением, которое представлял собой Мераб Мамардашвили на закате советской эпохи. Одно из существенных различий между моим подходом и теми, которые чаще всего применяются в работах о философии кино в контексте российских исследований, состоит в том, что я предлагаю не интерпретировать кино сквозь призму философских идей, а отталкиваться от случаев, когда мы уже обнаружили исторически обусловленное сходство между философскими и кинематографическими текстами. Рассматривая российскую киноиндустрию в контексте ее богатой интеллектуальной истории, мы позволяем отдельным фильмам философ-

⁴ Имя Мамардашвили и его мысли временами появляются в российской кинокритике в неожиданных контекстах, например в интервью К. Лопушанского и в рецензии на фильм Т. Бекмамбетова «Елки». См. [Яковлева 2012], [Кувшинова 2010]. Примером сегодняшнего влияния Мамардашвили на сферы, не связанные с кино, может послужить сообщение участницы группы «Pussy Riot» М. Алехиной о том, что, находясь в тюрьме, она читала Мамардашвили. См. [Gessen 2014: 247].

ски взаимодействовать со зрителем на условиях, предлагаемых самими фильмами.

Поясню: я вовсе не пытаюсь отождествить Мамардашвили с какой-либо «школой» кинорежиссуры и построить искусственные связи, эстетические или концептуальные, между режиссерами его поколения. В этом исследовании я также не провожу идею советско-постсоветской преемственности, в рамках которой можно было бы утверждать, что ученики Мамардашвили разделяют некую общую кинематографическую грамматику, прослеживаемую от позднесоветского периода до настоящего времени. А. В. Юрчак утверждает, что понятие поколения меньше всего связано с годом рождения и вообще хронологией: «Поколения формируются не просто в результате общности возраста, а в результате некоего общего опыта или общего для всех события» [Юрчак 2016]⁵. Демаркационные линии поколений могут быть резкими или размытыми, могут присутствовать или отсутствовать и часто выражаются совершенно по-разному у людей, переживших один и тот же опыт.

К. Мангейм в своем эссе 1923 года «Проблема поколений» подчеркивает важность для общих способов мышления «общности местоположения» или того, что он называет «ментальным климатом» поколения [Мангейм 1998: 12]. В этой книге я говорю не о том, что эти режиссеры рассматривают себя как артистическое сообщество (они этого не делают) или что мы должны пытаться навязать им это свойство (мы не должны), а о том, что их можно рассматривать как кинематографическое поколение: ведь многие из них так или иначе демонстрируют наличие влияния Мамардашвили, многие помнят Мамардашвили как воплощение важного культурного поворота позднего социализма, и их творчество часто вступает в диалог с философией Мамардашвили, поскольку многие из них до-

⁵ Л. Аннинский также включает в свое понимание поколенческой близости идею момента самоопределения, или общего для всех события, играющего роль «конфирмации». См. [Аннинский 1991: 11–13].

стигли совершеннолетия в том самом интеллектуальном климате, который определялся голосом и присутствием Мамардашвили⁶.

Главным философским интересом Мамардашвили почти во всех его трудах выступает человеческое сознание в широком понимании: гносеологические, метафизические, а в более поздних работах и нравственные аспекты природы мышления. Наиболее продуктивной он считал «внутреннюю археологию» сложной сети человеческого сознания, которая проявляется всегда в полноте и только в процессе строгого самосозерцания; мы должны «искать *в себе и через себя* это расшифровывать и осмысливать» [Мамардашвили — Тиронс], объяснял Мамардашвили. Хотя Мамардашвили практически всю жизнь разрабатывал одни и те же темы, несмотря на его известность в кругах советской интеллигенции, вокруг него не образовалось школы мысли. Мы не можем говорить ни о философской школе Мамардашвили, ни о кинематографической школе, основанной на его идеях: у Пушкина не было учеников, отмечал сам философ. Мамардашвили говорил о феномене «свободы Пушкина», понимаемом как «свобода и власть над самим собой» [Мамардашвили 2019: 41, 46], но также как свобода от ограничений и подпорок общепринятого.

Начиная с конца 1950-х годов философия в Советском Союзе стала обязательным предметом в учебных программах высшего образования, каковым остается и в сегодняшней России. С 1966 года до своей смерти в 1990-м Мамардашвили вел курс основ философии для студентов всех профессий и специальностей в университетах Москвы и Тбилиси, а также в других регионах Советского Союза, обучая будущих политиков, психологов, художников, кинематографистов и инженеров коммунистического блока.

⁶ Э. Соловьев рассказывает об общем «поколенческом опыте» присутствия на лекциях и семинарах Мамардашвили, Э. Ильенкова и других московских философов поколения 1950–60-х. См. [Соловьев 2017: 6].

«Кочевой» период деятельности Мамардашвили, во время которого он перемещался из одного московского вуза в другой, пока в 1980 году не был фактически репатриирован советскими властями в родную Грузию, не способствовал формированию вокруг него централизованной философской школы на базе конкретного научного или учебного заведения. Ненадежность его позиции была в прямом смысле наказанием за то, что он открыто говорил на темы, которые не допускались в официальном советском академическом дискурсе. В то же время его «академическая подвижность» открыла новые возможности для междисциплинарной свободы и поставила под сомнение исторически сложившуюся жесткость советской академической структуры. То, что Мамардашвили не был привязан ни к одному учреждению и даже ни к одной специальности, объясняет, почему его влияние выходит далеко за рамки предмета философии. Более того, экспансивная и поэтичная архитектура его работ легко сравнивается и вступает в диалог с кинофильмами практически всех времен и жанров: темы и метафоры, к которым постоянно возвращался Мамардашвили, поднимают самые фундаментальные вопросы человеческой рефлексии. В то же время его привлекал уникальный философский потенциал кино: подобным же образом Стэнли Кавелл утверждал в «Наблюдаемом мире» (1969), что между научной дисциплиной философией и искусством кино существует особая связь.

В соответствии с духом философского стиля Мамардашвили мое исследование его влияния на кино основывается на роли диалога и неоднозначности в его собственных работах и не предполагает исчерпывающего пересказа или разъяснения его взглядов. Я собрала и обобщила некоторые его основные мысли и позиции, высказанные им в лекциях, публикациях, интервью, документальных видеозаписях и личных документах, помня при этом о неизбежных недостатках, присущих построению единого обобщенного повествования на основе большого числа трудов, заключенного в широкие временные,

географические и методологические рамки. Мое исследование также включает синтез многочисленных интерпретаций жизни и творчества Мамардашвили, циркулирующих в кругах его друзей, современников и кинематографистов, на которых он оказал влияние. Я постаралась отсеять слухи и непроверенную информацию, а также включить детали, постоянно повторявшиеся в разных источниках. Если фильмы и режиссеры, о которых я пишу в этой книге, имеют нечто общее в своих концептуальных результатах, оно состоит в том, что все они задействуют философский потенциал изображения в определении границ человеческого сознания, будь то природа сознания, границы языка, границы между частным и общественным или абсурдность человеческого существования в целом — все темы, входившие в круг интересов Мамардашвили.

Грузинский Сократ

Что значит быть Сократом советской философии, как называли родившегося в Грузии философа Мераба Мамардашвили?⁷ Как и Сократ, Мамардашвили был известен прежде всего как оратор. В 1970–80-е годы он появлялся за кафедрой в самых престижных учреждениях Советского Союза, читая лекции, на которые приходили толпы слушателей, порой заполнявшие аудитории без сидячих мест. Одна бывшая слушательница вспоминает, как она, будучи на первом курсе философского факультета, посетила одно из таких мероприятий в Ростове-на-Дону:

Мамардашвили был на пике своей популярности, и слушатели относились к нему соответственно. Лекционный зал на 400 мест был переполнен: люди сидели на полу и стояли между рядами. Многие делали заметки, но некоторые записывали лекцию на магнитофон. Для меня эта лекция была интеллектуальным

⁷ Впервые Мамардашвили был назван грузинским Сократом в [Вернан 1992].

приключением. Я поняла далеко не все, но сам его ход мысли захватывал, и я знала, что слушаю нечто фантастическое [Быкова 2010: 6].

По словам профессора ВГИК П. Д. Волковой и других очевидцев, лекции Мамардашвили были адресованы не профессиональным философам и даже не профессионалам в целом [Волкова 2015]. Сокуров, в середине 1970-х студент режиссерского отделения ВГИКа, вспоминал, что лекции Мамардашвили привлекали больше публики со стороны, чем собственно студентов, пусть даже они предназначались последним [Сокуров 1991]⁸.

Предметом ораторского искусства Мамардашвили было особое содержание, радикально отклонявшееся от дозволенных в то время предметов исследования в типичной советской аудитории. Так, Т. Г. Дуларидзе вспоминает, как он начинал лекцию во ВГИКе со слов: «Каждый из нас в ответе только перед собственной бессмертной душой» [Дуларидзе 1991]. Согласно Мамардашвили, «Сократ как учитель был символом пребывания в сознании», и для многих учеников и коллег сам Мамардашвили играл ту же сократовскую роль: он предоставлял слушателям свободу мысли, дотоле недоступную в плане ее интеллектуального диапазона и опоры на «неканонические» тексты [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 95]. «На наших глазах этот человек показывал, как происходит настоящее, в древнегреческом смысле, философское мышление», — вспоминает режиссер Василий Балаян [Балаян 2015].

Сравнению Мамардашвили с Сократом способствовало и то, что первый, подобно своему афинскому предшественнику, начал рано лысеть и уже к тридцати годам демонстрировал высокий лоб и ярко выраженную сократовскую форму головы. По словам сценариста Н. Рязанцевой, более десяти лет состо-

⁸ В репортаже журналиста М. Ненашева также упоминается, что аудитория на лекциях Мамардашвили состояла в основном из посторонних слушателей. См. [Ненашев].

явшей с Мамардашвили в близких отношениях, он часто напоминал себе и другим максимуму Сократа: «Я знаю, что я ничего не знаю» [Рязанцева 2011]. Функция Сократа в философском каноне Мамардашвили была не только интеллектуальной, но и метафизической — «чисто символическая функция “вступления” идеального психического механизма ученика в новый режим...» [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 95].

Нельзя сказать, что Мамардашвили публиковался намного меньше, чем его советские коллеги, к тому же он работал в редакциях двух ведущих научных журналов; однако именно его общественное присутствие, а не научные публикации принесло ему известность среди советской интеллигенции. Те, кто посещал его лекции, знали его прежде всего как блестящего оратора и прославленного интеллектуала, но едва ли читали его сложные, узкоспециализированные научные работы. Сравнение с Сократом, которым во многих отношениях определяется его наследие, не столько описывает его как академического ученого, сколько отражает социальную сторону его деятельности: роль известной публичной персоны в Москве и Тбилиси и, возможно, роль учителя, хотя в ходе университетских лекций едва ли возникал какой-либо расширенный диалог между оратором и студентами. Если в своей профессиональной жизни Мамардашвили был уважаемым и опытным философом, не более и не менее плодовитым, чем среднестатистический советский исследователь того времени, то в общественной жизни он был «маяком» эпохи, как назвал его философ и журналист Б. В. Межуев [Межуев 2010]. Постоянное сравнение с Сократом делает его имя известным также аудитории, не знавшей русского языка, и одновременно указывает на его глубокий интерес к Сократу как к философской проблеме, но едва ли отражает его философские взгляды или ход его профессиональной деятельности.

Полное собрание сочинений Мамардашвили, если бы оно было издано, насчитывало бы более двадцати томов. При жизни философа было опубликовано только четыре его кни-

ги: докторская диссертация «Формы и содержание мышления» (1968), «Символ и сознание» (1982; состоящая из бесед с А. М. Пятигорским начала 1970-х годов), «Классические и неклассические идеалы рациональности» (1984; на основе серии лекций, прочитанных в Латвийском университете в 1980 году) и сборник ранее опубликованных очерков и интервью «Как я понимаю философию» (1990).

Его другие публикации насчитывают около сорока работ в различных жанрах, включая научные статьи, рецензии на книги, доклады на конференциях, статьи для энциклопедий, эссе, а также ряд интервью для печати и телевидения. Основные его публикации в последних двух жанрах появляются начиная с конца 1980-х годов, когда после перестройки он уже мог открыто обращаться к актуальным для того времени социальным и политическим темам. Его самые известные академические статьи были опубликованы в короткий период между 1968 и 1970 годами и принесли ему известность среди молодого поколения философов, в основном московских, занимавшихся философией познания и марксистским анализом. Это статьи «Анализ сознания в работах Маркса» (1968), «Превращенные формы» (1970), а также написанная в соавторстве с Э. Ю. Соловьевым и В. С. Швыревым статья «Классическая и современная буржуазная философия. Опыт эпистемологического сопоставления» (1970).

Большая часть работ, подписанных именем Мамардашвили, представляет собой не письменные артефакты, которые были созданы, отредактированы и утверждены самим философом, а расшифровки записей его университетских лекций, которые он предпочитал называть «беседами» или «вариациями». Именно этими философскими произведениями он наиболее известен сегодня, и именно они сделали его почти знаменитостью в кругу советской интеллигенции в 1970–80-е годы. Он записывал собственные лекции на диктофон, который приобрел за рубежом и брал с собой в аудиторию. Нередко новые лекции записывались поверх старых, поскольку кассеты в Со-

ветском Союзе были дефицитны. Его лекции в том виде, в каком мы их читаем сегодня, — это расшифровки либо его собственных записей, либо записей его студентов. В 2004 году его единственная дочь Елена Мамардашвили учредила Фонд Мамардашвили, задачей которого стала повторная публикация лекций Мераба Константиновича в официальных изданиях, а также устранение ошибок, допущенных в процессе расшифровки, из-за которых многие его мысли переданы со значительными искажениями. Фонд также восстановил и оцифровал некоторые сохранившиеся аудиозаписи его лекций и сделал их доступными для широкой публики.

Преобладание в деятельности Мамардашвили устных выступлений было, возможно, продиктовано не только осознанным выбором, но и политической необходимостью. Правда, по словам тех, кто его знал, писал он с большим усилием, а кажущаяся спонтанность его лекций была артистическим приемом, которому предшествовала тщательная подготовка⁹. Публикация в те годы могла иметь для советских ученых тяжелые последствия. Так Г. П. Щедровицкий, философ из поколения Мамардашвили, был исключен из партии в 1968 году; А. М. Пятигорский и А. Н. Зиновьев вынуждены были покинуть Советский Союз соответственно в 1974 и 1978 годах; Э. В. Ильенков покончил жизнь самоубийством в 1979 году; а Мамардашвили было запрещено выезжать за пределы Советского Союза в течение двух десятилетий после его несанкционированной поездки во Францию в 1967 году. Можно представить, что Мамардашвили пытался избежать внимания цензоров, обходя официальный жанр научных публикаций как таковой и предпочитая эфемерную и, следовательно, более свободную форму лекции-беседы. Может также возникнуть

⁹ О том, как писал Мамардашвили, см. [Сенокосов 1994: 11], [Соловьев 2017: 16]. Рукописные и записанные на пленку заметки Мамардашвили к лекциям демонстрируют тщательность подготовки; он также сам говорит о своей озабоченности тем, как найти «общий язык» с новой аудиторией. См. [Мамардашвили 2012а: 9].

вопрос, зачем он решился записывать собственные лекции, ведь аудиокассеты обладали опасной подрывной силой. Вспоминая о «Вильнюсских лекциях» Мамардашвили 1981 года, философ А. Дегутис сообщает, что КГБ конфисковал кассеты с записями сразу же после отъезда Мамардашвили из Литвы [Дегутис 2012: 306].

Друзья и коллеги Мамардашвили постоянно подчеркивают его необычайную свободу. Он не только читал лекции на темы, которые не могли прозвучать ни в одном другом лекционном зале в Москве, — такие как справедливость, свобода, добро и социальная ответственность, — но его лекции всегда были открыты для интерпретации и редко заканчивались конкретными выводами. П. Волкова вспоминает:

Мераб Константинович ничему не учил. Он не учил, как жить, он не учил, что делать. Он даже как бы не учил философии. Но общение с ним, частное ли, лекционное ли, оно просто изменяло круг понятий, изменяло представления о мире, о культуре, о самом себе. <...> Он учил людей свободе выбора и свободе понимания мира вокруг себя [Волкова 2015].

О. В. Аронсон полагает, что темы лекций Мамардашвили могут стать двойным потрясением для современного читателя: с одной стороны, если рассматривать их в контексте интеллектуальных ограничений позднесоветского периода, поражает свобода их языка; в то же время пристрастие Мамардашвили к абстрактным примерам и романтическая привязанность к истории философии могут показаться сегодняшнему читателю архаичными: «Может показаться крайне архаичной апелляция к Платону или Канту, как будто игнорирующая всю социальную проблематику, столь существенную для западной философии XX века» [Аронсон 2012: 291–292]. Стиль философствования Мамардашвили был и открытым, и закрытым: открытость выражалась в наборе тем, к которым он обращался, в языковой игре, в том, что аудитории предоставлялось самостоятельно интерпретировать его идеи; закрытость —

в том, что он лишь изредка напрямую апеллировал к другим мыслителям и редко привязывал свои идеи к философскому контексту за пределами его собственного мыслительного процесса.

На первостепенную важность идеи свободы указывали не только темы, которые затрагивал Мамардашвили, но и само его присутствие в среде московской интеллигенции того времени. Парадокс Сократа был заложен в самом внешнем облике Сократа, это была изначальная философская антиномия прекрасного ума и уродливого тела. В этом смысле Мамардашвили сильно отличался от Сократа: притягательная наружность, включая манеру одеваться, была определяющей чертой его публичного облика в позднесоветский период. Его друзья и коллеги часто упоминают его утонченное чувство моды и вкуса, свидетельствовавшее о посещениях недостижимых оазисов буржуазного мира, таких как Италия и Париж¹⁰. Один из слушателей его «Вильнюсских лекций» вспоминает: «Он выглядел впечатляюще: большая лысеющая голова, спокойный, обходительный, уверенный в себе, с мягкими манерами, стильно одетый» [Дегутис 2015: 304]. Другой очевидец рассказывает, как в 1970-е годы московским властям донесли о культурном диссонансе, который представляет собой «буржуазная» повседневная одежда Мамардашвили: вельветовые джинсы, не продававшиеся в советских магазинах, элегантные свитера, привезенные из-за границы, и трубка [Tirons 2006; Дегутис 2015: 304]. Описывая свою первую встречу с Мамардашвили, Рязанцева подтверждает, что он «действительно выглядел иностранным гостем» [Рязанцева 2011]¹¹.

«Той степенью свободы, которой обладал он, кажется, не обладал никто» [Сокуров 1990] — так Сокуров обобщил впечатления от космополитизма Мамардашвили. Такое восприятие,

¹⁰ См., например, [Фокина 1993].

¹¹ Пьер Бельфруа писал о любви Мамардашвили к ювелирным изделиям в очерке «Пражские годы. Мераб Мамардашвили» [Бельфруа 2008].

однако, привело и к определенным слухам о причинах этой свободы. Мамардашвили утверждал, будто никогда не чувствовал, что находится под наблюдением или что вынужден писать «в стол», а не для публики, хотя мы знаем, что его переписка с зарубежными корреспондентами читалась цензурой, а некоторые письма даже не вручались адресату, а сразу возвращались отправителям [Мамардашвили 1992: 178], [Epeboin 2009: 4]. В своем крайнем проявлении слухи о причинах свободы Мамардашвили сводились к тому, что он, должно быть, сотрудничает с властями, хотя на самом деле это предположение ничем не обосновано. Философ и издатель Ю. П. Сенокосов рассказывает о встрече Мамардашвили с КГБ в начале 1980-х годов — философа вызвали на Лубянку, где ему была предъявлена претензия: «Мы знаем, что вы считаете себя самым свободным человеком в этой стране» [Сенокосов 2015: 3].

Благодаря работе Сенокосова, длившейся несколько десятилетий, появились многие ранние расшифровки и публикации лекций Мамардашвили. Отсюда же возникла еще одна легенда о причинах свободы Мамардашвили. Согласно этой легенде, КГБ поручил Сенокосову наблюдать за Мамардашвили и записывать все его лекции, но, услышав его речь, Сенокосов был так захвачен идеями философа, что поступил в аспирантуру при Институте философии, а затем, как гласит легенда, отказался от роли информатора и на долгие десятилетия стал летописцем и хранителем наследия Мамардашвили.

Эта и подобные ей легенды о том, откуда, собственно, взялась интеллектуальная свобода Мамардашвили, являются частью более широкого жанра советского апокрифа, в котором факты сочетаются с мифами в попытках объяснить «черный ящик» советской политической системы — системы, в которой, как известно, границы между правдой и вымыслом в доносах были стерты и власть которой редко сказывалась одинаково на разных людях. Рассуждение Мамардашвили о «пушкинской свободе» выступает удачной метафорой его собственного опыта: его интеллектуальная свобода (хотя никогда не полная, а только

временная) могла стать возможной только благодаря его отстраненности от советской академической жизни и, следовательно, всегда возникала в ущерб вовлеченности в профессиональную среду. В 1987 году, после горбачевских реформ, связанных с гласностью и перестройкой и принесших новые свободы, Мамардашвили снова разрешили выехать за границу. Именно в эти последние годы жизни его деятельность приобрела явный политический уклон: хотя вопросы общественного сознания и ранее поднимались в его работах, они всегда формулировались либо узкопрофессионально (языком марксизма), либо исторически (как в анализе Канта и Декарта). В 1980-е годы Мамардашвили по-прежнему часто посещал Москву, наезжал в столицу, чтобы читать лекции и, в частности, преподавать на Высших курсах сценаристов и режиссеров, в одном из немногих мест, где в то время готовы были пойти на риск, приняв его на работу.

Однако в Грузии 1980-х Мамардашвили был культурным, интеллектуальным и политическим символом, одним из главных законодателей мнений на своей родине, куда он был насильственно возвращен. Горбачевские реформы открыли не только дискурсивное пространство для общественного инакомыслия, входящего в набор новых ценностей эпохи. В Грузии, как и в других республиках Советского Союза, вопросы национальной идентичности, языка и независимости вызывали в это время значительный политический интерес и даже порождали беспорядки: граждане республик выходили на улицы, выступая против советской власти и требуя независимости. Этот конфликт был особенно острым в Грузии, где интеллектуальная и общественная жизнь была весьма активна даже в самый ранний послесталинский период¹². В то время, когда Мамардашвили жил в Тбилиси, его лекции явно приобрели более политизированный характер. Он регулярно ездил за границу, публиковал очерки о надвигающемся распаде Совет-

¹² Об интеллектуальной жизни в Грузии послесталинской эпохи писали И. З. Какабадзе и Р. Г. Суни. См. [Kakabadze 2013], [Suny 1994].

ского Союза, а также давал интервью в прессе и на телевидении о недостатках политических систем России и Грузии. Хотя общественно-политические аспекты сознания занимали Мамардашвили со времени его ранней работы над Марксом, его поворот к политике в 1980-е годы примечателен в контексте его собственной биографии. Мы можем проследить политическое развитие этого грузина, который, по его собственным словам, «никогда не был грузином», — философа, пытавшегося быть космополитом, как его любимый Кант, но вынужденного заняться политикой, когда его вытеснили из России [Парамонов 2017]. Еще в 1988 году Мамардашвили утверждал, что наблюдает за политикой на расстоянии, притом что, по слухам, он был потенциальным кандидатом на президентских выборах в Грузии 1990 года [Мамардашвили 1992: 356–364].

На философском уровне работа Мамардашвили в равной степени очаровывает и выводит из себя. При своей впечатляющей эрудиции — порой кажется, что он обладал почти энциклопедическими знаниями в области истории философии и литературы, от Декарта до Пруста, — он редко включал в свои работы прямые цитаты и ссылки. В его текстах заметно неявное влияние, они переполнены частными отсылками к истории философии, современной европейской философии, русской классической литературе, европейской феноменологической традиции и современной французской мысли. Акт философствования для Мамардашвили был инерционным актом без начала и без конца, и при этом глубоко личным; это было, по выражению Элизы Понтини, философское мышление как «эстетический акт» [Pontini 2006: 177].

Если Мамардашвили и делал прямые ссылки, то, как правило, на романы, стихи и фильмы, либо на малоизвестные произведения великих философов, такие как психологическое эссе Канта «Опыт о болезнях головы» («Versuch über die Krankheiten des Kopfes», 1764). Он редко ссылался на работы своих советских современников, зато постоянно обращался к метафоре, поэтическому языку и парадоксу, особенно когда

размышлял над темами, пронизывавшими всю его философию, — гносеологической, метафизической и (в более поздних работах) нравственной природой человеческого сознания. Более того, его философский анализ часто содержал творческое прочтение классических философских идей. Философ А. В. Ахутин пишет: «Порой кажется, что и классические понятия (*cogito*, “априори”, “редукция”) — лишь метафоры в его устах, точно так же как евангельские сюжеты, стихи, физические теории» [Ахутин 1995]¹³. Сам Мамардашвили описал свою философию исследования самости как процесс стирания частностей — от физического к абстрактному, от индивидуального ума и тела к человеческому сознанию в широком понимании, — так что «любые географические понятия являются уже просто метафорами» [Тиронс — Мамардашвили].

Мы могли бы легко приписать провокативный стиль прозы Мамардашвили влиянию французского постмодернизма двадцатого века, попыткам философа обойти цензуру либо дезориентирующей стилистике тех форм искусства, которые он предпочитал, будь то чешское кино «новой волны» или романы Марселя Пруста. Однако мы бы неправильно поняли поэтику парадокса Мамардашвили, если бы не разглядели в его творчестве важнейшую гражданскую составляющую. В особенности в поздних работах он склонялся к той версии общественно-политического действия, которая требовала от его советских соотечественников борьбы с варварством, ксенофобией и другими «болезнями сознания», как он называл эти пороки, — борьбы, необходимой, чтобы стать частью «европейского общества» [Мамардашвили 1992: 57–71]. Чтобы довести до конца этот проект «взросления», Мамардашвили вначале должен был продемонстрировать, что такое человек, думающий сам за себя, — а это, по его мнению, может быть достигнуто в России только через создание гражданского об-

¹³ То же на английском языке: Akhutin A. In Mamardashvili's Country // Russian Studies in Philosophy 2010. Vol. 49, № 1 (summer). P. 21.

щества, что потребовало бы отделения государства от гражданской сферы (невозможного в советском контексте) [Там же: 63]. Наиважнейшим в его концепции самостоятельного мышления было то, что каждый должен делать выводы сам, не принимая и не повторяя готовых банальностей, как привыкла делать советская философская риторика.

Так, в «Очерке современной европейской философии» (1979–1980) Мамардашвили признает, что его метод не является объяснительным или основанным на аргументах. В «Вильнюсских лекциях» он описал свой риторический метод как «нить, которую я пытаюсь протянуть через эти дебри» [Мамардашвили 2012а: 24].

Он предупреждал слушателей:

Я не буду рассказывать или пересказывать содержание философских учений. Об этом вы можете прочитать <...> я постараюсь просто дать вам почувствовать, что такое философия, независимо от того, какая она — европейская, старая или новая и критикуемая нами или не критикуемая [Мамардашвили 2012: 11].

Это присутствие чувства как важного компонента мышления, возможно, было одной из причин, по которым Мамардашвили был так популярен среди интеллигенции своего времени. И, возможно, именно поэтому исследование его трудов до сих пор включает в себя непростую задачу толкования. Его стилистические и методологические решения добавляют богатства и загадочности его работе, но никоим образом не облегчают задачу исследователя.

От Маркса к Марксу

Мамардашвили родился в 1930 году в семье военного в Гори. Детство он провел в России, Украине и Литве, но с началом Великой Отечественной войны его отец, полковник Красной армии, ушел на фронт. Остальная часть семьи была эвакуиро-

вана обратно в Тбилиси, где Мамардашвили с отличием окончил школу. В 1954 году, через год с небольшим после смерти Сталина, он окончил философский факультет МГУ и поступил в аспирантуру того же факультета. Темой его кандидатской диссертации были формы познания у Гегеля. Мамардашвили принадлежал к тому уникальному поколению философов, которое в 1940–50-е годы изучало диалектический материализм в советской ортодоксально-марксистской форме, но начало свою профессиональную деятельность сразу после смерти Сталина и стремилось вдохнуть новую жизнь в марксизм, логику и философию науки. Многие из этих молодых философов достигли интеллектуальной зрелости в МГУ; в их числе Г. П. Щедровицкий, А. Н. Зиновьев и Б. А. Грушин. Смерть Сталина в 1953 году открыла в советской философии пространство для новых научных объединений, принесла относительную свободу от догматизма и колебаний идеологических установок, а также позволила брать на работу «ненадежных»: так, Т. И. Ойзерман принял специалиста по Гегелю Э. В. Ильенкова сначала на философский факультет МГУ, а затем в Институт философии.

В этот период в СССР также сформировались две новые школы интерпретации марксизма: гегельянского марксизма (школа Ильенкова) и советского структуралистского марксизма (Мамардашвили, Щедровицкий, Зиновьев и, позже, В. А. Подорога). Обе школы стремились освободить учение Маркса от догматизма, опираясь на критическую теорию, структурализм, семиотику и экзистенциализм — философские течения, распространенные в Западной Европе и других странах. В 1953 году Мамардашвили и его сокурсники организовали неформальную дискуссионную группу, которую назвали Московским логическим кружком. Группа молодых людей целыми днями бродила по московским улицам, обмениваясь идеями о логике, диалектике и философии сознания, временноми делая остановки в пивных барах¹⁴.

¹⁴ Эти встречи описаны Щедровицким, см. [Щедровицкий 2001: 323].

То, что это поколение 1950-х годов пережило войну, по всей вероятности, послужило одной из причин его смелости. Многие университетские преподаватели и даже студенты (например, Ильенков и Зиновьев) служили в армии и участвовали в боевых действиях, и вернулись в университет, когда страна с трудом приходила в себя от военной разрухи. Э. Ю. Соловьев описывает опыт Второй мировой войны как линию разлома между поколениями: разница в возрасте между теми, кто воевал и кто не успел побывать на фронте, часто составляла всего несколько лет и определялась не в терминах «отцов и детей», а как разница между старшими и младшими братьями [Соловьев 2010: 308]. Тем не менее новые свободы того времени были весьма ограничены реальными идеологическими запретами, налагавшимися на философскую деятельность, в том числе почти полным отсутствием прямых контактов с несоветскими учеными, источников и возможности дискуссий.

Как и у многих его сверстников, в том числе из МГУ, первые работы Мамардашвили в 1950-е годы включали в себя исследования логики и гносеологии в «Капитале» Маркса и «секуляризированной Марксом гегелевской диалектики», которую В. Файбышенко метко определяет как «общий язык советской философии» [Файбышенко 2011: 267]. С одной стороны, Файбышенко отмечает, что Мамардашвили стремился освободить свой язык от всяких следов примитивной советской риторики, с чем, по ее мнению, и может быть связана трудность его стиля¹⁵. С другой стороны, его философская методология того десятилетия, как, впрочем, и все обычаи и традиции советской науки, все еще вязла в «советской гносеологии» (теории и метафизике познания), на которой жидилась подготовка марксистско-советских критиков Гегеля. Заметно, как в своей первой книге «Формы и содержание мышления» Мамардашвили борется со следами

¹⁵ Файбышенко анализирует изменения в языке Мамардашвили, предполагая, что сложность его философского стиля может объясняться стараниями избавиться от советского научного жаргона. См. [Файбышенко 2011].

советского философского образования: его прочтение Гегеля здесь несвободно от ритуальной критики с марксистско-ленинских позиций, и в то же время предлагаемая им интерпретация Гегеля была новаторской на фоне тогдашнего советского понимания этого мыслителя [Мамардашвили 2011: 180]. Все это происходило в среде философов младшего поколения, в основном работавших в Институте философии в Москве в 1960-х и начале 1970-х годов. Все они стремились оживить советское изучение Маркса с помощью менее догматического, оригинального прочтения канонических текстов марксизма. И только в 1970-е годы Мамардашвили начал наполнять методологические основы своей ранней работы историко-философским содержанием и своеобразным подходом к философской биографии, который и сегодня ассоциируется с именем философа.

Этот средний период работы включал лекции по истории философии (в первую очередь о Декарте и Канте), опыты феноменологии (например, Гуссерля и Сартра), монографию о роли символа (на основе бесед с А. М. Пятигорским) и философские разборы литературы (в частности, циклы лекций о Прусте). В целом это было широкое, комплексное исследование сознания от античной философии до наших дней, с особым акцентом на структуру познания и отношение сознания к самому себе. Однако, отвергая формулы советской мысли и традиции, Мамардашвили никогда не отвергал Маркса. И хотя до конца жизни он утверждал, что никогда не был марксистом, полемические замечания по темам, связанным с марксизмом, например концепцию превращенной формы (*verwandelte Form*), можно заметить на всем пути его философского развития, от ранних, трудных для понимания аналитических работ до интервью, которые он давал в конце жизни.

Иными словами, Маркс остался для Мамардашвили методологической отправной точкой философских исследований, от которой ответвлялись философия познания, теория общества, феноменология и литературно-культурная интерпретация, часто в формах, имевших мало отношения к собственно

марксизму. Например, в его более поздней работе понятие превращенной формы стало социальной метафорой для целого мира логической возможности — регрессирующего мира, который во всем похож на человеческий, но населяют его обитатели-зомби, «лишь имитирующие то, что на деле мертво» [Мамардашвили 2013: 17]. Впоследствии он более открыто отталкивался от Маркса, критикуя, например, последнего за то, что он пренебрегал понятием частного не только в вопросах частной собственности, но и в отношении внутренней жизни человека. Это было своеобразное сочетание марксизма и экзистенциализма, образчик часто используемого Мамардашвили интеллектуального сопряжения¹⁶.

Наряду с Марксом ключевую роль в философских интересах Мамардашвили играли труды и биографии Канта и Декарта. Декарт для него был гуру самостоятельности, пример беспощадной самореализации, который превыше всего ставил свободу, послуживший для Мамардашвили своеобразной «эпохой», точкой приостановки всех суждений, на которой он построил свою собственную философию сознания. Кант, с другой стороны, был интеллектуальным доверенным лицом Мамардашвили — метафизиком «на божественном положении», который впервые сформулировал парадокс человеческого опыта и воплотил в своей жизни и поведении «высшую форму вежливости» [Мамардашвили 2002: 65]. Г. Нодия пишет, что в середине XX века философы Грузии, страны, где с двенадцатого столетия не наблюдалось повышенного интереса к философии, пускались на поиски «новой отправной точки» для своих философских штудий — поиски, часто приводившие их к немецким философским направлениям, таким как неокантианство, неогегельянство и феноменология [Nodia 1989: 2].

Мамардашвили тоже искал новые отправные точки в истории философии, приняв и Декарта, и Канта за образец философов,

¹⁶ О критике Мамардашвили отсутствия понятия «частного» у Маркса см. [Мамардашвили 2013:208].

в свое время также сбросивших с себя оковы авторитетов. Мамардашвили превратил собственное небывалое сопряжение трансцендентального аппарата Канта с *cogito* Декарта — философских позиций, противоречащих друг другу на протяжении всей истории философии, — во взаимодополняющие опоры для философского поиска, сформировавшие его особый философский подход.

Голубые глаза Канта и волосы Декарта

По одной из версий, на первую лекцию Мамардашвили из цикла «Картезианские размышления», прочитанную им в Москве, в Институте психологии, в 1981 году, пришло более трехсот человек. Мамардашвили не единственный принимал Декартово «*cogito ergo sum*», или «я мыслю, следовательно, я существую», за точку зарождения всей традиции современной философии; Декарт как «создатель того мыслительного аппарата, в рамках которого, знаем мы об этом или не знаем, и по сегодняшний день вращается наша мысль» [Мамардашвили 2019: 33], мотивировал многие фундаментальные вопросы мысли Мамардашвили: «Каково мое место в мире? Какова моя роль для порядка, истины и красоты? Где начинается мое сознание и кончается мир?» [Там же: 26]. Позже, с добавлением Канта, эти вопросы приобретут социальное измерение: Мамардашвили начнет спрашивать не только о том, «что я могу знать о нашем мире?» и «как я его познаю?», но и «каковы мои социальные обязательства в этом мире?». Все эти философские вопросы Мамардашвили задавал, стремясь вновь оживить для своей аудитории историю философии — соединить прошлое и настоящее посредством вневременного акта человеческого мышления¹⁷.

¹⁷ По словам Ван дер Звейрде, в представлении Мамардашвили одна из задач философии — оживлять и разыгрывать историю здесь и сейчас. См. [Van der Zweerde 2006: 188].

Больше всего Мамардашвили интересовал не процесс радикального сомнения Декарта, посредством которого он отклонил все свои уже существующие убеждения, чтобы еще раз философски доказать их. Скорее это был акцент на индивидуальное действие, самоутверждение и свободу, основанный у Декарта (согласно Мамардашвили) на неизменной нелюбви к «нерешительности, к меланхолическому состоянию» [Мамардашвили 1993: 69]. Мамардашвили видел в Декарте человека, ищущего свободу, человека, который тридцать раз за двадцать лет сменил место жительства «в поисках покоя души и воли» [Там же: 14–15], как перефразировал Мамардашвили пушкинские слова. Предпринятое Мамардашвили сравнение с Пушкиным рисует абсолютно незнакомый портрет Декарта; это уже не скептик в халате, сомневающийся в существовании всего на свете, вплоть до самого себя, а смелое, байроническое воплощение «феномена свободы Пушкина», человек, одержимый «личностным пафосом» [Там же: 15], ратующий за авторитет и ответственность отдельной личности и силы мысли. Собственную любовь к парадоксам Мамардашвили распространил на свое прочтение Декарта, рассматривая тексты великого философа одновременно как самые прозрачные и самые непроницаемые в истории современной мысли [Там же: 8]. Философский анализ может отталкиваться даже от мельчайшей детали, вплоть до психологического объяснения «странных волос» Декарта [Там же: 88].

Исходя из философской биографии Декарта и его поисков определенности в «Размышлениях о первой философии» (1641), Мамардашвили разработал целую концепцию свободы, на которой основал собственное философское творчество. И хотя в философской литературе по-прежнему ведутся серьезные споры о том, что именно понимал Декарт под свободой человека, в задачи Мамардашвили входило не разъяснение картезианской философии свободы, а изображение «свободы как возможности». Опираясь на метафоры, он, по своему обыкновению, поэтизировал детали биографии Декарта, утверждая,

что на вопрос: «И что делать в темном лесу, где много тропинок?» — Декарт бы ответил: «Очень просто... встал на тропинку и не сворачивай» [Там же: 18]. Для Мамардашвили, особенно в советском контексте, абстрактное понятие свободы было столь же важным элементом личности Декарта, как и его философская деятельность. Именно у Декарта Мамардашвили научился тому, что «если мы исключаем состояние человеческой свободы, то мы вообще помыслить не можем» [Там же: 11]. В более поздних трудах Мамардашвили много говорил о самом акте мысли как о первичном способе реализации свободы человека. Он призвал каждого применять свое индивидуальное *cogito* в социальном смысле, как принцип, на который могут опираться свобода действий и гражданственность.

Мамардашвили подхватил утверждение Декарта о том, что «я мыслю» — это единственное, в чем мы можем быть уверены, основа любого дальнейшего философского исследования. Он также высоко оценивал то, что в «Размышлениях» Декарт включил в процесс философствования собственную личность, так что Декарт-человек стал неотделим от картезианства-философии: «Этот человек принимал из мира только то, что им через себя было пропущено и только в себе и на себе опробовано и испытано. Только то, что — я!» [Там же: 11]. Этот постулат об уверенности в собственной личности, или «фиксация я», был основополагающим для Мамардашвили в прочтении Декарта, и в дальнейшем этот момент зарождения современного «я», а также заложенные в нем авторитетность и уверенность легли в основу более политизированной философии Мамардашвили в 1980-е годы [Там же: 63]. Могущество картезианского «я» эхом отдалось на самом верху метафизической цепочки и поставило под сомнение унаследованные от советского марксизма положения о человеческом сознании, например идею о том, что индивидуальное сознание определяется «объективными» внешними силами, в частности экономикой. Подобно тому, как онтологический аргумент Декарта зависел от *cogito*, Мамардашвили подчеркивал, что Бог создал не чело-

века, а *этого* человека — этого Рене Декарта, который столь убедительно пропустил свои аргументы в пользу существования Бога через свое собственное богоданное «я» [Там же: 63].

Если труды Декарта показали Мамардашвили образец важности и действенности «я» в преодолении гегемонии советской ортодоксии, то Кант наполнил содержанием то, чего могло достичь это «я». Трансцендентализм Канта прибавил глагол «мыслить» к грамматическому уравнению *cogito*, подчеркивая важность самосознания для эпистемологии и делая возможным то, что Мамардашвили назвал «вяжущей силой самопознания» [Мамардашвили 2002: 15]. Кроме того, Мамардашвили (как и Кант) считал употребление глагола «существовать» тавтологией: «А здесь просто — факт или акт “я есмь” <...> “Я мыслю, я есть!”» [Мамардашвили 2019: 77]. Если для Декарта это «я существую» было необходимым условием того, что «я мыслю», для Канта, чтобы знать, что «я существую», это «я» должно сначала узнать что-то о внешнем мире, где «я мыслю» распространяется на универсальные категории познания. Иными словами, для Канта мыслить вообще означает мыслить о мире за пределами «я». Мамардашвили в этом вопросе скорее разделял кантианскую точку зрения; он соглашался с высказыванием Канта в «Критике чистого разума» (1781): «Должно быть возможно, чтобы “я мыслю” сопровождало все мои представления» [Кант 1994: 131–132], хотя он, похоже, хотел при этом сохранить идею *Ego* как субстанции. Возможно, именно влиянием Канта объясняется то, что в «Картезианских размышлениях» Мамардашвили только дважды употребляет выражение «*cogito ergo sum*» полностью, предпочитая либо просто «*cogito*», либо, чаще, русский вариант «я мыслю»¹⁸.

Кант для Мамардашвили был метафизиком, социальным теоретиком и первым философом, применившим феноменологическую редукцию (до Гуссерля). При этом Мамардашвили

¹⁸ О декартовском «я мыслю, следовательно, я существую» в сопоставлении с кантовским «я мыслю» см. [Longuenesse 2008: 9–31].

писал о Канте с некой интимностью и даже нежностью, что редко встречается в философских произведениях; см. [Мамардашвили 1992: 36]. В «Кантианских вариациях», цикле лекций, впервые прочитанном в 1982 году в Институте общей и педагогической психологии АПН СССР, он так описал Канта, будто лично знал, как выглядел философ, был знаком с его привычками, сокровенными мыслями и страхами. Кант здесь предстает как идеал вежливости и воспитанности и к тому же как образец человека, достигшего высшей ступени развития. Он честен, серьезен и обходителен, сомневается в себе, борется с пороками и желает, чтобы мы были добры во взаимоотношениях с самими собой и с другими [Мамардашвили 2002: 53–54]. «Кант в моем сознании находится на божественном положении» [Там же: 65], — признается Мамардашвили. Он сумел описать и внешность Канта, в частности его «огромные голубые глаза»: «Тем, кто их видел, они казались бóльшими, чем были на самом деле, потому что они были странного, редко встречающегося, эфирно-голубого цвета, слегка увлажненные, что увеличивало их блеск и пронзительность» [Там же: 16]. Кстати, то же самое говорили о глазах самого Мамардашвили: «громадные, как у Канта, голубые навывкате глаза» [Голубицкая 2017].

Использование физиономических деталей как материала для философского анализа говорит о поэтическом подходе Мамардашвили к истории философии. Декарт и Кант были персонажами его повести, и, добавляя интимные подробности, он приглашал своих слушателей приобщиться не только к философии, но и к личностям этих людей. Его собственные отношения с Кантом превосходили ожидаемые условности научного дискурса; его методология, по его собственным словам, заключалась в том, чтобы «высвободить» из Канта смысл, «как высвобождают энергию атома», «чтобы энергия могла зацепиться ... на другой элемент и, оставаясь той же самой энергией, выразить себя иначе» [Мамардашвили 2002: 8]. Описывая свой подход к Канту, он также часто использовал глагол «варьировать»; то есть Мамардашвили считал, что он только варьирует

идеи Канта — регулирует амплитуду или изменяет тон, — даже не пытаясь обобщить философские позиции Канта. Он пропустил мысли Канта через свои таким образом, что его собственный голос сливался с историческим текстом философского «я» Канта. Хотя предметом служит Кант, «Кантианские вариации» постоянно возвращаются к Мамардашвили.

Главным вопросом для Мамардашвили была трансцендентальная аргументация Канта, который утверждает, что необходимым условием для возможности какого-либо опыта является существование предпосылок, независимых от всякого опыта, пусть даже наши врожденные познавательные способности никогда не смогут постичь эти вещи такими, какие они есть в себе. Мамардашвили определял трансцендентальное как «мир, взятый в отношении к первым источникам знания об этом мире, или мир, сродненный и допускающий внутри себя источники знания о нем самом» [Там же: 145]. Если Кант в «Критике чистого разума», развивая свою трансцендентальную дедукцию, утверждал, что существуют некие априорные понятия, являющиеся универсальными и необходимыми для человеческого опыта, то для Мамардашвили вопрос о трансцендентальности состоял не столько в строгом различении непознаваемого трансцендентального и феноменов, постигаемых опытом, сколько в выдвигаемом им на первый план парадоксе разделенности человеческого опыта на физический и метафизический. Согласно Мамардашвили, «человек занимает своей душой место в мире, а эта душа “содержит” (в кавычках, потому что это натуральный термин) в себе вневременные и внепространственные идеальные образования, или сущности. Душа посредством их мыслит» [Там же: 130].

В то время как трансцендентальная аргументация Канта направлена против скептицизма, демонстрируя, что мы действительно можем обладать знаниями о физическом мире, пусть даже они организованы только с помощью наших понятий, для Мамардашвили трансцендентальное не ведет к уверенности. Оно ведет к парадоксу: к непреодолимому разрыву

«внутреннего состояния души (мышления и хотения)» с внешним состоянием «материи нашего тела» [Там же: 133]. Отход Мамардашвили от строгого прочтения Канта, возможно, лучше всего подтверждается его поразительным определением человеческой жизни как парадигмы этой трансцендентальной тайны: «Ходячий пример вещи в себе — это человек» (цит. по [Мотрошилова 2007: 98]). Кант совершенно ясно понимал, что вещи в себе непостижимы для человеческого разума; но что это утверждение говорит самому Мамардашвили о возможностях самопознания или уверенности в себе?

Происхождение его концепции одновременно от Декарта и Канта подчеркивает две основные тенденции в его философии. С одной стороны, из своего романтического видения Декарта он взял идею, что все начинается с «я» и свободного акта мысли и что мы можем и должны пропускать через себя весь опыт и проверять все условности с помощью собственного «я». С другой стороны, от Канта он воспринял мысль о первичности сознания, которое является основой априорных знаний о строении мира и, как следствие, самости. В обоих случаях Мамардашвили обогащал историю философии собственными взглядами и собственным «я», не излагая общее содержание трудов мыслителей или их идеи и даже не аргументируя какую-либо конкретную линию мышления, а вступая в диалог с философией. Ахутин называет это «локальным смыслом», в котором концептуальное пространство, открываемое трудами Мамардашвили, совпадает с его личным, ментальным пространством [Ахутин 1995: 21]. Этот «локальный смысл» означает, что в лекциях Мамардашвили взгляды Декарта и Канта переплетаются с его собственными философскими взглядами таким образом, что почти невозможно установить границу между философской интерпретацией и личным вмешательством. Когда Мамардашвили писал, что Кант «понимал, что само явление души, полной чувств, в мире есть чудо» [Мамардашвили 2002: 8], он вполне мог бы говорить о себе.

Н. В. Мотрошилова предположила, что личной максимой Мамардашвили было не декартовское «я мыслю, следовательно, я существую», а «я живу, поэтому я философствую» [Мотрошилова, 2007: 195]. Сам Мамардашвили предложил следующую версию картезианского *cogito*: «я мыслю, я существую, я могу» [Мамардашвили 2013: 14]. Подобно тому, как Декарт и Кант понимали свой философский труд как избавление от оков авторитетов (для Декарта это был Аристотель, для Канта — «кандалы постоянного несовершеннолетия») ради новых философских начинаний, Мамардашвили вставляет свое «я могу» как подтверждение того, что «все нужно делать заново и сначала!» [Мамардашвили 2002: 49]. И хотя Мамардашвили никогда не мог полностью отрешиться от своих первых идеологических наставников (Маркса, Ленина, диалектического материализма), он мог опираться на философские революции, совершенные Декартом и Кантом, как на исторические модели мышления в действии и свободы мысли. Он не только «выполнял картезианский аргумент», по выражению Э. ван дер Звейрде; в своей жизни и работе он выполнял и кантианский аргумент; говоря шире, он считал, что совершает акт свободного мышления в целом [Van der Zveerde 2006: 190]. Его работы по истории философии и в других областях были попыткой сохранить свободу и подвижность мысли в системе, испытывавшей диктат внешних ограничений и официальной телеологии. «И мир, следовательно, создан... и дело теперь за тобой», — говорил Мамардашвили в 1988 году [Мамардашвили 2013: 14].

В каждой из следующих семи глав рассматривается творчество кинорежиссера, тем или иным образом связанного с Мамардашвили. В то же время я представлю основные темы философии Мамардашвили в свете творчества режиссеров, на которых он оказал влияние. С учетом интеллектуальной хронологии, книга начинается с работы Мамардашвили во ВГИКе в 1970-х годах (глава первая: Сокуров), затем следует период преподавания на Высших курсах сценаристов и режиссеров (глава вторая: Дыховичный) и в Тбилисском государственном университете (глава

третья: Мамулия) в 1980-е годы, распад советской империи в 1991 году (глава четвертая: Балабанов) и актуальность его философии для кинематографистов в XXI веке (глава пятая: Зельдович). В шестой главе я собрала то немногое, что Мамардашвили написал о кино, — около 6000 слов, разбросанных по нескольким циклам лекций, — чтобы представить картину его собственных размышлений о дисциплине, на которую он так сильно повлиял.

В Заключении я рассматриваю творчество Звягинцева, применяя подходы, принятые в философии движущегося изображения, таким образом стараясь показать, чему может научить нас кинематографическое поколение Мамардашвили в области продвижения философских идей от слова к экрану. Задачи этой книги сложны не только из-за междисциплинарной проблематики философского анализа кино, но и потому, что Мамардашвили не был системным мыслителем. Он рассматривал философские тексты как возможность для диалога. Он и сам вовлекал аудиторию в эти диалоги с Кантом, Декартом и другими, рассказывая об их жизни и мыслях с убедительностью и сохраняя «близкие отношения с философами [прошлого]» [Волкова 2004: 212].

Таким образом, мое намерение показать философские взгляды Мамардашвили в диалоге с кинематографическими текстами во многом основано на его собственном, явно диалогическом подходе к самой природе философского исследования. В равной степени мой подход вдохновлен сферой интеллектуальной истории как таковой, дисциплины, в рамках которой двусторонний обмен идеями между философией и кинематографией возможен, причем в живом историческом контексте, в соответствии с замечанием П. Гордона, что определяющая характеристика интеллектуальной истории состоит в подвижности границ между дисциплинами [Gordon 2012]. У некоторых режиссеров и в некоторых фильмах влияние Мамардашвили очевидно, у других под влиянием я имею в виду некую философскую близость, благодаря которой труды Мамардашвили могут показать в но-

вом свете взаимосвязь философии и кино. Структура этой книги располагает к гибкому подходу к чтению: главы можно читать по порядку или вразбивку, так же как, по утверждению А. А. Парамонова, тексты Мамардашвили можно начинать читать с любой страницы [Парамонов 2017].

Выявление связей Мамардашвили с российско-советским кинематографом заставляет нас обнаружить неожиданное сходство между режиссерами, фильмами и стилями кинопроизводства, которые, как доньше предполагалось, не имеют общих кинематографических черт. Между такими режиссерами, как Абдрашитов, Балабанов, Дыховичный, Мамулия и Сокуров, которые, казалось бы, не вступают в диалог друг с другом, неожиданно обнаруживаются новые связи, когда мы замечаем, что наследие Мамардашвили является для них общим поколенческим опытом. Хотя я никогда не предполагаю влияния там, где оно не было признано непосредственно самими режиссерами, связи, которые я нахожу между философом и этими фильмами, подчеркивают, как творчество и личность Мамардашвили воплотили в себе определяющие характеристики позднесоветской интеллигенции как в реальности, так и в образе. Только тогда, когда мы начинаем проследживать влияние Мамардашвили на его интеллектуальное поколение и, в частности, на кинематографистов, мы понимаем, что, как отметила режиссер О. Фокина в 1993 году, «мы живем во время Мераба» [Фокина 1993: 46, 44].

Глава 1

Александр Сокуров. «Разжалованный» (1980): сознание как праздник

С 1976 по 1980 год Мераб Мамардашвили был профессором кафедры философии и научного коммунизма во Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК). Темы его курсов включали введение в философию, античную философию и современную европейскую философию. Но независимо от темы, по которой Мамардашвили писал или читал лекции, он всегда — так или иначе — говорил о проблеме сознания. Я говорю о сознании как о *проблеме*, потому что эта тема была для Мамардашвили и сегодня остается для ученых и философов по меньшей мере неоднозначной. «Нет ничего более доступного нам напрямую, чем сознательный опыт, и в то же время более необъяснимого» [Chalmers 1995: 3], — говорил философ Д. Чалмерс в 1995 году.

Несмотря на то что за десятилетия, прошедшие после смерти Мамардашвили, в нейробиологии, когнитивистике и других науках о познании было сделано множество открытий о роли и структуре сознания, до сих пор не существует единой теории, которая полностью объясняла бы феномен возникновения и, соответственно, исчезновения сознания. Сознание структурирует наше восприятие мира и нас самих, но мы не в состоянии внятно объяснить то загадочное единство эмоций, впе-

чатлений, ощущений и мыслей, которое составляет сознательный опыт человека. «Это очень трудно объяснить не потому, что этому нет объяснения, — писал Мамардашвили в соавторстве с Александром Пятигорским в 1970-е годы, — а потому, что этому есть слишком много объяснений» [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 31].

Эта глава — первый из семи диалогов философии с кинематографией, в которых я расскажу о том, как жизнь и труды Мамардашвили вступают в диалог с одним из кинорежиссеров из поколения Мамардашвили — из той очень неоднородной группы режиссеров, которые волей исторического случая начали карьеру в то время, когда именно Мамардашвили был определяющей фигурой в московских киношколах и, шире, в советской интеллектуальной культуре¹. В настоящей главе рассматривается короткометражный фильм Александра Сокурова «Разжалованный» (1980), самый ранний по времени кинематографический «реверанс» в сторону Мамардашвили, фильм, один из центральных эпизодов которого сопровождается достаточно длительной записью голоса философа. С. Кавелл в своей пространной работе о философии кино утверждает, что кинематограф можно расценивать как вид мышления, а также, в целом, как новую возможность философствования, обеспечивающую новые способы авторефлексии и нравственного мышления [Cavell 2005: 167–209]. Я надеюсь, что ниже следующее параллельное прочтение работ Мамардашвили о сознании и фильма Сокурова «Разжалованный» окажется продуктивным именно в этом смысле: такое прочтение сможет пролить свет на парадоксальный, но в конечном счете радостный взгляд Мамардашвили на сознательный опыт человека, а также определить те способы, которыми маркеры сознания встроены в визуальный язык фильма Сокурова.

¹ Хронологию нарушает глава 6, посвященная В. Абдрашитову и А. Миндадзе, которые принадлежат к предыдущему поколению, но о которых писал Мамардашвили.

Москва — Прага — Москва

Мамардашвили начал работать на кафедре философии и научного коммунизма ВГИКа осенью 1976 года. Он буквально обрушился на ВГИК, так же как десятью годами ранее на московскую философскую сцену: авторитетно, увлекательно, в подчеркнуто изысканном, сугубо европейском стиле. Его лекции были публичными событиями; многие мемуаристы, включая Сокурова в его воспоминаниях о студенческих годах во ВГИКе, описывают битком набитые аудитории, где слушатели вынуждены были сидеть на полу и стоять в проходах². Философ В. П. Визгин пишет, что аудитория Мамардашвили слушала его с безраздельным вниманием и воодушевлением, так как «конвекционные токи Мерабовых слов создают воздушную тягу, возникает ощущение подъема в неведомые страны Мысли, Философии, Духа» [Визгин 2009: 17–32]. А В. Балаян вспоминает: «На наших глазах этот человек показывал, как происходит настоящее, в древнегреческом смысле, философское мышление» [Балаян 2015]. По словам профессора ВГИКа П. Д. Волковой, Мамардашвили «включал аудиторию в процесс рождения мысли» [Волкова]. К концу первого года преподавания во ВГИКе Мамардашвили зарабатывал 370 рублей в месяц³ — по тем временам солидная зарплата, как бы свидетельствующая о популярности, которой он пользовался в среде московской интеллектуальной элиты.

Научные работы о Мамардашвили, написанные в последние два десятилетия, подчеркивают его роль как ведущего голоса в советской философии 1960-х годов, а также в провозглашении либеральных ценностей, связанных с ранним постсталинским периодом⁴. Сценарист Валерий Залотуха говорит

² См., например, [Tirons 2006]; [Сокуров 1991]; [Волкова].

³ См. «Личное дело» Мераба Мамардашвили (1976). [Архив Института кинематографии им. Герасимова. Ф. 1. Оп. 8-Л. Ед. хр. 223].

⁴ См., например, [Драгунский 2010], [Гаспарян 2013: 35], [Седакова 2014], [Вагина 2012], [Зинченко 2013: 123].

о нем как о представителе небольшой горстки людей, способных преодолевать время и пространство, «не только словом, но уже и жестом, интонацией голоса, одним только взглядом убеждая нас в том, что свобода человеку с рождения не дается — ее надо утверждать и отстаивать каждый день своей жизни» [Залотуха 2004: 178]. По словам Сокурова, «он мыслил — и не стеснялся этого процесса, что большинству из нас недоступно» [Сокуров 1991]. Его интеллектуальное присутствие — манера речи, взгляды, которые он выражал, и даже манера одеваться — стали воплощением либеральных фантазий советской интеллигенции в позднесоветский период. Для многих Мамардашвили служил живым маяком западной культуры и недолговечных свобод советских шестидесятых.

Как и в случае с его философским кумиром И. Кантом, который выстроил для себя космополитический образ жизни, ни разу не покинув родного Кёнигсберга, известность Мамардашвили как законодателя мысли и моды выходила за границы, навязанные советским изоляционизмом. Хотя на протяжении двух десятилетий он считался невыездным и ему ни под каким видом не разрешалось покидать Советский Союз, он, по словам Н. Б. Рязанцевой, и в Москве умел «устроить себе иностранную жизнь» [Рязанцева 2011]. Мамардашвили можно назвать философским палиндромом: голос одновременно из невозвратного прошлого и немислимого будущего; отголосок начала 1960-х и в то же время окно в конец 1980-х: «Мераб знал все это как бы заранее», — как выразился Б. А. Грушин⁵. В общем, по словам бывшей ученицы, «Мераб Мамардашвили был свободен» [Дуларидзе 1991].

Преувеличенно восторженный тон, нередко звучащий в этих и других воспоминаниях о Мамардашвили, говорит о носталь-

⁵ Цит. по: Алена Мамардашвили. «Это в первую очередь реакция удивленного человека, который в изумлении поднял брови...» // Частный корреспондент. 17 сентября 2010. URL: http://www.chaskor.ru/article/alena_mamardashvili_eto_v_pervuyu_ochered_reaktsiya_udivlennogo_cheloveka_kotoryj_v_izumlenii_podnyal_brovi_20497 (дата обращения: 30.03.2020).

гии не только по человеку, но и по эпохе, которую он представлял. В частности, в XXI веке возродился повышенный интерес к поколению 1960-х (шестидесятникам) и к эпохе оттепели, которая началась с осуждения Хрущевым в 1956 году культа личности Сталина на закрытом пленуме ЦК КПСС и окончательно завершилась советским вторжением в Чехословакию летом 1968 года. В творческом отношении период оттепели характеризовался, по формулировке А. Прохорова, «антимонументализмом и стремлением к самовыражению, способному восстановить утерянный при Сталине революционный дух» [Prokhorov 2001]. Ограничение свободы выражения мнения и свободы передвижения было временно ослаблено, а благодаря широким амнистиям после смерти Сталина к 1960 году из лагерей ГУЛАГа было освобождено около 4 млн человек.

В философии шестидесятники принадлежали к поколению, чье интеллектуальное созревание пришлось непосредственно на послесталинскую эпоху. Их часто высоко оценивают за создание оригинальных и значительных философских работ, несмотря на ограниченность диалектическим материализмом и марксизмом-ленинизмом. Как и многие распространенные мифы о поколении 1960-х годов, жизнь и творчество Мамардашвили стали своеобразной легендой, которая, по воспоминаниям его бывших учеников и коллег, воплощает идеалы свободы, честности и утонченности, связанные с ностальгией по 1960-м.

Большую часть оттепели Мамардашвили провел за границей. В 1961–1966 годах, предшествовавших Пражской весне, он жил и работал в Праге. В атмосфере свободы творчества и самовыражения, которую Прага предоставляла своим советским гостям, Мамардашвили работал редактором раздела «Критика и библиография» в одном из наиболее широко распространявшихся русскоязычных коммунистических периодических изданий — в журнале «Проблемы мира и социализма» (англоязычная версия называлась «The World Marxist

Review»). Хотя, согласно своей репутации, журнал пользовался значительно большей свободой, чем прочая коммунистическая пресса, это все же было партийное издание — отсюда неизбежность «языкового убожества журнала и смысловой ограниченности его содержания, переперченного революционной риторикой», как выразился один из редакторов, много лет проработавший в журнале [Волков 2013].

В то же время журнал оказывал непропорционально большое воздействие на правительственных чиновников в СССР и влиял на советский марксизм, отражая партийную идеологию через призму Восточного блока. По воспоминаниям Мамардашвили, у сотрудников журнала было «сознание, что они могут “служить прогрессу”» [Мамардашвили 1992: 359], и многие авторы действительно это делали. Именно «Проблемы...» были местом зарождения многих конструктивных идей, определивших реформы перестройки; некоторые авторы и редакторы журнала, например А. Черняев и Е. Амбарцумов, в 1980-е годы стали советниками М. С. Горбачева.

Хотя Мамардашвили долгое время открыто избегал политики, годы, проведенные в Праге, были для него беспрецедентным периодом свободы и учения. Он читал Ницше, Фрейдя, Хайдеггера и романы Пруста. Он слушал Дворжака и Сметану и общался с широким кругом европейских интеллектуалов. Он пил сотерн, наслаждался французскими детективными романами и входил во вкус европейской моды — вкус, который последует за ним в Советский Союз.

В сфере кинематографа это было время расцвета «чехословацкой новой волны»: такие режиссеры, как Вера Хитилова, Милош Форман и Штефан Ухер, ниспровергали штампы, доминировавшие в социалистическом искусстве, создавали экспериментальное кино с его замысловатыми и сюрреалистическими нарративами, включая в фильмы импровизированные диалоги и снимая непрофессиональных актеров. Мамардашвили и его коллега, такой же «гастролирующий» философ Б. А. Грушин организовали киноклуб «Пражские встречи», где брали интер-

вью у чешских режиссеров и демонстрировали фильмы, которые нельзя было увидеть в Советском Союзе.

По словам французского журналиста П. Бельфруа, также работавшего в «Проблемах...» и на всю жизнь подружившегося с Мамардашвили, у Мераба была «грузинская жизнерадостность... Радость жизни без причины, “незаконная” радость, как он говорил» [Бельфруа 2008]. Частью этой «незаконной радости» для Мераба и Пьера было чтение и обсуждение Пруста, о котором Мамардашвили в 1980-е прочитал два знаменитых цикла лекций в Тбилисском государственном университете. Чтобы общаться со своими коллегами по «Проблемам...», Мамардашвили изучал языки. Он приехал в Прагу, уже владея английским, французским, немецким и итальянским, а позже освоил испанский и португальский.

Кроме того, его должность в журнале позволяла ему путешествовать, и из Праги он совершил несколько поездок в Западную Европу, как санкционированных, так и «нелегальных», в том числе в Италию и Францию. Во время одной из поездок в Париж в 1966 году Мамардашвили встретился с Л. Альтюссером⁶. Два философа поддерживали теплую эпистолярную дружбу в течение многих лет, до того момента, как психическая болезнь Альтюссера, а потом его пребывание в психиатрической лечебнице после убийства жены в 1980 году сделали их постоянную переписку невозможной. Мамардашвили и Бельфруа договорились, что сами никогда не станут публиковаться в журнале, где они работали, в этом «оплоте несносной пропаганды» [Бельфруа 2008], который привел их обоих в Прагу⁷.

Мамардашвили вернулся в Москву в 1966 году, когда Советский Союз переживал сумерки своей культурной свободы. Уже два года страной правил Л. И. Брежнев, и начинался период

⁶ Возможно, Мамардашвили и Альтюссер впервые встретились раньше, между 1962 и 1966 гг. См. [Эпельбоэн 2016: 57].

⁷ Об эпистолярной дружбе Мамардашвили и Альтюссера см. [Nikolchina 2014: 79–100].

экономической и культурной регрессии, впоследствии названный застоём, в том числе новая волна политических и эстетических репрессий. Таким образом, когда за два года до Пражской весны голос Мамардашвили вновь зазвучал в Москве, это уже был голос из невозвратного прошлого. В Москву он привез с собой любовь к чешскому кино, кипы записей о Прусте и вкус к европейской моде и джазу. Его лекции, в свою очередь, сохраняли свободу мысли и выражения, которая была обычным делом за границей, но уже исчезла из советского гражданского дискурса. В 1970-е Мамардашвили появился в московских высших учебных заведениях как человек из другого времени, как культурный путешественник из более либерального прошлого, в ореоле моды и идей эпохи, которая уже исчезла с советского горизонта возможностей.

В частности, именно голос Мамардашвили стал определяющим символом открытости и интеллектуального пафоса 1960-х годов, перенесенного в 1970-е. П. Д. Волкова рассказывает, что у него был «низкий голос с легким грузинским акцентом, вернее грузинской интонацией, трудной речью, иногда чуть прищептывающей, обращенной в себя, но в то же время каждому из присутствующих казалось, что он говорит с ним лично» [Волкова 2004: 209]. Медленная, глубокая, доверительная манера речи, возможно, напоминала об искренности художественных форм выражения в период десталинизации; смелость его философских взглядов, должно быть, вызвала в памяти недолговечные эстетические и интеллектуальные свободы 1960-х годов. Грушин также описывает Мамардашвили как своего рода путешественника во времени, хотя и в противоположном направлении: «Он уже тогда (повторяю, в 1950 году) утверждал то видение мира, до которого мы добрались коллективными усилиями только в 1990»⁸. По утверждению И. М. Шиловой, кинематографисты 1970-х строили «замыслы, разрушающие крепость изоляционности, сближающие насто-

⁸ Цит. по: А. Мамардашвили. «Это в первую очередь...».

ящее с прошедшим, напоминающие об общечеловеческой проблематике» [Шилова 1993: 138]; лекции Мамардашвили, по всей видимости, выполняли для слушателей ту же функцию, на час или два сплавивая находившихся в аудитории людей, будь то студенты, режиссеры или парикмахеры, вокруг идей долга, справедливости и сознания. При чтении воспоминаний о лекциях Мамардашвили становится ясно, что их философское содержание было вторичным по отношению к *опыту*, ощущению причастности к культурному событию, определившему интеллектуальное поколение.

Для многих советских философов 1970-е годы были десятилетием идеологической борьбы и цензуры, но также и временем, когда появились «вентиляционные отдушины» [Iulina 2009: 57], как Н. С. Юлина называет всевозможные идеологические лазейки, через которые ученые могли «протащить» свои оригинальные научные труды. В частности, советские философы продуктивно сотрудничали с Тартуской школой семиотики, и если верить оптимистичному свидетельству С. Владив-Гловер, Мамардашвили «в одиночку создал поздневосточноевропейскую (грузинскую) версию постструктурализма» [Vladiv-Glover 2010: 28]. Тем не менее Мамардашвили все чаще изгоняли с академических должностей — слишком либеральным он казался университетской среде, которая становилась все более опасливой. В 1974 году по распоряжению секретаря московского городского комитета КПСС по идеологии Мамардашвили был уволен из редакции журнала «Вопросы философии», где он проработал более десяти лет⁹. Цитирование Мамардашвили стало нежелательным. В 1978 году философ Н. С. Автономова написала Мамардашвили письмо, в котором благодарила его за то, что «целиком и полностью» обязана ему

⁹ Н. Рязанцева так описывает «эзоповский» характер этого события: «Мераб рассказывал, что его “ушли” из журнала [“Вопросы философии”] с почетом, с благодарностью за труды, даже дали в награду путевку в хороший санаторий в Форос». См. [Рязанцева 2011].

лучшим в своих работах, а также сожалела: «Мне глубоко жаль, что у меня систематически и безобразно режут все ссылки на Вас (последний, возмущивший меня случай — в предисловии к “Словам и вещам” Фуко), но мне хочется надеяться, что все те слова благодарности, которые я пишу Вам здесь, я когда-нибудь смогу сказать печатно» [Автономова 1978].

В 1980 году Мамардашвили прочитал свою последнюю лекцию во ВГИКе. Волкова, которая, собственно, и привела его во ВГИК, вспоминает жалобы своих марксистских коллег с Высших курсов сценаристов и режиссеров на «грузина с его Кафкой» и на студентов, которые «то ли этой Кафки читались, то ли этого грузина наслушались» [Волкова 2013: 287]. Что касается ВГИКа, то он, по ее словам, «долго выдержать мощь его личности не мог. Кафедра общественных наук трещала и стонала» [Там же]. Сокуров же вспоминает, что «на вгиковском провинциальном фоне он блистал столь невероятно, что иначе как изгнанием это и не могло закончиться» [Сокуров 1990]. Примерно в это же время Мамардашвили был вызван в КГБ на Лубянку, где ему сообщили, что он должен либо переехать в Тбилиси, либо вообще покинуть Советский Союз. В том же году он вернулся в Грузию, хотя регулярно возвращался в Москву преподавать или участвовать в конференциях.

Что есть сознание?

Философия Мамардашвили в первую очередь касалась проблемы индивидуального сознания и его взаимоотношений с окружающим миром, с другими сознаниями и с самим собой. Хотя его философские труды по преимуществу были попыткой описать и объяснить сознание, он при этом полагал, что единственное, к чему может привести изучение сознания, — это парадокс и загадка. Так, в 1989 году он говорит: «Всякий, кто глубоко занимается сознанием, входит в сферу

парадоксальности, к которой невозможно привыкнуть» [Мамардашвили 1992: 85].

В том же интервью, когда его попросили дать определение сознанию, он ответил: «Не знаю, не знаю, не знаю...», после чего тут же закрыл тему [Там же]. Философ Д. Э. Гаспарян утверждает, что сознание в трактовке Мамардашвили «предстает неким аналогом черного ящика: мы видим, что на входе, и видим, что на выходе, но, обращаясь к тому, что внутри, впадаем в неразрешимые противоречия» [Гаспарян 2013: 49]. Однако Мамардашвили не устраивало мнение, что способа проникнуть в реальность нашего опыта сознания не существует. Пусть у нас нет полного доступа к ящику, мы, конечно же, можем заглянуть внутрь, утверждал он. Философия — это способ получить доступ к опыту сознания. Кино, как мы увидим, тоже.

Бихевиористская метафора черного ящика служит напоминанием о том, что работа Мамардашвили в этой области является частью долгой и полной споров истории, в которой имели место различные парадигмы разума, от духовных и / или метафизических интерпретаций до математических моделей, сводящих сознание к выражению функции мозга или даже чистой нейроанатомии. С конца XIX до середины XX века бихевиористы стремились полностью свести на нет разговор о сознании, утверждая, что точную картину разума можно построить только путем наблюдения и проверки реакций на внешние раздражители. Согласно этой точке зрения, любое действие и изменение идет извне, а сознание служит результатом или даже ошибочным толкованием реакций человеческого организма на внешние раздражители или приспособления к ним.

Феноменологи двадцатого века, напротив, вернули исследованию опыта статус действия «от первого лица», исходя из чего только сознание наделяет опыт интенциональностью и, следовательно, направленностью на предметы окружающего мира. Хотя Мамардашвили отвергал как эмпирическую, так и феноменологическую парадигмы, он никогда не предлагал всеобъемлющей теории сознания и не давал краткого изложе-

ния своих философских взглядов. Возможно, только внезапная смерть в московском аэропорту Внуково в 1990 году помешала ему обобщить и четко сформулировать свои философские взгляды; весьма вероятно, что такое обобщение в контексте его философского стиля оказалось бы с начала до конца анти-тетическим.

Важно также иметь в виду, что Мамардашвили работал в рамках гносеологии своего времени, в которой советская интерпретация марксизма принималась за официальную отправную точку для любого анализа сознательного опыта. Согласно написанной коллективом авторов «Философской энциклопедии» (1962), опубликованной в Москве, когда Мамардашвили жил и работал в Праге, «вопрос об отношении сознания к материи составляет основной вопрос философии» [Константинов 1962: 44]. Сознание здесь трактуется как средство, с помощью которого реальный (объективный) по природе своей мир отражается в «я». Представление об объективном мире включало не только законы физики, логики и математики, но также превалирующий общественный строй и его влияние на человеческое сознание. С. Л. Рубинштейн, ведущий психолог сталинской эпохи, в своих работах 30-х и 40-х годов провозглашал единство сознания и внешнего окружения, определяющее взаимосвязь между внешними факторами объективного мира и внутренним устройством человеческого сознания. Если сознание каждого человека определяется «объективными» внешними силами (например, социальными, экономическими, политическими), то люди не обладают подлинной автономией в кантовском смысле. Советская картина сознания в тот период, как правило, сводилась к советскому же (марксистскому) афоризму «Бытие определяет сознание», хотя на самом деле была гораздо более сложной. Но эта формула в том или ином виде входила во все учебники и курсы по основам философии.

Для Мамардашвили сознание на самом базовом уровне основывалось на отношениях между мыслящим субъектом (разумом) и внешним миром. Обладать сознанием значит

осознавать и переживать внешний мир. Но эти отношения всегда двусторонни: внешний мир обязательно пропускается через разум, и, в свою очередь, разум возможен только благодаря существованию внешнего мира, который нужно познавать. Не только разуму нужен мир для постижения, а мир должен восприниматься разумом, но оба элемента существуют лишь по отношению друг к другу.

Собственно, как утверждал Мамардашвили, разум и мир взаимно объединены таким образом, что сознание одновременно является отношением разума к себе. Д. Э. Гаспарян сформулировала взгляды Мамардашвили в том же ключе, как «тождество бытия и сознания», при котором нужно быть / существовать, чтобы обладать сознанием, но при этом необходимо обладать сознанием, чтобы быть / существовать: по ее словам, «из-за спины бытия выглянет сознание, а из-за спины сознания — бытие» [Гаспарян 2013: 22]. Сам Мамардашвили приписывал эту идею картезианской и кантовской традициям, в которых, напоминая он нам, уже намечено подобие между сознанием и бытием [Мамардашвили/а]. В вопросе бытия и сознания Мамардашвили оспорил принятое в советской философии различие, унаследованное от Маркса, гласившее, что «не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание» [Маркс 1977]. Только при благоприятных социальных условиях, писал Ленин, «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»¹⁰.

Поскольку уже для того, чтобы думать о проблеме сознания, мы нуждаемся в инструменте сознания, следующее утверждение Мамардашвили состоит в том, что «термин “сознание” означает какую-то связь или соотнесенность человека с иной реальностью поверх или через голову окружающей реальности» [Мамардашвили 1992: 42]. Эта иная реальность, продолжает он, есть осознание себя извне самого себя — цель, к ко-

¹⁰ Цит. по [Константинов 1962: 45].

торой всегда должно быть направлено здоровое сознание, но которой оно никогда не сможет полностью достичь. Исследование сознания — занятие трудное и редко дающее четкие ответы, поэтому Мамардашвили регулярно называл метатеорию сознания «борьбой с сознанием»¹¹.

Ключевой вопрос философии сознания Мамардашвили — это степень, в которой мы можем получить доступ к сознанию, и, в продолжение картезианской теории, тип знаний, которые мы можем от него получить. Подобно тому, как Маркс утверждал, что социальная реальность препятствует доступу людей к истинному содержанию своего сознания, Мамардашвили полагал, что «то, что в нас происходит, нам более всего недоступно» [Мамардашвили 1992: 52]. И хотя, по его мнению, мы ни при каких обстоятельствах не можем по-настоящему выйти за пределы сознания и в результате познать сознание, мы, безусловно, можем попробовать это сделать, размышляя о нашей феноменологической позиции методом строгого философского исследования. Этот метод означает «поставить себя на край мира» и осознать, что является для нас внешним, чтобы, в свою очередь, в большей степени осознать себя [Мамардашвили/б]. Внешний мир необходим для сознания, объясняет Мамардашвили, потому что, во-первых, обеспечивает контекст для сознательного опыта, а во-вторых, задает перспективу, которая отчуждает нас от привычного и от самих себя и позволяет каждому «извне... посмотреть на себя» [Мамардашвили/а]. Мамардашвили называл это «сознание как свидетельство» [Там же]. Это проверка видением в незнакомом свете чего-то полностью знакомого, включая те опасные экзистенциальные привычки, в которые мы впадаем, когда сознание слишком долго остается вне рефлексии.

Гуссерль также стремился исследовать отношения между сознанием и миром, которые можно кратко определить как отношения между естественной установкой (мы принимаем

¹¹ См., например, [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 29, 37].

наше субъективное положение за само собой разумеющееся) и предметами окружающего мира (в том виде, в каком они известны сознанию или сконструированы им). С помощью философского метода трансцендентальной феноменологии Гуссерля феноменолог отходит от «естественной позиции» и исследует имманентный опыт и данные сознания «от первого лица». По мнению Гуссерля, такие исследования в сочетании с феноменологическим методом позволяют очистить сознание, и это «чистое сознание» может служить обоснованной и объективной отправной точкой для дальнейших исследований подобно методологии точного математического знания; более того, сам этот опыт можно рассматривать эмпирически. По словам М. Роулэнса, «[Гуссерль] действительно полагает, что сознание — опыт как в эмпирической, так и в трансцендентальной роли — *логически* предшествует физическому миру. Следовательно, он также считает, что исследование структуры сознания *методологически* предшествует исследованию физического мира» [Rowlands 2003: 60–61]. Для Мамардашвили сознание также методологически предшествовало любому другому исследованию, включая, как это ни парадоксально, исследование самого сознания.

Как Мамардашвили, так и Гуссерль были, в более широком смысле, заинтересованы в разъяснении истинных целей философии, и в методе каждого из них сознание играет решающую роль. Однако, в отличие от высказываний Г. Г. Шпета, посещавшего лекции Гуссерля в 1912–1913 годах и считавшегося самым влиятельным русским феноменологом до своего ареста и расстрела во время сталинских репрессий, феноменологический язык Мамардашвили не был гуссерлианским. Говоря о привычном восприятии сознанием реальности, он не использовал термина «естественная установка». Он также критически относился к процедурному требованию Гуссерля, чтобы при феноменологическом исследовании неизменно сохранялась трансцендентальная позиция от первого лица — к тому, что «уровень собственно феномена выступает как окончательная, конечная, последняя реальность, далее

не разложимая в анализе» [Мамардашвили/а]¹². Точно так же Мамардашвили не заимствовал феноменологический словарь у Ж.-П. Сартра, к которому относился еще более критично. Мамардашвили не занимается феноменологией, но, по словам Ахутина, «осваивает ее установку, чтобы видеть, понимать и каждый раз неким изначальным усилием воссоздавать ее» [Ахутин 1995]. Хотя он был основательно начитан в феноменологической традиции и даже полемически называл Маркса первым феноменологом, Мамардашвили позиционировал себя вне традиции феноменологии. Он определял свой подход как более широкую плоскость объективного анализа, новую онтологию, объясняющую наше постоянное столкновение с вещами, которые происходят *посредством* сознания. Бытие, утверждал он, «есть самостоятельный источник каких-то событий жизни, психики, общества, истории, который не стоит в непрерывной, выводимой из одной точки, цепи» [Мамардашвили/а].

Очевидным представляется еще один источник: нетрудно заметить, что подход Мамардашвили к тому, что Гуссерль назвал «естественной установкой», на самом деле ближе к понятию «остраннения», выдвинутому В. Б. Шкловским, литературоведом и сценаристом. В своей знаменитой работе «Искусство как прием» (1917) Шкловский пишет, что поэтический язык нарушает наши привычные ожидания и тем самым выводит вещь из автоматизма восприятия. Согласно Шкловскому, «остраннение — это видение мира другими глазами» [Шкловский 1983: 271]. Возможности поэтического восприятия были исключительно важны для Мамардашвили, чьи работы редко включают прямые цитаты из философских текстов, но изобилуют ссылками на поэзию и художественную литературу. В числе его любимых авторов были О. Мандельштам, А. Пла-

¹² В цикле лекций «Вопросы анализа сознания», прочитанном в МГУ в 1972 и 1974 годах, Мамардашвили стремился показать, что существуют условия сознания, которые проявляются вне зависимости от поуровневого феноменологического анализа и потому не могут быть описаны исключительно изнутри самого явления.

тонов и в особенности М. Пруст, которого Мамардашвили считал своего рода великим феноменологом.

Кинематограф также неизменно служил для Мамардашвили источником феноменологического и философского материала. Киноискусство не просто способно воссоздать «время и пространство сознания», но при просмотре фильма, утверждал Мамардашвили, «во мне могут родиться восприятия и чувства, которые не являются органическими по своему происхождению» [Мамардашвили 1990б]. Шкловский приписывал кинематографу способность порождать восприятия и чувства, которые кажутся более внешними, чем ощущения и чувства из внекинематографических источников, возможно, во многом подобно тому, как сознательный опыт возникает только из сознания, и, следовательно, кажется, что он исходит одновременно ниоткуда и отовсюду.

Для Мамардашвили сознание было сравнимо с зеркалом в гардеробной, в котором мы постоянно видим собственное отражение во всех ракурсах, во все времена. Философ вообще любил метафору зеркала и утверждал, что, хотя мы узнаем себя через свидетельство сознания о самом себе, сознание никогда не может напрямую отразиться в сознании [Мамардашвили 1992: 42–43]. Другими словами, сознание не может стать своим собственным объектом; его нельзя пережить так, как мы переживаем жизнь, поскольку сознание не является объектом эмпирического знания [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 31].

Сама структура слова «сознание» (со + знание) располагает к языковой игре, что и позволило Мамардашвили заметить: «Мы не можем со-знание, то есть частицу “со-” в самом со-знании превратить в объект» [Мамардашвили/в]. И снова концепция сознания являет собой парадокс, на сей раз языковой: грамматически это слово указывает и на знание, и на осознание того же знания. Семантически и феноменологически сознание — необходимая часть сознания. В своей совместной работе «Символ и сознание» Мамардашвили и Пятигорский утверждали, что любое исследование сознания должно вестись на метафилософ-

ском уровне, так как само сознание недоступно для теории [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 31].

Таким образом, согласно Мамардашвили, сознание как будто ускользает от познания на каждом шагу. Тот, кто отправится на поиски собственного сознания, вернется с пустыми руками, подобно человеку, ищущему очки, которые сидят у него на лбу, — ведь объект его поиска есть, по сути, механизм поиска. Хотя в своей первой книге «Формы и содержание мысли» (1968) Мамардашвили утверждал, что знание требует интерсубъектности, невозможность для философского языка по-настоящему выйти за пределы сознания предполагает солипсическую структуру, в которой как объекты, так и рефлексивные акты являются физическим содержанием сознания — с этой же точки зрения критиковал ранние работы Гуссерля немецкий логик Г. Фреге¹³. Кроме того, бесчисленные слои сознания, в которых сознанию требуется сознание, которому требуется сознание, и так до бесконечности, приводят нас к логической головоломке, которая напоминает утверждение Сократа в «Пармениде», что даже сами формы причастны к тем свойствам, которые они являют¹⁴. Таким образом, сознание рискует стать замкнутой системой, которая бесконечно накладывается сама на себя, так как, напоминает Мамардашвили, даже мысленно «поставить себя на край мира» можно только в пределах сознания [Мамардашвили/6].

Еще одна трудность применения метода Мамардашвили состоит в том, что, по мнению философа, акт сознания доступен только в момент его актуализации, то есть факт сознания как содержимого сознания доступен мыслящему только в момент осознания этого факта, после чего он безвозвратно исчезает. Мамардашвили регулярно прибегал к музыкальным метафорам, согласно которым сознание мимолетно, как аккорд, который существует только в тот момент, когда он исполняется. В «Сим-

¹³ О прочтении Фреге Гуссерля см. [Bernet et al. 1993: 22–24].

¹⁴ Д. Гаспарян описывает логические затруднения, возникающие в случае, если сознание рассматривается как объект сознания [Гаспарян 2013: 33].

воле и сознании» он описал это с помощью другой метафоры: как текст, который возникает в самом акте его чтения [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 65–66]. Эти метафоры так же полезны для понимания философии Мамардашвили, как и для исследования Мамардашвили как культурного явления. Хотя некоторые из своих лекций он читал неоднократно, в разных аудиториях, и хорошо знавшие его люди помнят, сколько времени у него уходило на подготовку к выступлениям, его слушатели нередко отмечают, что каждое выступление Мамардашвили казалось таким же эфемерным, как концерт или спектакль, что они присутствовали при уникальном и мимолетном событии и что они были «включены в процесс рождения мыслей» [Волкова].

Где находится сознание?

В статье 1987 года Мамардашвили объяснил, что его первые подступы к проблемам сознания были обусловлены не какими-то эмпирическими причинами, а «желанием воссоединиться с чем-то, что мне казалось частью самого себя, родным мне, но почему-то утраченным и забытым» [Мамардашвили 1992: 41]. Несмотря на все многочисленные парадоксы и сложности, а также утверждение о том, что сознание никогда не может являться своим собственным объектом или объектом вообще, мы уже видели, как Мамардашвили все же пытался описать сознание онтологически, то есть чем оно по сути *является*, а также где оно *находится* [Там же: 50].

В работе, написанной совместно с Пятигорским, Мамардашвили обращается «к сознанию, как к тому единственному нечто, что есть не-вещь, то есть что и “есть” и “есть не-вещь”» и описывает его *вещность* с точки зрения его топологии [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 26]. И хотя, согласно Декарту, «Я» — это мыслящая субстанция, не имеющая пространственного измерения, для Мамардашвили человеческое «я» имеет свою пространственную конфигурацию, сродни «полю» [Там

же]. В лекции 1988 года Мамардашвили определил сознание как *место встречи* вещей, которые эмпирически никак не связываются между собой. В эссе 1988 года «Проблема сознания и философское призвание» он называл сознание *местом* «в топологическом смысле этого слова» [Мамардашвили 1992: 48]. Далее в той же работе он называет сознание «космологической постоянной» [Там же: 154–156]. Это последнее определение, по-видимому, подразумевает, что если сознание является неким пространством, то это пространство имеет многочисленные и устойчивые свойства и импликации.

Можно, конечно, ответить на вопрос, является ли сознание пространством, утвердительно и добавить, что этим пространством или местом служит мозг. Действительно, в советской традиции диалектического материализма «сознание есть свойство высокоорганизованной материи, функция того сложного “куска материи”, который называется мозгом человека» [Константинов 1962: 44]. И снова, оспаривая положение Гуссерля о том, что чистое сознание, или трансцендентальная субъективность, может служить абсолютной и твердой основой для феноменологических исследований, Мамардашвили приближается в понимании роли эмпирического в анализе сознания к Фрейдю. Он отмечает, что Фрейд приступил к психоанализу на основе эмпирических исследований мозга и нейроанатомии и «не описывает феноменальный мир изнутри самого этого мира, а пытается выявить психические механизмы, которые описываются им в терминах, не находящихся в содержании самих феноменов» [Мамардашвили/а].

В цикле лекций «Беседы о мышлении» Мамардашвили описывает парадоксальное состояние сознания в терминах греческой логической загадки — апории, которую, исходя из этимологии, называет «какое-то непроходимое место» [Мамардашвили 2000: 71]:

Интересно, что именно «место» фигурирует в слове «апория». Теперь вспомните, какое место я вам описывал в качестве непроходимого. Вот я стою, смотрю, и мое сознание в своей ясно-

сти свидетельствует, что расцепить этого нельзя, оно сцепилось, и я не могу пойти ни направо, ни налево, ни вперед. Я говорил вам, что в этой ситуации мы впервые осознаем себя в качестве конечных существ, не имеющих времени. И когда нет времени, лишь тогда мы осознаем свою конечность [Там же].

Хотя эмпирический статус топологии сознания — спорный вопрос, Мамардашвили твердо уверен в том, что «пространство» сознания служит по меньшей мере как феноменологическим полем для дальнейшей теоретической работы, так и философской метафорой человеческого состояния.

Есть ли у сознания голос?

Мамардашвили не только придает сознанию онтологический статус и топологию, но и объясняет, как его можно выразить в словах, т. е. как записать пространство сознания. Подобно Сократу, Мамардашвили был ярким сторонником первичности философских методов в исследовании мира и сознания. Если сознание есть осознание знакомого как незнакомого, то для того, чтобы увидеть знакомое как незнакомое, человек должен применить философское рассуждение. Собственно, когда сознание выражается в форме мысли, это, согласно Мамардашвили, происходит посредством философского рассуждения. Думая или говоря о сознании, мы делаем это с помощью философии. По его словам, «философия — это сознание вслух» [Мамардашвили 1992: 57].

Иными словами, философия — это способ получить доступ к сознанию, а также описать, проанализировать, расспросить и попытаться объяснить его. По словам Мамардашвили, философия — это запись сознания и, следовательно, лучшая возможность получить к нему доступ [Мамардашвили 1992: 53]. В других работах Мамардашвили утверждал, что с помощью философии «человек... отдает себе отчет о самом себе»

и что этот отчет может быть точным и ясным только благодаря концептуальным и семантическим возможностям философии [Мамардашвили 1992: 126–128]. «Во все времена и везде философия — это язык, на котором расшифровываются свидетельства сознания» [Мамардашвили 1992], — говорит он.

Но если занятие философией, или акт философствования, — это запись сознания, то что именно она записывает? Здесь важно иметь в виду, что для Мамардашвили мышление не сводится к сознанию; скорее мышление — это голос сознания. Мышление — это «сознание вслух» [Там же]. Здесь снова можно усмотреть влияние Декарта, для которого сознание и самосознание определялось как мысль (*pensée*), в то время как под словом «мышление» он понимал «все то, что совершается в нас осознанно, поскольку мы это понимаем» [Декарт 1989: 316]. В работе «Время и пространство» (1990) Мамардашвили утверждал, что сознание выражает то, что не может выражаться или содержаться в других вариантах — например, через чувства [Мамардашвили 1990б]. Таким образом, оказывается, что мысль — это продукт сознания, а философия — запись мысли. Конечно, не все мысли принимают форму философии, и поэтому приведенное здесь определение Мамардашвили, похоже, не учитывает полного спектра наших возможных мыслей.

Парадоксы, которые Мамардашвили выявлял, исследуя сознание, были преднамеренными; они были не результатом ошибочных рассуждений, а загадками, которые он умышленно задавал читателям как способ метафорически и поэтически осмыслить проблему сознания. Он то и дело возвращался к идее, что «термин “сознание” означает какую-то связь или соотношенность человека с иной реальностью поверх или через голову окружающей реальности» [Мамардашвили 1992: 42]. В частности, он утверждал, что через сознание люди могут испытывать то, что не может быть объяснено путем рассмотрения физических процессов [Там же: 43]. В противовес идее редукционизма, он полагал, что, если бы человеку приходили

в голову только мысли, полученные простым продолжением отпущенных человеку естественных психических сил» [Там же: 43], это не были бы его мысли. Это были бы те состояния, которые возникают в нем: чистые мысли, чистая любовь и т. п., но они не были бы его [Там же]. Здесь притяжательное местоимение «его» подразумевает нечто выходящее за пределы механистического или биологического. Мамардашвили не выражался в терминах религии: в самом крайнем случае, в человеческом сознании есть *что-то еще*, что выходит за пределы эмпирического уровня. По словам Гаспарян, он полагал, что «человек не может вывести себя из природы, что между природой, как она дана нам, и человеком, как он дан сам себе, есть непреодолимое расстояние, своего рода эпистемологический и онтологический разрыв» [Гаспарян 2013: 21].

Для Мамардашвили утверждать, что в сознании есть *что-то еще*, значило идти не только против господствовавшего в то время материализма, но также против атеизма советской идеологии. Мамардашвили подчеркивал возможность трансцендентальности и непознаваемости: непознаваемости сознания, бесконечности и потенциала свободы и удивления, присущего сознанию. Он не называл это *что-то еще* религиозной духовностью, но его логика как минимум допускала такую возможность. Дополнительное, высшее измерение сознания, о котором он говорил, — это то, что ставит людей (по крайней мере, в ментальном плане) над прочими живыми существами; он утверждал, что только люди могут назвать собственный опыт *своим* в истинном экзистенциальном смысле [Мамардашвили 1992: 43]. Поэтому сознание заслуживает празднования. Оно радостно, оно спонтанно, оно представляет собой самую великую тайну человеческой жизни. Сознание — это не только то, что делает жизнь (в биологическом смысле) возможной, но и то, что делает ее ценной.

Работа Мамардашвили над природой сознания была праздником человеческого разума и силы мысли. Это видно и в его философии, и в модели его собственной жизни, посвященной

публичному подтверждению тезиса «философия как сознание вслух» перед аудиторией, во всеуслышание (см., например, [Мамардашвили 1992: 57]). В его интерпретации сократовской модели жить «исследованной жизнью» означало жить сознательной жизнью: мыслить сознательно и сознательно поступать по совести, и использовать язык сознания как инструмент, который дан нам для противостояния миру. Если от этого что-нибудь отнять, мы окажемся всего лишь биологическими автоматами, погрязшими в варварских и нигилистических наклонностях общества, о которых он подробно говорил в своих интервью 1980-х годов. Быть человеком, утверждал Мамардашвили, — не просто телом, наделенным разумом, а личностью — это постоянный труд. Это битва, в которой нужно постоянно сражаться и в которой невозможно победить¹⁵.

Одинокий голос М. М.

Когда осенью 1976 года Мамардашвили появился на кафедре ВГИКа, молодой Александр Сокуров (р. 1951) начинал обучение на втором курсе режиссерского факультета. Его дипломным фильмом стал «Одинокий голос человека» (1978), вольное переложение рассказа А. Платонова «Река Потудань» (1936). Фильм, сочетающий художественные кадры с документальными, повествует о молодой паре, силящейся обрести семейное счастье в тяжелые годы после Гражданской войны в России.

О. Ковалов отмечает: «Дневники Сокурова поры съемок “Одинокого голоса...” словно напитаны воздухом полуночных посиделок во ВГИКовской общаге» [Ковалов 2016], а также

¹⁵ Мамардашвили использовал в своих трудах о сознании слово «личность» уже в 1970-х, когда этот термин считался спорным, а в некоторых контекстах запрещенным, как предмет буржуазной рефлексии. См., например, лекцию 1977 года «Философия и личность», прочитанную в Институте психологии АН СССР (Человек. 1994. № 5. С. 5–19).

ссылками на Мамардашвили и других любимых ВГИКовских преподавателей того времени. Как и Мамардашвили, Сокуров в стенах института был и знаменитостью, и «маргиналом». Когда начальство обнаружило, что он снимает фильм по рассказу одного из самых «сомнительных» советских писателей, оно распорядилось уничтожить негативы фильма. Единственный экземпляр был сохранен оператором фильма Сергеем Юризицким, который спрятал его в общежитии, а затем устраивал подпольные показы для студентов и преподавателей. «Одинокий голос человека» был показан публике только в 1987 году, на кинофестивале в Локарно, где получил Гран-при «Бронзовый леопард».

По окончании ВГИКа Сокуров начал работать на ленинградской киностудии «Ленфильм». В 1980 году он снял короткометражный фильм «Разжалованный» протяженностью ровно тридцать минут. На этот раз сценарий был основан на написанном в 1976 году одноименном рассказе Г. Бакланова, известного в первую очередь как фронтовой писатель. Дебют Сокурова на «Ленфильме» сейчас почти забыт на фоне более поздних прославивших его как режиссера фильмов; о нем упоминается лишь в нескольких критических работах о Сокурове, и, как правило, только мимоходом. Как и «Одинокий голос человека», «Разжалованный» был запрещен вскоре после завершения, а негативы было велено уничтожить. И на этот раз экземпляр, принадлежавший самому режиссеру, был контрабандой вывезен и сохранен; этот «нелегальный» экземпляр, теперь сильно выцветший от времени, остался единственным пленочным оригиналом фильма¹⁶.

Фильм описывает сутки из жизни бывшего начальника ГАИ, снятого с должности и ставшего таксистом. Это описание в стиле «день из жизни», в котором мы следуем за водителем по его ежедневным маршрутам, состоит из не связанных между собой фрагментов, в которых спутано время и пространство

¹⁶ О спасении фильма от уничтожения см. [Савельев 2011: 31].

повествования, а Ленинград изображается как место случайных встреч, невозможных расстояний, загадочных обменов между незнакомцами и освещенных ночных пространств. В день, запечатленный в фильме, мы видим, как таксист просыпается, по дороге в аэропорт проделывает посреди поля привычные движения утренней гимнастики, а затем подвозит двух студентов в город, в общежитие.

Хотя просыпается он утром, а в аэропорт едет пасмурным днем, эпизоды в такси происходят ночью. Развезя пассажиров, водитель заходит в кинотеатр, чтобы посмотреть фильм; когда он выходит, уже светает. Д. Савельев объясняет полупризрачный, дезориентирующий антураж сокуровского фильма «логикой сна» [Савельев 2011: 42]. И вправду мы видим временные и пространственные скачки, как будто вглядываемся в дремлющий разум водителя, разъезжающего по городу в своем такси и встречающего во сне лица из прошлого и настоящего.

Согласно А. Я. Тучинской, водитель — «человек, ощущавший потерю власти как катастрофическую несправедливость» [Ту-

Рис. 1.1. «Разжалованный» таксист в рассветном свете



чинская]. Это смещение власти, на котором основывается сюжет фильма, — от высокопоставленного государственного служащего до работника сферы обслуживания — отражает обратную траекторию мифического ленинского лозунга об обратимости власти в бесклассовом обществе, согласно которому каждая кухарка может управлять государством. Конечно, эта советская банальность не подразумевает того, что каждый глава государства может быть легко понижен до положения кухарки или, в случае «Разжалованного», до таксиста. Сокуровский водитель вписывается сразу в оба варианта: он служит карнавальным воплощением этого лозунга, олицетворяя одновременно государственную власть и потерю этой власти. За тридцать минут экранного времени раскрываются все его личные неурядицы — рухнувшая карьера, сложные отношения с дочерью, которая его обманывает, разочарование в жизни вообще. Вся его внутренняя борьба выражается через метафоры дороги и беспорядочной езды и через монологические выписки героя.

Неудачи водителя, в свою очередь, поэтизированы кинематографической географией Ленинграда — Санкт-Петербурга, которая почти полностью состоит из темных или частично освещенных мест: комната водителя ночью, освещенные фонарями городские улицы, многолюдный кинотеатр. В то время как действие рассказа Бакланова разворачивается в середине дня, когда солнце светит так ярко, что таксист вынужден надеть солнечные очки, в «Разжалованном» преобладают подавляюще темные кадры (см. рис. 1.1). Ночные улицы города, по которым едет водитель, усеяны фонарями, горящими светофорами и зданиями, освещенными прожекторами. Сокуровский мутный петербургский свет мешает персонажам не только видеть друг друга, но и вступать в какие-либо подлинные отношения. Герои разговаривают между собой, но так, будто с самими собой. Пока водитель ест бутерброд в кафе аэропорта, его бывший коллега разглагольствует о том, что «люди перестанут быть людьми, когда перестанут чувствовать боль —

не только свою боль, но и чужую» [Сокуров 1980]. Искренность его гуманизма ставится под сомнение тем, что он говорит с набитым ртом, не переставая откусывать от бутерброда, и с каждым невнятным словом его фальшивой гуманистической декларации изо рта вылетают крошки.

Ответа от слушателей он не получает. В этом и других эпизодах фильма человеческое общение колеблется между экзистенциальным шумом саундтрека и молчанием, которым то и дело оборачиваются межличностные диалоги. Возможность подлинного общения между людьми постоянно нарушается монологами и грохотом проходящих поездов, в то время как разговоры сводятся к молчаливой мимике, вопросам без ответов и жующим набитым ртам. Личные отношения в фильме также ломаются, искажаются или отсутствуют. В заключительной сцене «Разжалованного» водитель, выйдя из кинотеатра, наталкивается на своего бывшего подчиненного, бегущего по беговой дорожке. Пустой стадион засыпан свежевыпавшим снегом. Молодой бегун в отличной форме; он регулярно упражняется, чтобы быть физически подготовленным ко всему, что может его ждать. Наступит день, и он будет готов. «К чему?» — провоцирует водитель. Молодой человек не дает ответа. Следующий план — документальные кадры корабля на реке.

Самый важный монолог звучит в середине фильма, когда во время ночной поездки в аэропорт водитель жалуется на свои семейные неприятности. Этот фрагмент составляет как самый длинный план, так и самый длинный эпизод фильма.

После пароксизма лихорадочной езды водитель останавливает такси под железнодорожным мостом. Из радиоприемника на приборной панели сквозь помехи доносится одинокий мужской голос с легким грузинским акцентом. Чуть более двух минут по радио звучит фрагмент лекции Мераба Мамардашвили — это второй по продолжительности монолог фильма. Этот конкретный отрывок был взят из беседы с В. Третьяковым, однокурсником Сокурова, бравшим у философа интервью для неоконченного фильма о декабристах. Звучит свисток прибли-

жающегося поезда, камера медленно приближается к радиоприемнику, и мы слышим голос Мамардашвили, говорящий о природе правопорядка и об этических вопросах, касающихся декабристов.

Голос Мамардашвили в те годы мог быть узнан лишь немногими зрителями фильма Сокурова. Это могли быть те, кто слышал его лекции или, скорее всего, знал его лично, либо через с ВГИК, либо откуда-нибудь еще. Савельев считает, что этот саундтрек включен в фильм как комментарий к сложному положению во ВГИКе самого Мамардашвили — «разжалованного философа», которого в конечном итоге выгнали с работы [Савельев 2011: 40]. Хотя «Разжалованный» (и, возможно, даже собственная жизнь Мамардашвили) поддается очевидному популистскому прочтению, согласно которому карьерные неурядицы героя предвещают крах советской системы, которая и дала ему власть, и отняла ее, Н. Конди справедливо отмечает, что переложение рассказа Бакланова, на котором основывается фильм «Разжалованный», не имеет классовой подоплеки [Condee 2009: 167]. Это так, несмотря на то что разочарованного и опального водителя играет непрофессиональный актер Илья Ривин, типичный советский обыватель, который позже, в 1980-е годы, появится еще в трех фильмах Сокурова.

Мы откроем для себя новые пути интерпретации фильма, если сочтем включение голоса Мамардашвили в фильм не просто эстетической причудой Сокурова, а комментарием к экзистенциальной позиции водителя. В отличие от Савельева, объясняющего вязь сокуровского кинонарратива «логикой сна», я утверждаю, что «Разжалованный» побуждает нас рассматривать его, руководствуясь логикой сознания. Конкретнее, что через образы фильма выражается содержание сознания водителя — поток его мыслей. При замене модели сна *моделью сознания* кажущиеся несвязными и невозможными совпадения в фильме (например, встреча с бывшими подчиненными, странное поведение людей, с которыми сталкивается герой, их онирические движения и мимика) перестают быть бессвязными

(как во сне), но представляют нормальную текучесть умственных состояний человека, в данном случае таксиста. Преобладающая темнота кинематографического пространства, в свою очередь, символизирует не время сна, а спутанное сознание таксиста, нащупывающего дорогу сквозь свое новое социальное и гражданское положение. Будучи не в состоянии выйти за пределы собственного опыта, водитель не может отделаться от потока сознания, напоминающего ему о его прошлой жизни. Мы вместе с ним оказываемся в ловушке внутри его разума. «Куда ты денешься? — кричит он водителю другой машины. — Да никуда ты не денешься!» [Сокуров 1980].

Какофоничность звуковой ткани фильма также отражает момент экзистенциального кризиса водителя. Мы слышим грохот поездов и автомобильных двигателей, резонирующий женский голос из громкоговорителя в аэропорту, гул самолетов, летящих над головой. Шум сознания водителя громок, как шум быстро набирающего скорость автомобиля или оглушительный грохот проходящего поезда. В эссе «Третье состояние» (1989), опубликованном в журнале «Киносценарии», Мамардашвили указывает на эпизод в «Котловане» А. Платонова (1930), в котором сознание так называемого товарища калеки Жачева транслируется ему же «из рупора» в то время, как он изо всех сил пытается дать ответ [Платонов 2014: 180]: «Иногда Жачев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, льющегося из рупора: “Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!”» [Там же: 189]. Как утверждал Мамардашвили, каждый из нас должен найти способ противостоять помехам внутри нашего сознания [Мамардашвили 1992: 168].

Экзистенциальная сумятица представлена в «Разжалованном» шумом двигателей и помехами, и как только голос Мамардашвили произносит по радио слово «сознание», мимо грохочет поезд и заглушает остальную часть предложения. Собственно, «сознание» — это последнее слово, которое мы слышим перед тем, как камера переводится на таксиста, разговаривающего

с автоинспектором, бывшим подчиненным, в то время как поезд проходит мимо. Звук поезда стихает, и мы снова видим, как эти двое разговаривают, но самого разговора не слышим: голос Мамардашвили возвращается. Он говорит о праве и справедливости. «Отсюда различие — справедливость и правопорядок» [Сокуров 1980], — слышим мы, прежде чем голос окончательно исчезает. Искажениям звуков рупора сознания и громким закадровым шумам противостоит музыка фильма. Простая мелодия тромбона, играющего за кадром, представляет собой цельный, понятный и уверенный голос.

Еще один слой текстового комментария предоставляет нам сцена в кинотеатре. Фильм, который смотрит водитель, — это собственный запрещенный дипломный фильм Сокурова «Одинокий голос человека». Мы видим водителя, сидящего с женой и дочерью в кинотеатре, и монтаж переключает нас между показом эпизодов фильма и крупным планом лиц в зрительном зале.

В «Разжалованном» демонстрируются два эпизода из «Одинокого голоса человека»: первый, когда молодая пара впервые видится после возвращения Никиты с фронта; второй, когда молодожены говорят о семье, которой у них никогда не будет. Сцена в кинотеатре — явный акт протеста со стороны Сокурова; в 1980 году никто не смог бы пойти в кинотеатр и посмотреть отрывки из дипломного фильма режиссера. По словам Савельева, «приглашая “Одинокий голос человека” на экран, Сокуров совершает акт воспоминания-воскрешения разжалованного и словно объявленного несуществующим фильма. Он упреждает время, легализуя свой “Одинокий голос”» [Савельев 2011: 40]. Игра с властью в «Разжалованном» распространяется и на метарефлексивный, и на авторефлексивный уровень — как победа над властью и над цензурой; она выражена во включении в фильм, во-первых, единственного сохранившегося фрагмента не одобренной цензурой звукозаписи, во-вторых, почти двухминутных отрывков из фильма, который должен был быть уничтожен.

То, что «разжалование» водителя становится возможностью для его экзистенциального возрождения, показано прежде всего с помощью документальных съемок воды, в том числе первого и заключительного кадров — пассажирское судно плывет по реке; оба они также фигурируют в начале «Одинокого голоса человека»¹⁷. Вода несет в себе архетипический смысл перерождения, воскресения и искупления, а эпизоды, в которых присутствует вода, открывающие и закрывающие фильм, говорят о неожиданном оптимизме этого переходного момента. Эти кадры дополняются «водными» образами весеннего снега, оставшегося в поле, и водяного шара, который водитель держит в руках, лежа на заснеженной траве (см. рис. 1.2). Он лежит на снегу в ожидании пассажира, которого

¹⁷ Сокуров начал свою режиссерскую деятельность со съемки телевизионных документальных фильмов в середине и конце 1970-х. Впоследствии он продолжал заниматься документалистикой, например снял фильм «Русский ковчег». См. [Hicks 2011: 13–27].

Рис. 1.2. Вода как средство изобразительности в «Разжалованном»



заберет в аэропорту, — придорожное крещение на заре преображенной профессии.

В своих заметках в первый день съемок И. Ривин описал своего героя как человека, который руководствуется бессознательным внутренним ощущением перерождения после периода психологического и семейного неустройства [Ривин 2011: 475]. Не зря водитель в фильме все время повторяет, что хочет «восхищаться» — глагол, подразумевающий восторг и возвышение, к тому же имеющий тот же префикс, что и «воскрешение». Герой не объясняет, почему и чем он хочет восхищаться, но, возможно, подобно Мамардашвили, он будет восхищаться самим существованием.

В конце своего радиомонолога в фильме Мамардашвили говорит о слове: «Сказанное... имеет большое значение. Сказанное, слово. Оно есть общественный факт» [Сокуров 1980]. Хотя разговоры в «Разжалованном» редко бывают настоящими разговорами, часто они начинаются и заканчиваются как монологи, где ответом служат только междометия или странные взгляды, в фильме постулируется другая модель рекогнитивной трансмиссии.

Первостепенен здесь не разговор, но передача самого слова — не любого, но подлинного слова, даже если это слово остается без ответа или мимолетно транслируется по радио в такси. Мамардашвили считал, что передачи достойно только подлинное слово. «Коммунистические слова не имеют смысла», — говорил он Бельфруа [Бельфруа 2008]. Включение голоса Мамардашвили в фильм «Разжалованный» указывает на более широкое значение слова, выводящее из рамок жанра популистского описания и достигающее статуса самого сознания. В следующей главе мы рассмотрим статус литературного слова в творчестве Мамардашвили с 1980-х годов, десятилетия, когда он преподавал на Высших курсах и в Тбилисском государственном университете.

Глава 2

Иван Дыховичный. «Черный монах» (1988): безумие, Чехов и химера праздности

Мамардашвили был принят на работу на Высшие курсы в начале 1980-х годов. Там он преподавал античную философию, историю европейской мысли и основы мировой философии¹. Высшие курсы были основаны в 1960 году, предназначались для лиц с высшим образованием и, в отличие от узко-профессионального ВГИКа, славились высоким качеством общей гуманитарной подготовки. Учебная программа Курсов была направлена в основном на расширение культурного кругозора слушателей; по словам режиссера А. Н. Митты, они были «своеобразным лицеем, они собирали лучших интеллектуалов» [Митта 1999]². В частности, в 1980-е годы на Курсах

¹ П. Волкова познакомилась с Мамардашвили в 1970-е годы и опекала его в Москве: помогла найти преподавательскую работу сначала во ВГИКе, а затем на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

Фрагменты этой главы в первоначальном варианте вошли в статью: DeBlasio A. «Nothing in Life But Death»: Aleksandr Zel'dovich's "Target" in Conversation with Tolstoy's Philosophy on the Value of Death // *The Russian Review* 2014. Vol. 73, № 3. P. 2–21.

² В конце 1990-х годов, в непосредственный постсоветский период, репутация Высших курсов, как и многих других вузов, была подорвана тем, что государственное финансирование иссякло и учебное заведение стало зависеть

одновременно преподавали самые выдающиеся деятели разных областей науки и культуры: пионер советской космонавтики Б. В. Раушенбах, психиатр Г. Я. Авруцкий, философ Л. Н. Гумилев, а также лингвист и семиотик Вяч. Вс. Иванов³. Некоторые из этих ученых, например Гумилев и Мамардашвили, а также аниматор Ю. Л. Норштейн, пришли на Высшие курсы, потому что были (по политическим причинам) уволены со всех прочих должностей; таким образом, слушатели Высших курсов имели возможность слушать лекции тех, кого не могли услышать больше нигде.

Кроме того, на Высших курсах сценаристов и режиссеров учились люди с высшим образованием, чей возраст порой превышал 30 лет, так что они могли привнести в свою работу опыт и умудренность, накопленные до того, как они обратились к кино. Так, прежде чем поступить на Высшие курсы, А. Я. Аскольдов получил филологическое образование, А. О. Балабанов работал военным переводчиком в Африке и на Ближнем Востоке, а К. С. Лопушанский преподавал историю исполнительского искусства в Ленинградской консерватории⁴. В результате здесь возникло пространство для разноплановых интеллектуальных бесед и споров, что весьма привлекало интеллектуалов с несложившейся карьерой — как слушателей, так и преподавателей.

Дыховичный учился на Высших курсах в 1980–1982 годах, как раз тогда, когда лекции там начал читать Мамардашвили. Незадолго до своей смерти в 2009 году он описал свои отношения с бывшим учителем с ощутимой ностальгией: «Можно

от студентов, поэтому было вынуждено было принимать не самых талантливых абитуриентов, а тех, кто был способен оплатить обучение.

³ По воспоминаниям, Мамардашвили особенно хорошо ладил с легендарным советским режиссером Андреем Тарковским, который в то десятилетие читал на Высших курсах лекции по режиссуре. Об отношениях между Мамардашвили и Тарковским см. [Волкова 2004: 224–225].

⁴ В период между 1985 и 1996 годами средний возраст режиссера-дебютанта повысился с 26 до 37 лет. См. об этом [Condee 2009: 72–73].

спросить у моей жены, у моих детей, я [его / Мераба Константиновича] вспоминаю чаще, чем людей, которых я вижу каждый день» [Дыховичный 2009: 418–419]. Его дебютным фильмом стала экранизация рассказа А. П. Чехова «Черный монах» (1988), в котором уже можно было заметить признаки избыточности, фрагментированного повествования и операторской стилизации, которые в 2000-е годы принесли Дыховичному славу лидера русского кинематографического постмодернизма.

Для Мамардашвили проза Чехова служила образцом изображения сознания в литературе. Он ссылаясь на Чехова в нескольких циклах своих лекций, в частности в лекциях о М. Прусте, которые читал студентам в 1984/85 учебном году в Тбилиском государственном университете. В этой главе я рассмотрю философскую близость «Черного монаха» Дыховичного с одним фрагментом обширного прустовского цикла Мамардашвили, а именно с двадцать седьмой лекцией, в которой он объединил свои воззрения на психическое заболевание с мыслями о важности понятия неделимости сознания, используя чеховскую повесть «Черный монах» (1893) как литературный пример безумия.

Два монаха

В 1970-е годы Иван Дыховичный (1947–2009) был известен в первую очередь как актер прославленного московского нонконформистского Театра на Таганке, где проработал десять лет. Несмотря на актерское образование, полученное в Высшем театральном училище им. Б. Шукина, в 1980 году он оставил сцену и поступил на Высшие курсы. Два года он обучался режиссерскому мастерству под руководством отца современной российской комедии Э. А. Рязанова — человека, который в одиночку изменил традиции празднования Нового года своим фильмом «Ирония судьбы» (1976). В новогодние дни этот фильм транслировался по российскому телевидению

каждый год, исключая период горбачевской антиалкогольной кампании. Первым фильмом Дыховичного после выпуска стал «Черный монах», который получил премию им. Жоржа Садуля Фонда культуры Франции за лучший фильм-дебют года (1989).

В рассказе Чехова «Черный монах» переутомившийся философ и психолог Андрей Коврин уезжает в деревню, чтобы поправить душевное здоровье в имении своего бывшего опекуна. Хозяин поместья, Егор Песоцкий, — известный садовод, разбивший на своей земле великолепные сады, и отец беспокойной и разочарованной дочери Тани. Однажды вечером, гуляя в саду, Коврин видит призрак монаха, одетого во все черное. Они начинают регулярно беседовать, хотя видит и слышит монаха только Коврин. Монах говорит ученому, что тот — гений, избранник Божий, призванный служить «вечной правде» [Чехов 1977: 240], и это вновь пробуждает в Коврине целеустремленность и уверенность. Коврин женится на Тани, но однажды она слышит, как ее муж разговаривает с монахом, и убеждает его, что ему требуется психиатрическое лечение. Коврин излечивается от галлюцинаций, но при этом теряет свои творческие способности. Два года спустя Коврин, уже живя с другой женщиной, узнает о смерти Песоцкого. Вспоминая свою прошлую жизнь, Коврин видит монаха в последний раз и падает мертвым.

В 1893 году Чехов охарактеризовал «Черного монаха» как «рассказ медицинский, *historia morbi*⁵» [Чехов 1977: 488], в котором трактуется мания величия. Психические заболевания и расстройства личности выступали как двигатели сюжета и в других произведениях Чехова, включая знаменитую «Палату № 6» (1892) и рассказ «Ариадна» (1895) — о расчетливой и властолюбивой молодой женщине, лишенной способности любить. К. Уайтхед подробно разъясняет, что восприятие критикой чеховского «Черного монаха» было далеко не одно-

⁵ История болезни (лат.). — Примеч. пер.

значным: от споров о том, чью сторону держит всеведущий повествователь (Коврина, Песоцкого или Тани?), до неудовлетворенности общим литературным качеством произведения. Что касается жанра произведения, то Р. Бартлетт и другие считают его условно-реалистическим, при котором чеховский нарратор сочетает точные временные и пространственные детали со сверхъестественным, тем самым «побуждая читателя увидеть миметическое соотношение между реальным миром и миром сюжета» [Whitehead 2007: 604]⁶. Дыховичный написал сценарий по «Черному монаху» совместно с режиссером С. Соловьевым, который к тому времени завершил свой десятый фильм и получил седьмую международную награду. Сценарий Дыховичного и Соловьева добросовестно придерживается сюжетной линии чеховской повести; лишь несколько повествовательных подробностей исключены ради кинематографической краткости.

К началу 1990-х годов как Дыховичный, так и Соловьев стали лидерами российской кинематографической волны постмодернизма. Позиции Дыховичного в этом отношении укрепились в 1992 году, с выходом его фильма «Прорва» совместного российско-французского производства. В эпоху политической нестабильности и недостаточного финансирования фильмов «Прорва» представляла собой возвращение и одновременно пародирование великих мифов и стиля «высокого сталинизма». Главную роль в фильме играет немецкая актриса Уте Лемпер, которая, в духе фарсового пародирования Аниты Экберг у Ф. Феллини, купается не в фонтане, а в брызгах «Советского» шампанского из бутылки. «Прорва» — это многоплановая игра с советским мифом об изобилии, где цитаты из фильмов, музыки и повседневной жизни конца 30-х годов — периода эстетической и политической напряженности перед вторжением Гитлера в Советский Союз — выстроены и инвертированы таким образом, чтобы показать логическую

⁶ См. также [Bartlett 1998].

противоположность изобилия: пустоту, на которую и намекает этимология слова «прорва»⁷.

Приверженность Дыховичного к цитатности достигла своего пика в 2009 году, в фильме «Европа — Азия» по пьесе братьев Пресняковых. Фильм представляет собой собрание кинематографических, культурных и литературных аллюзий, от эпизодического появления в нем известной медиаперсоны Ксении Собчак и рок-икона Санкт-Петербурга Сергея Шнурова до персонажа, признающего в духе Достоевского: «Я убил старуху процентщицу». Дыховичный умер от лимфомы через три месяца после премьеры фильма «Европа — Азия», успев за свою режиссерскую карьеру снять десять полнометражных фильмов.

В отличие от всеобъемлющей пародийности «Прорвы» и «Европы — Азии», «Черный монах» — фильм интроспективный и психологический. Движение камеры в нем дезориентирует зрителя и постоянно сдвигает положения и ракурсы — тактика, соответствующая фрагментарной композиции, которую мы видим в фильмах Дыховичного 2000-х годов, в частности «Вдох-выдох» (2006). Однако в «Черном монахе» отсутствует центробежная сила культурной цитации, типичная для постмодерна и для стиля поздних работ Дыховичного. Напротив, камера работает в радикально центростремительном режиме, представляя в первую очередь личные отношения между героями и их внутренними мирами и временами выражая точку зрения того или иного персонажа.

В одном из первых эпизодов, демонстрирующих гибкость интериоризации кинокамеры, героиня фильма Таня, сыгранная Татьяной Друбич (которая годом раньше исполнила главную роль в фильме Соловьева «Асса»), гуляет по отцовскому саду. Она разговаривает непосредственно с камерой, обращаясь к ней так, как будто перед ней Коврин (см. рис. 2.1). Камера движется по саду вместе с ней. На ее плечи накинута пальто

⁷ В оригинале название «Прорва» не совсем верно переведено словом «void» («пустота»). — *Примеч. пер.*

Коврина, и мы слышим его голос, исходящий как будто прямо из камеры. Мы склонны предположить, что они вместе гуляют по саду, двигаясь между деревьями и под ветвями. Непосредственная близость камеры к Тане дает ощущение близости между собеседниками, и зритель втягивается в эти отношения. Их разговор длится несколько минут, но как только зритель привыкает к предложенной ему точке зрения, камера поворачивается вправо, и мы видим, что Коврин стоит в отдалении на садовой дорожке, улыбаясь Тане, когда она приближается к нему. В результате этого поворота выясняется, что камера на самом деле не снимала разговор между Ковриным и Таней, а изображала внешнее проявление внутреннего монолога Тани или, другими словами, представляла ее внутреннее состояние кинематографическими средствами.

В фильме множество подобных игр с углами зрения. В нескольких эпизодах камера медленно и умышленно скользит по всему дому, как будто с позиции гостя, разглядывающего комнаты. Камера останавливается на беспорядочно расставленной мебели, интерьерных, заполненных густым туманом, и развевающихся занавесках, намекая как на то, что снаружи бушует гроза, так и на сверхъестественность легенды о черном монахе. Эти описательные сцены, как бы от первого лица, но не приписанные никому из героев, длинные и нарочиты. Постоянное движение камеры от одной ненадежной и неопределенной позиции к другой создает атмосферу напряженности, тоски и в конечном итоге безумия, посетившего поместье. Это контрастирует с отмеченной Уайтхед манерой чеховского рассказчика давать конкретные временные и пространственные ориентиры — сколько шагов от одного места до другого, сколько времени прошло, — призванные подтвердить реалистичность повествовательного фона по отношению к сюжетной линии Коврина и его сверхъестественных видений [Whitehead 2007: 605–609].

На структурном уровне мы могли бы рассматривать гибкую интериоризацию камеры в «Черном монахе» Дыховичного как стратегию передачи сокровенных мыслей персонажей при

невозможности использовать в кино чеховский внутренний монолог и ввести в фильм всемогущего нарратора. В девяти частях повести мы видим постепенное погружение Коврина в безумие. Если в первой части мы полагаем, что Коврин может обрести спокойствие в деревне, а в седьмой Таня уговаривает его начать лечение, то в девятой части он уже живет с другой женщиной. В последнем абзаце он умирает, предположительно от какого-то кровотечения, «и на лице его застыла блаженная улыбка» [Чехов 1977: 257]. Всемогущество чеховского нарратора позволяет нам получить доступ к внутренним мыслям Коврина и к его беседам с монахом, чей голос слышен только в голове самого Коврина. Как перевести этот доступ на язык кино, не впад в неестественность или пошлость? Дезориентирующее движение камеры в «Черном монахе» Дыховичного представляется элегантным решением этой задачи.

Тем не менее «Черный монах» Дыховичного не просто переводит стиль Чехова в план кинематографического реализма. Сама структура фильма дезориентирует и напоминает сон. День и ночь мало отличаются друг от друга, персонажи засыпают и просыпаются, задремывают на стульях даже во время разговора и пробуждаются лишь тогда, когда на них в очеред-

Рис. 2.1. Таня обращается к камере так, будто перед ней Коврин



ной раз наводится камера. Эстетические мотивы фильма часто повторяются и отражают друг друга в разных контекстах, как средство усиления настроения фильма. Например, когда Коврин впервые видит черного монаха, мы слышим стук сердца, но ничего не видим; сердцебиение, в свою очередь, повторяет все стучащие и пульсирующие звуки, которые мы слышим на протяжении всего фильма, будь то шум дождя или стук шагов. В конце «Черного монаха» Танино напоминание больному мужу: «Тебе пора молоко пить» — повторяется несколько раз, как искаженная запись, звучащая за кадром.

Центростремительность камеры в «Черном монахе» Дыховичного, пожалуй, наиболее впечатляет в сценах общения Коврина с монахом. Говоря со своим видением, Коврин обращается непосредственно к камере либо к находящемуся в комнате неодушевленному предмету, например к колышущейся занавеске или к собственной тени. Слыша голос монаха, мы узнаем в нем голос самого Коврина, только более мягкий и уверенный; говоря с монахом, Коврин говорит сам с собой. «Странно, ты повторяешь то, что часто мне самому приходит в голову, — говорит он монаху. — Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли» [Чехов 1977: 243]. Коврин знает, что монах — порождение его сознания, потому что монах сам говорит ему об этом. «Легенда, мираж и я — всё это продукт твоего возбужденного воображения. Я — призрак» [Там же: 241], — объясняет монах.

Как в чеховской повести, так и в сценарии Дыховичного так называемое безумие Коврина сопровождается постоянной рефлексией и самоанализом. В киноверсии единство личности демонстрируется тем, что, когда требуется показать монаха, камера постоянно обращается к Коврину. Неоднозначность, заложенная в повести Чехова, побудила современников задаться вопросом о намерениях автора: призвана ли эта история вызвать сочувствие к метаниям Коврина или стать подтверждением того, что «не следует мешать людям сходить с ума» [Чехов 1977: 494].

Как у Чехова, так и у Дыховичного галлюцинации Коврина определяются сознательным действием. Коврин не только признает свои галлюцинации таковыми, но и *выбирает* их, прежде всего потому, что понимает: его болезнь неразрывно связана с его творческими способностями. После лечения Коврин упрекает Песоцких в том, что они рассматривают его видения как мешающую ему внешнюю силу, а не как часть его самого:

Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной! Я видел галлюцинации, но кому это мешало? Я спрашиваю: кому это мешало? [Там же: 251].

Коврин одновременно наслаждается фантазиями своего безумия и трезво рационализирует свое психическое состояние. Конец истории добавляет еще один слой двусмысленности: горловое кровотечение, от которого наступает смерть, соответствует тому, как в литературе изображается туберкулез, и подсказывает, что его убила не сверхъестественная сила, а физическая болезнь. Для Мамардашвили неоднозначность, присутствующая в «Черном монахе», представляет собой не просто изощренное изображение безумия, но и отправную точку для философского осмысления таких проблем, как индивидуальность, творчество и, что самое главное, важность для философского метода концепции неделимости.

Безумие как философская проблема

Цикл лекций Мамардашвили о М. Прусте, который он назвал «Психологическая топология пути» [Мамардашвили 2014], — один из самых обширных его циклов, а также один из последних. В 1984/85 учебном году он прочитал более 36 лекций прустовского цикла студентам Тбилисского государственного университета. Роман Пруста «В поисках утраченного времени» еще не был полностью переведен на русский язык, поэтому,

иллюстрируя лекции примерами, Мамардашвили сам переводил с французского фрагменты из Пруста — ведь его слушатели едва ли читали оригинал. Хотя известно, что его лекции в Москве привлекали толпы энтузиастов, иногда сотни, случилось так, что на его лекциях о Прусте, по свидетельству одного из очевидцев, присутствовало не более десятка студентов [Ахутин 1995: 22]. При этом, по словам мемуариста, слушателей обижало то, что Мамардашвили читал на русском, а не на грузинском языке⁸; но философ считал этот момент принципиальным, утверждая, что проза Пруста не может быть адекватно переложена на грузинский [Leontiev 2009]. В целом настроение грузинской интеллигенции начало склоняться в этом направлении ближе к 1988 году: тогда грузинская аудитория с большей вероятностью отнеслась бы отрицательно к тому, что известный философ грузинского происхождения читает лекцию на русском языке.

Как мы уже видели, общей характеристикой всех лекций Мамардашвили была ассоциативная структура, посредством которой он соединял идеи; именно поэтому он переходил от темы к теме, используя не линейные формы аргументации, а циклическое движение мысли. Лекции о Прусте не были исключением. В «Психологической топологии пути» мы сталкиваемся со множеством вопросов и парадоксов, сформулированных философом, — не для того, чтобы запутать слушателя и читателя, а потому, что парадокс был неотъемлемой частью его философского метода. Парадокс для Мамардашвили сочетал в себе философское содержание и поэтическую форму. И нигде роль парадокса не была более очевидной, чем в работах Мамардашвили о сознании. В лекции 1988 года он определил сознание следующим образом: «Сознание есть то,

⁸ Дочь Мамардашвили, Алена Мамардашвили, опровергает эту претензию, объясняя, что его извинение за то, что он говорит по-русски, свидетельствует о его хорошем грузинском воспитании и беспрецедентной вежливости (Письмо Е. М. Мамардашвили А. ДеБласио от 27 сентября 2018).

что есть возможность большего сознания» [Мамардашвили 1991а: 239].

Для мыслителя, который, подобно Мамардашвили, приложил столько усилий, чтобы осмысливать и переосмысливать природу сознания в самых разных контекстах и обстоятельствах, нет ничего необычного в том, чтобы заняться в конечном итоге анализом так называемых дефектов работы человеческого сознания. В своих трудах он по меньшей мере дважды подробно останавливался на теме психического заболевания. Первое упоминание появляется в восемнадцатой лекции из цикла «Очерк современной европейской философии», прочитанного во ВГИКе в период с 1978 по 1980 год. Второе — в двадцать седьмой лекции прустовского цикла в Тбилисском государственном университете. В обоих случаях Мамардашвили обращается к случаю Андрея Коврина, главного героя чеховского «Черного монаха», который служит для него литературным примером хрупкости личности — «где человек, излечиваясь, одновременно лишается и своего уникального, человеческого, личностного облика» [Мамардашвили 2014: 661].

Кант, который, по признанию Мамардашвили, числился у него «на божественном положении», классифицировал психические заболевания в терминах философии и даже создал таксономию болезней ума, различая такие категории, как безумие, помешательство и невменяемость. Кант утверждал, что только в самых серьезных случаях, когда исцеление посредством усилия собственной воли не помогает или не может быть предпринято, следует прибегать к психиатрическому или медицинскому лечению душевных болезней. Хотя Мамардашвили никогда не говорил о конкретных видах психических заболеваний и не предлагал, подобно Канту, медицинского вмешательства (или невмешательства), он тоже, по-видимому, считал устойчивость психики в первую очередь философской проблемой — уже потому, что философской проблемой для него было сознание как таковое. Нет ничего удивительного, что безумие, как и многие другие рассматриваемые им предметы,

оказалось не поддающимся определению. «Определить, что такое сумасшествие, дать ему определение — нельзя; если бы можно было определить, то сумасшествием это не было бы» [Мамардашвили 2002: 65], — говорил Мамардашвили в цикле лекций «Кантианские вариации», прочитанном в Институте психологии в Москве в 1982 году.

По-видимому, Мамардашвили также проводил аналогию между кантовским единством сознательного опыта и неделимостью личности, а в качестве литературного примера приводил краткий анализ случая Коврина. Вслед за Кантом Мамардашвили выступал за единство сознания, имея в виду, что «я мыслю» должно сопровождать все познание, чтобы человек мог как-то понять мир [Мамардашвили 2002: 38, 142, 245]. Кантовское определение роли сознания как силы, структурирующей человеческий опыт и знания, было основой, на которой Мамардашвили строил собственную философию сознания. Чтобы сознание могло выполнять эту объединяющую функцию, оно должно присутствовать постоянно: оно должно быть неделимым.

Этот взгляд на неделимость сознания Мамардашвили распространил на понятие личности. Он утверждал, что очень часто можно «излечить человека от психической болезни и тем самым убить его как живое творческое существо» [Мамардашвили 2014: 661]. В «Очерке современной европейской философии» он продолжил эту мысль:

Пока он [Коврин] был болен, болезнь была условием какой-то продуктивной и оригинальной работы его сознания и психики, но на эту болезнь было оказано воздействие; оно не оказалось невинным, оно существенно изменило ход самой психической жизни, изменило настолько, что человек выздоровел, а личность в нем умерла [Мамардашвили 2012: 343–344].

Способность человека к творчеству, или, как он выражался, «творческий пафос», также неделима. Подобно тому как нравственные категории, такие как добро, красота, истина и спра-

ведливость, не могут быть разделены, творческий пафос также не может быть разделен или воспринят как существующий фрагментарно, отдельными частями [Мамардашвили 2014: 660]. Собственно, для Мамардашвили добро, справедливость и тому подобное были не понятиями, а метафизическими явлениями с «бытийными характеристиками», и в «Психологической топологии пути» он резюмировал неделимость этих и других явлений одной фразой: «Все существует *сразу* — если существует» [Там же: 657].

Взгляды Мамардашвили на неделимость обладают также важной этической подоплекой. Он утверждал, что неделимые ценности, такие как добро или истина, могут быть достигнуты, только если человек уже принимает в них участие: «Стремление к добру как к цели означает, что оно уже есть в душе того, кто стремится к нему» [Там же: 658]. Он объяснял, что мы склонны понимать нравственность, разделяя «цель» и «средства», без понимания того, что высшие нравственные понятия являются и своими собственными средствами: «цели добра достигаются добром» [Там же: 657]. Короче говоря, нет никаких внешних путей достижения добра, кроме как просто *быть добрым*. В этих взглядах мы узнаем платоновскую концепцию форм как вечного становления, и наше участие в них также является актом становления. Философское мышление, утверждал Мамардашвили, требует понятия неделимости, при которой «целью закона является сам закон» [Мамардашвили 2001: 235].

В продолжение темы этических аспектов понятия неделимости Мамардашвили также рассматривал ситуации, когда истиной манипулируют под ложным знаменем добра, правдивости или справедливости. Не следует лгать, утверждал он, чтобы заставить людей думать, будто ты *добр*, потому что эта ложь никогда не перерастет в добро. Невозможно также просчитывать, как стать *добрым*, а затем попытаться достичь этого *добра* поэтапно, продолжал он, поскольку *добро* и другие подобные ценности неделимы и абсолютны. Мамардашвили подчеркивал, что добро не является частью нашей способности

к расчету, которая имеет дело с прибавлением или вычислением. В то время как рациональный акт расчета предполагает, что объект расчета является делимым, такие ценности, как добро, правдивость и справедливость, являются неделимыми и, следовательно, никоим образом не могут быть предметом расчета. Мамардашвили употреблял слово «расчет» в уничижительном смысле, когда говорил о попытках мысленно обойти или переспорить внутреннюю неделимость моральных ценностей. Я могу стремиться к *добр*у, только если я *добр*, и сам акт моего стремления *совершать добро* означает, что я уже участвую в *совершении добра*.

Таким образом, идея неделимости была важна для Мамардашвили и в понимании им психического заболевания, поскольку творчество — это также «все или ничего». В тех случаях, когда творческая гениальность идет рука об руку с психическим заболеванием, лечение симптомов болезни (например, галлюцинаций, депрессии) означает также разрушение гениальности. Связь безумия и творчества, постулируемая Мамардашвили, не особенно нова, о чем нам напоминают многочисленные банальности о «тонкой грани между гением и безумием» [Мамардашвили 2002: 36]. Более смелым был перенос им концепции неделимости с Добра (идея, возвращающая нас к грекам) на человеческую личность, при котором личность рассматривается целостно и исходя из единства восприятия, неизбежного при его кантианском (в этом отношении) понимании сознания.

В конечном счете возможность ликвидировать часть чье-либо сознания и одновременно сохранить это сознание выглядит бессмысленно, поскольку мы уже склонны думать о сознании как о единой «функции» и не можем включать и выключать части сознания по желанию. Труднее согласиться с утверждением Мамардашвили о том, что попытка изменить чью-либо личность — в случае Коврина излечить от галлюцинаций — сродни разрушению личности этого человека и лишению его индивидуальности, о чем он говорил в «Очерке современной европейской философии» [Мамардашвили 2012: 354].

Согласно Мамардашвили, главный конфликт в «Черном монахе» — это конфликт между индивидуальным сознанием Коврина и его творчеством (научной работой, которой он занимался). Когда Коврин понимает, что монах — это плод его воображения, он с удивлением замечает: «Я не знал, что мое воображение способно создавать такие феномены» [Чехов 1977: 241].

Монах представляет собой одновременно источник его творчества и его собственную рефлексю об этом творчестве: это реальность его разума, которую он с готовностью принимает. Его творчество связано с болезнью и неотделимо от болезни, которая в конце концов убьет его. Мамардашвили отмечает, что те, кто подверг Коврина принудительному лечению, навредили ему вдвойне: во-первых, разрушив его личность и, во-вторых, лишив его потенциала для любой будущей творческой работы. Он продолжает:

То есть мы вмешались в нее такими экспериментальными средствами... которые находятся в какой-то соразмерности с объектом и в силу соразмерности с объектом нарушают его естественное течение и приводят нас к потере того, о чем мы должны были бы узнать. Мы ведь не узнали о том, что хотело выразиться через болезнь; мы это потеряли и заодно убили и личность [Мамардашвили 2012: 344].

Иными словами, Мамардашвили утверждал, что в случае Коврина безумие было не столько неполноценностью, сколько состоянием сознания.

Уверенность Мамардашвили в неделимости как сознания, так и личности на первый взгляд противоречит дуализму, который время от времени проявляется в его высказываниях; в частности, в интервью 1990 года он утверждал: «Дух — одно, тело — другое» [Мамардашвили 1992: 327]. Однако, не торопясь приписать Мамардашвили и нечто похожее на картезианский дуализм, мы могли бы плодотворным образом прочесть это утверждение в контексте длинного ряда бинарных оппозиций

или парадоксов, прослеживаемых в его трудах. Например, помимо «тела и души» он говорит о «мысли и реальности» и «личности и истории» [Там же: 27–28].

Бинарность содержится даже в самих терминах; взять, например, проблему языка, который, с одной стороны, необходим человеческой цивилизации, но неспособен полностью выразить человеческий опыт — с другой. Мамардашвили называет эти проблемы «философскими дилеммами», в основе каждой из которых лежит «неразрешимая апория» [Там же: 327]. Он опирался на дуалистические пары как способ определить негативное пространство философского исследования — эпистемологические пробелы, образованные вопросами, на которые нет ответа и которые всегда «содержат в себе неразрешимые противоречия» [Гаспарян: 32].

Хотя концепция неделимости в трудах Мамардашвили не выглядит однозначной, он ясно давал понять, что попытки вычислить правду иными способами, чем правдивость, чреваты серьезными моральными и экзистенциальными последствиями. «...То, что я делаю по отношению к другим по рациональному расчету, потом неминуемо возвращается ко мне и уничтожает меня», — говорит он в «Психологической топологии пути» [Мамардашвили 2014: 662]. В этом отношении его взгляды напоминают индуистскую и буддистскую идею кармы, хотя Мамардашвили предпочитал термин «сумма жизни». Как и в карме, в «сумме жизни» каждый человек и каждое действие играют лишь небольшую роль в более широкой картине причин и следствий, картине, которая продолжается даже после того, как отдельная жизнь завершается. Мамардашвили определял «сумму жизни» как неделимую и динамичную, но также как часть более широкой, коллективной неделимости. «Как члены этого неделимого движения мы, подчеркиваю, существуем вне рамок своей индивидуальной человеческой жизни», — пояснял он [Там же].

Притом что можно и не понести наказания за свои дурные поступки сразу же или даже на протяжении всей жизни, до-

бавляет Мамардашвили, ваше зло вернется к вам на каком-то этапе исторического континуума: «Например, то наказание, которое ко мне приходит... не обязательно придет ко мне в срок моей жизни, но оно есть, уже случилось и придет к моим детям, которые есть часть моей истории» [Там же]. Для Мамардашвили мало что было страшнее, чем проступок, будь то правовой или нравственный, оставшийся безнаказанным.

Этот взгляд был обусловлен не каким-то особым юридическим складом ума, а заботой о целостности «я» — убежденностью, что проступок, не признанный таковым и не встреченный осуждением, приводит к утрате самого «я». В «Психологической топологии пути» он описал ужас геноцида, акцентируя внимание не на жертвах, а как бы с точки зрения раздробленных «я» преступников. «Если мы попробуем это сделать, мы обнаружим, сколько своих собственных потенциалов, как свободных и ищущих существ, мы уничтожим» [Там же], — предупреждал он тех, кто желал бы избежать наказания за свои преступления. Нельзя не обратить внимание на близость взглядов Мамардашвили на этот вопрос к персонажам Достоевского с их жадной жаждой наказания, как будто только рискуя своим «я», только подвесив его над пропастью преступной анонимности, возможно вернуть свой творческий потенциал, вырвав его из тисков нигилизма.

Подобно сознанию и языку, свобода, согласно Мамардашвили, является свойством, присущим только человеку. «Только через человеческую форму в космосе существует феномен свободы» [Мамардашвили 2001: 239], — писал он в работе «Проблема человека в философии». И, опять же, подобно сознанию и языку, свобода определяется парадоксом, свойственным человеческой жизни: «свобода невысказываема и не есть нечто, делаемое человеком, а есть то, что производит свободу» [Там же]. Язык, как мы увидим в следующих главах, необходим для человеческого общения и для цивилизации, но при этом не способен удовлетворительным образом писать все нюансы человеческого бытия.

В «Черном монахе» личность Коврина также слишком тесно связана с творческой свободой. Пока Коврин видит монаха, он чувствует свою силу и творческие возможности; когда же он излечивается от видений, его ум становится притупленным, а жизнь — обыденной. В XIX веке проблему творчества и творческой свободы рассматривали такие русские философы, как В. С. Соловьев, П. Я. Чаадаев, П. В. Флоренский, А. С. Хомяков и Н. А. Бердяев; в XX веке к ней обращался Ю. М. Лотман. Так, в эссе «Риторика» (1981) Лотман говорит о двух силах, действующих при построении культуры: «в рамках одного сознания наличествует как бы два сознания» [Лотман 1998: 406]. При этом «одно оперирует дискретной системой кодирования и образует тексты, складывающиеся как линейные цепочки соединенных сегментов» [Там же]. Во втором случае текст первичен и, не будучи организован ни линейной, ни временной последовательностью, представляет собой сложную картину, складывающуюся в живое смыслообразующее целое, подобно ритуальному действию или театральному представлению.

Таким образом, для Мамардашвили «Черный монах» служил ярким примером для трактовки творческой силы человеческого разума с точки зрения сознания, а также примером хрупкости самого разума и гениальности, на которую он способен. Коллизия между дискретным и целым, о которой писал Лотман, более конкретно проявилась как столкновение между объяснимым и непознаваемым, между построением философской теории сознания и тем непостижимым «чем-то другим», которое делает человеческое сознание таким необычным и таким таинственным как для философии, так и для естественных наук.

Мамардашвили, по сути, отвергал физикалистское понимание сознания в политическом и культурном контекстах, продиктованное физикализмом и материализмом, господствовавшими в его время. Его тонкие возражения имеют два аспекта. Во-первых, «я» действительно обладает автономией от социальных сил; во-вторых, именно эта автономия мышления составляет основу нашей человеческой природы. К кому тут

обратиться, как не к отцу современной нравственной автономии, И. Канту. В «Кантианских вариациях» Мамардашвили объяснял смысл кантовского выражения «с толком сумасшествовать» как оперирование «немыслимостями особого рода» [Мамардашвили 2002: 163]. По мнению Мамардашвили, для Канта в понятии безумия содержалась неизбежная антиномия человеческого существования: мы — мыслящие, чувствующие и самоуправляемые существа, живущие в мире, который мы не можем полностью постичь, обладающие ноуменальными «я», которые существуют вне времени и природы и управляются правилами, которые мы до конца не понимаем, — то самое чувство, которое Кант выразил в «Критике практического разума» как удивление, которое вызывает «звездное небо надо мной и моральный закон во мне» [Кант 1965: 498]. Безумие может быть разумной реакцией на непознаваемое либо просто одним из состояний человеческого существования. Для Мамардашвили безумие являлось состоянием человека, застигнутого неизбежной парадоксальностью сознательного опыта.

Метеорологическое и садоводческое проявления разума

Соотношение между сознанием и текстом (литературным, кинематографическим и т. п.) для Мамардашвили было примером взаимного отображения. Сознание может быть выражено в текстах, например в произведениях Пруста, которые он регулярно цитирует как отображение движений и ритмов сознания. Он полагал, что, как читатели, мы можем выделить из текстов модели сознания либо их отсутствие [Мамардашвили 2013: 40]. Сознание и текст взаимно выразимы, но нельзя сводить их к прямолинейным двусторонним отношениям. Никогда нельзя сказать, является ли определенная часть текста сознанием и *содержит* ли она сознание [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 40]. По словам Мамардашвили, «исследование

текста, даже самое глубинное, даст нам не более чем “проглядывание” сознания; текст может быть создан без сознания» [Там же].

Как уже говорилось в первой главе, Мамардашвили описывал сознание как пространство, существующее преимущественно за пределами языка. «Сознание может вводиться как некоторое особое измерение, в котором описываются мировые объекты и события» [Там же: 42]. Наиболее яркая пространственная конфигурация в «Черном монахе» Чехова — это усадьба Песоцких, в которой топология сада является важным средством отображения психологических состояний героев повести. Сады поместья описываются как ряд участков, тянувшихся на версту от дома до реки. Рядом с домом находятся двор и фруктовый сад. За фруктовым садом располагается обширный парк, разбитый на английский манер, а вокруг — поля, с которых доносится «крик перепелов» [Чехов 1977: 230]. У реки имение оканчивается «обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» [Чехов 1997: 226].

Сегменты, на которые делятся сады Песоцкого, в свою очередь, обозначают для Коврина разные состояния душевного благополучия. Дом не оказывает благотворного влияния на его нервы, так как «в деревне он продолжал вести такую же нервную и беспокойную жизнь, как в городе» [Там же: 232]. Иное дело — сад возле дома, где «было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду» [Там же: 226]. Регулярный парк Песоцкого создает угнетающую обстановку, и, передвигаясь по меняющемуся ландшафту, Коврин проходит через разные эмоциональные состояния — от счастливого к подавленному, от свободы и творчества к социальной изоляции.

Особенно это касается декоративной части сада, которую даже сам Песоцкий презрительно обзывает пустяками: «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издева-

тельств над природой!» [Там же: 227]. Деревья искривлены и причудливо обрезаны, они стоят в жестком порядке «как шеренги солдат», и их формы настолько искажены, что узнать, к какому виду они принадлежат, можно «только пристально всмотревшись» [Там же]. Бартлетт отмечает, что природа в «Черном монахе» входит в конфликт сама с собой: сады Песоцкого включают в себя как естественное природное пространство, так и рукотворные «уродства», которые она называет «весьма двусмысленным проявлением человеческой “культуры”» [Bartlett 1998: 65]. Д. Рейфилд предлагает «имперскую» версию прочтения чеховской трактовки садоводства, как в «Черном монахе», так и в других произведениях; по его мнению, «необычайные размеры и богатство сада, с его беспощадной регламентацией и энергичным, маниакальным владельцем... отчаянно желающим, чтобы у его имения был преемник, неизбежно приводит к ассоциации со всей царской Россией» [Rayfield 1989: 537].

Можно также увидеть в искусственном порядке регулярных садов метафору неприятия обществом галлюцинаций Коврина. Только в поле, на границе садов Коврин чувствует себя наиболее спокойно, и именно там, слушая «глухой ропот сосен» [Чехов 1977: 234], он впервые видит черного монаха. После своего первого видения «он громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» [Там же: 235]. Каждый участок сада у Чехова можно соотнести с отдельным слоем «я» или состоянием души героя, от естественной свободы, которую он испытывает в полях, до желания Тани, чтобы он соответствовал ожиданиям общества, как если бы он был декоративным кустарником, который она могла бы обрезать и сформировать. При таком прочтении топология ландшафта в повести может выступать как та самая «сумма жизни», которой, согласно Мамардашвили, является совокупность сознания, личности и человеческой жизни. Каждая часть сада — это одновременно часть личности Коврина и выступает как проявление его

эмоционального или общественного переживания. «Вся, вся наша жизнь ушла в сад, мне даже ничего никогда не снится, кроме яблонь и груш» [Чехов 1977: 230] — так выражает Таня свое отношение к саду.

В экранизации Дыховичного нет такого контраста между частями сада и способами их организации. В фильме намеренно смешаны разные пространства сада, здесь разные декорации, в которых разворачивается действие, построены как градации одного и того же пространства. Например, усадьба Песоцких оформлена как продолжение сада: цветастые занавески, дым от костров в саду летит в дом, как будто сады простираются в дом, и наоборот. Когда Таня встречает Коврина, разговаривающего с монахом, она наблюдает за ним из-за этих цветастых штор, как будто она тоже находится в гуще сада.

Таким образом, в фильме Дыховичного топология не несет эмоционального кода — определенные сегменты пространства не связаны с конкретными эмоциями. Ничто не указывает на то, что Коврин чувствует себя подавленным в регулярном саду и в доме и что он счастлив в маленьком садике, примыкающем к дому, как это показано в повести. Сад в фильме даже не разделен на отдельные сегменты, а представлен как вертикаль: поместье расположено на вершине холма, и в одном из эпизодов шары скатываются вниз по дорожке, подчеркивая многоуровневость и высоту, а не горизонтальность и ее символику.

Мамардашвили считал, что сознание может быть выражено в тексте, и в своих «Беседах о мышлении» он включил в эту широкую категорию и кинематографический текст. Если бы мы смотрели «Черного монаха» Дыховичного и параллельно читали то, что написал Мамардашвили о «Черном монахе» Чехова, нам бы следовало для начала вспомнить, что Мамардашвили принимал близко к сердцу мнение Канта о том, что сознание не имеет уровней, и, как следствие, утверждал, что личность и творчество также их не имеет. Пейзаж в «Черном монахе» Дыховичного соответствует подобному представлению о неделимости не только благодаря устройству садов,

которые здесь изображаются как неделимое целое, но и потому, что безумие Коврина кинематографически отражено в фильме также с помощью водных образов и смен погоды. В частности, ключевую роль в создании настроения здесь играют дождь и ветер. Дождь в начальной сцене фильма сменяется дымом от костров, разожженных, чтобы предохранить фруктовые деревья от надвигающихся утренних морозов. В саундтреке фильма преобладает звук дождя. Когда парочка подгулявших гостей рассыпает крокетный набор, деревянные шары, подпрыгивая, катятся по каскадным каменным ступенчатым дорожкам, ведущим к дому. Этот эпизод подчеркивает значение вертикальности в фильме Дыховичного, а также служит отсылкой к звукам дождя, барабанившего по этим же камням в предыдущих сценах.

Оператором «Черного монаха» был В. И. Юсов, снискавший всемирную славу своей работой в нескольких фильмах А. Тарковского. Именно Юсов управлял камерой в «Андрее Рублеве» Тарковского (1966), фильме, который часто цитируется как хрестоматийный пример экранной поэтики воды и естественного кадрирования. Тарковский был одним из преподавателей Дыховичного на Высших курсах сценаристов и режиссеров, и мы видим влияние учителя не только в применении водной образности, но и в том, как кадрирован Коврин в нескольких эпизодах (см. рис. 2.2 и 2.3). В повести Чехова дождь не идет, но фильм весь пронизан звуками дождя, знаками дождя и угрозой дождя. Мы как будто видим «неделимое движение» сознания, иными словами, его отражение в непрерывном течении воды или иных форм ее присутствия в фильме [Мамардашвили 2014: 662].

Еще одно существенное различие между текстами Чехова и Дыховичного заключается в том, каким образом читатель / зритель воспринимает монаха. Если в повести Чехова мы видим монаха так, как его описывает всеведущий рассказчик, то в фильме Дыховичного мы воспринимаем его исключительно глазами Коврина. Когда в фильме появляется монах, камера фиксирует Коврина, часто крупным планом (см. рис. 2.4 и 2.5).



Рис. 2.2 и 2.3. Два монаха: Андрей Коврин Дыховичного и Андрей Рублев Тарковского (внизу)





Рис. 2.4 и 2.5. Коврин говорит с камерой, разговаривая с монахом



Когда монах говорит, мы слышим только голос Коврина. Иными словами, камера пытается поместить зрителя внутрь разума Коврина, поскольку монах — это представление, доступное только его сознанию.

Д. Рейфилд отмечает, что во всем творчестве Чехова сады и парки составляют важную часть действительности, выступая как декорация, метафора эмоций, микрокосм России и моделируя повествовательную структуру его произведений. По мнению Рейфилда, Чехов уловил самый важный смысл устройства садов — «замаскировать границы, изобразить весь горизонт как часть сада, избежать прямых линий и конечных точек и привести ничего не подозревающего посетителя к той самой точке, откуда он вошел» [Rayfield 1989: 544–545] — к его писательскому мастерству, с помощью которого он выстраивает свои литературные конструкции, подобно тому как садовник разбивает сад.

Когда Мамардашвили прибегал к образу сада, он использовал его как метафору непостижимого расстояния между разумом и миром, между сознанием и самосознанием, а также других парадоксов человеческого сознания. Когда в интервью 1990 года его спросили, существует ли чистое пространство философских размышлений, он также воспользовался метафорой сада:

Внутренняя келья, которую человек сам с собой носит, — она не внешняя организация пространства, а, повторяю, тропинки внутреннего сада, и, куда бы ты ни переместился, ты перемещаешь их с собой, и физически почти невозможно внешне организовать это так, чтобы было совпадение с внутренним образом [Тиронс — Мамардашвили].

Здесь метафора сада представляет сознание как физическое пространство, к которому имеем доступ только мы, но при этом наша свобода передвижения в нем ограничена. Там есть дорожки, и мы движемся по ним, но, как в любом большом саду или парке, всегда существует вероятность, что мы двинемся не туда или что там, где, по нашему мнению, должен быть

проход, его не окажется. Метафора сада иллюстрирует ограниченность наших знаний о нашей же внутренней жизни.

В этом образе внутреннего сада, нарисованном Мамардашвили, есть и социальная составляющая. Вспомним, что Кант считал душевную болезнь социальным явлением: для него это был продукт эпохи Просвещения, результат неблагоприятных общественных условий и воздействия социального давления на человеческий разум⁹. Характер — это то, что мы способны формировать и развивать с помощью практики, воздержания и целеустремленности; это очевидным образом следует из третьего, последнего раздела трактата «Спор факультетов» (1798), озаглавленного «О способности человеческого духа с помощью одного лишь намерения справиться со своими болезненными ощущениями». Согласно краткому изложению П. Фрирсона, в этой работе Кант допускает, что то, что мы называем психическим заболеванием, может иметь физически диагностируемые причины; термин же «безумие» он применяет лишь к тем расстройствам, которые не имеют видимой физической причины [Frierson 2009: 16]¹⁰.

Мамардашвили подробно рассмотрел кантовскую концепцию «химеры излишества», которую определил как «излишнее для нравственности знание о том, как устроен тайный и высший мир» [Мамардашвили 2002: 30]. При дальнейшем чтении мы понимаем, что Мамардашвили, по всей вероятности, имеет в виду разум людей, которые смешивают истины философского исследования с личной выгодой. Те, кто страдает от «химеры излишества», поглощены своими собственными стремлениями и выгодами и действуют согласно ошибочному представлению, будто высшие силы — строение мира и его истины — существу-

⁹ О Канте и психологии см. [Weckowicz, Liebel-Weckowicz 1990: 81–89].

¹⁰ П. Фрирсон отмечает, что взгляды Канта на душевную болезнь трудно разъяснить современной аудитории, потому что на протяжении своей жизни он менял свои позиции, а также потому, что термины и категории, которые он использовал, или больше не существуют в современной психологии и психиатрии, или существуют в значительно измененной форме.

ют только для них. Он объясняет это не болезнью или безумием, а своего рода обманом или фанатизмом, прибегающим к «дьявольской хитрости» суждения, «хитрой рассудительности» (он пользуется также выражением «хитрый расчет»), благодаря которой «все время падает на четыре ноги» [Мамардашвили 2002: 30]. Определение Мамардашвили прекрасно подходит и к Коврину, который убежден, что монах специально разыскал его, чтобы он мог «служить вечной правде» [Чехов 1977: 340–241]. Здесь же Мамардашвили говорит о «химере праздности», что также демонстрирует его широкий взгляд на экзистенциальную позицию человека в мире и отделение философских и / или научных истин от смысла любой индивидуальной жизни. «У мира нет никакого отношения к нам, слава богу», — сказал он в 1990 году [Тиронс — Мамардашвили].

Свои рассуждения о «химере излишества» Мамардашвили проиллюстрировал примером из своего непосредственного опыта советских времен. Он сравнил недобросовестную аргументацию «хитрого расчета» с анонимными письмами и доносами, которые он нередко получал, по-видимому, в годы работы в редакции журнала «Вопросы философии»: «Я наблюдал такую хитрость в анонимках, доносах — с ними знаком каждый, кому приходилось заниматься редакторской работой в журналах или издательствах, всегда окруженных активом психов» [Мамардашвили 2002: 291]. Так образ дорожек во внутреннем саду приобретает политическое измерение, служит метафорой культивирования внутренней свободы, противостоящей ограничениям внешнего мира, в частности знакомой Мамардашвили советской действительности. В последнее десятилетие жизни Мамардашвили концепция неделимости и проблема сознания в целом приобрели для него глубоко политическое измерение. В третьей главе мы рассмотрим работы более явной политической направленности, написанные Мамардашвили в последние годы жизни, в конце 1980-х годов, когда он читал лекции в Тбилисском государственном университете.

Глава 3

Дмитрий Мамулия. «Другое небо» (2010): ЯЗЫК СОЗНАНИЯ

В последние годы жизни Мамардашвили его работы приняли геополитическую и социально-философскую направленность. Он открыто говорил о большевизме, советской демагогии, необходимости построения гражданского общества на советском пространстве и об антиисторизме господствующей идеологии, которую он рассматривал как форму мысли, «которая постулирует идеальное таким образом, что оно никогда не сможет эффективно взаимодействовать с реальностью» [Мамардашвили 2013: 206]. В 1987 году ему впервые за два десятилетия разрешили выехать за пределы Советского Союза и он начал читать лекции за границей, в том числе дважды побывал в США. Новые свободы, принесенные реформами под лозунгами перестройки и гласности в конце 1980-х годов, очевидным образом обусловили поворот Мамардашвили к политической тематике; возвращение «живой легенды», как назвала его одна из его бывших студенток¹, в Грузию в 1980 году, возможно, также подтолкнуло его в этом направлении, так как предоставило ему географическую и политическую дистанцию, позволявшую говорить то, чего он не мог сказать в Москве, под пристальным вниманием коллег и властей [Сенокосов 2009].

¹ Д. Маглакелидзе-Суладзе, научный сотрудник Института философии АН Грузии. См. [Сенокосов 2009]. — *Примеч. пер.*

В 1980-е годы вопросы национальной идентичности и независимости вызывали в Грузии бурный общественный интерес: грузины выходили на демонстрации против советской власти и готовились к скандальным парламентским выборам 1990 года. Националистическая риторика под лозунгом «Грузия для грузин», исходившая из лагеря сторонников главного кандидата З. Гамсахурдии, подготовила успешный исход референдума 1991 года о восстановлении независимости Грузии, прошедшего всего за несколько месяцев до того, как Гамсахурдия стал первым демократически избранным президентом страны с населением чуть менее пяти миллионов человек.

Направленность позднесоветской политики и культуры «саднила и беспокоила» Мамардашвили, а ситуация в Грузии и Советском Союзе в целом, по его словам, вызывала у него «и ужас, и одновременно желание... подумать, понять, увидеть за всем этим какой-то общий закон» [Мамардашвили 2013: 7]. В интервью и на политических собраниях он высказывался против национализма и дурно понимаемого патриотизма, и Гамсахурдия, как сообщается, объявил Мамардашвили «главным врагом грузинского народа», подвергнув цензуре интервью с философом, которое должно было появиться на национальном телевидении в 1990 году [см. Дуларидзе 1997].

Одним из студентов, посещавших в то время лекции Мамардашвили в Тбилиси, был Дмитрий Мамулия (р. 1969), старшекурсник философского факультета Тбилисского государственного университета, писавший дипломную работу о понятии соразмерности у Канта. Более десяти лет спустя Мамулия поступил на Высшие курсы сценаристов и режиссеров, где окончил мастерскую И. М. Квирикадзе и А. М. Добровольского. Во внешности и в самом присутствии Мамардашвили Мамулия запомнилось «спокойствие при постановке беспокойных вопросов» [Мамулия 2018] — впечатление, ощущение, производимое, как правило, не языком философии, а художественной прозой или музыкальным произведением.

В этой главе я рассмотрю дебютный художественный фильм Мамулии «Другое небо» (2010) как портрет «болезни сознания», о которой говорил Мамардашвили, анализируя советское общество и политику 1980-х. «Другое небо» — это кинематографическое изображение мира, в котором язык лишается смысла и возникает непроходимая трещина между разумом и миром — между внутренним миром человека и общественным сознанием, которое, по мнению Мамардашвили, определяет здоровье общества.

«Новый тихий»

Главный герой фильма Мамулии «Другое небо» — таджикский пастух Али, живущий в узбекской степи. Когда в его стаде начинается падёж, он отправляется на поиски жены, девятью годами ранее оставившей его с маленьким сыном. С несколькими старыми фотографиями, ее прежним адресом и смутной памятью о том, как она выглядела («черные волосы, черные глаза») отец и сын прибывают в Москву и становятся гастарбайтерами: Али устраивается на цементный завод, а мальчик — на лесопилку. Смерть следует за ними в столицу, и вскоре после их приезда мальчик погибает в результате несчастного случая во время лесозаготовок. В конце концов Али находит свою жену, и ставшие друг другу чужими супруги молча уезжают вместе.

Благодаря замедленному, неторопливому действию «Другого неба» Мамулию причислили к волне молодых российских режиссеров, которые примерно в 2007–2010-м выделились смелой незрелищностью своих дебютных фильмов. В эту группу, которую назвали «новыми тихими», вошли А. Герман-младший, Б. Хлебников, К. Серебренников, А. Попогребский и И. Вырыпаев². Название «новые тихие» отражает общую склонность

² Определение «новые тихие» впервые употребил Б. Хлебников, говоря о режиссуре своих сверстников на ежегодном кинофестивале «Кинотавр» в Сочи в 2011 году. О «новых тихих», называемых иногда также российской «новой волной», см. [Wilmes 2018].

этих режиссеров к изображению невысказанной психологической драмы, их прихотливый минимализм, медленный и взвешенный темп повествования и внимание к социальным проблемам. Эта кинематографическая тенденция практически исчерпалась к концу десятилетия, точнее к 2011–2012 годам, когда начавшиеся массовые выступления за свободные выборы в России сделали неактуальной спокойную эстетику поколения нулевых: она не могла служить адекватной реакцией на скандальный третий срок В. Путина на посту президента России.

«Другое небо» — самый тихий фильм «новых тихих». Это фильм в буквальном смысле об отсутствии голоса, которое в кино принимает форму отсутствия экранного диалога. Все диалоги в фильме составляют чуть менее десяти минут; прежде чем произносится первое слово, проходит двадцать минут. Фильм включает в себя менее десяти минут закадрового саундтрека, состоящего из одной музыкальной темы, повторенной четыре раза. Общение между людьми, даже между членами семьи, урезано до коротких фраз и бесчувственных, деловитых ответов. «Как мы найдем ее в таком большом городе?» — спрашивает мальчик у отца. «Найдем» — вот все, что тот отвечает. Ответы даются только утвердительные или отрицательные, что с самого начала пресекает возможность общения как такового. «Мама красивая?» — «Да». «Какой адрес вашей жены?» — «Не знаю».

Хотя фильм «Другое небо» был сочтен слишком отстраненным и холодным для широкого проката в российских кинотеатрах, он получил положительные отзывы от целевой аудитории — критиков и фестивальных зрителей. В 2010 году фильм завоевал несколько престижных наград, в том числе Гран-при Международного фестиваля авторского кино в Батуми (Грузия), приз за лучшую музыку к фильму на «Кинотавре» (Россия), три приза (включая FIPRESCI) на кинофестивале в Котбусе (Германия) и особое упоминание жюри на кинофестивале в Карловых Варах (Чехия). В течение десятилетия, в самом конце которого вышел фильм, было снято несколько заметных

кинолент о гастарбайтерах в России. Премьера фильма состоялась на кинофестивале «Кинотавр» в 2010 году, одновременно с «Гастарбайтером» Ю. Разыкова (2009)³.

С одной стороны, режиссура Мамулии содержит некоторые условности авторского кино «казахской новой волны» конца 1980-х — начала 1990-х годов, которое, по утверждению Е. Стишовой, оказалось более новаторским и сильнее повлияло на постсоветских российских кинематографистов, чем фильмы, снятые в России [Стишова 2001]. В фильмах режиссеров «казахской новой волны», в том числе А. Каракулова, Р. Нугманова, Д. Омирбаева и Е. Шинарбаева, настроение, как правило, преобладает над диалогами, эксперимент — над привычными киноприемами и жанрами; предпочитают непрофессиональные актеры и естественные декорации, а также общение на национальных языках вместо русского. «Другое небо» содержит все эти элементы, но то, что отличает Мамулию от других режиссеров, как «казахской новой волны», так и русских «новых тихих», — это философский вес, который он придает молчанию и экспрессии. Молчание в «Другом небе» — это не только эстетический прием, но и острый симптом экзистенциального и социального кризиса. Более того, кризис, о котором повествуют фильмы Мамулии, не связан с переформированием постсоветского пространства и переосмыслением истории, как у режиссеров «казахской новой волны», — это некий абстрактный кризис современности, такой же нематериальный, как и изображение Москвы в фильме Мамулии. Молчание служит знаком коллапса межличностной и социальной сферы, пустым пространством, означающим отсутствие подлинных связей в подверженном глобализации мире.

Когда Али в конце фильма все-таки находит свою жену, между ними не происходит ни эмоционального воссоединения,

³ О фильмах 2000-х годов о гастарбайтерах см.: Солнцева А. Тень гастарбайтера // Сеанс 2010. № 43/44. URL: <http://seance.ru/n/43-44/novyy-geroy-gastarbajter/ten-gastarbajtera/> (дата обращения: 30.03.2020).

ни долгожданного примирения. Фильм заканчивается долгой демонстрацией безмолвных героев в профиль: камера наводится то на Али, то на его жену, молча сидящих в машине или рассматривающих свои лица в зеркале. Она выходит в общественный туалет, стирает макияж и тут же наносит новый — в вызывающем стиле, случайно, но безошибочно подражающем А. Ахматовой — поэтессе советской метрополии. Мамулия показал, что такие поэтические выразительные средства, как жест и отражение, могут оказаться сильнее, чем слова [Мамулия 2010а]. В альтернативном финале, который режиссер снял, но решил не включать в фильм, Али отвезет жену в отдаленное место и застрелит ее [Мамулия 2018]. Но реальный финал ничуть не лучше, чем смерть: пять минут молчания, пока Али едет бок о бок с женой, которую не видел девять лет.

Стиль режиссуры Мамулии свидетельствует о его интересе к философии и художественной прозе. В 1990-е и 2000-е годы он написал получивший несколько наград сценарий, а также несколько сборников стихов и прозы; некоторые из них были опубликованы под псевдонимом Лев Лурия. В течение четырех лет он был главным редактором литературного альманаха «Логос» (издававшегося в России и Японии). В 2005 году он поступил в мастерскую И. Квирикадзе и А. Добровольского⁴ на Высшие режиссерские курсы, а в 2012 году стал соучредителем Московской школы нового кино, кинематографической лаборатории, объединяющей философию, исследования визуальности и кинопроизводство. Московская школа нового кино ставит перед собой чисто философскую задачу: «вернуть студентам “свои глаза”» [Бондарев, Грачева] и научить их рассматривать кино с философской точки зрения. «Она будет учить не только делать, но и видеть, — объяснил Мамулия. — Режиссер должен чувствовать действительность кончиками

⁴ По воле случая Квирикадзе учился во ВГИКе, когда там преподавал Мамардашвили, а Добровольский и Мамардашвили одновременно работали на Высших курсах в 1980-х.

пальцев, тогда он сможет лепить из действительности свое кино. Наша школа будет учить кинематографической тактильности» [Там же].

Московская школа нового кино позиционирует себя как формальная альтернатива традиционному опыту киношколы, в том же смысле, в каком в 1960-е годы альтернативой были Высшие курсы сценаристов и режиссеров, принимавшие «возрастных» студентов, которые часто приходили в кинематографию, уже состоявшись в другой профессии. На вопрос о своих студентах Мамулия ответил:

Интеллект не имеет значения. Это должны быть люди, знающие жизнь... Например, дантист, который все бросил и решил заняться кино, — идеальный ученик для киношколы... Если мы дадим ему чувство, что он может выплеснуть свои переживания на пленку, это будет то, что нужно [Там же].

Подобно тому, как Мамардашвили утверждал, что идеальный философ не является философом по образованию, для Мамулии идеальный режиссер приходит к киноискусству как к способу упорядочить и истолковать уже имеющийся каталог его жизненного опыта.

Подобный подход Мамулия выразил, сочетая в своей работе кинематографический и философский образ мышления. «Я никуда не перемещался. Ни из какой философии не уходил, ни в какое киноискусство не приходил. Философия не является профессией» [Мамулия 2015], — сказал он в 2015 году. Мамардашвили считал, что философия в своих лучших проявлениях — это практика, обнаруживающаяся в привычках повседневной жизни, особенно среди тех, у кого нет формального философского образования⁵. «Я вообще много раз убеждался в том, что философию лучше понимают люди, которые ничего заранее не знают о ней и сталкиваются с ней впер-

⁵ Мамулия, в свою очередь, говорит о том, что поэзия и философия лежат выше или вне профессиональной деятельности, в [Мамулия 2016].

вые», — писал он [Мамардашвили 1992: 198]. Взгляды Мамардашвили и Мамулии в этом смысле являются отголоском седьмого письма Платона, в котором Платон говорит, что философское знание не может быть передано или даже преподано: «философский акт — это некая вспышка сознания... невозможно повторить» [Мамардашвили 1992: 19]⁶. Для Мамулии — а также, как мы увидим, для Зельдовича и других режиссеров — философский метод Мамардашвили позволил понять отношения между философией и кино, то есть фактором влияния оказалась не сама его философия, а способ философствования.

Отстаивая философию как образ жизни, Мамардашвили отвергал догматический дискурс академических философов, в частности то, в чем он усматривал языковую и поэтическую ущербность официальной советской философии того времени. Он видел в нем искусственный язык философии как *профессии*, внешней по отношению к самой философии. Сама же философия, продолжал он, имеет больше общего с языком человеческого мышления и сознания: «Во все времена и везде философия — это язык, на котором расшифровываются свидетельства сознания» [Мамардашвили 1992: 57]. Мамардашвили использует здесь термин «философия» в сократовском смысле: как любовь к мудрости и изучение основных, фундаментальных вопросов человеческого бытия не с помощью терминологии, усвоенной при получении философского образования, но применяя способности, данные нам в силу того, что мы рождены людьми. Эта коллизия между общим, универсальным языком мышления и языком, навязанным извне по политическим или идеологическим мотивам, и лежит в основе экзистенциального коллапса в «Другом небе».

⁶ Платон сравнивает любовь к знанию с искрой в Письме 7: «...только если кто постоянно занимается этим делом и слил с ним всю свою жизнь, у него внезапно, как свет, засиявший от искры огня, возникает в душе это сознание и само себя там питает» [Платон 2007, 3.2: 583]. — *Примеч. пер.*

Язык сознания

Одно из откровенно политических произведений Мамардашвили — лекция «Сознание и цивилизация», которую он прочитал в 1984 году в Грузии, в приморском городе Батуми. В ней он предупреждал о надвигающейся «антропологической катастрофе» [Мамардашвили 2013: 8], способной бесповоротно изменить и даже уничтожить цивилизацию в том виде, в каком мы ее знаем. Он не имел в виду природную или техногенную катастрофу, хотя в истории Советского Союза имели место бедствия и того, и другого рода. Скорее, речь шла о нравственном апокалипсисе на уровне сознания, при котором «нечто жизненно важное (для человеческой цивилизации) может необратимо в нем сломаться» [Там же]. В более поздней работе, 1989 года, он назвал подобное состояние «больным сознанием» — главный диагноз, который он поставил всей советской жизни того времени [Мамардашвили 1992: 165–168]. Больным сознанием Мамардашвили считал определенный способ отношений с окружающим миром — изолированный, эгоистичный и оторванный от таких понятий, как гражданский долг и общее благо: «Больны сами люди. И это видно по тому, как они реагируют на происходящие события, на самих себя, на власть, на окружающий мир» [Там же: 163]. Этот тип сознания он сравнивал с комнатой, где вместо окон зеркала и вместо внешнего мира можно видеть только собственное изображение [Там же: 167]. Мамардашвили постоянно утверждал, что, хотя больное сознание является проблемой всего советского менталитета, оно прежде всего затрагивает людей, живущих на территории России.

В 1970-е и 1980-е годы в Грузии сложилось необычайно активное гражданское общество, гораздо более активное, чем в имперском центре [Suny 1994: 309]. Гражданский дискурс Грузии, в свою очередь, часто строился на обсуждении грузинской национальной идентичности и защиты грузинского языка. Р. Г. Суни рассказывает, например, что в 1978 году, когда

в проект конституции Грузии была включена поправка, согласно которой русский язык приравнивался к грузинскому, протесты оказались настолько бурными, что Э. А. Шеварднадзе, первый секретарь Коммунистической партии Грузии, согласился с требованиями демонстрантов и исключил поправку [Там же]. Активист и писатель И. З. Какабадзе вспоминает о беспрецедентном творческом взлете грузинских интеллектуалов в послесталинский период. Режиссер О. Иоселиани, писатели Г. Рчеулишвили, Э. Ахвледиани, Д. Карчхадзе, философ З. Какабадзе — каждый из них по-своему «начал формулировать видение нового грузинского альтермодерна в период между сталинской оттепелью и Бархатной революцией» [Kakabadze 2013].

Мамардашвили переехал в Москву, когда ему еще не было восемнадцати, и его образование, а также большая часть его профессиональной карьеры проходили в московской академической среде. Он красноречиво говорил и писал по-русски, но тем не менее расценивал для себя русский язык как иностранный, наряду с испанским и французским [Мамардашвили 2013: 36]. По словам историка Ф. Махарадзе, в середине XIX века грузинский язык «постепенно потерял значение в глазах самих грузин, поскольку, зная только свой собственный язык, грузины не могли поступать на государственную или общественную службу» [Suny 1994: 128]. В одном из интервью 1990-х Мамардашвили объяснил относительную бедность грузинского языка не только небольшой численностью грузинского народа, но и исторически сложившимся отсутствием энергии и осознания важности национального языка [Мамардашвили 2012б: 555]. Вплоть до 1860-х годов на грузинском языке было напечатано менее 180 книг; в Грузии не было ни одного постоянного грузинского театра, ни одного грузинского научного или культурного учреждения; в стране было всего три типографии, и только в двух из них имелся грузинский шрифт [Suny 1994: 128]. Централизованная советская система изменила эту ситуацию, и в определенные исторические моменты книгоиздание на на-

циональных языках объявлялось приоритетным и получало государственную поддержку. Но если бы Мамардашвили писал на грузинском, его аудитория бы значительно сократилась, к тому же некоторые важные для его работы тексты, например романы Пруста, даже не были переведены на грузинский язык. Первый цикл лекций на грузинском языке Мамардашвили прочитал в 1989/90 учебном году в Тбилиси, но смерть помешала ему закончить курс.

В своих интервью Мамардашвили ясно давал понять, насколько важна для его работы и карьеры его грузинская идентичность. Он утверждал, что пережил советскую систему именно так, как он ее пережил, благодаря своей грузинской национальности [Мамардашвили 2012б: 557]. Работа на стыке между двумя языками и странами обеспечивала если не свободу, то, по крайней мере, гибкость, которую грузинские философы использовали в своих интересах. Так, некоторые из наиболее спорных трудов специалиста по гегелевской философии К. С. Бакрадзе вышли на грузинском языке за десятилетия до их появления в русском переводе. Большинство поздних политических работ Мамардашвили первоначально представляли собой лекции, прочитанные в Грузии, и только позже были опубликованы в российских периодических изданиях. Его цикл лекций о Прусте 1984/85 года в Тбилисском государственном университете, хотя и не читался по-грузински, был насыщен библейскими метафорами, отсылками к понятию личности и прочими «реверансами» в сторону буржуазной литературы и культуры, от Пруста до Библии. Несмотря на то что на протяжении большей части своей московской деятельности Мамардашвили избегал политики, он был выдворен из Москвы за чрезмерную приверженность политике. Но едва прибыв в Тбилиси, он увлекся политикой сильнее, чем когда-либо.

Политическое направление деятельности Мамардашвили заслуживает особого внимания, в частности, потому, что его часто упрощенно рассматривают как прямой переход от марксизма в ранних работах к гуманизму более позднего творче-

ства. М. Николчина утверждает, что в 1960-х, когда Мамардашвили впервые встретился с Луи Альтюссером, оба философа придерживались «строго антигуманистического марксистского анализа», но в последующие десятилетия мысль Мамардашвили, похоже, двигалась в противоположном направлении [Nikolchina 2014: 82]. Разобраться в этом помогает концепция В. Файбышенко: исследовательница рассматривает тот факт, что в ранний марксистский период Мамардашвили избегание гуманизма было стратегическим выбором, «единственным реальным политическим действием», которое он мог предпринять, по выражению самого Мамардашвили [Встреча 2016: 83; Файбышенко 2011]. В письме Альтюссеру 1968 года он написал:

У нас, в *нашей* ситуации, лучше будет без политического заголовка. Для нас хорошая политика — это деполитизация философии, поскольку у нас нет возможности (цензура, идеологическое давление, тоталитаризм и т. п.) создавать, излагать, публиковать хорошую политическую критику, действовать политически в хорошем смысле, мы воздерживаемся от политики как таковой, в общем и в целом [Встреча 2016: 20].

Эту позицию можно противопоставить позиции В. Беньямина, который, хотя и имеет много общего с Мамардашвили, написал в 1913 году, что «в самом глубоком смысле политика была искусством выбирать меньшее зло» (цит. по [Buck-Morss 1991: 12]).

В свете вышеприведенного письма Мамардашвили к Альтюссеру мы можем рассмотреть его различные способы «воздержания»: отказ от участия в советском проекте, смелый и ни на что не похожий стиль его лекций, а также его неприятие языка диалектического материализма и грузинского, и русского языков в целом — как сходные между собой политические шаги, подрывавшие общепринятые нормы советской науки не противостоянием, а решительным неприятием. Таковыми же являются его собственные апофатические отзывы о себе как об «антигуманисте», «нетипичном» для советского контекста, и как

о человеке, который «наблюдал за политикой на расстоянии» даже в конце 1988 года⁷. Ирония такой самооценки, однако, заключалась в том, что в то же самое время, когда Мамардашвили утверждал, что гражданская сфера не может существовать в условиях советской действительности, в нем видели путеводный луч для самой возможности создания этой сферы.

Мамардашвили считал, что «Номо soveticus не знает национальных границ» и что «Истина выше Родины» [Мамардашвили 2012б: 549; Селиванов], но из его переписки с Альтюссером ясно, что он видит себя не частью узкого слоя советских философов, а участником более широкого философского диалога. В то же время, в более поздних интервью он регулярно с чувством говорил о своем грузинском происхождении — не только в рамках жесткой критики российской политической практики того времени, но и в связи с той важностью, которую он приписывал своему раннему, сформировавшему его личность юношескому опыту в Грузии⁸. Он называл это «невозможной любовью к Грузии», любовью, подобную которой он когда-то испытал только к одной стране — Франции [Парамонов 2017].

Ностальгия Мамардашвили по Грузии не мешала ему критиковать грузинскую интеллигенцию и утверждать, что светское, гражданское общество, сформировавшееся в Тбилиси в послесталинский период, к концу 1960-х годов «выветрилось». В интервью 1990 года, говоря об уличной культуре и нормах общественного этикета в Грузии, он заявил, что в советский период каждый грузин «сам спасался, и поэтому мы, в общем, выжили, но каждый выживал как индивид, а публичное пространство разрушалось» [Мамардашвили 2012б: 551]. В том же интервью он отмечал запущенность общественных мест Тбилиси, видя в этом символ отказа грузинской общественности от гражданского общества: «Заплеванный подъезд — это

⁷ См., например, [Мамардашвили 2000а: 356–357].

⁸ См., например, [Мамардашвили 2012б; Мамардашвили 2013].

внешнее выражение структуры восприятия самого себя и допустимого и терпимого для тебя окружения. Значит, уличное пространство — на него плевать, и оно заплевано» [Там же].

Ответ на общественную проблему, с которой столкнулась Грузия, должен был быть найден на местном уровне. В интервью 1990 года для газеты «Молодежь Грузии» Мамардашвили сказал, что грузины должны «создавать локальные прецеденты другого типа жизни и деятельности» и что «борьба должна происходить не за националистические признаки, а за свободу народа» [Мамардашвили 1990б]. Хотя Мамардашвили, по-видимому, был согласен с высказыванием В. Беньямина 1940 года о том, что «“чрезвычайное положение”, в котором мы живем, есть правило» [Беньямин 1995], решением для него был не «революционный шанс», который бы привел к «достижению действительного чрезвычайного положения» [Там же], но общественное участие на межличностном уровне — на уровне *подъезда и личности*.

В контексте собственной философии, на которую сильно повлиял кантовский космополитизм, Мамардашвили ставил универсальный процесс обретения культуры выше какой-либо конкретной национальной культуры. «Человек — это существо, которое всегда находится в состоянии становления, — утверждал он, — и вся история может быть определена как история его усилия стать человеком» [Мамардашвили 2013: 40–41]. Вслед за Платоном он выражал уверенность, что «человек — это прежде всего... постоянное усилие стать человеком» [Там же: 42]. Движение к культуре (к цивилизованности, пониманию и космополитизму) и отход от национальных и личных интересов — единственная возможность для цивилизации бороться с «варварством» современности [Там же: 41].

В документальном мини-сериале А. Н. Архангельского «Отдел» (2011), в котором прослеживается ренессанс советской философии в 1960-е и 1970-е годы, Е. М. Немировская описывает свой разговор с Мамардашвили после его возвращения в Тбилиси в 1980-х годах. «Ты любишь Грузию, а она тебя не

хочет», — сказала она ему. «Случайность рождения, а душа бессмертна», — ответил он [Архангельский 2010]. Мамардашвили часто называл себя не грузинским или советским философом, а «гражданином неизвестной родины» [Парамонов 2017]. Дистанцируясь от грузинского и русского языков, он предпочитал видеть в себе в первую очередь человека, хотя нет никаких сомнений в том, что начиная с 1980-х годов в его несущих политический заряд работах национальные и местные проблемы играли определяющую роль. Национальный вопрос, по-видимому, также сыграл роль в изменении отношения российских СМИ к Мамардашвили в 2000-е годы. Э. Ю. Соловьев отмечает, что начиная с 2007 года — преддверия российско-грузинской войны 2008 года за контроль над Южной Осетией и Абхазией — документальные фильмы о Мамардашвили стали появляться на российском телевидении реже [Роленгоф, Балаев: 2007].

Язык выполнял важную функцию не только в интеллектуальной биографии Мамардашвили, но и в его исследовании сознания. В особенности это касается работы, написанной в соавторстве с А. М. Пятигорским, «Символ и сознание» (1973–1974, опубликована в 1982-м), в которой авторы признавали, что работа над проблемами сознания во многом похожа на работу над проблемами языка. Правда, они утверждали, что сознание имеет важный прагматический аспект и поэтому требует своего собственного метода, в то время как другие области, такие как лингвистика, психология и эпистемология, являются в первую очередь теоретическими [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 27]. При этом они соглашались, что, подобно изучению сознания, изучение языка всегда подразумевает изучение самого себя собственными средствами:

Любая попытка этого описания уже содержит в себе те условия и те средства, происхождение которых как раз и должно быть выяснено, и потому, как нам кажется, наука лингвистика должна принимать факт языка как целое, нерасчленимое с точки зрения его генезиса [Там же: 32–33].

В то время как мы используем нашу способность сознания для того, чтобы исследовать сознание, и нашу языковую способность, чтобы изучать истоки языка, утверждали Мамардашвили и Пятигорский, на самом деле мы не понимаем природы ни того, ни другого и поэтому не можем говорить о любом из них с какой-либо определенностью. Они считали, что любое исследование сознания должно вначале вынести за скобки вопросы о природе языка, чтобы избежать путаницы, которую неизбежно создают проблемы, связанные с языком.

Каким же представлялось Мамардашвили соотношение между сознанием и языком? В первой главе мы увидели, что он приписывает сознанию особый онтологический статус: он рассматривает его как место встречи, пространственную конфигурацию, родственную «полю» [Там же: 26]. Он также говорит о нем с точки зрения его потенциальной описуемости: о том, как можно выразить словами или записать пространство сознания. Подобно Сократу, Мамардашвили был убежденным сторонником приоритета философских методов при исследовании мира и разума. Чтобы исследовать сознание — рассматривать знакомое как незнакомое, недоступное как доступное, — необходимо опираться на философское рассуждение. Философия, утверждал он, — это способ получить доступ к сознанию (насколько это возможно), описать его, проанализировать, задать необходимые вопросы и попытаться объяснить. Философия — это «грамматика» ума, которая позволяет передавать одни мысли, в то же время запрещая исчерпывающе формулировать другие, поскольку сознание не может быть полностью выражено с помощью естественного языка [Мамардашвили 1991а: 239]. В другой работе он называет язык философии «записью сознания» — как лучшую доступную нам попытку высказать человеческую мысль [Мамардашвили 1992: 53]. Благодаря философскому языку и подходу «человек... отдает себе отчет о самом себе», а концептуальные и семантические возможности философии делают этот отчет точным и ясным [Там же: 126]. «Во все времена

и везде философия — это язык, на котором расшифровываются свидетельства сознания» [Там же: 57], — утверждал Мамардашвили.

Но если философия — это язык сознания, то разумно предположить, что она вынуждена позволять себе некоторую парадоксальность и непрозрачность, поскольку сознание никогда не дается нам во всей ясности. Такое отношение к философии объясняет, почему Мамардашвили порой, как представляется, умышленно дезориентирует свою аудиторию посредством языковой игры, выраженной как во фрагментарной структуре его трудов, так и в перформативном стиле изложения. Когда его друг и коллега П. Д. Волкова спросила его: «Мераб, почему вы так сложно говорите?», он ответил: «Очень важно делать усилие по преодолению языка» [Волкова], имея в виду, что повседневный язык никак не может быть тем же языком, через который выражается сознание.

Таким образом, своим стилем философствования Мамардашвили стремился подражать структуре, которую он приписывал процессу самого сознания. «Не так страшно, когда мысли без ответа крутятся в голове. Ничего страшного. Пускай покрутятся. И, кстати, это кручение мыслей и есть круг жизни», — говорил он [Фокина: 00:30]. Язык сигнализирует о возможности выражения и в то же время устанавливает пределы для мысли, и языковые игры — один из способов экспериментировать с этими пределами. Хотя Мамардашвили считал, что получить прямой доступ к сознанию невозможно, он в самом деле выделил некоторые языковые конструкции, которые указывают на сознательные действия и совпадают с ними. Фразы, которые содержат собственный референт, например «я думаю, что...» или «я предполагаю, что...», способны «рассказать нам что-то о состоянии сознания, но не сказать нам, *что такое* сознание» [Мамардашвили 2013: 38–39].

Мамардашвили утверждал, что язык, так же как и сознание, является способностью, присущей только людям; мощный потенциал языка — определяющая черта человеческого бытия

[Там же: 41]. Язык «опосредует почти бессильные — перед сложностью человека — усилия индивида», объяснял Мамардашвили, и «позволяет ему формулировать свои собственные мысли, то есть позволяет ему мыслить то, что он мыслит» [Там же]. Хотя Мамардашвили рассматривал философию как язык сознания, он также, похоже, был уверен, что не существует естественного или необходимого совпадения между языковой формой сознания (т. е. языком сознания) и естественным языком (т. е. языком, на котором мы говорим). Если это так, то мы не можем рассматривать язык как продолжение сознательных процессов и, в свою очередь, не можем считать естественный язык показателем того, как выглядит или как звучит сознательный опыт [Там же: 37–38].

Мамардашвили никогда не претендовал на то, что создает философию языка, и поэтому не считал себя вправе отвечать на эти вопросы; язык — это только одна из проблем, которые он поднимает, идя по своему пути первостепенного интереса к сознательному опыту человека. Однако, учитывая то, что нам известно о тяготении Мамардашвили к образам непознаваемого и абсурдного (о чем мы подробнее поговорим в четвертой главе), у нас есть основания полагать, что его высказывания о языке следует трактовать именно в этом духе.

Также важно отметить, что собственный язык Мамардашвили существенно менялся в зависимости от аудитории: в научных публикациях его речь сложна и узкопрофессиональна, в лекциях — разговорная, с повторами и отступлениями, а в интервью — провоцирующая и доверительная. Казалось, он чутко настроен на проблемы аудитории, так что жанр, голос и язык были в числе основных инструментов, с помощью которых он подстраивался к этим различиям. Хотя он не рискнул дать ответ, объясняющий сложности языка и овладения языком, он считал, что язык, как и сознание, служит тому, чтобы сделать человеческую жизнь исключительно человеческой. И любые исследования языка, равно как и сознания, несомненно, приводят к неразрешимым парадоксам и бесконечному вопрошанию.

Россия — не Европа

В своих работах 1980-х годов о больном сознании, особенно в «Третьем состоянии», Мамардашвили подчеркивал роль языка в антропологической катастрофе советского общества того времени. «Ведь проблема больного сознания — это еще и языковая проблема» [Мамардашвили 1992: 165], — писал он, поскольку она препятствует межличностному общению и общению сообществ. Именно этот фактор наиболее разрушительным образом повлиял на Россию, утверждал он. Как грузин, живущий в России и идентифицирующий себя в значительной степени с Европой, Мамардашвили, по всей видимости, вкладывал в название «Россия» не этнический или национальный смысл, а советский или имперский, т. е. имел в виду «социально-экономический феномен, называемый “Россией”, который включает в себя и узбеков, и грузин и т. д.» [Мамардашвили 1991а: 232].

Мамардашвили не привел конкретных примеров тех коммуникативных неудач, которые имел в виду. Зато он описал их разрушительное воздействие на сознание, на возможность межличностного общения и, как следствие, на самопознание — результатом чего является своего рода эпистемологический и нравственный тупик, который в тот же исторический момент описал философ А. Макинтайр в своем труде об американской нравственной философии «After Virtue» (1981) [MacIntyre 2007]. Неудивительно, что в трактовке Мамардашвили проблемы советского общества коренятся в ущербности процессов мышления и языка: «Поэтому, даже когда мы хотим мыслить, когда есть позыв, побуждение мысли, у нас ничего не получается. Что-то уже нарушено в самом языке, в его основании» [Мамардашвили 1992: 165]. Как мы помним из первой главы, для Мамардашвили единственный способ получить доступ к сознанию — через разум других: люди «аподиктически существуют в том, что мыслят, подтверждаются — через сомнение и через способность обогащаться чужим, внешним,

«другим» — во все связи своего непрерывного живого воссоздания» [Мамардашвили 2013: 11]. Теряя связь с другими, мы теряем доступ к самим себе.

«Другое небо» как раз демонстрирует такой тупик, мир, в котором у людей нет доступа друг к другу. Отсутствие языка служит симптомом их болезни, представленной на экране радикальным сведением на нет словесного ряда. Мамардашвили писал, что «сознание мыслит вслух», а в «Другом небе» сознание лишено языка; мы слышим только те звуки, которые перебивают сознание и в конечном счете заглушают его. Таким образом, в «Другом небе» разделяется обеспокоенность Мамардашвили тем, что российское общество движется к болезни сознания, которую будет трудно излечить и которая может задушить социальную и когнитивную структуру общества.

Самый длинный словесный эпизод «Другого неба» длится около сорока пяти секунд: ближе к середине фильма по телевидению передают последние новости о распространении вируса H1N1 — речь идет о мировой пандемии свиного гриппа весной и летом 2009 года. Здесь, разумеется, просматривается очевидная аналогия: присутствие Али в Москве сравнивается с присутствием опасного вируса. Власти регулярно обыскивают его, раздевают догола и заливают химикатами в дезинфекционной камере, предназначенной для мигрантов, бродяг и бомжей. В этом видно стремление не столько избавиться его от заразных болезней, сколько избавиться Москву от него самого. Действие фильма разворачивается в невидимых пространствах города — на товарных станциях, в борделях, на задворках, на рабочих площадках, в бараках. Заржавленные двери товарного контейнера ведут в импровизированное общежитие с двухъярусными нарами, где между сменами отдыхает десяток гастарбайтеров. Лица, фигурирующие в массовых сценах фильма, характеризуют Москву не как деловой или культурный центр, а как средоточие незримой эксплуатации и ее жертв: мы видим безмолвные бригады рабочих, которые трудятся на стройках и на лесозаготовках, едут на работу в ав-

тобусах в предрассветные часы, мешают бетон, из которого строится город, и ищут бюрократическую поддержку в сырых полутемных подвальных помещениях.

Телевизионная передача служит связующим звеном между событиями, происходящими на экране, и внутренним миром Али, а также подчеркивает отсутствие общения в повествовательной ткани фильма. За трансляцией новостей о вирусе следует эпизод, в котором лесозаготовительная машина продвигается сквозь лес, — это та самая машина, которая заберет жизнь сына Али. Когда Али узнаёт о гибели сына, телевизор включен, но работает без звука. Али ни с кем не говорит о смерти сына — и потому, что не хочет, и потому что ему этого не позволяет языковой барьер между ним и большей частью Москвы. Фильм переходит от одного бессловесного эпизода к другому, где фразы и отрывки из телевизионных передач заменяют диалог и в конце концов служат единственным выражением скорби Али. Критики усмотрели в «Другом небе» «ритмическое влияние» режиссера А. П. Рехвиашвили, в частности его «Грузинских хроник XIX века» (1979), хотя в первые пять минут фильма Рехвиашвили звучит больше диалогов, чем за весь фильм «Другое небо»⁹.

При всей бессловесности фильма в нем постоянно присутствуют шумы Москвы. Мы слышим бесконечный гул транзита: громкоговорители, шум автомобильных двигателей, катящиеся чемоданы, шлепанье ног по твердому полу. Рабочие и транспортные шумы заглушают все остальное, не оставляя места мыслям и рефлексии. Есть труд, есть движение и снова труд. Нет даже намек на какие-либо памятники, башни и шпили, которые так часто служат литературными, культурными и визуальными метонимиями города и всей страны; это напоминает то, как изобразил Москву Вен. Ерофеев, в чьей повести «Москва — Петушки» (1973) подвыпивший рассказчик посто-

⁹ Мамулия в течение года учился у Рехвиашвили. О ритмическом влиянии «Грузинских хроник» на «Другое небо» см. [Мамулия 2016].

янно ходит по городу, но так ни разу и не видит Кремля. Единственное узнаваемое место в фильме — это Казанский вокзал, главный перевалочный пункт для приезжающих в столицу из отдаленных мест и отбывающих обратно.

Если сквозь городские шумы все же прорывается речь, то языком, несущим смысл, в «Другом небе» служит только таджикский. По-русски, даже с помощью переводчика, Али может сообщить в полицию только самые основные сведения о своей жене. В архивах морга, куда он приходит в поисках информации, записи о покойниках беспорядочно свалены на полу в подвале, без какой-либо видимой логики их хранения и без уважения к умершим. Информация о его жене передается только из уст в уста от земляков и только на таджикском языке. Москва недоступна Али и как город, и как символическая система. Если язык, как утверждал Мамардашвили, делает мысль возможной, то отсутствие языка указывает на пробел в сознании [Мамардашвили 2013: 41]. В «Разжалованном» А. Сокурова сознание прорывается в любую предоставленную ему щель — сквозь шум транспорта, по радио, в кинотеатре, в отражении человеческого лица в водяном шаре. В «Другом небе» Д. Мамулия создал мир, противоположный сокуровскому, мир, в котором метафорическое отсутствие сознания — отсутствие связей между людьми, городской шум, в котором тонут прочие звуки, — представлено отсутствием языка.

В то же время Али и его семья никоим образом не романтизированы. Хотя в фильмах «новой волны» было принято предпочитать национальный язык, антураж и актеров «экспортным» (то есть русским или европейским) темам, первые кадры фильма, изображающие сельский дом Али и его семьи, не представляют степь в ностальгическом свете. «Другое небо» открывается эпизодом, в котором Али с сыном грузят больных и мертвых коз в грузовик, в то время как над ними пролетает самолет; они едут по дороге, а мимо них с шумом проносятся легковые автомобили и мотоциклы. Возможно, семейная жизнь Али была отравлена исчезновением жены; возможно, что че-

ловеческие отношения где бы то ни было, в Москве или в степи, хрупки и надломлены. Пороки современности проникли в узбекскую деревню в виде пачки сто долларовых купюр, накопленных Али на поездку, — сумма, почти равная цене, выплаченной за гибель его сына на московской лесопилке. В степи, как в Москве, между людьми отсутствуют проблески доброты, даже в семейных отношениях отсутствует тепло. Подобно тому как «Разжалованный» Сокурова сопротивляется популистскому толкованию продвижения героя вниз по советской общественной лестнице, так и в «Другом небе» экзистенциальные и концептуальные проблемы (такие как молчание, отсутствие общения, язык) оттесняют в сторону социальные трактовки¹⁰.

Выбор актеров для «Другого неба» в равной степени содержит метафору лиминальности. Сами актеры служат отражением гибридных личностей и профессий персонажей, роли которых они исполняют. После долгого и тщетного поиска исполнителя роли Али среди московских гастарбайтеров (все они были слишком колоритны, сетует Мамулия) режиссер остановился на Хабибе Буфаресе — туниском строителе, живущем и работающем во Франции и уже снимавшемся в кино [Мамулия 2016]. Роль сына Али играет Амирза Мухамади, афганский мальчик-беженец, посещающий школу в Москве. На роль жены Али Мамулия выбрал Митру Захеда, иранку, более двух десятилетий живущую в Берлине. После долгого поиска исполнительницы Мамулия выбрал ее за одну только внешность [Там же].

В 2018 году Мамулия описал свою первую встречу с Мамардашвили. Это произошло в коридоре тбилисского Института философии, который тогда назывался Институтом марксизма-ленинизма:

¹⁰ В интервью, которое Мамулия дал сразу после выхода фильма, он отрицает социальное прочтение «Другого неба» как описания злоключений гастарбайтеров в Москве. См. [Мамулия 2010б].

Навстречу мне шел красивый мужчина в светлой модной рубашке. Он курил трубку. Он не был похож на философа. Я точно знал, философ — это когда «до дыр». По коридору шел Мераб, щеголь, фронт. Дыры в подошве не было и в помине. Он выглядел не так, как остальные философы. В тот осенний день он просто прошел мимо меня, оставив за собой терпкий запах табачного дыма. В этом запахе и в той ауре, которую он нес, постепенно стало выкристаллизовываться что-то, что впоследствии я смог определить как свое я. Оно было связано с каким-то настроением, которое с того самого дня стало меня сопровождать [Мамулия 2018].

Мамардашвили к тому времени уже отошел от постоянной преподавательской работы и, по словам Мамулии, «находился где-то за своими кулисами» [Там же]. Тем не менее, как пишет режиссер, он «попадал под влияние [Мамардашвили], выходил из него, опять попадал» [Там же].

В изображении Москвы Мамулия пользуется той же театральной метафорой: есть открытая всем авансцена, а есть и скрытое от глаз закулисье. В Москве можно избежать столичного расточительства и «позитивности», царящих на авансцене города, бродя по его бессознательному, «как в лабиринте» [Мамулия 2010в]. Действие «Другого неба» разворачивается в этих подземных и пограничных пространствах, намеренно скрытых общественным лицом города. «Мы вообще живем в фиктивном мире... И если мы не видим, что он фиктивен, мы оказываемся тоже несуществующими», — говорит Мамулия [Мамулия 2016]. Москва, лишенная каких-либо явственных примет Москвы и даже России, может выступать здесь как любая болевая точка глобалистического кризиса в широком смысле. Иными словами, снимая Москву, при этом не показывая Москвы, Мамулия распространяет свою притчу на любое другое место и время.

Говоря об антропологической катастрофе, Мамулия определяет ее как «самый страшный вид коррупции — добровольной, душевной коррупции, где все уже заранее продано, продано на уровне ментальном» [Там же]. В этих условиях существования

сознания «человек, проданный на ментальном уровне, продавший свой образ...» вынужденно «проваливается» в контекст, «который вписывает тебя в эту систему, превращает твоё высказывание в оружие и усиливает то, против чего ты можешь выступить» [Там же]. Хотя Мамулия напрямую не использует слово «сознание», для него, как и для Мамардашвили, понятия разума, мышления и языка имеют принципиальное значение в понимании основных болезней современной эпохи.

В «Другом небе» отсутствие языка символизирует полное отсутствие общения: не только словесного общения, а вообще какой-либо связи между людьми. Мы также видим, как, совсем в духе Мамардашвили, отсутствие языка приводит к отсутствию самопознания. Фильм пронизан холодной логикой московского антигуманизма, и человек лишается сознания — знания как о самом себе, так и о других, — находясь в атопическом пространстве анти-Москвы Мамулии. «Варвар — это человек без языка», — пишет Мамардашвили, и Мамулия создал портрет этого современного варварства: оно проявляется не в физическом насилии и не в безудержным фанатизме, а в отсутствии языка, межличностных связей, самопознания и, следовательно, в отсутствии сознания в том смысле, в котором понимал его Мамардашвили [Мамардашвили 2013: 41].

И Мамулия, и Мамардашвили, похоже, обеспокоены ощущением утраты цивилизации, понимаемой как своего рода качество общения и взаимодействия. Для обоих язык — общение, открытость, понимание — это основополагающий компонент цивилизации. И так же, как символическая абстрактность изображения Москвы в «Другом небе», творчество Мамардашвили выводит опыт его читателя за пределы советского контекста в недоступную в то время, когда он читал свои лекции, категорию «европейскости».

С точки зрения М. Николчиной, в работах Мамардашвили понятие Европы — «это условное обозначение человека» [Nikolchina 2014: 86]. По словам самого Мамардашвили, прилагательное «европейский» не относится к территориальной при-

надлежности, а «является каким-то другим срезом человеческого бытия, в том смысле, что Европа не есть географическое понятие, Европа может быть в Токио, и ее может не быть в Москве, Европа может быть в Гонконге и может не быть в Москве» [Мамардашвили 1991а: 240]. В прочитанной в 1988 году в Париже лекции под названием «Европейская ответственность» он назвал «европейскими» те цивилизации, которые восприняли культуру правового государства, и определил «Европу» как те цивилизации, которые управляются правовым государством и в которых слушают внутренний голос, впервые упомянутый в Библии [Мамардашвили 1992: 38–39]. В рамках этого определения Советская Россия не подпадала под определение «европейской» ни по первому, ни по второму критерию: Просвещение миновало Россию, объясняет он [Мамардашвили 2013: 201]. Европа для Мамардашвили была тем, к чему следует стремиться.

Однако человек в его представлении — это, говоря словами Платона, «вечное, не имеющее возникновения бытие и... вечно возникающее, но никогда не сущее» [Платон 2007, 3.1: 509–510]. В «длительном усилии» быть человеком высказанное слово приняло на себя важную функцию [Мамардашвили 2013: 42]. Мамардашвили рассматривал высказанное слово как социальный факт. Но не любое слово, а только подлинное: «Коммунистические слова не имеют смысла», — говорил он Пьеру Бельфруа [Бельфруа 2008]. Язык — это тот способ, которым мы транслируем в мир парадоксальность и глубину сознания, и только подлинное слово заслуживает того, чтобы быть переданным. Хотя можно легко оспорить определение Мамардашвили «подлинности», нам важно признать его акцент на языке как проводнике трансцендентного, поскольку метафизика выражается «в гении нашего [естественного] языка» [Мамардашвили 2012б: 260].

Прямая дань уважения Мамулии к своему учителю содержится в самом названии фильма. «Другое небо» — так называлось интервью, которое Мамардашвили дал журналу «Ла-

тинская Америка» в год своей смерти, год, когда он умер от сердечного приступа на таможенном терминале московского аэропорта Внуково по пути из Европы домой в Тбилиси. Метафоры изгнания и странствия, на которых строится «Другое небо», были также частью жизни и работы Мамардашвили. В последнее десятилетие своей жизни он особенно откровенно говорил о том, чего стоит позиционировать себя не как идеолога и не как диссидента, не как гражданина России и не как эмигранта. «Я не боюсь гражданской смерти, — писал он в 1990 году, размышляя о трудностях, с которыми сталкивался за время своей деятельности. — В свое время моими угнетателями были сами грузины, ложь, агрессивное невежество и самоуправство правящей части моего собственного народа. Именно от них я и мне подобные уходили во внутреннюю эмиграцию» [Мамардашвили 1990а]. С помощью понятия «гражданской смерти» Мамардашвили определял свое положение в советской системе, а о философии говорил, что это «упражнение в смерти, подготовка к ней» [Дуларидзе 1991].

«Гражданская смерть» — образ, связанный с отсутствием общественных / социальных структур на российском и советском пространстве. Но он не затрагивает того, что происходит после этой смерти, — возможности трансцендентного внутри мысли Мамардашвили. Хотя Мамардашвили редко затрагивал духовные вопросы, трансцендентное играло важную роль в его понимании сознания. В четвертой главе мы рассмотрим поиск трансцендентного и способы, которыми он прокладывает путь сквозь абсурд, как в творчестве Мамардашвили, так и в последнем фильме режиссера А. Балабанова «Я тоже хочу».

Глава 4

Алексей Балабанов. «Замок» (1994) и «Я тоже хочу» (2012): Кафка, абсурд и смерть формы

У нас в институте лекции по философии читал Мераб Мамардашвили. Он не любил рассуждать о мистических вещах, но буквально каждую лекцию нам говорил о том, что в человеке есть иррациональное звено, выводящее его в метафизику, анализировать которую невозможно, потому что у нас нет инструментария.

Юрий Арабов, сценарист [Орлова 2012]

Смерть Мамардашвили поздней осенью 1990 года совпала с концом советской империи. В начале того же года Центральный комитет КПСС неохотно отказался от своей безраздельной политической власти, и в шести советских республиках прошли или проходили выборы. Всего за две недели до смерти Мамардашвили З. К. Гамсахурдия, кандидат, против которого Мамардашвили решительно публично выступал в предвыборных дебатах¹, был избран председателем Верховного совета Грузии. В годы гласности Мамардашвили стал высказывать свои философские взгляды преимущественно в форме интервью, коротких эссе и публичных лекций, которые отличались откры-

¹ О З. Гамсахурдии см. [Мамардашвили 1990а].

тостью, содержательностью и чуткостью к тектоническим сдвигам в позднесоветской политике и культуре. Хотя главной его темой оставалась структура сознательного опыта человека, его политические выступления 1980-х годов стилистически и методологически мало напоминают герметичную, узкопрофессиональную манеру его ранних работ.

В последней по времени группе режиссеров, которые учились у Мамардашвили на Высших режиссерских курсах, был Алексей Балабанов (1959–2013). Если Мамардашвили принадлежал к последнему поколению советских философов, то Балабанов — к последнему поколению режиссеров советской школы: при советской власти он достиг совершеннолетия, служил в Советской армии и работал над своим первым художественным фильмом как раз в годы распада советской системы. Его кинематограф считается порождением «постидеологического» пространства 1990-х годов, однако это «пост-» в его работе часто привязано к советскому прошлому: повествование в его фильмах развертывается на историческом фоне политического и культурного упадка (например, в Российской империи накануне революции или во время афганской войны с ее последствиями), когда из осколков советского сознания выковыливались новые российские ценности².

Еще важнее то, что кинематографический стиль и подход Балабанова к режиссерскому авторству выдвигают на первый план абсурдистскую коллизию современного субъекта — противоречие между желанием человека найти в мире смысл, с одной стороны, и невозможностью его обнаружить — с другой. Балабанова, как и С. Беккета, в пьесе которого он черпал вдохновение для своего дебютного фильма «Счастливые дни»

² По словам А. Плахова, творчество Балабанова лучше всего характеризуется приставкой «пост-». См. [Плахов 2017: 11]. Н. Конди также показала, что ранние фильмы Балабанова были культурными вехами новой постсоветской эпохи, так как стремились уловить и описать заново устанавливаемые отношения между человеком и государством в первом постсоветском поколении [Condee 2009: 218].

(1991), не раз называли «последним модернистом»³. Это объяснялось не только тем, что он восхищался Беккетом, Ф. Кафкой, американскими модернистами и литературой абсурда; по словам Л. Ю. Аркус, его модернизм также раскрывается в картезианском желании достичь в кино «полноты высказывания самого себя» [Аркус 2015] — задача, которую режиссер распространил на собственную жизнь.

В этой главе я рассматриваю роль абсурда в философии Мамардашвили и в двух фильмах Балабанова — «Замок» (1994) и «Я тоже хочу» (2012). Главной темой этой книги является вопрос о том, как философское влияние обретает форму в кинематографе. Мы равным образом рассматривали тех режиссеров, которые непосредственно упоминают Мамардашвили в своих фильмах, и тех, кто испытал менее прямое влияние философа. В этой главе мы попробуем поговорить о другом виде влияния. Ее разделы (посвященные соответственно Балабанову и Мамардашвили) можно читать как целое или по отдельности, в прямом или обратном порядке, в зависимости от того, какого диалога ждет читатель. Параллельное чтение разделов поможет подчеркнуть связь — выявить концептуальное и философское родство между двумя мыслителями, чье творчество пришлось на завершающий этап кризиса, определившего, возможно, всю российскую современность.

При таком подходе мы руководствуемся не только тем, что Балабанов и Мамардашвили несколько месяцев встречались в аудитории, но и то, что оба черпали вдохновение в произведениях Кафки. При этом нет никаких оснований предполагать, будто Балабанов после окончания Высших курсов часто задумывался о Мамардашвили; по воспоминаниям его первой

³ В русскоязычной прессе о Балабанове как о «последнем модернисте» см. [Аркус 2015; Ермакова 2015]. Н. Конди также писала о «железном модернизме» Балабанова, визуализированном в его «очарованности городом, техникой, промышленностью, транспортом, металлическими пейзажами, а также в его интересе к власти, превосходству, иерархии и (особенно в “Грузе 200”) паранойе» [Condee 2009: 242–243].

жены, «лекции легендарного философа Мераба Константиновича Мамардашвили Балабанову и его однокурсникам были не слишком интересны» [Балабанова 2013]. Таким образом, чтение разделов этой главы по отдельности предполагает рассмотрение ведущей роли абсурда в работе каждого из наших героев: ведь для Балабанова абсурд был способом повествования и эстетическим методом, а для Мамардашвили — основным условием человеческой жизни.

Дорога в никуда: Балабанов и жанр

Популярность Балабанова среди зрителей и критиков обеспечила ему, по выражению В. Струкова, «особое место в истории российского кино» [Strukov 2016: 77]. В 1990-е годы он снискал себе славу режиссера, рано добившегося кассового успеха и, с другой стороны, воспитанного в России создателя авторского кино с акцентом, локализованным на постсоветском пространстве. По первому образованию Балабанов был переводчиком, несколько лет работал в Азии и в дальневосточных регионах России, после чего поступил на Высшие курсы в экспериментальную мастерскую документального сценария «Авторское кино» Л. Н. Николаева и Б. Д. Галантера⁴. Его блокбастер «Брат», вышедший в 1997 году, имел колоссальный коммерческий успех и одновременно успех у критиков, что обычно редко сочетается; за первые пять месяцев после выхода фильма было продано более 400 тыс. легальных экземпляров фильма, и в то же время он по сей день остается пробным камнем культуры 1990-х годов как для зрителей, так и для

⁴ Л. Н. Николаев был оператором, сценаристом и режиссером научно-популярных и документальных фильмов. В одном из интервью Балабанов говорит, что изначально хотел заниматься именно документальным кино, и с одобрением отзываясь о документальном фильме своего однокурсника В. Коссаковского о философе А. Ф. Лосеве, который режиссер завершил в 1989 году. См. [Кувшинова 2014].

исследователей российского кино и культуры⁵. Во многих своих фильмах, в том числе в «Брате» и «Морфий» (2008), режиссер отдает дань своему увлечению экспериментальной съемкой и историей кино, используя такие кинематографические приемы, как интертитры («Морфий») и черный экран («Трофимъ», 1995; «Брат» и «Брат-2», 2000), использование документальных материалов («Война», 2002, и «Морфий») и киноафиш («Жмурки», 2005) и включение в повествовательную ткань фильма демонстрации кинооборудования или процесса киносъемки («Трофимъ», «Брат», «Про уродов и людей», 1998, «Брат-2», «Война»)⁶.

В своих интервью Балабанов нередко отвергает многие методы и подходы, которыми пользуются критики, анализируя его режиссуру. Он с пренебрежением отзывается о сценариях, в основе которых лежат «ценности» и «идеи», о фильмах с открытым концом, побуждающих к философским рассуждениям, и о режиссерах, которые «навязывают свое мнение» [Гусятинский 2007]. Говоря о фильме «Я тоже хочу», он также утверждает, что вообще не придумывал героев фильма: «А ребята это делали, тут все реальное» [Солнцева 2012]. Уклончивое и провокативное общение Балабанова с российской и зарубежной прессой, и в частности его выпады в сторону жанровых условностей, заставили некоторых критиков утверждать, что он в течение своей деятельности никогда не тяготел к какому-либо жанру; другие же полагают, что во главе угла его ки-

⁵ На самом деле число проданных экземпляров «Брата» было гораздо больше. «Пиратские копии картины, издаваемые в формате VHS, в огромных количествах сбывались торговцами на улицах, а саундтрек к фильму продавался на CD и к тому моменту еще не ушедших в прошлое аудиокассетах» [Данилов 2016].

⁶ В аннотации к «Морфию» Балабанова в программе питтсбургского Симпозиума современного российского кино 2009 года вкратце говорится о режиссуре Балабанова в связи с историей кино. См. [Program Notes: 2011]. Н. Конди также пишет об особенностях режиссуры Балабанова в рецензии на фильм «Кочегар», см. [Condee 2011].

нограмматики лежат эксперименты с жанром⁷. На самом деле «фирменный» стиль Балабанова начиная с «Брата» представляет собой сочетание жанрового кино и его собственного режиссерского стиля, который сильно замешен на его раннем увлечении модернизмом, и в частности на литературе абсурда.

Важной чертой авторского стиля Балабанова является то, что каждый из его фильмов можно охарактеризовать как «роуд-муви»⁸. В «Счастливых днях» безымянный герой бродит по улицам Санкт-Петербурга, ища, где бы снять жилье; в короткометражном фильме «Трофимъ», который Балабанов снял для киноальманаха «Прибытие поезда» (1995), посвященного 100-летию кино, путешествие героя попадает в рамки самого процесса создания фильма, от съемок до постпроизводства. В «Брате», по законам жанра «романа воспитания», прослеживается путь Данилы от младшего брата до уличного антигероя — путь, который заканчивается на заснеженной лесной дороге «в Москву», как явствует из последней произнесенной в фильме реплики. В «Брате-2» (2000) та же самая дорога тянется от Москвы до Чикаго, где Данила борется с пороками американского капитализма во имя российской исключительности.

Очень часто, однако, путешествия персонажей Балабанова принимают обратное или тупиковое направление, и тогда ими правит логика абсурда. Один из примеров — экранизация в 1994 году романа Кафки «Замок», где речь идет о современном человеке, пребывающем в растерянности перед миром, лишенном внутренней жизни. Фильм в жанре абсурда — это, по сути, то же кинопутешествие, но ведущее в тупик: персонажи отправляются на поиски перемен, но их странствие несовместимо с природой мира, в котором отсутствуют надежные механизмы для познания, продвижения вперед или принятия

⁷ О Балабанове и жанре см. [Медведев 2017]. Об отношении Балабанова к прессе см. [Балабанов; Гусятинский 2007].

⁸ Road movie, или фильм-путешествие. — *Примеч. пер.*

решений. Землемер К. в «Замке» пытается, но не может добраться до вечно ускользающего замка и из-за этого не в состоянии выполнить свою работу землемера; в более раннем романе Кафки «Процесс» (1914–1915; 1925) главный герой, носящий тот же инициал, Йозеф К., перемещается по абсурдным инстанциям правовой системы в связи с обвинениями, которые он должен принять, но суть которых ему так и не раскрывается. «Миф о Сизифе» (1942) А. Камю, служащий философским обоснованием литературы абсурда, строится на истории Сизифа, приговоренного вечно толкать камень вверх по склону, — человека, обреченного на бесконечное движение (ведь камень скатывается вниз, едва достигнув вершины) без надежды на смысл или продвижение вперед.

Многие из фильмов Балабанова показывают движение без продвижения как основной элемент неразвертывания сюжета. В фильмах «Жмурки», «Груз 200» (2007), «Морфий» и «Кочегар» (2010) бандиты и антигерои перемещаются туда-сюда между ключевыми локусами, часто в снегу и всегда под музыку⁹. В «Кочегаре», например, более 30 минут посвящено акту перемещения, в основном пешком; в «Я тоже хочу» Балабанов посвящает путевым эпизодам первые 50 минут 83-минутного фильма, причем более 35 минут этого времени проведено в автомобиле. Сверхдлинные планы хождения и вождения — кинематографический «клей» балабановского стиля, отличающий его работу от голливудских приемов монтажа; они создают в фильме впечатление «воздуха», как выразилась Т. Кузьмичева, много лет работавшая с Балабановым в качестве монтажера [Kuzmicheva 2018]. В его фильмах, за исключением «Я тоже хочу», непрерывные перемещения персонажей с места на место эстетизируют и ритуализируют движение без продвижения как некий гипнотический заменитель развития

⁹ О сочетании созерцательности, путешествия и музыки как «фирменном знаке» Балабанова в кино см. [Condee 2009: 225]. О воздействии музыки в его фильмах см. [Chapman 2011].

характеров. Люди служат средством для рисования и перерисовывания бессмысленных карт, и сам акт повторяющегося движения в духовном вакууме миров балабановских фильмов приобретает оттенок исихазма.

Четырнадцатый, и последний, художественный фильм Балабанова «Я тоже хочу» напоминает не столько повествование, сколько сюжет игры. Пестрая компания грешников и святых отправляется на поиски церковной колокольни, о которой говорят, что она дарит вечное счастье тем, кого принимает внутрь. Колокольня счастья находится в отдаленной зоне, которую какие-то сверхъестественные силы погрузили в вечную зиму, а по периметру стоят вооруженные охранники, которым велено принимать паломников «по приказу архиепископа». Персонажи едут в одном автомобиле, а потом идут пешком до башни, в которую каждый пытается войти. Победители впускаются внутрь, и их тела превращаются в клубы дыма, выходящего через открытый верх колокольни; проигравшие падают замертво, не продвинувшись дальше снежного поля, уже усеянного мертвыми телами.

С одной стороны, в дорожном нарративе «Я тоже хочу» направление стандартного советского назидательного кинопутешествия — от периферии к имперскому и культурному центру — обращено вспять. С другой стороны, переворачивая эту формулу, Балабанов использует столь же привычный набор штампов о духовной силе русской провинции и медитативных возможностях побега из метрополии, унаследованный как от славянофилов, так и от Льва Толстого. Зимние декорации фильмов «Брат», «Морфий», «Кочегар» и «Я тоже хочу» перекликаются с типичными для русской прозы XIX века заснеженными пейзажами, а также служат символическим обозначением конца света и ядерной зимы¹⁰.

¹⁰ Тема конца света ставит Балабанова в один ряд с другими российскими режиссерами авторского кино, например А. Звягинцевым, для которого тема апокалипсиса служит движущей эстетической силой.



Рис. 3.1 и 3.2. Отдаленные заснеженные пейзажи и религиозный символизм в фильмах Балабанова «Я тоже хочу» и «Замок»

Значительная часть фильма «Кочегар» уделена показу того, как молодая, модно одетая владелица мехового магазина прогуливается по заснеженным улицам в умопомрачительных мехах, при этом ее молодость и роскошность соположены с ревущей огненной преисподней котельных в городе, где жилые помещения обогреваются «адскими печами, пожирающими трупы» [Nieman 2013]. В фильме «Я тоже хочу» Балабанов лишает заснеженный пейзаж каких-либо позитивистских или метафизических импликаций: территория, окружающая колокольню, — всего лишь развалины, несущие в себе как разрушительные, так и спасительные возможности.

В повествовательных пейзажах Балабанова пространства, служащие духовным прибежищем, часто соположены с нравственным вакуумом современности, где религиозные символы меняют свое назначение и служат вместителями нравственно двусмысленных посылов (см. рис. 4.1 и 4.2). Один из наиболее часто комментируемых моментов «Я тоже хочу» — духовная символика поездки главных героев из Санкт-Петербурга в Бежецкий район Тверской области, в связи с которым критики называют фильм «православным роуд-муви» или «православным “Сталкером”» [Чечот 2012; Nieman 2013]. Но с нашей



стороны было бы упущением не распознать двусмысленного характера балабановской «зоны»; дело здесь не только в отсутствии купола на полуразрушенном здании, но и в том, что одни и те же свидетельства заставляют нас верить как в истинность, так и в ложность магической силы колокольни. В связи с этим можно вспомнить утверждение Камю, что творчество Кафки ведет к «обожещению абсурда» [Камю 1990: 115], так что поводы для надежды черпаются в самой безнадежности.

В первых же строках «Превращения» Кафки (1915), одного из самых ранних и основополагающих текстов литературы абсурда, Грегор Замза, проснувшись, обнаруживает, что превратился в «страшное насекомое». Мамардашвили утверждал, что, прочитав о превращении Замзы, мы не испытываем к герою жалости не потому, что он ее не заслуживает, а потому, что жанр абсурда не допускает жалости. Творчество Кафки изображает «невозможность трагедии» — мир, в котором свобода не ограничена и не отвергнута, но концептуально невозможна в рамках данной системы [Мамардашвили 1996: 186]. В его повествованиях отсутствуют как трагическая жалость, так и страх, основополагающие эмоции для достижения аристотелевского катарсиса. В них также отсутствуют герои.

Грегор Замза и землемер К. не являются «облагороженными» персонажами, совершающими возвышенные поступки, каких описывал Аристотель в «Поэтике» [Аристотель 1998: 1086–1087]; это ничем не примечательные, анонимные люди, не имеющие ни власти, ни влияния, а их имена отсылают разве что к самому автору с помощью инициалов либо других буквенных сочетаний, содержащихся в имени Франца Кафки¹¹.

Антигерои Балабанова временами явно напоминают героев Кафки; в частности, те и другие склонны, с одной стороны, к ритуализованному движению, с другой — к экзистенциальной и пространственной статичности. Подобно безымянным персонажам Кафки, антигерои Балабанова постоянно находятся в движении, но редко куда-либо продвигаются. Драматическая ирония «Превращения» заключается, помимо всего прочего, в том, что между превращением Замзы в начале новеллы и его смертью в конце практически ничего не происходит; ирония же «Замка» в том, что шансы землемера К. найти замок, который он с таким упорством ищет, уменьшаются с каждым его шагом в направлении замка.

Анонимные антигерои Балабанова, как и герои Кафки, не склонны к самоанализу, и их характеры редко показаны в развитии. Приверженность абсурдистов к гротескным образам (насекомые, смерть, болезнь), выступающим как метафора человеческого бытия, нетрудно сопоставить со склонностью Балабанова изображать «отбросы общества», наемных убийц и бандитов — скопище кинематографических изгоев, что, по словам Н. А. Цыркун, «превращает экран в культурную свалку отходов символизма» [Цыркун 1999], причем говорящие имена персонажей нередко указывают на их «зверские» черты (например, Бизон в «Кочегаре»). В литературе абсурда люди по самой своей природе изгой, наделенные разумом, «с телом и головой, а значит, и со лбом, чтобы хлопать по нему ладонью» [Кафка 1994: 264], как писал Кафка.

¹¹ О биографической связи Кафки с его героями пишет Р. Карст [Karst 1978: 190].

Балабанов относит свою режиссуру к жанру «фантастического реализма», созданному, по его словам, им самим. «А жанр у меня новый, такого жанра нет. Это фантастический реализм. Там ни одной декорации нет, там все-все настоящее. Ни одного профессионального артиста, все играют сами себя. И все настоящие. Я с их слов писал сценарий, с их рассказов» [Балабанов 2012а]. На самом деле термин «фантастический реализм» был придуман Достоевским, с которым Балабанова роднит слияние в повествовании возвышенного и извращенного, а также типологическое стремление ставить исторические и культурные архетипы выше индивидуализации персонажей¹². К тому же, если сочинения и дневники Достоевского служат пограничным пространством между его жизнью и творчеством, то и Балабанов постоянно подчеркивает невымышленную основу своих фильмов, говоря о «Грузе 200», «Я тоже хочу» и других фильмах, сценарии которых были построены на впечатлениях, рассказах и личном опыте: «Нам для съемок ничего придумывать не понадобилось — в фильме все ровно так, как наяву» [Балабанов 2012б]¹³. Это утверждение прекрасно вписывается в контекст абсурда и той своей частью, в которой Балабанов настаивает на правдивости своих фильмов, и той, в которой они не могут быть правдивыми.

Когда речь идет о методе абсурда, важно отличать мир, где высший смысл отсутствует как таковой (нигилизм), от мира, в котором этот смысл недоступен (абсурд). В мире абсурда трансцендентное всегда присутствует, но лишь постольку, поскольку оно всегда вне досягаемости, его нет ни в одном из мест, в которых мы его ищем, или же оно присутствует лишь в воображении ищущих. В фильмах Балабанова это нагляднее

¹² Об употреблении термина «фантастический реализм» Балабановым и Достоевским см. [Езерова 2017: 53–62].

¹³ Балабанов, как известно, часто снимал малоизвестных или непрофессиональных актеров, порой находя их непосредственно на месте съемок. См. [Kuzmicheva 2018].

всего показывает запустение, царящее в местах религиозного культа и личной безопасности — от «перепрофилированных» церквей и кладбищ до жилых пространств, где ритуалы домашнего быта и молитвы наложены на крайние проявления насилия. Обращение к методу абсурда также поможет нам контекстуализировать многие сходные моменты в фильмах Балабанова: герои, лишённые способности к развитию и самоанализу; движение без действия; нравственно нейтральные зоны и религиозные символы, оторванные от религиозного обряда; столкновение между отсутствием абсолютного смысла или справедливости, с одной стороны, и миром, который предполагает поиск этого смысла, — с другой. «Большая надежда — для Бога — бесконечная надежда — но только не для нас» [Брод 2012: 101], как сказал Кафка в беседе с М. Бродом.

В то же время, по мнению критиков, «Я тоже хочу» не до конца вписывается в остальное творчество Балабанова, поскольку возвращается ко многим повествовательным и эстетическим приемам, которые свойственны только его самым ранним фильмам, в том числе к духовной аллегории и религиозной символике [Anisimova 2013]. Однако при таком ходе мысли мы рискуем забыть, что выхолощенные обитатели трансцендентного всегда присутствовали в режиссуре Балабанова, будь то кладбище, где разбивают лагерь бездомные, в «Счастливых днях», пустая церковь в «Морфии», где Поляков, потворствуя своей наркозависимости, вкалывает себе морфий, или православный крест, демонстративно вытатуированный на руке главы мафии в «Жмурках».

Один из способов переосмыслить место «Я тоже хочу» в творчестве Балабанова — это рассмотреть фильм в контексте «Замка». В последнем разделе этой главы мы увидим, что в обоих фильмах, по сути, рассказывается одна и та же история, только с разными финалами. В то время как успех поездки К. в замок изначально исключен законами метода абсурда, в «Я тоже хочу» трансцендентное визуализируется в клубах дыма, которые испускает колокольня (с сопутствующими

звуковыми эффектами), принимая душу, а вера или неверие в его присутствие оставляется на усмотрение зрителя. Однако вопрос, остающийся в финале «Я тоже хочу», — это та же самая загадка, которой завершается балабановская экранизация «Замка»: вопрос «правды» и ее роли в кинематографическом дискурсе, будь то на уровне повествования или в комментариях Балабанова по поводу его фильмов и его собственной духовности. И в «Замке», и в «Я тоже хочу», а также, как мы увидим, для Кафки и для Мамардашвили непрерывный, но тщетный поиск смысла — принцип, на котором строится искусство абсурда, — не только отражает состояние человека, но заходит достаточно далеко, чтобы нарушить ожидания формы и жанра как таковые.

Мамардашвили и абсурд

Для Мамардашвили человеческое бытие абсурдно по определению. Эта истина особенно очевидным образом проявляется в самом акте философствования, где каждое умственное упражнение о природе сознания обещает одновременно знание и провал в неизвестное. Мамардашвили обращался к произведениям Кафки как к примеру этого основополагающего парадокса — этой сферы несовместимости и противоречия, которая сопутствует каждой попытке исследовать человеческое сознание, поскольку исследование человеком структуры мира (и любого смысла, содержащегося в нем) по своей сути несовместимо с самим понятием человека. Самая известная работа Мамардашвили, посвященная абсурду, — «“Третье” состояние»; здесь он рассматривает абсурдность человеческой жизни и современного исторического момента с позиции, образцом для которой в западном литературном каноне послужила позиция Кафки.

Мамардашвили, особенно в поздних работах, смотрел на человеческую жизнь с точки зрения ее возможностей. Он

рассматривал, с одной стороны, антропологическую возможность достижения культурных форм развитой цивилизации, с другой — философскую возможность феноменологического исследования сознания. Однако оборотной стороной этого огромного поля возможностей оказывается отсутствие — отсутствие цивилизации, культурного сознания, самосознания и даже самой мысли.

В понимании Мамардашвили человеческий опыт расколот между двумя мирами. Есть описуемая сторона, мир, который мы знаем из повседневного опыта и который описываем на повседневном языке. Но есть и «другая сторона», которую он называл также «неописуемой» и «третьей» стороной и которая представляет темную и неизвестную сторону знакомого нам мира: «вырожденный, или регрессивный» зеркальный образ первого, в котором отрицаются истины и ожидания описуемого и в котором язык «мертв» [Мамардашвили 2013: 12–13]. Здесь Мамардашвили применяет эпистемологическую, или контрфактическую, линзу: это не значит, что он предполагает существование некоего иного мира, в котором все перевернуто; скорее, эта «другая сторона» относится не только к советской реальности, но и, пожалуй, к сфере логической возможности в едином, максимально инклюзивном человеческом опыте. Иными словами, неописуемый мир — это логический перевертыш первого мира, концептуальное пространство возможностей, в котором Мамардашвили играет с тем, *как все может обернуться*, исключительно в пределах философского ландшафта человеческого сознательного опыта, как мы его понимаем. Если человеческая жизнь имеет возможности для движения вперед, мышления и рефлексии, она также обладает возможностью погрузиться во тьму и варварство, в отсутствие мысли и мыслей о мысли.

«Другая сторона» наиболее остро представлена в прозе Кафки. Мамардашвили назвал ее «третьим “К”»: первое «К» у него обозначает Картезию (Декарта), второе — Канта, а третье — Кафку. В литературной фигуре Кафки он увидел олицетворение болезней современной эпохи: изолированного суще-

ствования, оторванного от общества и представлений об общем благе, и того регрессивного состояния, которое он называл «больным сознанием» и считал преобладающим, в частности, в советском менталитете [Мамардашвили 1992: 163–165].

Литературная функция абсурда в творчестве Кафки, по мнению Мамардашвили, «это комедия невозможности трагедии, гримаса какого-то потустороннего “высокого страдания”». Невозможно принимать всерьез ситуацию, когда человек ищет истину так, как ищут уборную, и наоборот, ищет на деле всего-навсего уборную, а ему кажется, что это истина или даже справедливость...» [Мамардашвили 2013: 16]. Мамардашвили также использовал образ «третьего “К”» для описания непостижимого, забытого и невозполнимого смысла в речевых актах. Когда мы терпим неудачу как субъекты или мир подводит нас, мы впадаем в «третье “К”», или в состояние абсурда. Примечательно, что именно литература наиболее удачно изображает то пространство отрицания, которое Мамардашвили определил в «Беседах о мышлении» как «то, чего не может быть, то есть нечто, чего не может быть по нашим представлениям об этом» [Мамардашвили 2018: 405].

Разъясняя философскую проблему абсурда, Мамардашвили использовал образ «зомби». Метафора, весьма уместная для этого мира несовместимости, поскольку зомби одновременно означает и человеческую жизнь, и ее отсутствие: «“зомби”-ситуации вполне человекоподобные, но в действительности для человека потусторонние, лишь имитирующие то, что на деле мертво» [Мамардашвили 2013: 17]. «Зомби» удачно представляет этот логический другой мир, потому что он похож на человека, но не является человеком; мы можем рассматривать понятие зомби в концептуальной категории человеческой жизни и в то же время понимать ее как «вырожденный, или регрессивный» вариант повседневного, описуемого мира [Там же: 17]. Поразительно, что Мамардашвили начал пользоваться метафорой зомби более чем за десять лет до того, как образ зомби стал одним из ключевых в современной аналитической

философии сознания, в частности в работах Д. Чалмерса, Д. Деннета и других¹⁴.

Самым великим непознаваемым для Мамардашвили оставалось сознание как таковое. Сознание необходимо для любого здравого определения человеческой жизни, оно сопровождает все наши мысли и представления, но может быть описано только через метафоры и парадоксы либо через поэзию и умолчание. В этом, согласно Мамардашвили, состоит парадокс трансцендентального. Именно понятие «другой стороны» позволяло Мамардашвили совмещать позиции Декарта и Канта. Трансцендентальное, не следует забывать, всегда приводит к парадоксу — к этому непреодолимому разрыву между внутренним состоянием души (мыслью и желанием) и внешним состоянием телесного материала, превращающему человеческую жизнь в философскую загадку, которая снова и снова отсылает нас в область парадокса.

Кратко излагая учение Канта о трансцендентальном, Мамардашвили упоминает «мир, взятый в отношении к первым источникам знания об этом мире, или мир, сродненный и допускающий внутри себя источники знания о нем самом» [Мамардашвили 2002: 133, 145]. Однако если Кант в «Критике чистого разума» утверждал, что существуют определенные априорные категории, универсальные и необходимые для понимания человеческого опыта, то для Мамардашвили проблема трансцендентального подчеркивала в первую очередь парадокс человеческого опыта. Иными словами, трансцендентальное ведет не к эпистемологической уверенности в природе человеческого опыта, а к непреодолимой, непознаваемой картезианской пропасти между душой и телом и, следовательно, между сознанием и миром [Там же: 133]. Здесь стоит вспомнить памятное определение Мамардашвили человеческой жизни как квинтэссенции этой трансцендентальной тайны: «Ходячий пример вещи в себе — это человек»

¹⁴ Из обширной литературы на эту тему см., например: Dennett D. The Unimagined Preposterousness of Zombies // Journal of Consciousness Studies. 1995. № 2.4. P. 322–326.

[Мотрошилова 2007: 98]. Нельзя не отметить, что в интерпретации Мамардашвили кантовской трансцендентальности, так же как и декартова *cogito*, отсутствует важная составляющая: абсолют, на котором держится система, или Бог¹⁵.

Каковы были взгляды Мамардашвили на соотношение веры и абсурда? Мамардашвили был советским философом, и ему бы не позволили открыто обсуждать возможность существования трансцендентных истин, даже если бы он этого хотел. Тем не менее он регулярно обращался к языку религии и демонстрировал глубокое знание христианской истории, символики и философии. В своих историко-философских работах о Канте и Декарте он открыто высказывался об их позициях в вопросах Бога и души, временами вставляя слова «религия», «бог» или «дух» почти в каждое предложение. То же самое относится и к его лекциям по истории философии и культуры, в которых шла речь об истории христианства, о роли символа в христианской образности (например, распятого Христа) и о значении веры как философской проблемы. В циклах лекций о Канте и Декарте религия представляла преимущественно исторический и антропологический интерес. Он не мог полагаться на веру как на выход из абсурдистского парадокса, подобно С. Кьеркегору, согласно которому абсурд служит условием самой веры (абсурдность существования Богочеловека) и одновременно отрицается через «прыжок веры». Мамардашвили больше привлекала антропологическая направленность абсурда Кафки, где никакие «прыжки» за пределы собственной человеческой природы невозможны.

Язык религии играл важную историческую и структурную роль в творчестве Мамардашвили. Он использовал язык религии для описания экзистенциальных проблем, которые представлял как нерелигиозные по своей природе. С одной стороны, он прибегал к символическому резонансу религиозного лексикона, который, как он утверждал, выполнял в европейской культуре функцию

¹⁵ О роли и отсутствии абсолюта в критике Мамардашвили кантовского трансцендентализма см. [Нижников 2015: 172–175].

языка этики и был необходим, чтобы «отличить человека, стремящегося к добру, от человека доброго, т. е. отличить добро как психологическое качество... отличить от добра» [Мамардашвили 2018]. С другой стороны, если проследить за религиозными метафорами во всем его творчестве, мы не только увидим, как философия Мамардашвили соотносится с религиозной парадигмой, но и сумеем понять, каковы были его взгляды на антропологическую и философскую роль Бога, души и веры в высшее существо.

Язык религиозной метафизики и эмпирическая составляющая религиозного благоговения являются, по сути, составной частью трансцендентального и способствуют формированию нравственного сознания. В этом отношении подход Мамардашвили сочетал в себе подходы Канта, Гуссерля и феноменологов, но также основывался на концепциях буддизма, даосизма и других восточных религий и духовных практик, которыми он, по-видимому, заинтересовался благодаря дружбе и сотрудничеству с А. М. Пятигорским. Мамардашвили говорил о бессмертной душе и мировой душе, а также о вечных истинах¹⁶. Он утверждал, вполне в платоновском ключе, что человеческая жизнь в значительной степени определяется стремлением к этим истинам и уравниванием соотношения между нашим повседневным бытием и метафизическим миром стремления — стремления быть абсолютно добрым, абсолютно справедливым, абсолютно тем или абсолютно этим. Будучи людьми, мы расколоты между этими двумя мирами, таково наше экзистенциальное состояние. Человек конечен, но усилие, вложенное в стремление стать человеком, бесконечно. Поскольку мы никогда не сможем примирить это противоречие, присущее нашему бытию, даже творимое нами добро по сути абсурдно. Соблазн «вчитаться» в Мамардашвили религиозность велик, и авторы по меньшей мере одного российского учебника истории философии толкуют его идеи о бесконечном стремлении, присущем человеческому бытию, в явно религиозных терминах: «Стремиться к тому, на что не

¹⁶ О «мировой душе» у Мамардашвили см. [Доброхотов 2008: 365].

хватит жизни, — это и есть человеческое предназначение. Это стремление и есть то, что можно назвать бессмертной душой» [Губин и др. 2001: 411].

В понимании Мамардашвили душа — реальность, пусть это не данный Богом дух, а место, служащее источником прогресса и стремления. Он утверждал, что понятие души неотделимо от понятия культуры; для него это был «отрезок», «по которому я не могу не идти» [Мамардашвили 1992: 56]. Мы не способны полностью описать или уловить, каким образом душа служит источником культуры и внутренней жизни, так же как не можем уловить и описать «третью сторону» или «неописуемый мир». Мир, «окружающий человека в его мышлении», он назвал «духовным»: «это мир, в котором нет стрелы времени, где нельзя выделить какую-то единицу смысла, как мы выделяем букву в слове...» [Мамардашвили 1992: 32].

Мамардашвили зашел так далеко, что утверждал, будто действие или мысль, или «я мыслю», является духовным актом и все человеческое познание происходит в рамках духовного. В политическом сезоне 1989–1990 годов в Грузии, когда Мамардашвили активно участвовал в дебатах о независимости Грузии, он пошел еще дальше. В ответ на христианский национализм и популярность движения «Грузия для грузин» Мамардашвили, по воспоминаниям, заявил в публичном выступлении на втором собрании Народного фронта Грузии: «Даже такое святое понятие, как Родина, не может быть для нас, христиан, выше Истины, которая есть Бог» [Дуларидзе 1997]. Нетрудно понять тех читателей Мамардашвили, которые, живя в эзоповской атмосфере 1970-х годов, ошибочно увидели в нем тайного богослова, учитывая, что для описания фундаментальных человеческих процессов, таких как мышление, познание и сознание, он пользовался языком религии¹⁷.

¹⁷ Современный исследователь И. И. Евлампиев стремится показать, что Мамардашвили, сам того не осознавая, находился под влиянием традиции и «духовной атмосферы» русской религиозной философии. См. [Евлампиев 2017: 418].

Разница между философией и религией, по мнению Мамардашвили, заключается в том, что «философия, в отличие от религии, не может останавливаться на состояниях почтения, послушания, уважения. Философия (и мысль вообще) не может и не должна почтительно замирать в почтении ни перед чем» [Мамардашвили 1992: 32]¹⁸. Он также не преминул отделить концепцию Бога в культуре от богословского Бога. В культуре, утверждал он, «Бог — это символ некоторой силы, которая действует в мире вопреки нашей глупости, непониманию, неумению или нежеланию понимать некоторые состояния, к которым мы не могли прийти своими собственными силами, но которые тем не менее являются фактами» [Мамардашвили 1992: 38]. Чудо жизни заключается не в акте сотворения мира и не в обещании жизни после смерти, а в существовании мысли: «сам факт, что случилась мысль, является чудом» [Мамардашвили 2012а: 84]. Главное же отличие, конечно же, состоит в отсутствии абсолютного Существа, которое объединяет весь мир. У Мамардашвили структура мира представляет собой не Божественный порядок, а неопируемую структуру, хаос, который «окружает каждую точку культурного существования внутри самой культуры» [Мамардашвили 1992: 145].

Абсурд в понимании Мамардашвили обладает также выраженным политическим измерением. В одной из своих работ конца 1980-х он призвал в свои сторонники Кафку, утверждая, что «именно Кафка описал государство как то, что обволакивает нас везде, но что мы не можем найти нигде» [Мамардашвили 2013: 205]. Кафка, по мнению Мамардашвили, обобщил политический и социальный климат двадцатого века, на который классический дискурс о свободе больше не распространяется. Абсурд состоит именно в том, что перед людьми не стоит задача выбора между свободой и детерминизмом: детерминизм маскируется под свободу, так что любой выбор сам по себе был бы иллюзией.

¹⁸ О том, что для Мамардашвили мысль была формой сопротивления, см. [Седакова 2014].

Так, в «Замке» от К. постоянно требуется такой ложный выбор, в результате чего идея некоего внешнего закона или истины — сама идея замка — всегда ускользает от него. Мир, в котором он делает выбор, в свою очередь, постоянно насмеяется над ним, ставя его в положения, унижающие его во имя некоей необходимости, как, например, требование, чтобы он переехал жить в школу, или тираническая преданность его помощников. Мир К. — воплощение антитрагизма, потому что в нем нет места для сознательного действия. По словам Р. Карста, «Кафка... подавляет воображение читателей, потому что упрощает и сокращает условия реальности: в созданном им мире мы чувствуем стеснение и беспокойство и жаждем пространства и воздуха реальной жизни» [Karst 1978: 189].

Кафку не издавали в России до 1965 года, а на протяжении 1970-х он подвергался нападкам советских критиков за то, что игнорировал угрозы современного капитализма и переносил действие своих произведений в метафизический мир, «изначально исключая возможность какой-либо [классовой] борьбы» [Karst 1978: 188]. Подозрительное отношение к абсурду Кафки как к чему-то опасному продолжалось и в 1980-е годы: так, П. Д. Волкова вспоминает жалобу на ВГИКовских студентов, подпавших под дурное влияние Мамардашвили: «То ли этой Кафки читались, то ли этого грузина наслушались» [Волкова 2015].

Мы видим, что созданный Кафкой художественный мир служит подходящей средой для философии абсурда Мамардашвили. Нетрудно также наделить абстрактную обстановку и персонажей рассказов Кафки конкретными чертами советской действительности. Согласно Кафке — и Мамардашвили — бороться за свободу невозможно, поскольку такая борьба уже предполагает существование некоторой свободы, пусть самой маленькой. Здесь землемер К. совершает роковую ошибку: он изначально предполагает, что замок существует. В экранизации Балабанова Землемер делает еще одну ошибку: он изначально предполагает не только то, что замок существует и что он по собственной воле его ищет, но также то, что он — землемер.

Балабанов и Кафка

Состояние абсурда для Кафки, Мамардашвили, а также для Балабанова — это принципиально человеческая проблема. В «Превращении», когда Грегор Замза понимает, что превратился в насекомое, абсурдность его состояния подчеркивается человеческими реалиями, составляющими фон повествования: хотя он утратил речь, внутренние языковые и умственные способности позволяют ему задумываться о своем состоянии; хотя родители больше не считают его своим сыном, он по-прежнему испытывает человеческую боль (зуд при невозможности почесаться), беспокойство (из-за того, что не ходит на работу) и удовольствие (его по-прежнему трогает музыка). Новая жизнь Замзы-насекомого в прежней комнате, среди человеческой мебели и личных вещей, демонстрирует основную суть абсурдистского модуса существования: абсурд действителен только в том случае, если он имеет место в рамках логических и концептуальных возможностей человеческой жизни. То же самое касается Мамардашвили, и именно поэтому метафоры «зомби» и «третьей стороны» так убедительны, когда речь идет о существовании человеческого сознания, а также о его отсутствии.

Абсурд помогает контекстуализировать роль движения и повторения в фильмах Балабанова, а также его подход к проблеме человечества в целом, но не всегда объясняет, почему кодом его фильмов являются конкретные детали советской жизни. Если антураж у Кафки не указывает на конкретную локализацию действия, а персонажи служат обобщенными выразителями безнадежности человеческого существования, то главные герои Балабанова — это носители режиссерского видения советской и постсоветской геополитической, исторической и культурной травмы, видения, средоточием которого является Россия. Балабанов неоднократно утверждал, что время и место имеют большое значение для его творчества, что он снимает только то, что знает, и что все его фильмы «про русских» [Солнцева 2012]. Балабанов усложняет ситуацию тем,

что постоянно использует в качестве организующего кода своего творчества свой собственный опыт, наполняя фильмы автореферентными артефактами и поворотами сюжета: это символические знаки советского времени (песни, одежда, привычки), его друзья, появляющиеся в эпизодических ролях, и места, которые он часто посещал¹⁹. Хотя его режиссура носит автореферентный характер и многие из его фильмов действительно являются «фильмами о фильмах», его творчество отрицает постмодерн, поскольку его, похоже, в первую очередь интересует то, что постмодернизм самым яростным образом отвергает: большой нарратив, объединяющий жест и твердая уверенность в том, что автор субъективно и безраздельно управляет собственным художественным миром²⁰.

Примером объединяющего жеста в творчестве Балабанова может служить повторение типов персонажей, сюжетных мотивов, мест съемок и даже актеров; все это привносит в совокупность его фильмов ощущение их родства между собой. Так, в шести ранних фильмах Балабанова мы видим актера В. Сухорукова; в пяти появляется А. Мосин; С. Письмиченко играет героинь «Замка», «Брата» и «Морфия»; Р. Литвинова исполняет одну из ролей в «Жмурках» и роль главной героини в фильме «Мне не больно» (2006). С. Бодров-младший, И. Дапкунайте, Д. Дюжев и Н. Михалков также задействованы сразу в нескольких работах Балабанова. Его манера снимать популярные знаковые фигуры, например рок-музыкантов в фильмах «Брат» и «Я тоже хочу», добавляет культурный вес его многократным утверждениям, что его фильмы так или иначе являются продолжением реальности. Еще один объединяющий жест — приверженность к переложению литературных произ-

¹⁹ Например, банные эпизоды в «Я тоже хочу» снимались в бане, которую Балабанов посещал каждую среду, а ряд игровых эпизодов его фильмов — неподалеку от его дома на Васильевском острове в Санкт-Петербурге.

²⁰ О Балабанове и постмодерне см. [Плахов 2017: 11; Anisimova 2013; White: 2018].

ведений, от его высокой оценки повести Дж. Стейнбека «О мышах и людях» (1937), часто отмечаемой в воспоминаниях о нем, до сценариев, так или иначе навеянных литературой («Замок», «Счастливые дни», «Река» (2002), «Груз 200» и «Морфий»)²¹.

Кроме того, отсылки Балабанова к собственному методу, присутствующие в ряде фильмов, складываются в отдельный метанарратив. Й. Нойгрошель утверждает, что шоковый эффект модернизма Кафки обусловлен его несобственно-авторской речью — формой повествования от третьего лица, в которой сливаются точки зрения автора и персонажа, коды повествования и повествователя [Neugroschel 1995: xiii]. Этот прием характерен для языка Кафки и в то же время помогает понять взаимосвязь между фильмами Балабанова и риторикой рассуждений Балабанова о своих фильмах, где он с подозрительным упорством пытается заставить нас поверить, будто ключом к пониманию его творчества служит его биография. Некоторые критики полагают, что стремление Балабанова внедрить собственную личность в свое творчество служит показателем эстетики постмодернизма, в то время как другие видят в этом продолжение картезианской парадигмы, в которой любое знание начинается с возвращения к самому себе²².

На самом деле это типичная ошибка в прочтении Декарта — смешивать его методологический скептицизм с выводами, к которым он приходит; иными словами, Декарт обращается к «я» (к разуму) как к источнику достоверного знания только для того, чтобы продемонстрировать, что на самом деле существует множество других вещей, в которые у нас есть веские основания верить, в том числе Бог. Рассуждения Балабанова о своей режиссуре попадают в эту мнимую Декартову ловушку: в интервью мы видим, как он регулярно и настойчиво отстаивает свою субъективную позицию как отправную точку для интерпретации происходящего на экране, отмечая выводы,

²¹ О Балабанове и экранизации литературных произведений см. [White 2018: 625].

²² О Балабанове и Декарте см. [Аркус 2015; Ермакова 2015].

не имеющие отношения к его авторскому «я», и внедряя в свои фильмы собственное имя и образ.

Важный компонент метода Балабанова заключается в том, что он напрямую связывает достоверность изображения эмоций на экране с верой зрителя в «реальность» происходящего в фильме. В. И. Сухоруков рассказывает, что на съемках «Счастливых дней» он отморозил ноги, но Балабанов умышленно проигнорировал это: «Ему нужно было, чтобы мои мучения через глаза передавались» [Сухоруков]. А во время съемок его последнего фильма «Я тоже хочу» актриса А. А. Шитикова два дня бегала голой по снегу, пока не ободрала в кровь ноги: хотя для изображения трупов, разбросанных на снегу у колокольни, Балабанов все же использовал манекены, страдания проститутки должны были выглядеть подлинными. А. Медведев полагает, что кинематографическая задача Балабанова заключалась в стирании границ между жанром и жизнью и он достигал этого с помощью боли [Медведев 2017: 88]. Полное лишения паломничество проститутки лишает ее вульгарной женственности, так что, когда она прибывает в мужской лагерь с обмороженными ногами, ее одевают в мужскую верхнюю одежду и встречают у костра как товарища. Помимо того что ее долгий бег оказался одной из самых поразительных сцен фильма, в финале зрители склонны полагать, что ее покаяние было истинным, так как колокольня принимает ее, выпустив клубы дыма.

На самом деле Балабанов временами соглашается с тем, что его постоянные заявления о «правдивости» его фильмов служат, по сути, частью общего эстетического подхода к режиссуре. В одном из интервью он объясняет, что его цель — достичь взаимодействия зрителя с фильмом на эмоциональном уровне, и говорит о той роли, которую в этом процессе играет литература:

Кафка и Беккет нравились потому, что они не имели совершенно никакого отношения к реальному миру. Самое интересное для меня — это создать абсолютно искусственный мир с абсо-

лютно реальными фактурами. Реальная фактура создает ощущение достоверности, и тогда условный персонаж вызывает у зрителей живые эмоции [Балабанов].

В этом высказывании примечательны два момента. Во-первых, Балабанов подчеркивает склонность Кафки и Беккета к абстрактности, о чем говорит и Р. Карст: Кафка уснащал свои произведения автобиографическими деталями и элементами своего родного города Праги, но затем «привычно и систематически размывал свои собственные следы в романах и рассказах — практика, уже заметная в универсализме его притч, из которых исключены какие-либо признаки времени, места и человеческой индивидуальности» [Karst 1978: 190]. Во-вторых, Балабанов здесь признает, что смешивает искусственное и реальное, абстрактное и конкретное, чтобы достичь равновесия в мире, который является для его зрителей и культурно узнаваемым, и субъективно переживаемым. Вспоминая о своей работе с Балабановым, Т. Кузьмичева предполагает, что поиск им формулы создания «подлинности» на экране в конечном итоге диктовал техническую структуру его фильмов. По ее мнению, крупные и очень крупные планы, которые критики считают отличительной чертой его стиля, были на самом деле лишь техническим побочным продуктом режиссерского зрения, возникавшим во время съемок в местах повседневного пребывания российских / советских людей (автомобили, квартиры, посиделки за кухонным столом) — местах, в которых при этом часто происходят самые неприглядные и самые «подлинные» события в жизни [Kuzmicheva 2018].

В финале фильма «Я тоже хочу» персонаж, фигурирующий как «член Европейской киноакадемии», которого играет сам Балабанов, падает мертвым на снегу у колокольни. Ранее в фильме появляется младший сын Балабанова, играющий эпизодическую роль мальчика, который предсказывает, кого примет и кого не примет колокольня. В результате колокольня не принимает ни бандита, ни режиссера. Фильм завершает сово-

купность трех смертей, каждая из которых имеет отношение к самому Балабанову: смерть персонажа — европейского режиссера, экранная смерть Балабанова в роли режиссера и исполнение Балабановым его собственной, реальной смерти, поскольку ему уже поставлен диагноз и он умрет вскоре после выхода фильма [НТВ 2013]. Финал «Я тоже хочу» не только автореферентен; в нем Балабанов в традиции несобственно-прямого стиля обращает порядок многоуровневого дискурса — персонаж, предполагаемый режиссер / автор, процесс создания фильма и история кино в более широком смысле — в точку зрения режиссера как рассказчика, автобиографа, документалиста и историка одновременно.

Почему же тогда в конце «Я тоже хочу» режиссер умирает? Хотя Балабанов постоянно отвергает философские интерпретации своих фильмов, в интервью 2012 года он объясняет: «Люди устали, им надоело здесь, и надо либо самоубийством жизнь закончить, либо к счастью полететь» [Солнцева 2012]. С одной стороны, его комментарий повторяет известные слова Камю о его экзистенциалистском методе, с помощью которого он выбрался из ловушки абсурда, заявив, что «есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства» [Камю 1990: 9]. С другой стороны, здесь Балабанов еще раз говорит о судьбе своего персонажа с точки зрения своего автобиографического «я», утверждая, что его экранная смерть в «Я тоже хочу» является формой возмездия за предшествующее творчество. В интервью, особенно в конце жизни, в связи с сюжетом «Я тоже хочу» он не раз говорил о вере (см., например, [Заозерская 2013]). В интервью 2012 года он сказал: «Я убил в фильмах слишком много людей. У меня нет ни единой картины без убийств. Это не очень-то помогает достичь счастья» [Балабанов 2012]. Подобные высказывания Балабанова толкают зрителя на путь заманчиво упрощенного истолкования «Я тоже хочу» как части его личного духовного странствия, акта искупления ради спасения

его кинематографической души, в ходе которого он вписал в повествование собственную кончину и спасение²³.

В связи с «Я тоже хочу» Балабанов также упоминал о гибели кинематографической формы. Через год после выхода фильма он говорил об эфемерности кино, по-видимому подразумевая при этом, что кинофильмы выходят из моды быстрее (или входят в культурный канон с бóльшим трудом), чем литературные произведения [Заозерская 2013]. «Я тоже хочу» — первый и единственный фильм режиссера, снятый с использованием цифровых технологий. Камера RED высокого разрешения, которой пользовался А. Симонов, снимая последний фильм Балабанова, особенно подчеркнула безжалостную и даже гротескную телесность его фильмов²⁴. В то же время сама эта техническая подвижка стала очередной своеобразной смертью: уход режиссера из жизни в 2013 году совпал с массовым переходом ведущих рынков коммерческого кино от киноплёнки к цифровым технологиям, который тогда казался бесповоротным²⁵.

В свой первый фильм Балабанов также вставил себя. Кафка умер в 1925 году, не завершив «Замка», так что Балабанов должен был сам решить, чем закончится история. В конце фильма Землемера доставляют в замок, который оказывается охотничьим домиком персонажа, отсутствующего в оригинале Кафки, чиновника Балабене. Во владениях Балабене, чье имя безошибочно отсылает к фамилии режиссера, Землемер лишается своей личности и вынужден поменяться местами с другим

²³ В интервью сам режиссер порой высказывается в этом ключе, см. [Заозерская 2013].

²⁴ По некоторым воспоминаниям, Балабанова убедили снимать в цифровом формате, по другим, он сам был инициатором этой идеи. См. об этом [Сычев 2012; Кувшинова 2015: 174].

²⁵ Компания «Кодак» объявила о банкротстве в 2012 году, а «Парамаунт» прекратила съемки на киноплёнку в 2013-м. Однако несколько лет спустя тенденция уже начала меняться: в 2017 году оператор Л. Сандгрэн получил «Оскара» за операторскую работу над фильмом «Ла-Ла-Ленд» (режиссер Д. Шазелл), первую за пять лет награду, присужденную за съемки на киноплёнке 35 мм.

государственным служащим замка, господином Брунsvиком. Землемер пытается переубедить окружающих, но они больше не видят в нем его прежней личности и воспринимают его только как Брунsvика. В конце фильма Землемер — теперь Брунsvик — возвращается в гостиницу, где начиналась вся история и где было только что объявлено, что Замок неожиданно наделил новыми полномочиями Землемера — человека, которым он больше не является.

Подобно тому как Брунsvик становится «лжеземлемером», охотничий домик Балабене оказывается «лжезамком». Войдя в замок Балабене, мы видим, что его фамильный герб имеет двойной силуэт, очень похожий на известную с 1892 года оптическую иллюзию «кролик-утка», только вот на двойственной картинке Балабене одна сторона представляет силуэт кролика, а другая — профиль Сталина. Этот же двусмысленный символ появляется в фильме и раньше — он висит на стене гостиничного номера Землемера и служит еще одним свидетельством того, что путешествием героя все время руководили неподконтрольные ему силы. Более того, когда мы видим на экране настоящий замок, он оказывается смешным в окружении искусственных скал и пенистого, как будто мыльного озера, усиливая не только абсурдность сюжета фильма, но и в первую очередь абсурдность самой визуализации замка. Балабанов называл «Замок» своим наименее удачным фильмом и выражал недовольство своей версией финала; тем не менее, по его словам, последняя треть фильма — его завершение незаконченного романа Кафки — «это единственное достижение этого фильма, чего там есть интересного» [Кувшинова 2015].

В 2013 году Балабанов был похоронен на Смоленском кладбище в Санкт-Петербурге, где он в 1990-е снимал фильмы «Счастливые дни» и «Брат». Чуть больше месяца спустя после его смерти рухнула колокольня в поселке Шексна, где снимали «Я тоже хочу». Это совершенно абсурдное событие — обрушение «колокольни счастья» — добавило еще один интерпретативный слой к мифам, окружающим Балабанова и его фильмы.

В этом смысле «Я тоже хочу» — фильм, который лучше всего смотреть не сам по себе, а в широком контексте творчества Балабанова. Это не только замкнет круг, начатый его первым игровым фильмом; появление режиссера в финале «Я тоже хочу» в последний раз обнажит приемы его несобственно-авторского стиля. И в «Замке», и в «Я тоже хочу» имеют место экзистенциальные путешествия, верно истолковать которые можно только с учетом появления в фильмах фигуры режиссера: это господин Балабене как тайная сила в «Замке» и Алексей Балабанов минимум в двух ролях в «Я тоже хочу» — в ролях режиссера на экране и вне экрана.

В то же время в финалах обоих фильмов Балабанов довел свой несобственно-авторский стиль до эстетического предела, в результате чего конкурирующие слои «правды» обеспечивают эпистемологическую основу фильмов, а также затрудняют выбор какого-либо окончательного прочтения без риска слишком серьезно отнестись к собственным декларациям режиссера касательно его метода. Обрушение шекспировской колокольни можно истолковать как знак свыше, как простое поэтическое совпадение или даже как финал последней комедии абсурда — в контексте преднамеренно неоднозначного посыла заключительного фильма Балабанова любое толкование окажется вполне разумным²⁶.

²⁶ Метафизическое прочтение «Я тоже хочу» см. в [Кувшинова 2015: 182]. Интерпретация фильма через призму душевного мира режиссера содержится в [Гусятинский 2013].

Глава 5

Александр Зельдович: «Мишень» (2011): Толстой и Мамардашвили о бесконечном и земном

Среди студентов Мамардашвили на Высших режиссерских курсах в 1980-е годы был А. Е. Зельдович, психолог, до поступления в киношколу два года проработавший в Москве. Вместе с писателем и драматургом-постмодернистом В. Сорокиным Зельдович написал сценарий к фильму «Мишень» (2011) — вольное переложение «Анны Карениной» Л. Н. Толстого.

Действие фильма происходит в неопределенном, не очень отдаленном будущем. Группа представителей московской элиты отправляется к источнику молодости, расположенному на юге Сибири, в горах Алтая. С философской точки зрения изображение в фильме моральной угрозы, которую несет в себе вечность, вступает в диалог не столько с романом Толстого, сколько с его философией смерти: Толстой на протяжении нескольких десятилетий предостерегал против духовно-нравственной опасности смешения категорий бесконечности и вечности, и «Мишень» можно рассматривать как философский комментарий к некоторым наиболее важным идеям Толстого по этому вопросу. Мамардашвили тоже говорил о категориях бесконечного и вечного, утверждая, в частности, что правильное понимание бесконечности необходимо для

самосознания, для общественных отношений и, следовательно, для возникновения любого рода философского мышления.

В этой главе я предлагаю «двухголосное» прочтение «Мишени» Зельдовича. Во-первых, я анализирую фильм в контексте философии смерти Толстого с ее категориями бесконечного и вечного, имеющими решающее значение для понимания этических и духовных аспектов его творчества. Во-вторых, рассматриваю его через призму взглядов Мамардашвили на бесконечность: это был один из наиболее часто повторяющихся терминов в его лекциях, и он понимал ее в гегелевской традиции, как мост между самосознанием и бытием. Привлекая материал из кино, философии и литературы, вне зависимости от жанров и исторических периодов, я надеюсь не только раскрыть новые способы прочтения фильма Зельдовича, но и показать, как глубокое понимание философского потенциала кинообраза служит динамичным пространством для философских встреч.

Роман на пленке

Александр Зельдович (р. 1958) поступил на Высшие курсы сценаристов и режиссеров, в мастерскую Г. А. Панфилова, в 1982 году. С самого начала его творчество находилось под сильным влиянием русской литературной традиции. В 1986 году его дипломной работой в кино стала экранизация повести Н. А. Лескова «Воительница» (1866), а дебютный полнометражный фильм «Закат» был снят по мотивам пьесы И. Э. Бабеля (1928). Сценарий к своему второму фильму «Москва» (2000) он также написал в соавторстве с В. Г. Сорокиным — культовой фигурой российской литературы и кино начала XXI века, автора, в рассказах которого по-чеховски зафиксировано «безбожие» 1990-х годов [Зельдович 2013]. Согласно Б. Вурм, непреднамеренная периодичность выхода фильмов Зельдовича (примерно раз в десять лет) в сочетании с его помпезным

стилем создает впечатление, что каждый из фильмов подводит итоги десятилетия, служит квинтэссенцией своего времени [Wurm 2011].

Действие «Мишени» начинается в Москве в 2020 году. Столица России в этом недалеком будущем (проходит всего девять лет с момента выхода фильма на экран) видится режиссеру одновременно футуристичной и знакомой: выполненные с помощью компьютерной графики небоскребы заполняют пространства между историческими памятниками, а приметы российской культуры сочетаются с космополитическими признаками китайского влияния, пронизывающего жизнь в метрополи¹. Пять главных героев фильма, каждый из которых более или менее соответствует герою или героине «Анны Карениной», красивы, богаты и полны решимости оставаться такими всегда. Министр недр Виктор находится на пике карьеры, его жена Зоя — на пике своей красоты. Обоих беспокоит неотвратимость умирания, причем на разных уровнях и в разных аспектах. Перед Виктором стоит задача повернуть вспять опасный экологический и этический путь, на который встала Россия, тогда как его молодая жена поглощена проблемами собственной смертности и бесплодия, и это проявляется в ее бесконечных экспериментах с омолаживающими ваннами и предотвращающими старение косметическими масками.

Услышав, что в горах Алтая скрывается «источник молодости», Виктор вместе с Зоей и еще тремя спутниками отправляется искать объект, который местные жители называют Мишенью: это заброшенная астрофизическая станция, которая поглощает космическое излучение и, по слухам, способна на неопределенно долгий срок остановить старение. Вернувшись в Москву, группа поначалу испытывает чувство необычайной

¹ Начальные титры фильма — первое указание на это китайское влияние: буквы в фамилиях режиссера и актеров накладываются друг на друга, таким образом превращая кириллические знаки в подобие китайской письменности.

свободы. Но проходит всего несколько дней, и это ощущение сменяется пустотой и ужасом.

Персонажи постепенно утрачивают свои личностные черты: мужчины — Виктор, Николай и Митя — впадают в приступы жестокости и безумия, становятся виновниками сексуального насилия, массовых беспорядков и членовредительства; женщины, в свою очередь, делаются все более слабыми и истеричными, при этом Зоя и Тая (бывшая жительница Мишени) начинают одеваться и поступать все более сходным образом, так что в конце концов даже Виктор перестает их различать. Как только из уравнения исключается смерть, их жизни — а согласно художественной логике, и повествовательная ткань фильма — лишаются порядка и осмысленности, и каждый из героев вступает на путь насилия и иррационализма, который две недели спустя заканчивается для каждого либо смертью, либо бегством.

Пять главных героев «Мишени» — это анахроничное сочетание богатства и самодовольства новых русских 1990-х годов и социального безразличия и культа «гламура» 2000-х. Их поездка к Мишени сулит не только личное бессмертие, но и бессмертие империи, она призвана остановить движение русской культуры в самый декадентский и солипсический момент постсоветской эпохи, представляющий собой воображаемое сочетание прошлого, настоящего и будущего; М. Ю. Кувшинова называет это «жанровым палиндромом, одновременно утопией и антиутопией» [Кувшинова 2011]. Исключение из повествования смерти вводит нас в новое состояние, в котором «не должно быть ограничений», как говорит Митя, вернувшись с Мишени.

Погоня за молодостью, которой поглощены герои Зельдовича, в свою очередь, усугубляется кризисным состоянием природных ресурсов. Подобно тому как личная жизнь героев определяется несоответствием между физической красотой и экзистенциальным неблагополучием, достижения России также являются лишь поверхностными. Притом что повседневную жизнь Москвы теперь правят китайские культурные

обычай, Россия утверждает свою имперскую власть, контролируя длинный участок оживленной трансконтинентальной грузовой автомагистрали, которая проходит от Гуанчжоу до Парижа. Страна перерезана ею с востока на запад и служит перевалочным пунктом при перевозке товаров и ресурсов между двумя частями света, которые она с давних времен объединяет как географически, так и культурно.

Между тем Министерство недр вкладывает все силы в добычу из вулканического газа на Камчатке редкого элемента руния — это должно послужить способом укрепить влияние России на мировой арене. На внутреннем фронте борьба за власть и ресурсы представлена демографическим кризисом, символом которого служит тело Зои. В первых же эпизодах фильма ее физическая и психологическая хрупкость, а также бесплодие и отчаянное желание сохранить невозстановимую молодость коррелирует с имперским организмом, находящимся в остром кризисе. Раздувшаяся до невероятных размеров, неспособная к дальнейшему развитию, империя на какое-то мгновение застывает в неподвижности, перед тем как рухнуть под собственной тяжестью. Под блестящей оболочкой небоскребов, технологий и умиротворяющей дальневосточной музыки страна, чье могущество держится на добыче и экспорте собственных природных ресурсов, то есть на эксплуатации собственного тела, изо всех сил борется за выживание.

На эстетическом уровне стерильный мелодраматический сюжет и фарфоровые декорации «Мишени» резко контрастируют с эстетикой тех мрачных провинциальных мелодрам, разыгрывающихся в российской глубинке, которые во время выхода фильма преобладали в российских фестивальных программах. Контраст оказался настолько разительным, что некоторые критики сразу же обвинили фильм в поверхностности². Визуальный ряд «Мишени» подтверждает декларируемый сюжетом

² См., например, комментарии О. В. Аронсона в передаче «Закрытый показ: “Мишень”» (Первый канал, 5 мая 2010).

разрыв между формой и содержанием; в нем эхом отзывается бессмысленность поиска героями физического совершенства: прозрачные просторы Алтая, стеклянные и мраморные аркады Москвы, города будущего, сгенерированные компьютером, и безупречные черты Зои — все это воплощает идеализированные черты застывшего совершенства, которое уже готово покрыться патиной. Зельдович долго искал исполнительницу главной женской роли и выбрал южноафриканскую актрису Джастин Уодделл, чья хрупкая внешность и речь с акцентом (для этой роли она несколько месяцев учила русский язык) способствуют ощущению отчужденности, царящей на экране. Изображение выхолощенной и безупречной московской элиты сопровождается оригинальной музыкой к фильму, написанной бывшим музыкальным руководителем Большого театра Л. Десятниковым³. Воздушные мелодические ходы уравниваются интервалами стаккато и паузами, сквозь которые прорываются звуки окружающей обстановки; все это создает ощущение «оторопи и растерянности», которому способствует и изумительная красота алтайских пейзажей. Как отмечает в рецензии на «Мишень» З. Абдуллаева, «стиль (интерьеры, костюмы, сценография, ракурсы, реквизиты и тематика) становятся основным содержанием фильма» [Абдуллаева 2011].

Зельдович неоднократно заявлял, что цель его фильма — выйти за рамки жанров и применить богатую романистическую традицию России к кинематографу. Рецензенты фильма дошли даже до утверждения, что в «Мишени» режиссер буквально следует «Анне Карениной», в то время как сам Зельдович пояснял: «Мы открыто взяли всю сюжетную конструкцию “Анны Карениной” — и даже роспись персонажей, — просто

³ О музыке Десятникова к фильму см. [Ренанский 2011]. Десятников также написал саундтрек к фильму «Москва», за который в 2002 году получил Гран-при на Фестивале кино- и медиамузыки в Бонне за лучший саундтрек и награду «Золотой овен» Российской гильдии кинорежиссеров.

взяли и перенесли» [Громковский 2011; Ляшенко 2011]. По словам Зельдовича, действие фильма происходит «в русском романе»; режиссер указывает, что видит в «Мишени» слияние основных литературных жанров — рассказа, повести и романа — в один «кинороман», длящийся около двух с половиной часов [Малюкова 2011; Плахов 2011]. В интервью, которое режиссер дал в марте 2011 года, он так и сказал: «Мы делали роман» [Паисова 2011].

Говоря о литературной основе фильма, следует отметить также глубинную связь «Мишени» с миром будущего из антиутопии В. Сорокина «День опричника» (2006)⁴. Действие повести Сорокина происходит в 2028 году; то есть события «Мишени» по сравнению с ним разыгрались не более чем на десять лет раньше. К этому времени Россия изолировала себя от всех стран, кроме Китая, и главный герой, высокопоставленный опричник, процветает на государевой службе, используя в своих интересах авторитарный режим в духе времен Ивана Грозного. В сюжетах «Мишени» и «Дня опричника» много общего, включая отношение к китайской иммиграции, смешанную русско-китайскую культуру будущего и изображение трассы Гуанчжоу — Париж, тянущейся через всю страну. Неопределенность места и времени — характерная особенность всего творчества Сорокина; в частности, он нередко проецирует канонические литературные мотивы девятнадцатого века в будущее, которое выглядит и знакомым, и незнакомым. Таким образом, «Мишень» сближается с литературой по обеим сторонам временной оси: с одной стороны, коренится в повествовании Толстого, с другой — уходит в историко-футуристическую дистопию Сорокина и постмодернистский подход к канону русской классики.

⁴ Один из рассказов Сорокина 2015 года носит заглавие «Мишень», но его сюжет никак не связан с сюжетом фильма. О сотрудничестве Сорокина с Зельдовичем см. [Плахов 2011].

Зельдович учился у Мамардашвили с 1984 по 1986 год, когда последний читал лекции по философии на Высших режиссерских курсах. В интервью 2015 года режиссер рассказывает, что, уже завершив работу по продвижению на экраны фильма «Мишень», он купил несколько томов лекций Мамардашвили и начал читать. Как и большинство режиссеров, учившихся у Мамардашвили, включая А. Сокурова, Зельдович вспоминает, что полностью осознал влияние философа только на более позднем этапе своей жизни, в данном случае более чем через двадцать лет после обучения на Высших курсах и уже будучи признанным режиссером [Зельдович]. «Мишень» состоит в диалоге с творчеством Мамардашвили не только благодаря прямой личной связи между режиссером и философом, но и потому, что концепции бесконечности и вечности имели важные философские импликации и для Мамардашвили. Согласно философу Э. Ю. Соловьеву, связь Мамардашвили с Толстым не так неожиданна, как кажется на первый взгляд: «Рассуждения Мамардашвили похожи порой на категориальную экспликацию откровений Л. Толстого» [Соловьев 2009]. Сам Мамардашвили утверждал, что Толстой, хотя и теряется в тени философии Достоевского, был не только великим писателем, но и «великим мыслителем» [Эпельбоэн].

Толстой о вечности и бесконечности

Сложная философия смерти у Толстого основывалась на его понимании бессмертия и, что важно, на различении бессмертия и бесконечности. В истории философии существует бесчисленное множество теорий бесконечности: она понималась, в числе прочего, как потенциально незавершаемая (Аристотель), как несовместимая и одновременно совместимая с конечностью (парадоксы Зенона), как непостижимая и Божественная (например, у схоластов). Бессмертие обычно понимается как «обман» физических ограничений биологической

жизни (то есть смерти) *в пределах* конечности пространства и времени, совершающийся либо путем продления жизни на неопределенное время (как, например, в легендах о вампирах), либо путем проецирования плодов человеческой деятельности в будущее, невзирая на смертность человека (например, марксистско-ленинское учение о бессмертии материальных знаков человеческой деятельности). Экзистенциальные кризисы многочисленных толстовских персонажей обусловлены различием этих двух понятий: герои Толстого желают бессмертия, но пренебрегают бесконечностью. Оплакивая утрату своей телесной сущности и индивидуального сознания, они не в состоянии осознать непревзойденную духовную ценность существования, устремленного в бесконечность, или того, что Толстой называл «истинной жизнью». Дело не только в том, что в «истинной жизни» не следует бояться смерти: согласно Толстому, для человека, живущего «истинной жизнью», ориентированной на бесконечность, самого понятия смерти не существует⁵.

В достижении «истинной жизни», по Толстому, решающую роль играет коллективизм. В то время как бессмертие включает в себя стремление сохранить индивидуальное человеческое тело (в «Мишени») или индивидуальную душу (в христианской модели), Толстой видел вневременную и внепространственную бесконечность неразрывно связанной с коллективным духовным единством, существующим в физическом мире. В рассказе «Три смерти» (1858/1859) живое совокупным усилием заполняет пустоты, оставленные смертью: на могиле умершего ямщика вырастает трава, а после того, как срублено дерево, ветви других деревьев «радостно и спокойно» красуются «на новом просторе» [Толстой 1979а: 71]. Стремление к бессмертию многочисленных персонажей Толстого, а также героев «Мишени» является признаком ложного понимания ценности личности; как подчеркивал В. В. Зеньковский, представление о ценности отдельной личности было почти полностью чуждо фило-

⁵ См., например, [Толстой 1984].

софии Толстого [Зеньковский 2000: 509]. Если и существует какой-то выход из западни индивидуализма, «то выход этот несомненно ведет через отречение от блага личности», утверждает Толстой [Толстой 1984а: 59]. Общение с другими по закону любви («Закон насилия и закон любви», 1908) является единственным способом достижения «истинной жизни».

Здесь мы сталкиваемся с парадоксом в мысли Толстого. Хотя ему ясно, что «истинная жизнь» существует вне временных и пространственных ограничений физического мира, социальная составляющая его философии показывает, что «истинная жизнь» должна иметь место и в этом мире. Он полностью отвергал убеждение, что телесная жизнь важна лишь ввиду загробной жизни, и даже в работе «О жизни» (1888), которая считается одним из самых исчерпывающих философских исследований отношения человека к смерти, он избегает спекуляций о бессмертии души или какой-либо возможности посмертного искупления. Иными словами, для Толстого смысл жизни прочно привязан к настоящему. «Жизнь, не имеющая перед собой никакой другой цели, кроме загробной жизни или невозможного блага личности, есть зло и бессмыслица» [Толстой 1984а: 33]⁶, — утверждает он.

В «Логико-философском трактате» (1921), написанном Л. Витгенштейном в период, когда он находился под сильным влиянием «Краткого изложения Евангелия» Толстого (1906), философ высказал точку зрения, которая может хотя бы частично разрешить толстовский парадокс между социальной обусловленностью и вневременностью. Говоря о семантических отношениях между временем и вневременностью, Витгенштейн писал: «Если под вечностью понимают не бесконечную временную продолжительность, но, скорее, отсутствие времени,

⁶ О взглядах Толстого на «настоящее» см. [Hudspith 2006: 1055]. Среди многочисленных работ о понимании Толстым смерти, бесконечности и / или бессмертия больше всего отношения к с обсуждаемым здесь вопросам имеют следующие: [Jahn 1978; Repin 2002; Trahan 1990]. Кроме того, глубокий анализ трактовки Толстым понятия «жизнь» содержится в [Scanlan 2006].

то вечно живет тот, кто живет в настоящем. Наша жизнь так же бесконечна, как безгранично наше поле зрения» [Витгенштейн 2005: 215]. Хотя Толстой для описания вневременности «истинной жизни» предпочел сравнение с явлением природы, его идея была удивительно похожа: «Человек познает то, что он не умрет, только тогда, когда он поймет, что его жизнь не есть волна, а есть то вечное движение, которое в этой жизни проявляется только волною» [Толстой 1984а: 113].

Еще более противоречиво утверждение Толстого о том, что момент смерти является не только конечной точкой физической жизни, но и источником смысла в этой жизни. В книге «Путь жизни», над которой он работал большую часть 1910 года, он утверждал, что ценность жизни увеличивается с приближением к смерти. Затем он перевел свою философскую позицию касательно ценности смерти в словесно выраженную математическую формулу: «Ценность жизни обратно пропорциональна в квадратах расстояния от смерти» [Толстой 1985: 212]. Если бы мы записали это утверждение в виде математических символов, мы бы получили следующую формулу, где V обозначает ценность жизни, а d — расстояние от смерти:

$$V \sim \frac{1}{d^2}$$

Мы видим, что по своей структуре формула Толстого повторяет закон всемирного тяготения Ньютона⁷. Закон Ньютона гласит, что все тела притягиваются друг к другу с силой, прямо пропорциональной их массам и обратно пропорциональной квадрату расстояния между ними. Иными словами, когда две массы сближаются, сила между ними растет бесконечно.

⁷ О других научных метафорах у Толстого пишет В. Соболев в статье о сомнительном вкладе романа Толстого «Семейное счастье» в психологические концепции любви между полами: [Sobol 2007]. У. Б. Эджертон [Edgerton 1979] рассматривает представления Толстого о пространстве и времени в контексте новой физики двадцатого века. Ни Соболев, ни Эджертон не ссылаются на ньютоновскую метафору ценности смерти.

В формуле Толстого рассматриваемые переменные — не небесные тела, но человек и конечная точка физической смерти. Как и в законе Ньютона, в формуле Толстого чем ближе d к 0 (т. е. чем ближе индивид к смерти), тем выше ценность (V). Таким образом, ценность жизни человека оказывается самой высокой в моменты, непосредственно предшествующие концу жизни. Хотя Толстой критиковал научный или материалистический (в отличие от богословского) подход к жизни, пленивший многие из самых ярких русских умов XIX века, он считал закон Ньютона структурно плодотворным для выражения своей позиции касательно ценности жизни в отношении к смерти⁸. Ту же словесную формулу он повторяет в некоторых других трудах, в частности в дневниковой записи, сделанной несколькими годами ранее, 18 февраля 1906 года.

Наиболее сложным образом Толстой использует эту ньютоновскую метафору в «Смерти Ивана Ильича» (1886), первом крупном художественном произведении автора, написанном после его обращения. Слабея как телом, так и разумом, Иван Ильич сравнивает прогрессирование своей неизлечимой болезни с «камнем, летящим вниз с увеличивающейся быстротой» [Толстой 1982: 102]⁹. Оглядываясь на свое прошлое, умирающий замечает: «Одна точка светлая там, назади в начале жизни, а потом всё чернее и чернее и всё быстрее и быстрее. *“Обратно пропорционально квадратам расстояний от смерти”*» [Там же: 102]¹⁰. Однако, в отличие от формулы из дневника и «Пути

⁸ Толстой не уточняет, что именно он понимает под ценностью, но, учитывая, что его примеры содержат как физическую, так и метафизическую составляющие, мы можем с уверенностью предположить, что, рассуждая о ценности, он имел в виду и живое, и бесконечное. Интересно, что уравнение имеет решение только при условии, что индивид жив: если d равно 0, ценность жизни (V) неопределяема.

⁹ Г. Р. Джан отметил, что по мере того, как болезнь Ивана Ильича прогрессирует, главы становятся все короче, таким образом буквализируя метафору камня, летящего к земле. См. [Jahn 1981: 20].

¹⁰ Курсив мой.

жизни», согласно которой жизнь становится все более ценной в моменты перед смертью, Иван Ильич считает, что его жизнь уменьшается в цене по мере прогрессирования болезни. Начало болезни главного героя знаменует момент, в который именно «чернота» увеличивается «обратно пропорционально квадратам расстояния от смерти». Иван Ильич еще не способен оценить свою жизнь или ценность собственной смерти; он тривиален, эгоистичен и замкнут на самого себя, и он с содроганием ждет «этого страшного падения, толчка и разрушения» [Там же: 103] — именно так он представляет свою неотвратимую смерть. Иными словами, уже встав на толстовский путь к бесконечности, он все еще растерян, косен и охвачен страхом смерти, все еще проживает свою жизнь по неправильной формуле.

Только за четыре дня до смерти, причастившись «со слезами на глазах» [Там же: 105], Иван Ильич преисполняется желанием жить. Последние три дня своей жизни он терзается болью, сомнениями и упрямым отказом смириться. Он признает, что, хотя его жизнь не была идеальной, всегда была надежда сделать ее лучше. Вещи больше не кажутся «чернее и чернее». Дело не в том, что он хочет жить; он хочет стать лучше, пока он еще жив. Осознав это, «он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. <...> Вместо смерти был свет» [Там же: 107]. Преобразив своего героя, Толстой переносит свет, который Иван Ильич видел в начале жизни, в ее конец. С последними вздохами Иван Ильич в своем нынешнем состоянии видит свет, который прежде являлся ему в воспоминаниях; теперь он чувствует дарующую преображение и раскаяние силу того, о чем Толстой позже скажет в «Пути жизни»: «Особенно же ценна последняя минута умирания» [Толстой 1936: 464]¹¹. Ва-

¹¹ Кстати, в дневниковой записи от 2 сентября 1906 года в связи с операцией, которую перенесла его жена, Толстой цитирует «Смерть Ивана Ильича»: «...когда же умирает, то совершенно раскрывается для себя. — “Ах, так вот что!” — Мы же, остающиеся, не можем еще видеть того, что раскрылось для умирающего. Для нас раскроется позже, в свое время» [Толстой 1985: 224].

сильий Брехунов, эгоистичный помещик из рассказа «Хозяин и работник» (1895), видит в небе тот же самый свет — и это заставляет его изменить весь ход своего поведения и пожертвовать жизнью, чтобы его работник пережил метель, согревшись теплом его умирающего тела.

Абстрактного переживания смерти для Толстого было недостаточно, чтобы начать этические размышления: для этого необходимо непосредственное физическое столкновение со смертью. Лишь поверив, что он замерзнет, и услышав слова работника «поми-ми-мираю я», Брехунов понимает, что неправильно себя вел, и посвящает свои последние минуты тому, чтобы изменить ход своей жизни. Необходимое для Толстого требование, чтобы герои приобрели не абстрактный, а личный и ощутимый опыт смерти, соблюдается и в самой известной из написанных им предсмертных сцен. Раненый Андрей Болконский, лежа на поле битвы, не видит ничего, кроме неба над головой и бесконечного серого пространства, уходящего в бесконечность, вокруг себя [Толстой 1979б: 366–367]. Подобно Ивану Ильичу и Брехунову, князь Андрей в «Войне и мире» (1867) испытывает полный разрыв со своим прежним «я», как это описано Л. Шестовым [Шестов 1920: 123]. Но метафора бесконечного неба означает также принятие им бесконечности. «Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его» [Толстой 1979б: 354], — удивляется князь Андрей. Прикосновение смерти позволяет ему задуматься о своей смертности и мысленно выйти за ее пределы, так, что перед ним раскрывается возможность «истинной жизни», прежде ему неведомая.

В последних абзацах «Исповеди» Толстой вспоминает преображающее сновидение, сходное с возрождением князя Андрея на поле битвы. Ему снится, что он висит над пропастью на помочах: «Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня»

[Толстой 1983: 164]. Какой-то голос призывает его смотреть на бесконечность вверху; в головах же у него оказывается столб, а от столба «проведена петля как-то очень хитро и вместе просто, и если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении» [Там же: 165]. Для Толстого вера была единственным выходом из парализующего парадокса, в котором он пребывал большую часть своей жизни, застряв между двумя противоположными подходами к бесконечности. Поддаться бесконечности внизу означало бояться смерти и цепляться за свое «я»; охватить бесконечность вверху — принять смерть как опору, на которой держится смысл жизни¹². «Что такое я?» — спрашивает Толстой в «Исповеди» и отвечает: «Часть бесконечного» [Толстой 1983: 142].

Готовясь к прочтению «Мишени» Зельдовича, также важно помнить, какое значение Толстой придавал активному, живому нравственному движению. Притом что движение было важной составной частью его этической философии, он подчеркивал, что важна не скорость, с которой человек приходит к правильной смерти, а сам факт того, что он достигает ее. И в самом деле, темп или временная длительность не входит в число переменных величин, с помощью которых производится количественная оценка ценности жизни: «не стану же я думать, что тот, кто шел медленно, тот больше живет, чем тот, кто шел скоро» [Толстой 1936: 451]. Более того, в книге «О жизни» Толстой заявляет, что для человека, живущего «истинной жизнью», время не существует, поскольку такой человек руководствуется лишь идеалами, на которые равняются его действия, а не земными параметрами применения этих идеалов в реальной жизни. Подобно тому как индивидуальная жизнь

¹² Во сне Толстого содержится отголосок Послания апостола Павла Тимофею (3: 15), где говорится, что Церковь для верующего есть «столп и утверждение истины». Возможно, П. В. Флоренский вспоминал и толстовский «столб», работая над своей магистерской диссертацией «Столп и утверждение истины» (1908–1912), которую защитил в 1914 году.

движется к совершенству, обусловленному смертью, «человеческая жизнь в своей совокупности движется и не может не придвигаться к тому вечному идеалу совершенства» [Толстой 1956: 205].

В книгах «О жизни» и «Исповедь», а также в других произведениях Толстой постоянно характеризовал смысл жизни как непрерывное движение от зла к добру. Иными словами, «истинная жизнь» — это движение. Убежденность Ивана Ильича в том, что он прожил свою жизнь хорошо, была ошибочной: «Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучило его» [Толстой 1982: 106]. Даже медленное, даже затрудненное продвижение по жизненному пути лучше, чем его отсутствие. «Впрочем, зачем же говорить, надо сделать» [Там же: 107], — думает Иван Ильич за несколько секунд до смерти. Как указывает Дж. Сканлан, в философии Толстого «человек, далекий от нравственного идеала, но стремящийся исправиться, нравственно выше того, кто ближе к идеалу, но не делает попыток самосовершенствования» [Scanlan 2006: 9]. «Жизнь может быть благом только тогда, когда смерть не представляется злом», — пишет Толстой в «Круге чтения» под датой 12 мая [Толстой 1957: 321]. Как и смысл, движение тоже математически определяется смертью. Как бы иронично это ни звучало, без смерти для Толстого не существовало движения в жизни.

Также важно помнить, что в формуле Толстого V не связана с продолжительностью жизни. Если бы мы ошибочно сочли более длинную жизнь более ценной — такое предположение содержит приведенная выше цитата из «Пути жизни», — то герои фильма Зельдовича попали бы в толстовскую «мишень». Располагая возможностями вечной молодости, их жизнь с каждым десятилетием приобретала бы все больше смысла. Однако вместо того, чтобы искать смысл в «совершенном равновесии» веры и бесконечности, о котором говорил Толстой в «Исповеди», персонажи Зельдовича изначально противопоставят его философской позиции, стремясь сохранить свое «я»

через вечную молодость¹³. Именно исходя из этого, я рассматриваю «Мишень» как кинематографическое исследование философской позиции по отношению к смерти, которой Толстой придерживался в последней трети своей жизни. Рассматривая фильм сквозь призму толстовских идей, а героев «Мишени» — как предполагаемых оппонентов поздних взглядов Толстого на смерть, мы видим, как их катастрофические судьбы подтверждают несостоятельность антитолстовской утопии, сконструированной в фильме, а также убежденность Толстого в том, что мир без смерти — это мир без смысла.

Мамардашвили о бесконечном

Слово «бесконечный» и его производные были в числе самых частотных в письмах и лекциях Мамардашвили. Хотя его философская позиция по этому вопросу изложена далеко не так подробно, как у Толстого, он постоянно употребляет понятие «бесконечное» в значении как существительного, так и прилагательного, буквально и метафорически. В значении прилагательного это слово, равно как и наречие «бесконечно», часто служило средством выражения гиперболы, особенно в отношении Канта, которого Мамардашвили называет «бесконечно доброй и тонкой душой» [Мамардашвили 2002: 16]. Кроме того, он регулярно повторял, что пребывает в «бесконечных противоречиях», что бы он ни исследовал: сознание или же, как это иронично ни звучит, само бесконечное [Мамардашвили 1992: 47]. В «Картезианских размышлениях» слова «бесконечное» или «бесконечность» в разных вариантах встречаются около ста раз; в «Кантианских вариациях» — более 150 раз.

¹³ Толстой сочувствовал этому стремлению. В дневниковой записи от 6 октября 1863 года (до написания «Исповеди») он выражает собственное желание жить вечно: «Я качусь, качусь под гору смерти и едва чувствую в себе силы остановиться. А я не хочу смерти, я хочу и люблю бессмертие. Выбирать незачем. Выбор давно сделан» [Толстой 1984б: 252–253].

Упоминания бесконечного были для Мамардашвили не просто риторическим приемом, а неотъемлемым компонентом проблемы человеческого сознания. Сознание в его понимании бесконечно, во-первых, как понятие, поскольку мы не можем постичь его начало или конец, во-вторых, как функция, поскольку человеческое сознание постоянно находится в процессе прояснения, оно проясняет то, что в нем уже имеется; и, в-третьих, как непрерывность бытия, поскольку сознание не имеет вариаций или градаций, но всегда в каждом случае является просто сознанием¹⁴. Все три компонента сознания выступают в единстве, так что там, где нет сознания, не может быть бытия, и наоборот.

Бесконечность для Мамардашвили являла собой особенно сложную философскую проблему. «Кстати, термин “бесконечность” в нашем языке такой же смутный, непонятный, не поддающийся ясному выражению, или определению... как и термин “совесть”, “Бог”, “Я”, — отмечал он в 1981 году [Мамардашвили 2012а: 34–35]. Как и сознание, бесконечность никогда не может быть воспринята как данность и никогда не может стать объектом анализа, хотя мы постоянно должны входить в нее и думать о ней [Мамардашвили 2002: 78]. Иными словами, как и наша собственная способность сознания, бесконечность «не может быть дана, она лишь задана, как задача» [Там же: 119]. Мамардашвили подробно останавливался на философском вопросе бесконечности в работах о Декарте и Канте, где различал два вида бесконечности. Во-первых, это истинная бесконечность, которую он рассматривал как насущную необходимость для человеческого сознания и разума, трансцендентную по своему характеру. Во-вторых, дурная бесконечность — состояние неопределенности без пространственной или временной прогрессии: «она делает неопределенным любой момент времени. Ни один не отличается от другого — дурная бесконечность» [Мамардашвили 1992: 137].

¹⁴ Например, Мамардашвили считал, что мы не можем говорить о «ясном» или «неясном» сознании — оно всегда остается сознанием.

Хотя Мамардашвили не проводил последовательного разграничения между этими двумя видами бесконечности, ясно, что здесь он находился под влиянием Гегеля, для которого истинная бесконечность, по проницательному замечанию А. Тюркена, означала движение от сознания к самосознанию и в конечном счете к разуму [Türken 2016: 12]. Истинная бесконечность Гегеля была синонимом непрерывного и непрерываемого бытия, включающего конечность в свою безграничность. Именно понятие бесконечности, по Гегелю, объединяет отношения узнавания между индивидуальным самосознанием и иным, а также два способа существования: в-себе-бытие и бытие-для-иного. Как утверждает Гегель, истинная бесконечность необходима для самосознания, потому что «когда бесконечность наконец становится объектом сознания и сознание осознает ее как таковую, тогда сознание есть самосознание» [Там же].

Хотя дурная бесконечность является одной из ступеней на пути к истинной бесконечности, ей недостает безграничности истинной бесконечности в ее отношении к конечным предметам. Истинная бесконечность содержит конечное как компонент своей непрерывности, в то время как ложная бесконечность отрицает конечное. Как отмечает А. Тюркен в своей работе о Гегеле, «дифференцируя себя и исключая из себя конечное, [дурная] бесконечность приобретает определенность конечного бытия» [Там же: 16]. Мамардашвили также описал дурную бесконечность как диалектический цикл, или «дурную бесконечность повторений», в которой возникают новые бесконечности, но они всегда ограничены отрицательным отношением к конечному и, таким образом, «всегда возвращаются к конечности» [Мамардашвили 1991б; Türken 2016: 16]. Тюркен полагает, что диалектика конечного и бесконечного, в которой оба понятия опираются друг на друга и отсылают друг к другу, таким образом формируя концепцию истинной бесконечности, является, «возможно, одним из самых важных ходов логики Гегеля» [Türken 2016: 16].

По-видимому, Мамардашвили, как и Гегель, полагал, что правильное понимание бесконечности необходимо для самосознания, социальных отношений и философского мышления. Он понимал человека как малую форму бесконечности и, таким образом, по-своему трактовал гегелевское единство в-себе-бытия и бытия-для-иного. Для Мамардашвили отношения между индивидуальным и коллективным бытием отражают отношение между конечным и бесконечным, где каждое требует поддерживающей силы другого и где каждый индивид «уникален и в то же время универсален» [Мамардашвили 2019: 81]. Наличие диалектических отношений между индивидуальным и коллективным бытием явствует из его «Вильнюсских лекций», где он говорит о том, что философия возникает в социальном контексте, но в своем окончательном проявлении имеет глубоко экзистенциальный характер: «вместо тебя никто понять не может, понять должен ты» [Мамардашвили 2012а: 258].

Согласно Мамардашвили, противоречие между конечным и бесконечным, или конкретным и идеальным, опасно тем, что может послужить источником культурного и философского нигилизма. В интервью «Философия — это сознание вслух» (1988) он объясняет, что люди жаждут конкретных примеров бесконечного — идеальных правительств, идеальных законов и идеальных личностей. Так как эти идеалы не реализуются и не могут быть реализованы в конкретных примерах, те, кто ждет таких примеров, приходят к выводу, что истины вообще не существует, и впадают в нигилизм. Таким образом, одна из методологических целей Мамардашвили состояла в том, чтобы нейтрализовать нигилизм, определив отношение между трансцендентными истинами и конечностью живого мира.

Для Толстого соотношение истин и живых примеров также было важным компонентом нравственного совершенствования. Категориальная природа его нравственного кодекса (например, абсолютное ненасилие, абсолютная любовь) уравновешивалась реальными примерами нравственных

устремлений и поражений, часто данных в литературной форме.

Например, в четвертой главе девятой книги «Войны и мира» Толстой использует парадокс Зенона «Ахилл и черепаха», чтобы проиллюстрировать именно этот момент: законы движения станут понятны человеческому уму, только если мы сосредоточимся на отдельных, конкретных примерах движения в физическом мире. Дж. Сканлан отмечает то же самое в учении Толстого об абсолютном ненасилии, определяя «закон любви» как «различие между недостижимым идеалом и практической заповедью». Например, заповедь Христа не осуждать других Толстой назвал «осуществимым шагом в направлении неосуществимого идеала любви ко всем людям» [Scanlan 2006].

Такое же различие между нравственным идеалом и реальностью мы видим в 19-й главе третьей книги «Войны и мира», когда князь Андрей колеблется, обращаться ли с мольбой о милости к абстрактному Богу или к его визуальному отображению: «Или сила — неопределенная, непостижимая, к которой я не только не могу обращаться, но которой не могу выразить словами... это тот Бог, который вот здесь защит, в этой ладонке, княжной Марьей?» [Толстой 1979б: 369]. «Человеческая жизнь в своей совокупности двигается и не может не придвигаться к тому вечному идеалу совершенства», — утверждает Толстой [Толстой 1956: 205], но нравственное и духовное совершенствование требует образцов, на которых мы можем основывать свое поведение. Это порой диссонирует с толстовской риторикой ненасилия, часто бескомпромиссной, в духе категорического императива, провозглашаемого Кантом в эссе «О мнимом праве лгать из человеколюбия», в котором философ утверждает, что лгать запрещается в любых обстоятельствах, даже если в дверь стучит заведомый убийца и спрашивает, есть ли кто-нибудь дома.

Мамардашвили, как и Толстой, слишком буквально воспринимал Нагорную проповедь как руководство к действию, но,

по его мнению, заповедь «подставить другую щеку» ударившему не является рецептом поведения:

Это отвлеченный духовный рецепт, говорящий человеку: если ты это воспринял как обиду, то в этой обиде содержится какая-то истина о тебе. И если ты хочешь узнать ее, не робей, остановись, не разрешай своего состояния таким образом, который есть ответ обидчику пощечиной [Мамардашвили 1991a: 237–238].

Этим Мамардашвили призывает не к нравственному императиву в отношениях между людьми, а к тому, чтобы мы обратились внутрь себя и оценили наш собственный нравственный кодекс. Он утверждал, что существуют «чистые эмоции», такие как чистая вера или чистая любовь, которые возможны только в качестве символических конструкций и никогда «как реальное психологическое состояние какого-либо человеческого существа» [Мамардашвили 1992: 105–106]. Он не требует, подобно Толстому, чтобы мы двигались к закону любви, но предлагает «совсем другой ответ, он предполагает духовную, душевную грамотность, развивающуюся под секундами любви и практикуемой философией» [Мамардашвили 1991a: 238]. Кино — важная составляющая такой философской практики, поскольку в силах предложить зрителям «реальность, недоступную другими путями, другими способами» [Мамардашвили 2018].

В «Беседах о мышлении» Мамардашвили явным образом вступает в диалог с философией смерти Толстого, утверждая:

В свое время Лев Толстой сравнивал сознание смерти у крестьянина и у современного ему горожанина в пользу, конечно, крестьянина, говоря, что для крестьянина смерть имела смысл, а раз смерть имела смысл, то и жизнь имела смысл. Он имел в виду, что современный человек рассматривает жизнь как бег, устремленный вперед: жизнь якобы состоит в том, что постоянно из открытого зева будущего сюда нечто добавляется [Мамардашвили 2018: 265].

Далее Мамардашвили соглашается с писателем: «В этом смысле Толстой был прав: тот, для кого смерть не бессмысленная случайность, а имеет смысл, для того и жизнь имеет смысл» [Там же]. Притом что Мамардашвили здесь, похоже, не в полной мере осознает преобразующую роль смерти в философской позиции Толстого, в лекциях о Прусте он, как и Толстой, утверждает, что «смерть не наступает после жизни — она участвует в самой жизни» [Мамардашвили 2014: 14].

Толстовские «мишени»

Возвращаясь к «Мишени» Зельдовича в свете рассмотренных выше взглядов Толстого и Мамардашвили на бесконечность, мы видим, что в заключительных эпизодах фильма искупление предлагается только тем персонажам, которые готовы отказаться от бессмертия. В финале фильма мы видим не Анну Толстого, но Анну Зельдовича: Анну и Митю, которые встретились и полюбили друг друга во время поездки к Мишени. Незадолго до развязки повествования они решили пойти каждый своим путем и встретиться снова ровно через двадцать лет. Так поступить им советует Тая, жительница Мишени, которая десятилетиями ранее приняла такое же решение вместе со своим возлюбленным. В эпизоде, напоминающем о толстовской «Крейцеровой сонате» (1890), Тая рассказывает, что ревность, снедавшая ее возлюбленного, привела его на грань насилия. Чтобы «избавиться от привычки», пара решила встретиться через тридцать лет у единственного памятника культуры, который, как они были уверены, будет к этому времени цел: у Большого театра. Эти добровольные разрывы как бы заменяют смерть в мире, где обычные цели, обусловленные биологической конечностью человека, больше не существуют. И действительно, когда приходит время воссоединиться с возлюбленным, Тая сбрасывает с себя московский лоск и перерождается в более простую, более раннюю версию

самой себя — такую, какой она была до обретения вечной молодости.

В финале фильма Анна следует примеру Таи и возвращается к Мишени, чтобы работать там, переживая расставание с Митей. Анна больше всех подходит для искупления, так как в прошлом уже ощущала дыхание смерти: с детства она страдала редким заболеванием под названием «стеклянные кости», из-за которой провела взаперти большую часть своей юности. В финальном эпизоде фильма Анна смотрит на Мишень сверху. Расстилающийся перед ней вид залит лучами потустороннего света — визуальная цитата из более раннего эпизода, в котором Анна читает лермонтовское «Выхожу один я на дорогу...» (1841) на фоне пейзажа, озаренного тем же самым светом. Подобно Кити у Толстого, Анна, отбывая свое двадцатилетнее покаяние, оказывается связанной с природой, «русскостью» и «истинной жизнью» в толстовском смысле. Герои Зельдовича ищут бессмертия и забывают о бесконечности, тогда как для Толстого «истинная жизнь» возможна только благодаря смыслу, который придает ей физическая смерть.

Самый ожидаемый момент «Мишени» — самоубийство Анны — призван стать самой яркой отсылкой к роману Толстого. Образ паровоза стал практически символом романа, и один из рецензентов фильма даже пошутил, что самый первый сюжет, запечатленный на киноплёнке, был первой экранизацией романа Толстого: имеется в виду «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер (1895) [Локшин 2012]. Самоубийство Анны, деяние, согласно более позднему творчеству Толстого, нравственно непростительное (хотя и немедленно приводящее того, кто его совершил, к *d*), предопределяется уже первыми эпизодами романа, а в экранизациях предвещается разными способами: от изображения поездов, снятых крупным планом, до отдаленного шума паровоза. Толстой неоднократно использовал поезд как метафору жизненного пути, особенно в «Пути жизни». Недалеко от его поместья в Ясной Поляне проходила относительно новая железнодорожная линия, и пассажиры из

окон поездов могли мельком увидеть дом писателя. Толстой, находясь у себя во дворе, слышал, как проезжают поезда, мог видеть паровозный дым и, вероятно, почувствовать его запах. «Помни, что ты не стоишь, а проходишь, что ты не в доме, а в поезде, который везет тебя к смерти», — писал он [Толстой 1936: 451]¹⁵.

Зоя тоже бросается под поезд, но ее самоубийство — не просто отголосок смерти Анны: оно служит дальнейшему обогащению диалога между текстами и временными планами, подтверждая, что «Мишень» — это нечто большее, чем механическое следование роману. Притом что в «Анне Карениной» Анна приговорена за то, что бросила сына и мужа, самоубийство Зои дает ей шанс вернуть то, от чего она отказалась. Если и далее применять к фильму формулу Толстого, смерть для Зои — единственный способ вернуть смысл жизни и исправить вред, который она принесла себе, обменяв «истинную жизнь» на порочную притягательность вечной молодости. Подобно Ивану Ильичу, Брехунову и князю Андрею, лишь после конкретного переживания смерти, став свидетельницей убийства своего мужа, она стремится вернуть жизни смысл. При альтернативном прочтении прыжок Зои с моста перед мчащимся поездом — это не акт самоубийства, а ее второй шанс в толстовском поезде истинной жизни, билет, который возвращает ей смерть (и, следовательно, бесконечность), как только она оказывается в поезде.

Мамардашвили, сказав, что «человек реализует свою универсальность только в этом измерении» [Мамардашвили 1992: 334], сформулировал отношение конечного к бесконечному еще одним способом: истинное бесконечное, названное здесь универсальностью, возможно только в пределах ограничений, которые идут рука об руку с бытием в конечном мире границ и законов. В этом контексте заключительные эпизоды «Мише-

¹⁵ О железнодорожной метафорике и лексике Толстого существует обширная литература, см., например, [Jahn 1988; Pickford 2010; Альтман 1966].

ни» поразительным образом соответствуют моему вышеизложенному прочтению фильма в толстовском ключе. Герои «Мишени» радикально порывают с ограничением в его самой абсолютной форме, преступая биологическую конечность ради вечной молодости. Мамардашвили добавляет, что универсальность возможна только в условиях социальной общности — или того, что он назвал «присутствием универсальной человечности, независимым от географической долготы и широты» [Там же]. Его воззрения, по крайней мере в этом пункте, напоминают толстовское представление об общности, хотя, безусловно, христианские представления Толстого об этике, основанной на любви, далеки от космополитических, гуманистических и экзистенциальных (поскольку сознание является общей функцией человеческого бытия) взглядов на человечество, которых придерживался Мамардашвили.

К финалу «Мишени» все межличностные связи разорваны, а все герои исчезли или умерли. Виктор убит неуправляемой бандой; Николай и Митя бегут из Москвы; Анна возвращается к Мишени, чтобы дождаться искупления; Зоя отправляется на эстакаду и бросается вниз на железнодорожные пути. Появление в «Мишени» вечности ведет к нравственному краху и к разрыву внутренней логики повествования. В частности, роман Зои и Николая, завязавшийся как непосредственный результат их посещения Мишени, постепенно тонет в насилии и истерии. Исключительно жестокий конец романтических отношений Николая и Зои наступает без предупреждения, а его эмоциональная и повествовательная резкость визуализируется буквальным образом. Ни одна из сцен насилия в фильме на самом деле не имеет конкретной мотивации; преступления отнимают у героев жизнь, а у фильма, в свою очередь, вменяемую повествовательную логику. Гламурная утопия Москвы без смерти быстро переходит в моральную дистопию, кульминацией которой становится эпизод раблезианской вечеринки — своеобразное чистилище для людей, чьи жизни утратили смысл. Ближе к финалу застывшие, молодежавые лица выглядят

ненормально на фоне тех ужасных событий, в которые вовлечены их обладатели, как будто проклятие обрекло их, словно лермонтовского Демона, на бессмертие, безграничное могущество и существование, в котором нет места любви.

К концу «Мишени» Виктор и Зоя устраивают вечеринку в своем загородном доме — фантазийном карнавальном пространстве хаоса и порока. По ходу празднества гости становятся все необузданнее, расхристаннее и пьянее: с воздушными шариками в руках они играют на музыкальных инструментах, крушат все вокруг, публично занимаются сексом и потребляют гротескный набор блюд и напитков. Ранее в фильме Зоя вслух фантазировала о том, как ее муж впадает в нищету, и об изнасиловании обнищавших. В своем социальном прочтении «Мишени» И. Анисимова отмечает, что в фильме остро стоит проблема неравенства, наиболее отчетливо отображаемая в сценах, где сексуальное возбуждение неразрывно связано с социальной и физической деградацией [Anisimova 2014]. Помимо этой социальной призмы мы также можем рассматривать гротескную природу эпизодов вечеринки как своего рода перформативный разрыв с нормативностью, когда правила конечного мира больше не действуют должным, предсказуемым образом.

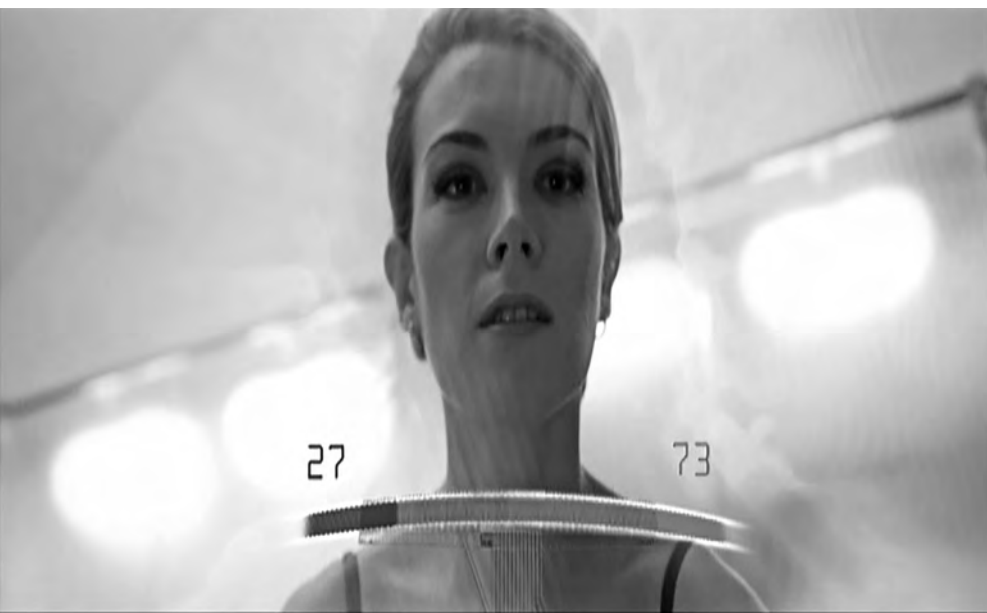
Сам Виктор не участвует в событиях вечеринки, но зато наблюдает за ее участниками в специальных очках, которые показывают уровень добра и зла в отдельных людях. Этот позитивистский инструмент оценивает степень морального падения вечно молодых москвичей, и мы видим, что, когда Виктор исследует некогда знакомый мир после посещения Мишени, его очки показывают все более высокие уровни зла (см. рис. 5.1). Зоя, ранее считавшаяся воплощением добра, после возвращения с Мишени и начала романа с Николаем, содержит в себе 97 % зла и 3 % добра. Среди участников пирушки очки фиксируют преимущественно зло.

Мамардашвили считал невозможным в объективных терминах говорить о добре и зле на уровне индивида или вообще

измерить их степень. Иногда он придерживался открыто упрощенного взгляда на культурную субъективность, например, когда говорил о том, что в одном племени любят и оберегают своих детей, а детей другого племени они будут «убивать или съедать» [Мамардашвили, Эйдельман 2004: 285, 289]. Кроме того, полагал он, нам трудно судить, насколько хороши те или иные поступки: «Один человек считает их добрыми, они добрые на 50 процентов или на 60, или злые на 50 процентов, у всего доброго есть какая-то другая сторона, и мы начинаем запутываться» [Там же: 286]. В любом случае, ясно, что этика, по его мнению, не может быть сформулирована в абсолютных терминах: «Я никому не могу сказать, что такое добро, хотя я это знаю, и знаю одинаково с вами» [Там же: 286–287].

Более того, Мамардашвили утверждал, что зло присутствует в каждом человеке и что мы, в частности, являемся злом, когда перестаем владеть собой [Мамардашвили 1992: 332]. В его понимании нравственный закон — это «чудо» [Мамардашвили 1991а: 238]. Футуристическое представление об этической объективности — той этической объективности, на которую претендует в «Мишени» Виктор благодаря обладанию чудоочками, — для Мамардашвили было чистой фантазией.

Рис. 4.1. До путешествия к Мишени в Зое, согласно измерениям Виктора, содержалось 27 % зла и 73 % добра



Не случайно в финальной череде эпизодов на вечеринке отсутствуют Анна и Митя, решившие наложить на свои отношения временные границы, чтобы восстановить те границы, от которых они отказались, посетив Мишень. Однако побег из Москвы Николая показан как ложный поиск бесконечности. Скрываясь после совершения преступлений, он бежит под покровом ночи, вскочив в один из сотен тысяч грузовиков, ежедневно проезжающих по московскому участку трассы Париж — Гуанчжоу. Хотя Толстой питал исключительное пристрастие к образу движущегося поезда как метафоры нравственного прогресса, эта трасса не содержит возможностей для такого прогресса. Николай оказывается просто очередным безымянным беглецом в море почти одинаковых красно-белых грузовиков, различающихся порой только крупными штрих-кодами на кузовах. Мы могли бы считать побег Николая визуальным отображением той «дурной повторяемости», о которой говорил Мамардашвили, где любой момент времени неопределен — «ни один не отличается от другого» [Мамардашвили 1992: 138] — и которую можно сравнивать с ницшеанской концепцией вечного возвращения.

Почти два часа внутрифильмового времени Виктор публично раскрывает на пресс-конференции секреты своего министерства, в том числе говорит о своих собственных изысканиях на предмет конкретного существования добра и зла, об истощенных месторождениях и о тайных расходах на государственные нужды. Покидая мероприятие, он легким шагом идет через мраморную галерею. Хотя Виктор, казалось бы, поступил хорошо, раскрыв эти секреты, его собственный план по контролю и нормированию морали служит не чем иным, как отражением контроля министерства над природными ресурсами ради «здоровья всей страны». Недаром мораль для него укладывается в промышленные метафоры: «Мы должны добиться того, чтобы зло навсегда осталось в земле, и добывать только одно добро», — провозглашает он. Момент «просветления» Виктора на пресс-конференции и в галерее на самом

деле является ложным триумфом. Повторение одинаковых бесцветных колонн галереи может напомнить о вечной жизни, но повторяющейся и не имеющей смысла, и, следовательно, это встреча с дурной бесконечностью. Виктор полностью вернется в бесконечность только на вечеринке, когда будет убит, защищая свою жену от реализации ее же ранее высказанных фантазий о том, как ее изнасилуют незнакомцы.

Мамардашвили обращался к вопросу вечной жизни напрямую. В «Психологической топологии пути» он определял ад как противоположность жизни: «вечная смерть, то есть смерть, которая все время происходит», «не имеющая конца смерть» [Мамардашвили 2014: 27]. Перед этим в тех же лекциях он резюмировал понимание Прустом вечной жизни как то, что происходит в данный момент. Вечность не наступает после этой жизни; это вертикальный разрез по отношению к горизонтальному развитию нашей жизни, пояснял он [Там же: 162].

Мамардашвили редко цитировал работы русских или советских философов, как своих современников, так и русских мыслителей прошлого; интересно, что здесь он привел слова Е. В. Трубецкого: «Ад — это никогда не умирать» [Мамардашвили 1991а: 235]¹⁶, и продолжил своими словами: «Умирают ведь один раз и навсегда истинной смертью. А это — смерть, когда ты вечно умираешь и не можешь умереть — умираешь вечной смертью» [Там же]. Для Мамардашвили понятие «вечная смерть» было просто еще одним способом описания дурной бесконечности, в которой «все дурно повторяется: все заново и заново в нашей жизни или в истории делается одна и та же ошибка» [Мамардашвили 2014: 27]. Ошибки советской истории — одна из тем следующей главы, посвященной фильму В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Остановился поезд» (1982).

¹⁶ О том, что Мамардашвили дистанцировался от исторической традиции «русской философии», см. [Евлампиев 2017: 416–417].

Глава 6

Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе. «Остановился поезд» (1982): кино как метафора сознания

М. К. Мамардашвили был лично связан с советской киноиндустрией, в 1977–1990 годах вел курсы философии для студентов-кинематографистов, что подтверждено многими документами, но в собственной работе редко упоминал кино и не занимался всесторонним и обоснованным анализом фильмов. Он был «философом, который любил кино» [Дуларидзе 1991], но не философом кино. Его отсылки к кинофильмам представляют собой по преимуществу общие размышления на уровне сюжета или восприятия и, как правило, служат иллюстрацией уже обоснованных философских позиций при их обобщении; тем более он не углублялся в технические подробности кино, такие как монтаж, звук или движение камер. Он также не занимался кинокритикой, за некоторыми исключениями — в первую очередь это его рассуждения о фильмах и теоретических взглядах Ж.-Л. Годара. Кинофильмы в работах Мамардашвили упоминаются и анализируются редко, что особенно заметно на фоне его внимания к литературе, в частности романам М. Пруста, которому философ посвятил два полных цикла лекций в Тбилисском государственном университете в 1981/82 и 1984/85 годах.

К кинофильмам же Мамардашвили обращался, когда ему требовалось привести примеры, подтверждающие основные положения его философии. В частности, киноискусство и феноменология кинозрительства нередко служили ему метафорой сознания и анализа сознания. Он утверждал, что кино способно создавать обширную эмпирическую и психологическую реальность — какой-то другой режим жизни по сравнению с тем режимом, которым мы живем в обыденной повседневной жизни, то есть в потоке эмпирического, или реального, или физического, или психического пространства и времени (потому что психические реакции тоже подчиняются временным и пространственным определениям) [Мамардашвили 1990б]. В то время как Годар стремился показать, что кинематографический пейзаж может представлять собой душевное состояние [Godard 1986: 31], для Мамардашвили кинематограф демонстрировал возможность возникновения новой, самостоятельной пространственно-временной оси, что открывало двери для осмысления определяющего парадокса его философской теории: двойственного характера сознательного опыта человека. Кинематографические примеры, разбросанные по циклам лекций, подтверждали философские идеи, которые он излагал, и помогали студентам поставить выслушиваемые ими аргументы в новый контекст — ведь, по утверждению Годара, «кино делает реальность особенной» [Там же: 21].

Большая часть высказываний Мамардашвили, непосредственно касающихся кино, не содержится в лекциях, которые он читал на Высших режиссерских курсах в 1980-х годах, и не относится ко времени, когда он занимал должность профессора кафедры философии и научного коммунизма во ВГИКе, то есть к 1970–82 годам. Самые пространственные рассуждения о кино можно найти в «Беседах о мышлении», цикле лекций, которые он читал студентам Тбилисского государственного университета в 1986/87 учебном году. В свою очередь, большая часть кинематографических примеров взята из двух советских фильмов: это «Покаяние» грузинского режиссера Т. Е. Абуладзе

(по-грузински «Монаниэба» — «მონანიება», 1984), фильм, пролежавший «на полке» до 1987 года, и «Остановился поезд» (1982), четвертый по счету фильм, созданный режиссером В. Ю. Абдрашитовым (р. 1945) и сценаристом А. А. Миндадзе (р. 1949) и принесший им в том же году Государственную премию СССР. В предыдущих главах рассматривались фильмы, в которых мы обнаруживаем следы влияния Мамардашвили, начиная от прямых связей и заканчивая философской близостью. Эта глава — исследование другого рода: здесь мы рассматриваем, как Мамардашвили использовал кинометафоры при описании актуальных проблем сознания.

Почти в самом начале одиннадцатой лекции цикла «Беседы о мышлении» Мамардашвили упоминает, что недавно в первый раз посмотрел фильм «Остановился поезд». Фильм повествует о машинисте поезда, который погиб в железнодорожной аварии и посмертно объявлен героем жителями города Энска. Этот ничем не примечательный городок, названный в традициях XIX века (ср. «город Н»), представляет собой типичное «везде и нигде» советского кинематографа. Железнодорожная катастрофа, которой открывается фильм, становится предметом двойного расследования: уголовного, которое пытается найти виновных в ряде технических ошибок, вызвавших крушение, и журналистского, призванного подтвердить в глазах горожан «подвиг машиниста», пожертвовавшего собой ради спасения пассажиров. По словам В. Падунова, «выясняя причину железнодорожной катастрофы, следователь приходит к выводу, что правда неприемлема для железнодорожников, хотя в его собственной жизни это единственный приемлемый факт» [Padunov 1987: 6].

По мере того как разворачивается эпистемологическая конфронтация фильма — конфликт между следователем и журналистом, а также между взглядами извне и изнутри, — обнажаются повседневные иллюзии и реалии, составляющие «советский габитус» горожан. В конце фильма погибшему герою-машинисту ставят памятник, а против следователя ополчается

весь город. Посмотрев «Остановился поезд», Мамардашвили, придя в аудиторию, сказал студентам: «Этот фильм является, может быть, одной из самых простых и ярких иллюстраций *того, о чем я говорил в прошлый раз*» [Мамардашвили 2018: 204; курсив мой. — А. Д.]. Позже, в эссе, написанном в конце 1980-х, он повторяет: «Я мог бы только мечтать о такой иллюстрации к тому, о чем я говорил моим студентам» [Мамардашвили 1992: 192].

«То, что я вам говорил» относится к содержанию предыдущей лекции, в которой Мамардашвили говорил о загадочном свойстве человеческой мысли, о том, что «мыслить — значит стать лицом к лицу с чем-то иным» [Там же: 52]. Прежде чем рассмотреть его анализ фильма «Остановился поезд», нам важно разобраться, что означают в его работах понятия «*мысль*» и «*мышление*». Мы уже могли заметить, что Мамардашвили очень часто обращался к метафоре и аналогии как к способу философского объяснения; это относится и к его истолкованию *мысли и мышления*. Он описывает процесс *мысли* как момент философского порождения, «поскольку, согласно известному парадоксу, который знали еще древние, из мысли мысль не вытекает» [Мамардашвили 2018: 139]. Также он подчеркивает такие ее свойства, как субъективность и индивидуальность, при этом субъективность и индивидуальность являются, как выразился Э. ван дер Звейрде, «экзистенциальным основанием мысли» [Van der Zweerde: 187]. *Мысль* также обладает непознаваемым свойством, которое Мамардашвили уподоблял театру «с сутью дела, скрытой за сценой, занятой масками-марионетками» [Мамардашвили 1992: 192]. Ван дер Звейрде резюмирует понимание философом *мысли*, «в которой присутствует полная адекватность формы содержанию», но которая при этом доступна мыслящему исключительно в момент ее продумывания [Van der Zweerde: 4, 8, 11, 13, 84]. Для Мамардашвили мысль была условием сознательного опыта и необходимым основанием (методологическим или иным) любого философского исследования.

Если мысль — это момент рождения, являющийся как индивидуальным, так и неповторимым, то *мышление* — это процесс мысли, протяженный во времени, длящийся поток мыслей и идей внутри сознательного опыта. Мамардашвили утверждал, что «в мысли нужно пребывать — усилием» и что «в фундаментальном смысле слова *мышление* не есть только способность человека, а есть способность и состояние вот такого рода полей. И тогда мы можем быть *в мысли*, а не “мне пришла в голову мысль”» [Там же: 114; курсив мой. — А. Д.].

Поскольку и *мысль*, и *мышление* являются делом сознания, Мамардашвили утверждал, что мы не можем отделить себя от них, так же как мы привязаны к сознанию в силу своей человечности. Мысль, согласно Мамардашвили, есть невозможность отказаться от сознания, и обе категории имеют экзистенциальное значение: «Когда мы не боимся смерти, тогда мы и оказываемся в точке, где начинается мысль» [Там же: 163]. Кроме того, согласно Мамардашвили, мысль формирует основу для когнитивной сети, объединяющей мыслящих индивидов в единое сообщество мысли и идей.

На вопрос, имеет ли человеческая жизнь какой-либо высший смысл, Мамардашвили отвечал утвердительно, обосновывая это, в частности, силой мысли: мы достигаем бессмертия не потому, что творим добро, и не потому, что наделены душой, но благодаря участию в вечном и совместном процессе общей человеческой мысли. Если я включаю в жизнь и культуру мысль, говорил он, «то я бессмертен в том смысле, что я буду везде там, где будет другое, если здесь я прошел свой путь и впал в эти мысли и чувства» [Там же]. Мамардашвили продолжает: «Вот тогда, когда меня не будет, все кончится, а это не кончится. Если я в этом, то (употребляя известный уже вам символ) я бессмертен, имею абсолютное, очевидное сознание собственного бессмертия» [Там же: 180]. Один из способов понять различие между мыслью и мышлением в философии Мамардашвили состоит в том, что они осмысливаются как две взаимосвязанные силы: в то время как *мысль* — это единичный

акт сознания в обширном запасе человеческих творческих способностей и идей, *мышление* представляет собой процесс мысли, протяженный во времени, и может быть прослежен и проанализирован в литературном или кинематографическом тексте¹.

Расследование катастрофы в фильме «Остановился поезд» является, по мнению Мамардашвили, повествованием, демонстрирующим непознаваемость мысли и, следовательно, того, что происходит в чужих умах. Действие фильма строится на подразумеваемых мотивах машиниста поезда, которые нам не открываются ни повествовательно, ни психологически: мы не знаем, о чем он думал или как действовал в те последние моменты, однако его статус героя для горожан неоспорим. Иными словами, горожане претендуют на то, что у них есть доступ к мыслям машиниста, они

борьбой за выживание сбиты в коллективный организм, коллективное тело, подобное колонии полипов (или кораллов), паразитирующих друг на друге. Они все связаны между собой в силу того, что они сбились в это тело в борьбе за выживание, связаны тем, что я назвал бы «удавкой человечности» [Мамардашвили 2018: 205]².

Их приверженность именно этой версии правды приводит к ситуации, в которой «никто никак не поступает, ведь поступок всегда от лица и перед лицом в отличие от реакций, действий “по маске”» [Мамардашвили 1992: 192].

Согласно Мамардашвили, главный эпистемологический конфликт фильма «Остановился поезд» и в конечном счете причина разочарования и отъезда следователя состоит в том, что горожане приписывают себе наличие опыта, которым

¹ О понятиях *мысль* и *мышление* у Мамардашвили см. также [Van der Zweerde].

² То же самое слово «борьба» Мамардашвили употребил, излагая метатеорию сознания, которую назвал «борьбой с сознанием» [Мамардашвили, Пятигорский 1999: 29–37].

обладает только тот, «кто движется в неведомом и неизвестном», того уникального опыта, «который принадлежит только ему, — только он может извлечь из него смысл, распутать этот опыт» [Мамардашвили 2018: 223]. Эта *неспособность узнать* визуально подчеркивается в фильме тем, что нам показывают только поезд и его пассажиров, но не показывают машиниста. В открывающейся последовательности мы видим только затемненные кадры с поездом, мчащимся по ночным рельсам; камера задерживается на лицах спящих пассажиров, которые вот-вот проснутся от толчка, — это те самые пассажиры, которые позже сделают коллективные выводы о событии, которое они проспали.

В десятой беседе «Бесед о мышлении» Мамардашвили провел параллель между «Остановился поезд» и чернобыльской катастрофой, которая произошла всего несколько месяцев тому назад. Труд ликвидаторов последствий катастрофы он описал как ситуацию, «когда мы находимся в апории, то есть непроходимом месте, — в том смысле, что мы уже втиснуты в образ героя и не можем из него выйти» [Мамардашвили 2018: 184]. Политическая подоплека его аргументов усиливается тем, что он осуждал реакцию на событие средств массовой информации, которые сосредоточились на «героизме», следовавшем за катастрофой, а не на социальной и политической халатности, вызвавшей ее. Он писал: «[Человек] ведь должен совершать поступки, уже обозначенные как героические, хотя, возможно, и знает, что все это следствие преступлений, совершенных разными людьми в разное время, а он должен жертвовать жизнью и уже заранее имеет название “герой”» [Там же: 157].

Когда следователь из фильма «Остановился поезд» прибывает на место происшествия в поисках объяснений и причин, перед ним также начинает открываться череда скрытых преступлений. Катастрофа была спровоцирована рядом человеческих поступков и недосмотров, и все они объяснимы в контексте советской системы: сцепщик вагонов, например, подложил под колеса только одну колодку, а не две не потому, что не

помнил, сколько их должно быть, а потому, что подкладывал одну на протяжении всей своей службы на железной дороге. Начальник депо, выпустивший на линию локомотив с неисправным спидометром, оправдывает свои действия стремлением к эффективности работы депо и, выйдя из себя, восклицает: «Если я все буду делать по инструкции, я просто остановлю железнодорожное движение в летний период!»

«Коллективный организм» жителей города ярче всего представлен фигурой журналиста, также пассажира поезда, который решает написать статью о «героическом поступке машиниста». Как бывший житель Энска, он выговаривает следователю за веру в правду и в практический опыт, а также за то, что тот не становится на сторону коллектива. «Хватит жертв!» — говорит он. По мнению Н. Конди, равновесие позиций следователя и журналиста изображено в фильме настолько неустойчивым, что это обеспокоило советских цензоров, в связи с чем прокат фильма был ограничен [Condee 2009: 156 и примеч. 23]. Три эпистемологические позиции — приверженность следователя объективной правде, удовлетворенность общественности версией, призванной сохранить общественный порядок, и опыт, доступный только погибшему машинисту, — противопоставляются друг другу, и на этом противопоставлении строится основной конфликт фильма.

Мы можем предположить, что Мамардашвили в этом фильме привлекло то, что упор в нем делается не на действие и не на принятие решений, а на диалог. Критики отмечали, что весь фильм построен на ряде диалогов, преимущественно между следователем и журналистом. Притом что в начале фильма обеим сторонам предоставлена равная возможность высказаться, к концу следователь выдавливается из диалога [см. Padunov 1987: 3–4; Padunov, Condee 1985: 47]. К этой особенности фильма привлек внимание М. Власов, который также отметил, что рабочие заглавия некоторых фильмов Абдрашитова — Миндадзе отличались от окончательных; в частности, фильм «Остановился поезд» первоначально назывался «Диалоги» [Власов

1983: 22–35]. Собственный интерес Мамардашвили к диалогу проявлялся не только в том, что он предпочитал разговорный жанр письменному, но и в его отзывах о философии как о публичной практике в сократовской традиции: «философию лучше понимают люди, которые ничего заранее не знают о ней и сталкиваются с ней впервые» [Мамардашвили 1992: 198]. Годар описал кинопроизводство (в контексте обсуждения фильмов И. Бергмана) как процесс выявления вопросов и ответа на них³, и это во многом схоже со взглядом Мамардашвили на философию как на продолжение сократовской традиции диалога, спора и диалектики.

Годар родился в 1930-м, в том же году, что и Мамардашвили, и был одним из зачинателей «новой волны» в кинематографе, течением, которым так восхищался Мамардашвили во время своего пребывания за рубежом, в Праге, в 1960-е годы. Ранние фильмы Годара с их радикальной эстетикой и влиянием марксистской идеологии объединяли в себе политическое, философское и экспериментальное начала. Как для Мамардашвили, так и для Годара сила кино заключалась в его диалектическом потенциале: не только в том, что оно могло показать, но и в том, как оно могло это показать, то есть в мощных эстетических возможностях этого современного вида искусства. М. Б. Ямпольский пишет о Годаре в терминах, почти повторяющих Мамардашвили: «...изображение для Годара — это мышление» [Ямпольский 1997: 54]. Кроме того, Годар применял то, что называл «целостностью всех средств выражения» [Godard 1986: 171], сочетая приемы художественной литературы, публицистики и кино и создавая таким образом еще один вариант слияния жанров, текстов и методологий — слияния, присутствующего также в трудах Мамардашвили по эстетике и истории философии.

Учитывая эти и другие линии сопоставления, можно только удивляться тому, что Мамардашвили так мало писал о кинема-

³ Годар говорит о режиссуре Бергмана, отвечая на заданные ему вопросы. См. [Godard 1986: 76].

тографе, подробно останавливался лишь на немногих фильмах и не ссылаясь на тех русских и советских киноклассиков, чьи фильмы наверняка видел: С. М. Эйзенштейна, А. А. Тарковского и других. Эйзенштейн, в частности, развивал идею кино как формы мышления, используя то, что он назвал «интеллектуальным монтажом»: последовательность кадров посредством монтажа может дать новое значение в диалектическом смысле, то есть в сознании зрителя. Со времен Эйзенштейна кинематографисты, критики и философы разработали множество механических и концептуальных методов, чтобы, как говорит К. Павсек, «поднять кино до уровня дискурса, эквивалентного уровню философии или теории» [Pavsek 2013: 15].

Мамардашвили тоже рассматривал кино как эксперимент, с помощью которого мы можем увидеть альтернативную модель мышления в работе. Сталкивая противоположные позиции в одном повествовании, киноискусство требует, чтобы ум пересмотрел собственные сенсорные данные. То есть оно бросает вызов уму, который, согласно Мамардашвили, есть «полное и абсолютное уважение к тому, что видишь, полное и абсолютное уважение, не оставляющее никакого места для вольностей интерпретации» [Мамардашвили 2018: 206]. Именно в этом, по мысли философа, состоит отличие *мысли* от *идеологии*: «мысль не идеология, которую можно принять или не принять. Идеология есть нечто, что мы принимаем всегда по внемысленным причинам и интересам... а о мысли не может возникнуть вопроса: принимать или не принимать [Там же]. При этом, по его словам, мысль — это метафизический акт: «Почему метафизикой я называю мысль? По одной простой причине: когда я мысль отличаю от идеологии, я мыслью называю что-то, чему невозможно дать позитивный предмет. Она беспредметна...» [Там же: 177].

В своем кратком анализе фильма «Остановился поезд» Мамардашвили характеризует следователя как персонажа, занимающего позицию мысли: «Герой этого фильма полностью вынут из всего, что люди обычно мыслят и думают, они дума-

ют по законам того, что я называл удавкой человечности, а он на границе — и там мысль» [Там же: 194]. Если горожане и журналист представляют социальные недуги советского коллективизма и его отношения к уму, следовательно воплощает тот самый момент мысли как рождения: самостоятельный, экспериментальный и часто изолированный.

Далее Мамардашвили говорит о том, что фильм ставит перед нами вопрос о восприятии умом собственных мыслей: ведь «действительное мышление не оставляет места для свободной интерпретации и оригинальничавшего умствования» [Там же: 176]. Здесь, насколько я понимаю, Мамардашвили предполагает, что человеческий ум состоит из единого неделимого «голоса» (единого сознания), и хотя этот голос может размышлять или бросать вызов самому себе (мыслить о мысли), он по своей природе является единым целым, а не сферой эпистемологического соревнования. Кино, как и литература, обладает способностью бросать вызов структуре человеческого опыта посредством контрфактуальной фикционализации, посредством одновременного представления множества голосов как «истинных». Однако внутри нашего собственного ума мы в силу того, как мы устроены, не можем игнорировать или отвергать порождающий момент в своем сознании. Мы не можем сказать «нет» мысли, кроме как после того, как она уже родилась; мы не можем освободиться от того неделимого голоса, который дает нам мысль, иным способом, чем ответить на мысль путем метарефлексии. В этом и других случаях Мамардашвили использует кинометафоры, чтобы объединить главные философские темы, рассматриваемые в этой книге: вопросы сознания, мышления (*vs.* мысль), языка, абсурда и концепции неделимости.

Мамардашвили также обращался к фильму Т. Е. Абуладзе «Покаяние» в качестве примера непреодолимой дистанции между людьми в общественно-политических вопросах и невозможности связей между отдельными умами. В 1987 году Мамардашвили входил в состав жюри Тбилисского международного

кинофестиваля, где ему предстояло решить, какой из фильмов, в свое время не допущенных в прокат советской цензурой, достоин Гран-при: «Долгие проводы» К. Муратовой (1971), пролежавший «на полке» более пятнадцати лет, или «Покаяние» Т. Абуладзе, также пострадавший от цензуры. Сценарий первого фильма был написан Н. Рязанцевой, состоявшей в близких отношениях с Мамардашвили, в то время как второй был в том же году удостоен премии за лучший фильм на Каннском кинофестивале. Мамардашвили считал, что «Покаяние» может быть особенно поучительным при решении спорных моральных и политических вопросов, с которыми столкнулись советские граждане в эпоху перестройки.

Анализируя «Покаяние» в «Беседах о мышлении», Мамардашвили говорит, что, обсуждая этот фильм, мы замечаем, что «кто-то или понимает, или нет, и никакими объяснениями и аргументами нельзя дать ему понять. <...> Здесь нет ничего среднего, промежуточного, опосредствующего, есть абсолютный перепад» [Мамардашвили 2018: 228]. В другом контексте он отмечает, что «Абуладзе стоял перед головоломной проблемой: как изображать бред, являющийся даже не частью жизни, а почти заместивший ее собою» [Мамардашвили 1992: 139]. Хотя неизвестно, встречались ли когда-либо Мамардашвили и Абуладзе, режиссер был страстным читателем философских трудов и, скорее всего, знал работы Мамардашвили, в которых говорилось о различении *мысли* и *мышления*⁴.

Понятия *мысль* и *мышление* были для Мамардашвили глубоко парадоксальными и многогранными компонентами человеческого сознательного опыта; такой же он считал природу человеческого состояния, руководимую классической логикой апории. Человеческий опыт виделся ему двойственным: с одной

⁴ В интервью 1980 года Т. Е. Абуладзе говорит о мысли и мышлении так, что можно предположить, что ему приходилось сталкиваться со своеобразным философским языком Мамардашвили в обсуждении именно этой темы. Я благодарю Ольгу Ким за то, что обратила мое внимание на это интервью см. [Гербер 1980: 110].

стороны, существуют универсальные модели человеческого познания, которые структурируют сознательный опыт; с другой — особая, субъективная природа каждого индивидуально-го опыта в отдельности. Каждая из этих сторон угрожает затенить другую. «Скажем, зачем нужен мой акт любви, если законы любви известны, если миллионы людей уже любили, если уже, что это такое? Зачем же я совершаю этот акт? Какой смысл?» — задает он вопрос слушателям в Тбилиси в 1986 году [Мамардашвили 2018: 184]. Философский парадокс частного и общего, субъективного и объективного, а также неизвестного и известного Мамардашвили называл «узлом» человеческого состояния человека, а также «удавкой человечности» [Там же: 175, 194, 302, 303]. Быть человеком означает задействовать все эти уровни одновременно, но это приводит на грань абсурда: «человек, осознавая себя как живое и несомненное для себя состояние, именно в нем является лишним в мире» [Там же: 156].

Мы уже могли заметить, как Мамардашвили привержен к слову «непознаваемое»: он применяет его, говоря о тех философских проблемах, в которых видит парадоксальность или неоднозначность. Это особенно заметно в его эссе и интервью начиная со второй половины 1980-х годов, когда он начал проявлять более открытый интерес к политическим и антропологическим вопросам, во многом благодаря той степени свободы, которую допускали реформы времен перестройки и гласности.

Неизвестная сторона человеческого опыта, которую Мамардашвили назвал «третьей» в «Третьем состоянии» и о которой мы подробно говорили в третьей главе, имеет решающее значение для прояснения роли абсурда в его философии. Мамардашвили наиболее подробно рассмотрел проблему абсурда в более раннем эссе «Сознание и цивилизация», в котором определил состояние абсурда, воплощенное в литературной манере Кафки, как «то, чего не может быть, чего нет, то есть нечто, чего не может быть по нашим представлениям» [Мамардашвили 2013: 162].

Описывая философскую проблему непознаваемого, Мамардашвили, помимо понятия абсурда и образа зомби, обращался к примеру греческой апории, представляя неизвестное как логическую загадку «непроходимого места» [Мамардашвили 2018: 192]. Это описание содержит и метафизический, и физический компоненты: оно и концептуально, как всякая логическая загадка или логический тупик, и вещественно, так как «этимологический смысл слова “апория” означает “непроходимое место”. Интересно, что именно “место” фигурирует в слове “апория”» [Там же: 155]. Введение понятия абсурда и приема апории было для Мамардашвили не просто поэтизацией подхода к неизвестному; оно контекстуализировало фундаментальный феноменологический компонент человеческого опыта. Точно так же фильм «Остановился поезд» послужил для него комментарием не только к теме природы и парадокса мышления, но и к теме человеческого состояния в более широком смысле — к идее, что «мыслить — значит стать лицом к лицу с чем-то иным» [Мамардашвили 1992: 196]. Рассуждая в этом ключе, мы могли бы прочесть эпистемологическую головоломку в «Остановился поезд» как метафору того неизвестного состояния, которое «мы пытаемся как-то почувствовать, определить его как мысль, то есть, короче говоря, мы пытаемся понять, что такое ум» [Мамардашвили 2018: 205]. И на уровне ума, и на уровне мира это состояние лучше всего описывается в модусе абсурда.

Трудно навязать форму линейного аргумента и объяснения такому мыслителю, как Мамардашвили, чья речь часто бывала экспрессивной, метафорической и ассоциативной. Это касается и его высказываний о кино, притом что мы уже увидели, что фильм в его понимании может служить: (1) окном в конкретные философские проблемы (например, *мысль* и *мышление*); (2) метафорой для обозначения человеческого состояния и (3) отправной точкой для политического и социального комментария.

Более того, Мамардашвили распространил свое представление о философском потенциале кинематографического изоб-

ражения на сам акт зрительства, обращая внимание на тот диалектический момент, когда встречаются зритель, фильм и ум / интерпретация. В цикле лекций по современной европейской философии, которые он читал во ВГИКе в конце 1970-х годов перед залом, полным кинематографистов и слушателей со стороны, Мамардашвили так изложил свой гипотетический сценарий происходящего в кинотеатре:

Вспомним простую вещь: когда мы выходим из кино — правда, мы не часто туда ходим, но если случается, — то, видимо, четко знаем, что о каких-то вещах бессмысленно говорить, спорить, обсуждать их. Кто-то не понял — значит, не понял, все. Мы ведь знаем, хотя в гении нашего языка, что акт понимания есть абсолютно конкретный и в то же время несомненный акт, то есть мы как люди имеем дело с вещами, которые несомненно имеют место и в то же время их как бы нет (поэтому мы пытаемся о них говорить) [Мамардашвили 2012: 260].

Кинотеатр для Мамардашвили представляет собой концептуальное пространство, в котором может быть визуализирована двойственная структура человеческого опыта с ее взаимосвязанными слоями. В то время как все зрители в зале смотрят один и тот же фильм и, следовательно, разделяют общий опыт, каждый из них при этом переживает свой собственный субъективный и неповторимый опыт просмотра. Кинотеатр служит также удачной метафорой сознания и человеческого состояния, так как является не только концептуальным, но и физическим пространством философской практики. В самом деле, Мамардашвили подчеркивал, что понятие апории распространяется на физическую сферу, что оно означает не только загадку или логический парадокс, но и некую пространственную конфигурацию. Киноискусство тоже может служить окном в феноменологический анализ сознания, создавая свою эмпирическую и психологическую реальность, новое пространство и время, которое, пусть на пару часов, позволяет нам увидеть и почувствовать себя как бы извне.

Как следует из «Бесед о мышлении» и многих других работ Мамардашвили, в его понимании акт мысли и процесс мышления обладают мощной творческой и экзистенциальной силой. Затрагивая на экране непростые темы, такие фильмы, как «Остановился поезд» или «Покаяние», могут служить отправной точкой для размышления о самых сложных проблемах современности. Мамардашвили и писал о тех, кто не понял и не принял фильма «Покаяние»: «Вам, наверное, приходилось спорить, обсуждать что-либо, и если вы взгляните в опыт этих разговоров, то увидите: кто-то или понимает, или нет, и никакими объяснениями и аргументами нельзя дать ему понять» [Мамардашвили 2018: 228]. Аргументы и объяснения бесполезны в том случае, когда человек «не совершает акт мысли, потому что для акта мысли ворота открываются, когда ты сам в себя посмотришь, в глубинные основания своего существования и смерти. Нельзя утверждать, что такой человек глуп... — он не мыслит» [Мамардашвили: 2018: 67].

Мамардашвили переформулировал декартово *cogito* как «я мыслю, я существую, я могу» [Мамардашвили 2013: 14], наделив таким образом акт мысли силой, позволяющей создавать новые философские начала, все «делать заново и с начала» [Мамардашвили 2002: 49]. Философское исследование кино было одним из способов лучше понять человеческий ум и человеческую ответственность в мире⁵. Более того, что касается «Покаяния», Мамардашвили считает недостаточным рассмотреть фильм в соответствии с художественными или кинематографическими критериями — его следует рассматривать как «поступок гражданский» [Кваснецкая 2009: 187].

Мамардашвили полагал, что при разборе политически ангажированных фильмов, таких как «Покаяние», бессмысленно

⁵ В «Очерке современной европейской философии» Мамардашвили определяет эстетическую проблему (в частности, анализ художественного и литературного произведения) как одну из основных тем, которыми должна заниматься философия [Мамардашвили 2012: 12].

избегать болезненных тем, апеллируя к фикциональной природе фильма (в конце концов, это всего лишь выдумка!) или к контрфактуальной возможности кинематографического повествования «повернуться иначе». Кино не отдаляет нас от реальности, но приближает нас к ней. Точно так же, как мы не можем отмахнуться от кинематографа, который рассматривает противоречивые и болезненные темы, как от «просто выдумки», мы не можем мысленно переложить свою ответственность на других, представляя себе ход истории как сюжетную линию, которая могла бы повернуть в другую сторону. Ссылаясь на кино в «Беседах о мышлении» и в других работах, Мамардашвили переосмыслил годаровское понимание искусства как «раскрытия нашего самого потайного я» [Godard 1986: 31]. Он утверждал, что для того, чтобы «открыть ворота» и «посмотреть в себя» — то есть посвятить себя философскому труду, — необходимо участвовать в эстетическом диалоге, и одним из средств достигнуть этого служит кино [см. Мамардашвили 2018: 60].

Заключение

Андрей Звягинцев. «Нелюбовь» (2017): философский образ и возможности кино

Его любили. Операторы, потому что он был выразительнее любой «звезды». Кинематографисты вообще, потому что он был лучшим зрителем в мире. Умные, потому что в его обществе становились гениальными.

Т. Дуларидзе, кинорежиссер [Дуларидзе 1991]

С момента появления Мамардашвили во ВГИКе в 1976 году до самой его смерти в 1990-м его студентами и коллегами побывало целое поколение режиссеров, в том числе всемирно известные, такие как А. Сокуров, А. Балабанов, И. Дыховичный, А. Зельдович, Д. Мамулия и Ю. Норштейн. Если попытаться рассмотреть их как группу, то между ее членами отыщется мало сходства: у них нет ни видимой общности тематических интересов, ни общего режиссерского стиля или визуального языка, как, впрочем, по словам В. Струкова, и во всем российском кино последних лет в целом [Strukov 2016: 9]. Однако мы уже увидели, как влияние Мамардашвили на российско-советское кино формирует среди этих непохожих друг на друга режиссеров глубинную интеллектуальную близость, которая придает осмысленность философским синапсам всего российского кинематографического канона. Общность режиссеров поколения Мамардашвили проявляется не в какой-либо от-

дельной стороне их творчества, а в их внимании к проблемам границ между формами выражения (философия, кино, литература), а также в том, каким образом они задействуют конструкт философского образа, чтобы очертить границы человеческого разума.

В своем эссе о романе М. Кундера утверждает, что адаптация романа для «кино, телевидения, театра, комиксов» лишает оригинальное произведение художественных достоинств: «Ведь для того чтобы сделать из романа театральную пьесу или фильм, нужно для начала разрушить его композицию; свести ее к простой “story”¹, отказаться от его формы. Что же тогда остается от произведения искусства, если лишить его формы?» [Кундера 2010: 201]. Таким образом, по мысли Кундера, даже великий роман, перенесенный на пленку, перестанет быть произведением романного искусства, подобно тому как фильм перестанет быть фильмом, если изъять из него изображение². Вопрос о взаимодействии жанров оказывается еще сложнее, когда речь идет о практике сближения литературы, философии и кино. Хотя работы М. Нуссбаум и других исследователей в последние десятилетия подтвердили, что философия не может быть сведена к лишь к риторической форме выражения и что роман действительно может воплощать философские проблемы, споры о том, как классифицировать отношения между философией и кино, продолжаются. Какую форму принимает философия в фильме, как выглядит философское влияние в кино? Как нам обнаружить влияние философии Мамардашвили, которая передавалась в основном в устной форме, когда она перемещается из области слова на экран?

В главах 2, 4, 5 мы уже обсуждали проблему литературы в связи с тем, что режиссеры поколения Мамардашвили черпали кинематографическое вдохновение в литературных тек-

¹ Здесь: сюжет (англ.). — Примеч. пер.

² О вопросах онтологии кино в связи с адаптацией и литературными / философскими источниками см. [Currie 1995: 1; Ponech 2006: 196].

стах. В этой заключительной главе мы рассмотрим методологические и концептуальные возможности, которые «случай Мамардашвили» открывает для философии в кинематографе, и способы, которыми это новое знание поможет нам по-новому взглянуть на новейшее российское киноискусство.

Подходящим примером для этой цели может послужить фильм А. Звягинцева, обладателя «Золотого глобуса», дважды номинированного на премию Киноакадемии (в 2015 и 2018 годах) и пользующегося наибольшим международным признанием в начале XXI века. Звягинцев никогда не учился у Мамардашвили, но неоднократно ссылался на философское наследие Мамардашвили на разных этапах своего творческого пути. Более того, включая афоризмы Мамардашвили в собственный художественный мир, Звягинцев показывает, насколько легко философские идеи могут быть эксплицированы с помощью движущегося изображения; этот вывод, разделяемый Д. Мамулией [Мамулия 2017], подтверждается и лекциями самого Мамардашвили об эстетике. Ссылки на Мамардашвили также помогают по-новому интерпретировать особенности кинематографического видения Звягинцева, в частности в фильме 2017 года «Нелюбовь».

Кино как вид мышления

Андрей Звягинцев (р. 1964), которому в год распада Советского Союза было 26 лет, пришел к карьере кинематографиста нетипичным для советского режиссера путем. В начале 1980-х годов он начал изучать актерское мастерство в родном Новосибирске, а в 1986 году переехал в Москву, где четыре года спустя окончил актерский факультет ГИТИСа. Прежде чем начать работать режиссером на телевидении, он играл в детском театре, проходил армейскую службу в Новосибирском военном ансамбле, где выступал как конферансье, работал дворником, а также исполнил несколько эпизодических ролей в телесериалах и постановках антрепризных театров.

В 2003 году Звягинцев выпустил свой дебютный полнометражный фильм «Возвращение», имевший сенсационный успех на Венецианском международном кинофестивале и получивший два приза «Золотой лев». «Возвращение» — это одновременно религиозная аллегория и «народная драма», посвященная теме «безотцовщины» в постсоветской России. Первый фильм Звягинцева определил фирменный стиль режиссера — вдохновенную театром манеру подробных и интроспективных съемок. «Возвращение» буквально катапультировало Звягинцева из безвестности в интернациональные ряды самых перспективных режиссеров-новаторов XXI века. Его второй художественный фильм, «Изгнание» (2007), также является духовной аллегорией и снят в том же медитативном стиле «живых картин», что и «Возвращение», хотя критики сочли, что в художественном отношении «Изгнание» значительно слабее отмеченного множеством наград «Возвращения»³.

Ранние фильмы Звягинцева принесли ему среди российских критиков титул «нового Тарковского» — ассоциация, которая, по мнению Е. Стишовой, «держится не на композиции кадра и не на его смысле, а на сходстве фактур и настроения — глубокой экзистенциальной тоски, причина которой скрыта от нас» [Стишова 2004]. Звягинцева продолжали сравнивать с признанным российским «режиссером-философом» и после выхода его третьего фильма «Елена» (2011) — экзистенциальной драмы о семейных связях и классовых конфликтах, которая разыгрывается в двух резко отличающихся друг от друга районах современной Москвы. Следующий фильм Звягинцева «Левиафан» (2014) представляет собой еще более масштабную и смелую семейную драму, разворачивающуюся на Крайнем Севере России. На родине фильму не сразу было выдано прокатное удостоверение, и он немедленно получил международную известность как лента, запрещенная за резкую критику коррупции государства и церкви в путинской России.

³ Подробно о биографии А. Звягинцева и его восхождении к славе см. [Condee 2016: 565–584].

Все фильмы Звягинцева, в том числе «Нелюбовь», посвящены насильственной смерти или исчезновению члена семьи. В «Нелюбви» мальчик убегает из дома, услышав, как родители спорят, с кем он останется после их развода: никто из них не хочет брать его к себе. Долгий поиск родителями пропавшего сына в конечном итоге заканчивается обнаружением изуродованного тела, не поддающегося опознанию. Переживающая кризис семья и, в частности, дети-сироты или дети, оставшиеся безнадзорными, служат аллегорической осью во всех работах режиссера, изображающих травму и кризис российского общества в целом.

Звягинцев — кинематографист классического стиля, в том смысле, что его подход к постановке и художественному руководству в высокой степени обусловлен его театральным прошлым. Камера в его фильмах движется медленно и нарочито, часто останавливаясь на архитектурных пейзажах, снятых как сценическая композиция: остовы заброшенных зданий, комнаты с мебелировкой, напоминающие живописные произведения, семьи, сидящие за столом, голые ветки деревьев на фоне снега. После того как Звягинцев выступил в качестве режиссера нескольких эпизодов телесериала «Черная комната» (2000), началось его длительное сотрудничество с оператором М. Кричманом, который прославился своими длинными атмосферными планами и регулярным использованием широкого объектива⁴. В фильмах Звягинцева сочетание длинных широких планов и медитативного монтажа навеивает ностальгию по идеализированному российскому кинематографу прошлых лет: такая реакция объясняется как стилизацией, присущей самим фильмам, так и отношением критиков, в том числе навязчивым сопоставлением ранних работ Звягинцева с фильмами Тарковского.

⁴ В 2010 году Кричман получил приз Венецианского международного кинофестиваля за лучшую операторскую работу (фильм «Овсянки», режиссер А. Федорченко, 2010).

Как и Мамулия для «Другого неба» (2010), Звягинцев выбрал для съемок фильмов «Елена» и «Нелюбовь» Москву, при этом не демонстрируя типичных для Москвы линий горизонта и архитектурных сооружений, характерных именно для российской столицы. В обоих фильмах рукотворные, созданные человеческой цивилизацией объекты окружены природной стихией, которая часто вводится подспудным, подсознательным образом. Неожиданное появление на экране враждебных человеческому жилью природных пространств усиливает чувство отчуждения и в то же время рисует двойственный образ Москвы, так что город выглядит и цивилизованным, и диким. Персонажи отделены от необитаемого пространства стеклом, отгорожены окнами и дверями, как животные в неволе, вглядывающиеся в простор потерянной свободы, которую они жаждут вернуть. Но природа — это не только территория свободы, но враждебное пространство, где тела разрушаются стихиями и где младенцы, оказавшись за пределами своих клеток-кроваток, повисают над грозящей бездной опасности. Семейные узы не дают ни любви, ни защиты, напротив, именно родители и опекуны в фильмах Звягинцева оказываются виновны в том, что дети оказываются под угрозой. Более того, во всем комплексе его работ разные персонажи повторяют одни и те же ошибки: взрослые герои не дают житья молодому поколению и таким образом только умножают те психологические травмы, которые когда-то пережили сами.

Во всех своих фильмах Звягинцев прибегает к соположению городского (или населенного) и природного пространств, демонстрируя причастность к неким бессознательным, даже хищническим началам, — общечеловеческое естество, присущее как персонажам, так и зрителям. В фильме «Нелюбовь» пограничной точкой встречи противоборствующих сил «обитаемого» и «необитаемого» служит заброшенный с советских времен дом культуры, где прячется пропавший мальчик, — «культурный дворец», превращенный безнадзорностью и временем в амбивалентную зону, не вполне обжитую и не вполне дикую. Зритель,

осознающий культурную и политическую символику этого полуразрушенного объекта, посредством фильма приобщается к коллективной памяти и, таким образом, приглашается мыслить в определенном направлении, параллельно с фильмом Звягинцева. Если у Звягинцева и есть нечто общее с А. Балабановым, то это то, что творчество обоих режиссеров можно рассматривать как разновидность экстремального туризма по местам катастрофы, причем не только по затерянным пространствам российских задворок и провинциальных городков, но и по тем самым общим теневым зонам человеческого сознания.

Рассматривая фильмы Звягинцева в совокупности, можно заметить между ними немало сходства как в эстетическом, так и в сюжетном плане. Эти общие черты придают его режиссуре универсальный характер, и нетрудно выделить приемы, с помощью которых во всех его фильмах трактуется более или менее инвариантная тема. С одной стороны, сходство проявляется в его склонности выбирать одних и тех же актеров, повторять в разных фильмах одни и те же мотивы и мизансцены⁵. С другой стороны, универсальный характер, присущий его фильмам, явно выходит за рамки индивидуального выбора и может объясняться самим настроением, порождаемым его кинематографической грамматикой, или, выражаясь конкретнее, тем, что все его фильмы отражают определенный способ мышления.

Согласно С. Кавеллу, который рассматривает философию кино через призму идей Л. Витгенштейна и философии языка, киноискусство способно воспроизводить многие свойства человеческого сознания. Оно воспроизводит интенциональность своей технической многомерностью (изображение, монтаж, звук); рефлексивность, поскольку размышляет о себе и об окружающем мире; спонтанность, так как способно затрагивать философские проблемы, открывая их вновь и вновь, до бесконечности [Cavell 2005: 190]. Таким образом, утвержда-

⁵ Н. Конди также рассматривает склонность Звягинцева к универсализации в создании, производстве и маркетинге фильмов [Condee 2016: 573].

ет Кавелл, можно говорить о кино как о типе мышления; вызвав в нас зрительский интерес, кино побуждает нас думать параллельно с фильмом. Один из способов, которым кинофильм способен мыслить, продолжает Кавелл, заключается в том, что он помогает нам открывать самих себя⁶. Когда Дж. Карвальо заявляет, что «произведение искусства мыслит», он имеет в виду не только то, что искусство способствует преодолению неопределенности в наших собственных мыслительных процессах, но и то, что само произведение искусства становится площадкой для размышлений; или, выражаясь радикальнее, «произведение искусства мыслит, когда оно заставляет нас думать» [Carvalho 2019: 14]. Если мы рассмотрим под этим углом зрения эстетику Звягинцева, то увидим сам способ мышления о мире и о себе, представленный режиссером с помощью цельности кинематографического видения, благодаря которому каждый отдельный фильм в его творчестве служит очередным шагом в одном и том же направлении познания.

Говоря о своей личной позиции по отношению к кино и, шире, к обществу, Звягинцев регулярно упоминает имя Мамардашвили. В одном из интервью 2009 года он говорит:

Мне хочется верить, и, возможно, вера эта наивна, что за человека еще можно бороться. Мне ближе позиция некоторых представителей уходящего от нас поколения, буквально тающего на глазах, позиция, которую Мераб Мамардашвили сформулировал так: «Человек — это усилие быть человеком» [Матизен 2009].

В последующее десятилетие Звягинцев еще не раз процитирует эти слова из эссе Мамардашвили 1988 года «Европейская ответственность», иногда дословно, иногда перефразируя

⁶ Тот же аргумент приводится, когда речь идет о роли литературы в самопознании, однако исследователи философии кино нередко апеллируют к сенсорной плотности киноматериала как к индикатору его особой функции в «прокладывании новых путей для нашего образа мысли». См. [Vaughan 2013: 2].

цитату и формулируя мысль своими словами [см. Звягинцев 2017a]. В 2017 году, после премьеры фильма «Нелюбовь», он дважды процитировал это высказывание, изложив мысль Мамардашвили о человеке следующим образом: «мера человечности определяется собственной внутренней работой... собственным, не зависящим ни от чего, ни от кого, ни от каких авторитетов, ни от каких обстоятельств, собственное усилие быть человеком» [Там же].

Фильмы Звягинцева, в особенности «Елена», «Левиафан» и «Нелюбовь», повествуют о персонажах, терпящих неудачу в процессе стремления к самосовершенствованию. Существенным двигателем сюжета во всех его фильмах служит неспособность героев к общению. Семейные драмы часто обусловлены либо осложнены неумением персонажей общаться на темы, которые для них по-настоящему важны: например, в «Возвращении» тайна исчезновения отца так и остается нераскрытой; члены параллельно изображаемых в «Елене» семей не общаются между собой, а только выполняют привычные домашние ритуалы; в «Левиафане» и Дмитрий, и Лилия уходят не попрощавшись: Дмитрий бежит в Москву, а Лилия бросается в воду. В фильме «Нелюбовь» неспособность общаться передается каждым поколением своему потомству: так, для Жени воспоминания о рождении сына сводятся исключительно к памяти о болезненности родов, ее собственная мать также всеми возможными способами демонстрирует неприязнь к дочери.

Важную роль в этих разрывах коммуникации играют для Звягинцева современные технологии. В очередной раз перефразируя мысль Мамардашвили о том, что «человек — это усилие быть человеком», Звягинцев упоминает развращающую роль телевидения; он также полагает, что интернет отвлекает внимание от внутреннего стремления к нравственному совершенствованию [Звягинцев 2011]. И в «Елену», и в «Нелюбовь» включены обрывки новостных передач (как у Мамулии в «Другом небе»): средства массовой информации здесь используются как некое монологическое вторжение, которое комментирует повествова-

ние извне. Характеры персонажей сводятся к способам психологической защиты и автономным телесным функциям — подобную форму существования М. Н. Эпштейн сравнивает с процессом жевания: «Жов — жизнь как жевание, механический процесс изживания-изжевания времени» [Эпштейн 2011].

В «Нелюбви» транслируемые новости, где говорится о пророчествах майя, добавляют фильму апокалиптическое звучание: стоит вспомнить работу Мамардашвили о «болезни сознания» современной эпохи, в которой он предупредил, что общение не состоялось и что между человеком и обществом возникла непреодолимая эпистемологическая пропасть — «антропологическая катастрофа», которая вызывает у него «ужас» [Мамардашвили 2013: 7]. По утверждению Алёны Солнцева, выбор Звягинцевым телевизионных клипов в фильме «Нелюбовь» явным образом свидетельствует о неприятии режиссером российского авторитаризма и, конкретнее, политики путинских времен, хотя здесь эта позиция выражена не так открыто, как в «Левиафане», где главные герои упражняются в меткой стрельбе, используя в качестве мишеней портреты советских вождей [Solntseva 2018]. Однако, согласно Мамардашвили, даже кинематограф не смог добиться успехов в построении действующего гражданского общества в России. Философ утверждал, что любое представление об открытом дискурсе уничтожила большевистская революция — «как черная дыра во Вселенной, настолько уплотненная, что поглотила сама себя» [Мамардашвили 2013: 6].

Персонажи фильмов Звягинцева, в частности «Нелюбви», тратят массу энергии на то, что противоположно пониманию, — на «усилие не быть человеком». Именно о таком поведении сигнализирует название последнего фильма Звягинцева, в котором, как указывает Солнцева, речь идет не об отсутствии любви, а о противоположности любви — попытке оттолкнуть любовь и отрицать ее [Solntseva 2018]. Учитывая степень успеха, которого добиваются в этом главные герои, «Нелюбовь» яснее, чем все предыдущие фильмы режиссера, подчеркивает,

что человеком быть трудно и что попытки общезнания могут легко обратиться в сторону вреда и злобы. Ни новое окружение, ни обстоятельства не отменяют необходимость этой «внутренней работы» — быть человеком. В финале фильма и муж, и жена сходятся с новыми партнерами, но модели отношений остаются прежними: в то время как Борис оказывается заперт в перенаселенной квартире среднего класса и обременен теми же родительскими обязанностями, которых стремился избежать, Женя в конце концов снова пребывает в движении, но без продвижения вперед, и отделена от новой жизни стеклянной стеной (см. рис. 3.1).

В цикле лекций «Беседы о мышлении», который Мамардашвили читал студентам Тбилисского государственного университета в 1986/87 учебном году, философ коротко говорил о понятии «нелюбви» и его связи с сознанием. В его понимании акт «нелюбви» описывает «невозможные возможности» сознания [Мамардашвили 2018: 179, 190]. В фильмах Звягинцева мы видим, что «нелюбовь» и есть состояние, в котором человек отчужден от своего сознания и, следовательно, от общества. В шестой главе мы видели, что Мамардашвили применяет ту же формулу, разъясняя, что значит «не мыслить» и что происходит, когда люди не принимают активного участия в процессе мышления [Мамардашвили 2000б: 445]. В ряде своих работ Мамардашвили рассматривает и другой аспект проблемы «не-мышления», состоящий в том, что мысль, по сути, невоз-

Рис. 5.1. Женя упрягается на беговом тренажере на снегу



можно сформулировать. Он утверждал, что мысль может быть в полной мере выражена лишь в той форме, в какой она явилась человеку в первый раз; однако из рассмотрения его работ о сознании в первой главе мы знаем, что Мамардашвили также считал, что после того, как мысль впервые возникла в сознании мыслящего, воспроизвести ее невозможно.

Если рассматривать фильмы Звягинцева как совокупность, ее внутренняя логика позволяет применить к ней определение Кавелла «мыслящее целое» — то есть группа кинематографических текстов, каждый из которых вносит свой вклад в одну и ту же тему. В данном случае повторение Звягинцевым одних и тех же мест действия, типов персонажей и сюжетных ходов подчеркивает циклический и неизбежный акт, определяющий человечность, — возвращение к экзистенциальной головоломке, перед которой стоял Камю: либо убить себя, либо выполнять работу под названием «жизнь». В фильмах Звягинцева вариации одних и тех же ошибок снова и снова повторяются при разном развитии событий; так и хочется, чтобы режиссер наконец снял фильм, в котором герои *все исправят*. Возможно, именно в ответ на подобные упования Звягинцев в 2017 году вновь перефразировал слова Мамардашвили об усилении быть человеком: «И если такое усилие совершается или, напротив, не совершается — это и определяет нас здесь и сейчас. Человек в вечном поиске самого себя. Мы сами, а не бог, в ответе за то, что с нами будет» [Звягинцев 2017б]. И далее: «Пресловутый “хеппиэнд” должен случиться в вашей собственной жизни, а не на экране» [Там же].

Эти и другие комментарии Звягинцева показывают, что для него кино — это площадка, на которой можно наблюдать, анализировать или даже разыгрывать ошибки, и что он стремится снимать поучительные фильмы, которые могли бы воздействовать на жизнь и поведение зрителей⁷. Возможно,

⁷ Звягинцев неоднократно повторял, что снял «Нелюбовь» в первую очередь для того, чтобы зрители «пришли домой и обняли своих близких». См., например, [Звягинцев 2017в].

в своем творчестве он стремится преодолеть коммуникативные неудачи именно путем формирования общего языка среди зрителей. С учетом подобных интенций, чувствовать разочарование, тревогу и вообще эмоции при просмотре такого рода фильмов уже значит вступить в своеобразный диалог, заложенный в самой форме кинофильма.

Кинофильм как философский образ

Мамардашвили много говорил и писал о мышлении. Поэтому неудивительно, что он рассматривал кино как эксперимент, с помощью которого можно увидеть альтернативную модель мышления в действии. Анализируя фильм «Остановился поезд» Абдрашитова — Миндадзе, он объясняет, что в неоднозначно понимаемом событии машинист поезда выступает в роли мысли, прочие же персонажи фильма пытаются договориться о разных интерпретациях события, в котором они сами не принимали непосредственного участия. Хотя Мамардашвили использовал фильмы лишь в качестве отправной точки для философских размышлений и редко занимался углубленным киноведческим анализом, его высказывания о кино можно продуктивно рассмотреть в контексте теорий таких мыслителей, как С. Кавелл, Дж. Конант и Р. Пиппен, утверждающих, что между философией и киноискусством существует тесная связь.

Р. Пиппен, известный в первую очередь как историк немецкой философии, но также автор опубликованной в 2017 году философской работы о кинематографе А. Хичкока, видит самый спорный вопрос философии кино как раз в том утверждении Кавелла, о котором мы говорили выше: может ли фильм как таковой «пониматься как форма мысли, в особенности форма философской мысли» [Pippen 2017: 3]. Пиппен, однако, не упоминает о том, что этот вопрос может казаться спорным, лишь если рассматривать его в ближайшем, узкопрофессиональном контексте, в котором он сам же его поднимает. Философы, вос-

питанные в европейских традициях экзистенциализма, структурализма, постмодернизма и постструктурализма, как правило, рассматривают художественные тексты с абсолютной философской серьезностью, в то время как Гегель, Кьеркегор, Ницше, Витгенштейн, Достоевский, Толстой, Сартр и многие другие, включая целый ряд русских мыслителей, подходят к литературе и искусству как к форме философского поиска. Многие из них лучше всего выражали свои философские идеи именно с помощью непрямых и / или поэтических форм коммуникации (например, сократический диалог, литературные приемы, используемые Кьеркегором в «Или — или», или афоризмы Ницше); для других, в первую очередь для русских мыслителей, литература и искусство были одним из многих способов, которым люди могут приобщаться к метафизическим мирам.

Начиная с самых истоков русский кинематограф был глубоко укоренен в литературном каноне, как с точки зрения построения зрительного ряда, так и в смысле продолжения постоянного пересмотра (в русских традициях) диалектических взаимоотношений между текстом и образом со времен Платона. Большинство режиссеров, о которых шла речь в этой книге, черпали вдохновение в литературных источниках: таковыми были «Фауст» для Сокурова, Чехов для Дыховичного, Беккет и Кафка для Балабанова, Толстой для Зельдовича и даже У. Сароян для Звягинцева в его втором фильме «Изгнание».

Говоря о поколении Мамардашвили, мы могли бы рассмотреть, каким образом бесспорное присутствие текста и слова, даже, в некоторой степени, логоса в российском кинопроизводстве демонстрирует, что русские и советские режиссеры уже давно сталкиваются с проблемами межджанровых форм и способов высказывания. В рамках этой давней традиции, насчитывающей в России столько же лет, сколько само кино, вопрос о том, как адаптировать философские идеи к кинематографу, является лишь частью этого процесса.

Если история европейской философии показала, что кинематограф обладает философским потенциалом, то открытым

остается вопрос о характере отношений между ними. Популярные подходы к философии кино, как правило, принимают одну из двух форм. Первый подход состоит в том, что кинематографический текст прочитывается сквозь призму трудов того или иного философа (особенно популярны в этом отношении Ж. Лакан и М. Фуко), в результате чего фильм толкуется, например, исключительно по Лакану или Фуко. Разновидность этого подхода — толковать фильм, руководствуясь теориями таких мыслителей, как А. Базен, Ж. Делез или Ж.-Л. Годар: не все они были философами, но все писали непосредственно о кино. С. Кричли, С. Кавелл и другие предупреждают об ограниченности такого подхода, утверждая, что прочтение «сквозь призму такого-то» заставляет замолчать внутренний философский голос самого фильма и что, как полагает Кричли, «философское прочтение фильма должно касаться не мыслей о вещи, а самой вещи» [Critchley 2005: 139]. Дж. Карвальо также указывал, что одним из «слепых пятен» философского искусствоведения является то, что он называет риском «оставить без внимания материальность произведения искусства» [Carvalho 2019: 21]. Философское прочтение фильмов режиссеров поколения Мамардашвили «сквозь призму такого-то» несет в себе риск не только не услышать «голос фильма», но и упустить из виду весьма реальную интеллектуальную и историко-биографическую связь между Мамардашвили и кино, которая и составила основное содержание этой книги.

Второй подход к философии кино состоит в том, чтобы относиться к режиссеру как к философу: в таком случае анализ его творчества в целом позволит сделать выводы о том, какие позиции занимает или мог бы занять этот режиссер, если бы не снимал фильмы, а писал философские трактаты. Такой подход очень популярен при рассмотрении творчества таких выдающихся кинематографистов, как Т. Малик или А. Тарковский⁸. Хотя этот метод и вправду может привести к философскому

⁸ Одна из работ о Тарковском, написанных в этом ключе, — [Евлампиев 2001].

пониманию, особенно по отношению к режиссерам, зарекомендовавшим себя как авторы «философского кино», он слишком подчеркивает позицию режиссера как философа и, опять же, не учитывает роль фильма как «мыслящего целого». При таком подходе к философии кино также редко принимаются во внимание вопросы транспозиции и трансмутации⁹, неминуемо сопровождающие переход от риторических, или аргументирующих, форм (т. е. философии) к кинематографической.

Что касается Малика, то, например, Кричли предостерегает от искушения рассматривать его работы сквозь призму Кавелла, который был его учителем философии в Гарварде, или через Хайдеггера, философию которого Малик преподавал студентам бакалавриата в Массачусетском технологическом институте [Critchley 2005: 138]. Потому что при этом, продолжает Кричли, мы игнорируем голос фильма. Здесь мы снова видим, как призывы к более широкому применению теории в области философии кино рискуют ограничить философскую спонтанность самого кино. Более «упрощенный» подход к анализу кино — тот, на котором основывал собственный философский метод Л. Витгенштейн и в котором подчеркивается ценность наблюдения, упрощения и минимизации теоретизирования, так, чтобы мы могли видеть философские проблемы более четко. Этим новаторским подходом к философии языка пользовался в своих работах по философии кино С. Кавелл.

Одной из продуктивных моделей для рассмотрения взаимодействия философии Мамардашвили с фильмами Звягинцева или между философией и кино в более широком смысле может послужить концепция диалектического образа. Согласно В. Беньямину, диалектический образ захватывает пространство между смыслами: в нем отношение «того, что было» к «тому,

⁹ Транспозиция — перенос знаков из одной вербальной системы в другую; трансмутация — межсемиотический перевод, или интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем (см. [Якобсон 1978]). — *Примеч. пер.*

что есть» выступает не как последовательность, а как «вспышка», по природе своей «не временная, а фигуративная» [Benjamin 2002: 463]. Почерпнув у раннего Маркса метафору «сна», Беньямин реконфигурировал акт критического чтения как пробуждение: «синтез спящего сознания (тезис) и бодрствующего сознания (антитезис)» [Там же]. Собственно, генеалогия понятия «диалектический образ» приводит нас назад к Канту, для которого «образ» был ограничен как «продукт эмпирической способности продуктивной силы воображения» [Кант 1994: 169], за исключением случаев, когда он рассматривается в чистом виде как выражение абстрактных представлений о пространстве или о времени.

В концепции Беньямина диалектический образ в момент «вспышки» пребывает вне времени и пространства; это «диалектика в бездействии», или «застывшая диалектика», которая и создает ключевой момент для размышления, так как представляет собой «единственный подлинный образ» [Benjamin 2002: 462]. С. Бак-Морс и другие исследователи видели в использовании Беньямином современных технических метафор, таких как вспышка или монтаж, новые возможности создания диалектического образа и ту самую, по выражению Бак-Морс, «когнитивную взрывчатость», которая позволяет подобные образы порождать [Buck-Morss 1991: 251]. Диалектический образ и в марксистской традиции служит отправной точкой для критического чтения: согласно утверждению Беньямина, прочитываемый, то есть диалектический, образ «в высшей степени несет на себе отпечаток того рискованного критического момента, на котором основывается любое прочтение» [Benjamin 2002: 463]. Для наших целей важно, что при беньяминовском понимании диалектического образа нам для интерпретации фильмов не требуется теория: нами руководит внутренний интерпретативный потенциал кинематографического момента. Иными словами, диалектический образ обретает свою завершенность, когда к триаде «прошлое», «настоящее» и «зритель» прибавляется голос фильма.

Мамардашвили в своих трудах не пользовался языком Беньямина, и в частности термином «диалектический образ». Однако он соглашался с тем, что литературный или кинематографический образ способен запечатлеть момент мысли. В отличие от Платона, Мамардашвили видел в этом образе некое подобие истины, которого не содержится в философском слове. М. Уэйн, развивая мысли С. Бак-Морс, определяет традицию, из которой возникает диалектический образ, именно как «взаимное обогащение слова и образа, когда слово возвращается к эстетическому образу, чтобы оживить собственные формулировки, оспаривать собственные предположения или даже обойти апории в собственных философских построениях» [Wayne, Mazierska 2014: 28]. Восприимчивость Мамардашвили к статусу образа можно возвести к феноменологической основе его философского метода, возможно, в частности, к его пониманию гуссерлианской эйдетической редукции, то есть основанного на образе мысленного процесса, с помощью которого феноменолог пытается свести явление к его неотъемлемым сущностям. У Мамардашвили этот процесс принял форму визуализации неделимости сознания путем нахождения признаков сознания в литературных и кинематографических образах.

Мамардашвили кратко затронул вопрос трансформации жанров и форм репрезентации, в том числе литературного произведения в сценарий, сценария в фильм, а также литературного текста в философское произведение. В цикле лекций «Беседы о мышлении», прочитанном в Тбилисском государственном университете в 1986/87 году, он упоминает интервью Ж.-Л. Годара, в котором режиссер утверждал, что не существует единственного «истинного» образа, который кинематографисту необходимо построить, переходя от сценария к съемкам фильма [Мамардашвили 2000: 120]. Согласно Мамардашвили, лишь создание определенной киноконструкции «будет способом порождения состояния, которое является истинным или действительным состоянием» [Там же: 122]: истинность образа

обусловлена завершенностью формы. Что касается кинозрителей, то кинотеатр мог бы служить концептуальным пространством, где возникает беньяминовский диалектический «заряд» и где двойственная природа человеческого опыта и связанные с нею слои поддаются визуализации и вопрошанию. В таком понимании фильм — это не просто очередной вид художественного текста, к которому можно применить методы философии, но новая, отдельная философская возможность, обеспечивающая новые способы авторефлексии и нравственного рассуждения.

Та же сила, что лежит в основе беньяминовского диалектического образа, похоже, действует и в мамардашвилиевском методе прочтения литературных текстов средствами феноменологии. Даже упомянутая ранее мысль Мамардашвили, к которой постоянно возвращается Звягинцев, о том, что человечность заключается в «усилии быть человеком», была вдохновлена М. Прустом, которому Мамардашвили посвятил две серии лекций в Тбилисском государственном университете в 1980-х годах. Он цитировал прустовское определение жизни как «усилия во времени» и объяснял, что именно актами экзистенциального усилия человек движется по экзистенциальному пути «от себя к себе» [Мамардашвили 2014: 7, 218–219]. Мы можем рассматривать разлом того, что на поверхности кажется монолитным, этот акт усилия, который вызывает сдвиг в неизменном на первый взгляд «я», не только в свете незавершенного прустовского цикла «В поисках утраченного времени», но и в терминах определения Беньямином диалектического образа как «цезуры в движении мысли» [Benjamin 2002: 474]. Концепция диалектического образа может помочь нам объяснить вопросы, возникающие в процессе трансформации, когда два жанра соединяются не путем плавного перетекания одной формы к другой, а через момент конфликтного разлома, который может быть снят только через «прочтение», как утверждал Беньямин.

Говоря о влиянии Мамардашвили, мы должны задаться еще одним вопросом: не только о том, имеют ли философия и кино

некую общую территорию и что это за территория, но и почему его философия так сильно повлияла именно на кино, а не на другие сферы науки и искусства. Мамардашвили читал лекции в Институте психологии, Институте педагогических наук и Институте философии, но среди специалистов вне сферы кино у него не так много последователей; так, мы не можем говорить о «поколении Мамардашвили» в среде психологов или педагогов, и даже среди философов у него лишь горстка адептов, сосредоточенных в основном в том отделе московского Института философии, где он работал.

Зато в кинематографе его наследие ощущается очень остро, причем среди режиссеров, ранее имевших самый разный профессиональный опыт: так, Зельдович, прежде чем начать слушать лекции Мамардашвили на Высших режиссерских курсах, работал психологом; Мамулия, прежде чем обратиться в кино, изучал философию в Тбилисском университете; Архангельский, ныне один из ведущих российских тележурналистов и культурных обозревателей, посещал лекции Мамардашвили в Институте психологии. М. Мерло-Понти утверждал, что «философ и кинематограф имеют общий способ бытия, некоторый общий взгляд на мир, принадлежащий одному поколению» [Мерло-Понти 1992: 23]. В случае Мамардашвили поколение — важное понятие, однако его влияние также представляется в значительной степени исторической случайностью, схождением неких культурных и институциональных факторов, которое вряд ли когда-либо повторится.

Влияние Мамардашвили удобно рассматривать в рамках концепции поколения, так как это помогает объяснить, почему такие разнородные режиссеры, как Сокуров, Зельдович, Балабанов и Звягинцев, признают, что находятся под влиянием одного и того же человека, то есть принадлежат к одной и той же интеллектуальной (но не кинематографической) традиции. Такая модель влияния сильно напоминает советскую форму академического обучения, при которой ученики объединены исключительно фигурой научного руководителя, и, таким

образом, линии притяжения тянутся от учителя к отдельным ученикам, но не обязательно от ученика к ученику¹⁰. В этой центростремительной модели члены школы ассоциируют себя с учителем, но могут быть никак не связаны друг с другом. Согласно К. Мангейму, учитель не в состоянии передать своим ученикам «ментальный климат» своего поколения, ведь взаимоотношения учителя и ученика основаны на встрече двух структурно разных типов сознания [Мангейм 1998]. Иными словами, когда бывшие студенты Мамардашвили перестанут снимать кино, поколение Мамардашвили закончится. Демаркационные линии поколений показывает уже разница в возрасте его учеников, колеблющаяся в пределах почти двух десятилетий: самый старший, Сокуров, — 1951 года рождения, самый младший, Мамулия, — 1969 года.

Учитывая утверждение Мангейма, важно помнить, что «режиссеры поколения Мамардашвили» на самом деле представляют не поколение самого Мамардашвили, а тот «ментальный климат», который сформировался под его влиянием. И так же, как в философии Мамардашвили образ заключает в себе особую истину, так и его собственный образ оказал влияние на режиссеров, с которыми он работал и которых учил. В 2018 году Мамулия, рассказывая, каким ему запомнился Мамардашвили со студенческих лет, подчеркивает преобладание образа над словом:

Мераб не равен своей речи, своим лекциям, своей философии. Его тексты рождают ощущение мнимой сопричастности к тому, о чем он говорит. Чтобы понять то, о чем он говорит, нужно вылезти из оков этой сопричастности, а это очень трудно. Дело даже не в тех предельно метких метафорах, которые являются частью его мысли, дело в тональном волшебстве, которое состоит из нескольких десятков элементов, и разгадать его химию

¹⁰ Н. В. Ковалева на материале публикаций в российских академических изданиях анализирует последствия этой центростремительной системы научного общения. См. [Kovalyova 2014].

невозможно. В этом его философия сродни поэзии или самой жизни. Я стал искать затерявшееся у меня в памяти высказывание Мераба, но не нашел его. Цитирую по памяти и прошу прощения за возможную неточность: «Мыслитель может выглядеть по-всякому, только не как мыслитель Родена». Это та истина, которая для меня явилась магистральной — не только в жизни, но и в кино [Мамулия 2018].

Зельдович воспользовался почти теми же словами, отмечая, что «Мамардашвили остался в <его> памяти скорее как образ, чем как мысль» [Зельдович 2018]¹¹.

Хотя само слово «образ» обозначает идею или изображение предмета, а не сам предмет, образ Мамардашвили (по словам его коллег и учеников) часто связан как с памятью, так и с материальностью: вспоминают его канареечно-желтый свитер, запах его трубки, звук его голоса. Как мы видим, для Мамулии и Звягинцева точное смысловое содержание речей Мамардашвили было менее важным, чем общее впечатление от его слов, способ их преподнесения, который оба режиссера воспринимали как связующее звено связь между словом и образом. В восьмисерийном телевизионном мини-сериале Архангельского «Отдел» (2010) наследие Мамардашвили символизируют повторяющиеся крупные планы его портрета, висящего на стене Института философии в Москве, и на этот визуальный образ наложена аудиозапись его голоса. В фильме Сокурова «Разжалованный» в эпизоде, где звучит редкая запись голоса Мамардашвили, ключевую роль играет отсутствие образа — движущаяся камера то и дело фокусируется на радиоприемнике, как бы в поисках физического источника звука.

В свою очередь, в собственном методе Мамардашвили образу принадлежала важнейшая роль. Философ уснащал философские системы Декарта и Канта биографическими подроб-

¹¹ В дополнительных кадрах фильма «Грузинский Кант» Э. Ю. Соловьев рассказывает, что его воспоминания о Мамардашвили-философе уже поблекли и теперь он вспоминает Мераба в первую очередь как человека и друга.

ностями, считанными с их портретов, а собственные философские позиции излагал на примерах прозы Пруста и Чехова и фильмов Абуладзе и Абдрашитова — Миндадзе. Визуализация невидимого — через подачу материала, через литературное описание, через метафоры и парадокс, через кино — была для Мамардашвили не только вопросом лекторского поведения. Искусство чтения поверх жанровых границ и использование взрывного потенциала образа составляли для него самую суть способности быть свободным, мыслящим человеком — человеком как таковым. Сугубо визуальная составляющая его мышления, возможно, объясняет, почему его философское влияние наиболее прочно укоренилось именно в кино.

Приложение

Фильмы, рассмотренные в книге (в порядке упоминания)

«Разжалованный» (СССР, 1980)

ч/б, 31 минута

Режиссер: Александр Сокуров

Сценарий: Александр Сокуров, по мотивам одноименного рассказа Г. Бакланова

Оператор: Сергей Юриздицкий

Директор фильма: Борис Криштул

В ролях: И. Ривин, С. Кошонин, А. Петров, С. Соколов, И. Соколова

Производство: «Ленфильм», ЭМТО «Дебют»

«Черный монах» (СССР — Германия, 1988)

цв., 88 минут

Режиссер: Иван Дыховичный

Сценарий: Иван Дыховичный, Сергей Соловьев, по мотивам одноименного рассказа А. П. Чехова

Оператор: Вадим Юсов

Композитор: Теймураз Бакурадзе (исполнители — Грузинский государственный квартет)

Звукооператор: Александр Нехорошев

Директор фильма: Николай Гаро

В ролях: Т. Друбич, С. Любшин, П. Фоменко

Производство: «Мосфильм», Творческое объединение «Ритм»

«Другое небо» (Россия, 2010)

цв., 86 минут

Режиссер: Дмитрий Мамулия

Сценарий: Дмитрий Мамулия, Леонид Ситов

Оператор: Алишер Хамидходжаев

Композитор: Анна Музыченко

Звукооператор: Марина Нигматулина

Продюсер: Арсен Готлиб

В ролях: Х. Буфарес, А. Мухамади, М. Зейхеда

Производство: «МетрономФильм»

«Замок» (Россия — Германия — Франция, 1994)

цв., 120 минут

Режиссер: Алексей Балабанов

Сценарий: Алексей Балабанов, Сергей Сельянов, по одноименному роману Ф. Кафки

Оператор: Сергей Юризицкий

Композитор: Сергей Курехин

Монтаж: Тамара Липартия

В ролях: Н. Стоцкий, С. Письмиченко, В. Сухоруков

Продюсер: Геннадий Петелин

Производство: «Ленфильм» (при поддержке киностудий Германии и Франции)

«Я тоже хочу» (Россия, 2012)

цв., 89 минут

Режиссер: Алексей Балабанов

Сценарий: Алексей Балабанов

Оператор: Александр Симонов

Композитор: Леонид Федоров

Монтаж: Татьяна Кузьмичева

В ролях: А. Мосин, Ю. Матвеев, О. Гаркуша, А. Шитикова, В. Горбунов, П. Балабанов

Продюсер: Сергей Сельянов

Производство: СТВ

«Мишень» (Россия, 2011)

цв., 158 минут

Режиссер: Александр Зельдович

Сценарий: Александр Зельдович, Владимир Сорокин

Оператор: Александр Ильховский

Композитор: Леонид Десятников

Продюсер: Дмитрий Лесневский

В ролях: М. Суханов, Дж. Уодделл, Д. Козловский, Д. Стоянович, М. Кищенко, Н. Лощинина

Производство: REN Film

«Остановился поезд» (СССР, 1982)

цв., 90 минут

Режиссер: Вадим Абдрашитов

Сценарий: Александр Миндадзе

Оператор: Юрий Невский

В ролях: О. Борисов, А. Солоницын, М. Глузский, Н. Русланова, Л. Зайцева, Н. Скоробогатов, П. Колбасин, И. Рыклин

Производство: «Мосфильм»

«Покаяние» (СССР, 1984/1987)

цв., 153 минуты

Режиссер: Тенгиз Абуладзе

Сценарий: Нана Джанелидзе, Тенгиз Абуладзе

Оператор: Михаил Агранович

В ролях: А. Махарадзе, И. Нинидзе, З. Ботсвадзе, К. Абуладзе

Производство: «Грузия-фильм»

«Нелюбовь» (Россия — Бельгия — Германия — Франция, 2017)

цв., 127 минут

Режиссер: Андрей Звягинцев

Сценарий: Андрей Звягинцев, Олег Негин

Оператор: Михаил Кричман

Композитор: Евгений Гальперин, Саша Гальперин

Монтаж: Анна Масс

В ролях: М. Спивак, А. Розин, М. Новиков, М. Васильева,
А. Кейшс, А. Фатеев, С. Борисов

Продюсеры: Александр Роднянский, Сергей Мелькумов, Глеб
Фетисов

Производство: «Нон-стоп продакшн»; «Фетисов-иллюзион»;
Why Not Productions; Senator Film; Les Films du Fleuve

**Фильмы о Мерабе Мамардашвили или с его участием
(в хронологическом порядке)**

«ВГИКовский студенческий фильм о декабристах»; не
окончен (СССР, середина 1970-х годов)

Режиссер: Владимир Третьяков

«Разжалованный» (СССР, 1980)

Режиссер: Александр Сокуров

«В ответе ль зрячий за слепца...» (СССР, 1989)

Режиссер: Владимир Бондарев

**«Толкование сновидений: Мераб Мамардашвили и Марк
Захаров»** (телепередача; СССР, конец 1980-х)

Ведущий: Марк Захаров

«Путь домой» (в 2 частях; Грузия, 1990)

Режиссер: Николай Дроздов

«Сократ на дуэли» (Грузия, 1991)

Режиссер: Тамара Дуларидзе

«Время Мераба» (Россия, 1993)

Режиссер: Олеся Фокина

«**Острова. Мераб Мамардашвили**» (Russia, 2005)

Режиссер: Валерий Балаян

«**Философ сбежал**» (Латвия, 2005)

Режиссер: Улдис Тиронс

«**Грузинский Кант**» (Россия, 2007)

Режиссер: Ольга Роленгоф, совместно с Наби Балаевым

«**Отдел**» (восемь эпизодов; Россия, 2010)

Режиссер: Александр Архангельский

«**Лекция**» (Грузия, 2016)

Режиссер: Бесо Одишария

Библиография

Абдуллаева 2011 — Абдуллаева З. Роман-фантазия // Искусство кино. 2011. № 3. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/03/n3-article4> (дата обращения: 04.09.2018).

Автономова 1978 — Автономова Н. С. Письмо М. Мамардашвили. 3 февраля, 1978.

Альтман 1966 — Альтман М. С. Железная дорога // Читая Толстого. Тула: Приокское книжное издательство, 1966. С. 111.

Аннинский 1991 — Аннинский Л. А. Шестидесятники, семидесятники, восьмидесятники. К диалектике поколений в русской культуре // Литературное обозрение. 1991. № 4.

Аристотель 1998 — Аристотель. Поэтика / Пер. Н. И. Новосадский // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1013–1112.

Аркус 2015 — Аркус Л. Балабанов как последний модернист // Балабановские чтения. СПб.; М.: Сеанс, 2015. URL: <http://seance.ru/balabanov/2015/conference/abstracts/arkus/> (дата обращения: 17.09.2018).

Аронсон 2012 — Аронсон О. В. Неуместное бытие // Вильнюсские лекции по социальной философии (Опыт физической метафизики). СПб.: Азбука, 2012.

Архангельский — Архангельский А. История сильнее вождя. Arzamas.academy, Курс № 9. URL: <https://arzamas.academy/materials/260> (дата обращения: 10.10.2018).

Архангельский 2010 — Архангельский А. Н. Отдел. В 8 сериях. 2010. «Россия-К». Эпизод 8, 20:20.

Ахутин 1995 — Ахутин А. В стране Мамардашвили. URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/opyty-chteniya/anatolij-ahutin/v-strane-mamardashvili> (дата обращения: 27.12.2019).

Балабанов — Балабанов А. Балабанов о Балабанове // Сеанс, 2012. № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/portret-4/balabanov-o-balabanove/> (дата обращения: 14.05.2018).

Балабанов 2012а — Балабанов А. «Мое кино — это новый жанр, фантастический реализм. Все играют сами себя». URL: <https://kino.rambler.ru/movies/15460676-moe-kino-eto-novyy-zhanr-fantasticheskiy-realizm-vse-igrayut-sami-sebya-aleksey-balabanov/> (дата обращения: 04.09.2018).

Балабанов 2012б — Балабанов А. Я убил слишком много людей в кино // РИА Новости. 2012. 8 сент. URL: <https://ria.ru/inter-view/20120908/745890762.html> (дата обращения: 14.05.2018).

Балабанова 2013 — Балабанова И. Бывшая жена Балабанова рассказала о счастье и трагедиях в жизни режиссера // 7days.ru. URL: <http://7days.ru/caravancollection/2013/9/byvshaya-zhena-balabanov-rasskazala-o-schaste-itragediyakh-v-zhizni-rezhissera.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Балаян 2015 — Балаян В. Фильм о Мерабе, снятый его учеником / Ред. А. Архангельский. Arzamas Academy, Курс № 9: Несоветская философия в СССР. 2015. URL: <http://arzamas.academy/materials/334> (дата обращения: 17.04.2015).

Бельфруа 2008 — Бельфруа П. Пражские годы. URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/pamyati-m.m/per-belfrua/prazhskie-gody> (дата обращения: 17.09.2018).

Беньямин 1995 — Беньямин В. О понятии истории / Пер. Д. Молока // Художественный журнал. 1995. № 7. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения: 27.12.2019).

Бондарев, Грачева — Бондарев С., Грачева Д. Кинобизон поговорил с Дмитрием Мамулией и Геннадием Костровым о школе и индустрии // Московская школа нового кино. URL: <http://www.newcinemaschool.com/kinobizon-pogovoril-o-shkole-s-dmitriem-mamuliev-i-gennadiev-kostrovym> (дата обращения: 23.05.2018).

Брод 2012 — Брод М. Франц Кафка. Биография / Пер. В. Молот. СПб.: Борей-арт, 2012.

Вагина 2012 — Вагина М. Mnenie.ru. 2012. 24 дек. URL: <http://mnenie.ru/rubric/culture/shestidesyatnikam-zdes-ne-mesto/> (дата обращения: 02.03.2015).

Вернан 1992 — Вернан Ж.-П. Грузинский Сократ // Вопросы философии. 1992. № 5.

Визгин 2009 — Визгин В. П. Мы все его так любили... // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: РОССПЭН, 2009. С. 17–32.

Витгенштейн 2005 — Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. В. Руднева // Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 14–221.

Власов 1983 — Власов М. Высокая цена истины // Искусство кино. 1983. № 1. С. 22–35.

Волков 2013 — Волков А. Редакция журнала «Проблемы мира и социализма» 1958–1990. Воспоминания сотрудников и современников. Ч. 1 // Русский журнал. 2013. 9 окт. URL: <http://russ.ru/pole/Redakciya-zhurnala-Problemy-mira-isocializma-1958-1990> (дата обращения: 03.08.2018).

Волкова — Волкова П. Д. Паола Волкова о том, что больше не повторится. Arzamas Academy, Курс № 9. URL: <http://arzamas.academy/materials/217> (дата обращения: 03.08.2018).

Волкова 2004 — Волкова П. Д. Объяснение необъяснимого // Профессия — кинематографист / Ред. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

Волкова 2013 — Волкова П. Д. Мераб на высших курсах // Мераб Мамардашвили. «Быть философом — это судьба...» / Ред. Н. В. Мотрошилова, А. А. Парамонов, Е. В. Петровская. М.: Прогресс-Традиция, 2013.

Волкова 2015 — Волкова П. Д. Паола Волкова о Мерабе Мамардашвили. Youtube.com. 2015. 18 марта. 5:25. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vW-fEGo2b4k> (дата обращения: 23.05.2018).

Встреча 2016 — Встреча. Мераб Мамардашвили — Луи Альтюссер / Ред. Е. М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2016.

Гаспарян 2013 — Гаспарян Д. Э. Философия сознания Мераба Мамардашвили. М.: Канон+, 2013.

Геббер 1980 — Гербер А. Тенгиз Абуладзе: Любовь рождает познание // Экран. М.: Искусство, 1980.

Голубицкая 2017 — Голубицкая А. «Внутренний сад» Мераба Мамардашвили. Отрок.ua. 2017. № 2 (80). URL: http://otrok-ua.ru/ru/sections/art/show/vnutrennii_sad_meraba_mamardashvili.html (дата обращения: 14.05.2018).

Громковский 2011 — Громковский В. Анна Каренина Мценского уезда: о фильме «Мишень» // Snob.ru. 2011. 27 июня. URL: <http://www.snob.ru/profile/10951/blog/37490> (дата обращения: 04.09.2018).

Губин и др. 2001 — Учебник философии / Ред. В. Д. Губин, Т. Ю. Сидорина, В. П. Филатов. М.: ТОН-Остожье, 2001.

Гусятинский 2007 — Гусятинский Е. Алексей Балабанов: «Всегда живем в России» // Искусство кино. 2007. № 7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/07/n7-article2> (дата обращения: 14.05.2018).

Гусятинский 2013 — Гусятинский Е. Больно, быстро // Сеанс. 2013. 22 мая. URL: <https://seance.ru/blog/reviews/yahochu-balabanov/> (дата обращения: 14.01.2019).

Данилов 2016 — Данилов Д. «В чем сила, брат?» Пять лучших фильмов режиссера Алексея Балабанова // Аргументы и факты. 2016. 25 февр. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/v_chem_sila_brat_pyat_luchshih_filmov_rezhissera_alekseya_balabanova (дата обращения: 14.05.2018).

Дегутис 2012 — Дегутис А. Воспоминания о вильнюсских лекциях Мераба Мамардашвили // Вильнюсские лекции. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012.

Декарт 1989 — Декарт Р. Первоначала философии / Пер. с лат. С. Я. Шейнман-Топштейн, с франц. Н. Н. Сретенского // Р. Декарт. Сочинения: В 2 т. Т 1. М.: Мысль, 1989. С. 316.

Доброхотов 2008 — Доброхотов А. Л. Традиция бессмертия. Мамардашвили как философ культуры // Доброхотов А. Л. Избранное. М.: Территория будущего, 2008. С. 357–378.

Драгунский 2010 — Драгунский Д. Философия без трепана // Русский журнал. 2010. 6 окт. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/Mirovaya-rovestka/Filosofiya-bez-trepana> (дата обращения: 20.04.2015).

Дуларидзе 1991 — Дуларидзе Т. Странствующий философ, который любил кино. 1991. URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/pamyati-m.m/tamara-dularidze/my-vse-ego-tak-lyubili-vspominaya-meraba-mamardashvili> (дата обращения: 30.08.2018).

Дуларидзе 1997 — Дуларидзе Т. Мераб Мамардашвили сегодня. Фонд Мераба Мамардашвили, 1997. URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/pamyati-m.m/tamara-dularidze/merab-mamardashvili-segodnya> (дата обращения: 29.06.2018).

Дыховичный 2004 — Дыховичный И. В. «Ты берешь там силы» // Профессия — кинематографист / Ред. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

Евлампиев 2001 — Евлампиев И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001.

Евлампиев 2017 — Евлампиев И. И. Русская философия в европейском контексте. СПб.: Изд-во РХГА, 2017.

Езерова 2017 — Езерова Д. «Я тоже хочу»: между фантастическим и магическим реализмом // Балабанов. Перекрестки / Ред. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 53–62.

Ермакова 2015 — Ермакова В. Балабанов, последний модернист // Medium. 2015. 6 апр. URL: <https://medium.com/@epinevalery/последний-модернист-2b5872f91383> (дата обращения: 22.10.2018).

Залотуха 2014 — Залотуха В. «Мы называли курсы лицеем» // Профессия — кинематографист / Ред. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

Заозерская 2013 — Заозерская А. Алексей Балабанов: «Я хочу в рай, чтобы встретиться со своим папой». URL: <http://vm.ru/news/2013/05/18/aleksej-bababanov-ya-hochu-v-raj-chtobi-vstretitsyaso-svoim-papoj-196790.html> (дата обращения: 18.05.2013).

Звягинцев 2011 — Звягинцев А. Без вертикали нельзя ничего построить // AZ Film. 2011. 26 мая. URL: <http://az-film.com/ru/Publications/52-Bez-vertikali-nelzjanichego-postroit.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Звягинцев 2017а — Звягинцев А. «Читая произведение, смотря фильм, нужно искать свой портрет, чтобы ужаснуться самому себе» (интервью К. Альтман) // BFM.ru. 2017. 19 мая. URL: <https://www.bfm.ru/news/354871> (дата обращения: 10.09.2018).

Звягинцев 2017б — Звягинцев А. Режиссер Андрей Звягинцев на встрече со зрителями в Ярославле: «Пресловутый “хеппиэнд” должен случиться в вашей жизни, а не на экране» // Ярославская область. 2017. 8 авг. URL: <https://7x7-journal.ru/articles/2017/08/08/rezhisser-andrej-zvyagincev-na-vstreche-so-zritelyami-v-yaroslavle-preslovutyj-heppiend-dolzhen-sluchitsya-v-vashej-zhizni-a-ne-na-ekrane> (дата обращения: 26.12.2019).

Звягинцев 2017в — Звягинцев А. Мы снимали «Нелюбовь», чтобы зрители обняли своих близких // Аргументы и факты. 2017. 31 мая. URL: http://www.aif.ru/culture/movie/zvyagincev_my_snimali_nelyubov_chtoby_zriteli_obnyali_svoih_blizkih (дата обращения: 04.09.2018).

Зельдович — Зельдович А. Письмо А. Зельдовича А. ДеБласио.

Зельдович 2013 — Зельдович А. Бог и супермаркет // Российская газета. 2013. 29 марта. URL: <http://www.rg.ru/2013/03/28/d2b-zeldovich-intro.html> (дата обращения: 02.05.2017).

Зельдович 2014 — Зельдович А. Письмо А. ДеБласио. 8 сентября 2014 г.

Зеньковский 2000 — Зеньковский В. В. Проблема бессмертия у Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой. Pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 500–527.

Зинченко 2013 — Зинченко В. П. Посох Осипа Манделъштама и трубка Мераба Мамардашвили. М.: Директ-Медиа, 2013.

Камю 1990 — Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990.

Кант 1965 — Кант И. Критика практического разума // Сочинения: В 6 т. / Ред. В. Ф. Асмус и др. Пер. Б. А. Фохт. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. I. С. 311–501.

Кант 1994 — Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н. О. Лосского. М.: Мысль, 1994.

Кафка 1994 — Кафка Ф. Горе холостяка / Пер. В. Белоножко // Кафка Ф. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. С. 264.

Кваснецкая 2009 — Кваснецкая М. Г. Тенгиз Абуладзе. Путь к «Покаянию». М.: Культурная революция, 2009.

Ковалов 2016 — Ковалов О. Мы в одиноком голосе // Сеанс: Чтение. 2016. 24 февр. URL: https://seance.ru/blog/chtenie/golos_sokurova/ (дата обращения: 27.12.2019).

Константинов 1962 — Константинов Ф. В. (ред.). Сознание // Философская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 5.

Кувшинова 2010 — Кувшинова М. Накрылись елками. Colta.ru. 2010. 20 дек. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/19391/> (дата обращения: 30.08.2018).

Кувшинова 2011 — Кувшинова М. «Мишень» // OpenSpace.ru. 2011. 15 февр. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/20563/> (дата обращения: 04.09.2018).

Кувшинова 2014 — Кувшинова М. Алексей Балабанов: так оказалось, что я здесь живу // Сеанс. 2014. 25 февр. URL: http://seance.ru/blog/chtenie/balabanov_book_intrvw/ (дата обращения: 14.05.2018).

Кувшинова 2018 — Кувшинова М. Пять лет без Балабанова // Такие дела. 2018. 18 мая. URL: <https://takiedela.ru/2018/05/pyat-let-bez-balabanova/> (дата обращения: 16.10.2018).

Кундера 2010 — Кундера М. М. Занавес / Пер. с франц. А. Смирнов. СПб.: Азбука-классика, 2010.

Локшин Б. Играем в Каренину // Искусство кино. 2012. № 2. URL: <http://www.kinoart.ru/blogs/igraem-v-kareninu/> (дата обращения: 04.09.2018).

Лотман 1998 — Лотман Ю. М. Риторика // Ю. М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 404–422.

Ляшенко 2011 — Ляшенко В. «Свет нарисован, небеса настоящие»: интервью с Александром Зельдовичем // Gazeta.ru. 2011. 7 июля. URL: http://m.gazeta.ru/culture/2011/07/07/a_3689017.shtml (дата обращения: 04.09.2018).

Малюкова 2011 — Малюкова Л. Александр Зельдович: Несколько книжек — это страна // Новая газета. 2011. 10 февр. URL: <http://www.povayagazeta.ru/arts/7173.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Мамардашвили 1990a — Мамардашвили М. К. «Верю в здравый смысл» // Mamardashvili.com. URL: https://www.mamardashvili.com/archive/interviews/common_sense.html (дата обращения: 26.12.2019).

Мамардашвили 1990b — Мамардашвили М. К. Время и пространство. Mamardashvili.com. URL: <https://mamardashvili.com/archive/interviews/timespace.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Мамардашвили 1991a — Мамардашвили М. К. Проблема человека в философии. Silentium. 1991. № 1. С. 231–241.

Мамардашвили 1991b — Мамардашвили М. К. О философии // Вопросы философии. 1991. № 5. С. 3–25.

Мамардашвили 1992 — Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / Ред. Ю. П. Сенокосов. М.: Прогресс-Культура, 1992.

Мамардашвили 1996 — Мамардашвили М. К. Необходимость себя. М.: Лабиринт, 1996.

Мамардашвили 2000a — Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. СПб.: Азбука, 2000.

Мамардашвили 2002 — Мамардашвили М. К. Кантианские вариации. Путь к очевидности. М.: Аграф, 2002.

Мамардашвили 2011 — Мамардашвили М. К. Формы и содержание мышления. СПб.: Азбука, 2011.

Мамардашвили 2012a — Мамардашвили М. К. Вильнюсские лекции по социальной философии (Опыт физической метафизики). СПб.: Азбука, 2012.

Мамардашвили 2012b — Мамардашвили М. К. Очерк современной европейской философии. М.: Азбука-Аттикус, 2012.

Мамардашвили 2013 — Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. СПб.: Лениздат, 2013.

Мамардашвили 2014 — Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути / Ред. Е. К. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2014.

Мамардашвили 2015 — Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути / Ред. Е. М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015.

Мамардашвили 2018 — Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. М.: Азбука-Аттикус, 2018.

Мамардашвили 2019 — Мамардашвили М. К. Картезианские размышления / Ред. Е. М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2019.

Мамардашвили, Пятигорский 1999 — Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения. М.: Языки русской культуры, 1999.

Мамардашвили, Эйдельман 2004 — Мераб Мамардашвили и Натан Эйдельман. О добре и зле // Профессия — кинематографист / Ред. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 285, 289.

Мамардашвили/а — Мамардашвили М. К. Проблемы анализа сознания. Mamardashvili.com. Лекция № 10. URL: <http://www.mamardashvili.com/archive/lectures/consciousness/10.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Мамардашвили/б — Мамардашвили М. К. Введение в философию. URL: <http://psylib.org.ua/books/mamar02/index.htm> (дата обращения: 23.05.2018).

Мамардашвили/в — Мамардашвили М. К. Беседы о мышлении. Mamardashvili.com. Лекция № 7. URL: <http://mamardashvili.com/archive/lectures/thinking/bm07.html> (дата обращения: 07.05.2017).

Мамулия 2010а — Мамулия Д. Г. «Непонимание — самый важный орган» // Сеанс. 2010. 11 июня. URL: <http://seance.ru/blog/dmitriy-mamuliyaneponimanie-samyiy-vazhnyiy-organ/> (дата обращения: 17.09.2018).

Мамулия 2010б — Мамулия Д. Г. Ситуация Ивана Ильича // Сеанс. 2010. 22 сент. URL: <http://seance.ru/blog/ivan-ilyich-situation/> (дата обращения: 20.01.2019).

Мамулия 2010в — Мамулия Д. Г. «Мы живем в страшное время». Интервью с М. Бейкер // bbcrossian.com. 2010. 7 дек. URL: <https://www.bbcrossian.com>

bbc.com/russian/entertainment/2010/12/101206_mamulia_tbilisi_festival (дата обращения: 07.12.2010).

Мамулия 2015 — Мамулия Д. Г. Никто не понимает, где находится и зачем. Интервью с Л. Малюковой // Новая газета. 2015. 7 июля. URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2010/07/07/2629-dmitriy-mamuliya-nikto-ne-ponimaet-gde-nahoditsya-i-zachem> (дата обращения: 26.12.2019).

Мамулия 2016 — Мамулия Д. Г. Шпион, оседлавший тигра. Дмитрий Мамулия и его фильм «Другое небо». Интервью с Д. Волчком // Svoboda.org. 2016. 15 июля. URL: <https://www.svoboda.org/a/2100742.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Мамулия 2018 — Мамулия Д. Г. Письмо А. ДеБласио 9 июня 2018 г.

Мангейм 1998 — Мангейм К. Проблема поколений / Пер. В. Плунгян, А. Урманчиева // Новое литературное обозрение. 1998. Т. 30. № 2. С. 7–47.

Маркс 1977 — Маркс К. Предисловие // К критике политической экономии. М.: Прогресс, 1977. URL: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/preface.htm> (дата обращения: 30.08.2018).

Матизен 2009 — Матизен В. Режиссер Андрей Звягинцев // Новые известия. 2009. 14 авг. URL: <https://newizv.ru/news/culture/14-08-2009/113243-rezhisser-andrej-zvjagincev> (дата обращения: 04.09.2018).

Медведев 2017 — Медведев А. Жанр как метафора // Балабанов. Перекрестки / Ред. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 79–90.

Межуев 2010 — Межуев Б. Декарт в мире Кафки // Русский журнал. 2010. 24 нояб. URL: <http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/Dekart-v-mire-Kafki> (дата обращения: 12.05.2018).

Мерло-Понти 1992 — Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. М. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. Вып. 16. С. 13–23.

Митта 1999 — Митта А. Н. «Гамбургская школа родилась у меня на кухне». Беседа с Владом Васюхиным // Киношкола Александра Митты. 1999. URL: <http://mitta.ru/otzyvy/statji-i-publikacii/36-a-mitta-gamburgska-ka-ya-shkola-rodilas-u-menu-na-kukhne> (дата обращения: 23.05.2016).

Мотрошилова 2007 — Мотрошилова Н. В. Мераб Мамардашвили. Философское размышление и личностный опыт. М.: Канон+, 2007.

Ненашев — Ненашев М. О Мерабе Мамардашвили // Бинобль. URL: <http://binokl-vyatka.narod.ru/B12/nenash.htm> (дата обращения: 03.05.2018).

Нижников 2015 — Нижников С. А. М. К. Мамардашвили об особенностях функционирования религиозного сознания // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. № 25. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2015. С. 172–175.

НТВ 2013 — Алексей Балабанов был тяжело болен и ждал смерти // НТВ. 2013. 18 мая. URL: <http://www.ntv.ru/novosti/596097/> (дата обращения: 10.10.2018).

Орлова 2012 — Орлова А. «Фауст» Александра Сокурова: кредитная история дьявола // Татьяна день. 2012. 30 янв. URL: <http://www.taday.ru/text/1445414.html> (дата обращения: 04.09.2018).

Паисова 2011 — Паисова Е. Александр Зельдович: Не стать геранью. Искусство кино. 2011. № 3. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/03/n3-article5> (дата обращения: 30.03.2020).

Парамонов 2017 — Парамонов А. Свободная мысль Мераба Мамардашвили. Интервью с исследователем философа. Sputnik. 2017. 15 сент. URL: <https://sputnik-georgia.ru/interview/20170915/237345280/Svobodnaja-mysl-Meraba-Mamardashvili-intervju-s-issledovatelem-filosofa.html> (дата обращения: 17.09.2018).

Платон 2007, 3.1 — Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / Ред. В. Ф. Асмус. Пер. С. С. Аверинцева. Т. 3. Ч. 1. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007.

Платон 2007, 3.2 — Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / Ред. А. Ф. Лосев. Пер. С. П. Кондрагьева. Т. 3. Ч. 2. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2007.

Платонов 2014 — Платонов А. П. Котлован. СПб.: Азбука, 2014.

Плахов 2011 — Плахов А. Виртуальный проект идеального будущего, придуманного кремлевскими политтехнологами. Александр Зельдович о фильме «Мишень» // Коммерсант. 2011. 16 февр. URL: <http://kommersant.ru/doc/1586065> (дата обращения: 04.09.2018).

Плахов 2017 — Плахов А. Балабанов как проклятый поэт // Балабанов. Перекрестки / Ред. А. Артамонов, В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2017. С. 7–12.

Ренанский 2011 — Ренанский Д. «Мишень Десятникова» // Open-space.ru. 2011. 1 марта. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/20803/ (дата обращения: 04.09.2018).

Ривин И. «Разжалованный». Из письма исполнителю главной роли И. Ривину // Сокуров А. Части речи. СПб.: Сеанс, 2011.

Роленгоф, Балаев 2007 — Роленгоф О., Балаев Н. Беседы о грузинском Канте. Видеоматериал. 2007.

Рязанцева 2011 — Рязанцева Н. Адреса и даты // Знамя. 2011. № 11. С. 45–72.

Савельев 2011 — Савельев Д. Круги разжалованного // Сокуров А. Части речи. СПб.: Сеанс, 2011.

Седакова 2014 — Седакова О. А. Жертвы века или самоучки предательства себя: к анализу 1970-х годов. Gefter.ru. 2014. Jan. 27. URL: <http://gefter.ru/archive/11164> (дата обращения: 30.08.2018).

Селиванов — Селиванов Т. «Свободная мысль» Мераба Мамардашвили: интервью с исследователем философа // Свободная Грузия. URL: <http://svobodnaya.info/ru/society/1620-svobodnaya-mysl-merabamamardashvili-intervyu-s-issledovatelem-filosofa> (дата обращения: 04.09.2018).

Сельянов 2004 — Сельянов С. Сказки, сюжеты и сценарии современной России. Polit.ru. 2004. 1 мая. URL: <http://polit.ru/article/2004/05/01/selianov/> (дата обращения: 30.08.2018).

Сенокосов 1994 — Сенокосов Ю. П. Вступительное слово // Конгенциальность мысли. О философе Мерабе Мамардашвили. М.: Прогресс-Культура, 1994.

Сенокосов 2009 — Сенокосов Ю. П. Мераб Мамардашвили: вехи творчества // По ком звонит колокол. 2009. 6 июля. URL: <https://www.mgarsky-monastery.org/kolokol.php?id=1104> (дата обращения: 04.09.2018).

Сенокосов 2015 — Сенокосов Ю. П. Встреча Мераба Мамардашвили с отцом Александром Менем // Вестник московской школы гражданского просвещения. 2015. № 68.

Сокуров 1980 — Сокуров А. «Разжалованный». Мосфильм, 1980 (кинофильм).

Сокуров 1991 — Сокуров А. Памяти Мераба Мамардашвили // Сеанс. 1991. № 3. http://seance.ru/n/3/mamard_sokurov/ (дата обращения: 04.09.2017).

Солнцева 2010 — Солнцева А. Тень гастарбайтера // Сеанс. 2010. № 43/44. URL: <http://seance.ru/n/43-44/novyy-geroy-gastarbayer/ten-gastarbayer/> (дата обращения: 14.05.2018).

Солнцева А. «Говорят, что счастье где-то есть» // Stengazeta.net. 2012. 3 окт. URL: <https://stengazeta.net/?p=10008810> (дата обращения: 0.03.2020).

Соловьев 2009 — Соловьев Э. Ю. Экзистенциальная сотериология Мераба Мамардашвили // Мераб Константинович Мамардашвили. М.: РОССПЭН, 2009. С. 174–202. Сер. «Философия России второй половины XX века». См. также URL: <https://www.mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/opyty-chteniya/erih-solovev/ekzistencialnaya-soteriologiya-meraba-mamardashvili> (дата обращения: 26.12.2019).

Соловьев 2010 — Просторное слово авторитетов. Беседа Т. А. Уманской с Э. Ю. Соловьевым // Как это было. Воспоминания и размышления / Ред. В. А. Лекторский. М.: РОССПЭН, 2010.

Соловьев 2017 — Соловьев Э. Ю. Философия как критика идеологии. Ч. 2 // Философский журнал. 2017. Т. 10, № 3. С. 6.

Стишова 2001 — Стишова Е. «Эх, дороги...» // Искусство кино. 2001. № 10. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/10/n10-article19> (дата обращения: 31.01.2019).

Стишова Е. На глубине. «Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев // Искусство кино. 2004. № 1. URL: old.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article4 (дата обращения: 17.09.2018).

Сухоруков — Сухоруков В. Портрет. Алексей Балабанов // Сеанс, 2012. № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/portret-4/2505> (дата обращения: 06.10.2017).

Сычев 2012 — Сычев С. Балабанов снимает фильм «Я тоже хочу» в экстремальных условиях // Filmpro.ru. 2012. 22 марта. URL: <https://www.filmpro.ru/materials/16286> (дата обращения: 14.05.2018).

Тиронс — Мамардашвили — Мамардашвили М. К. «Одиночество — моя профессия». Интервью Улдису Тиронсу. Mamardashvili.com. URL: <https://mamardashvili.com/files/pdf/euro/28%20Одиночество%20-20моя%20профессия....pdf> (дата обращения: 04.09.2018).

Толстой 1936 — Толстой Л. Н. Путь жизни // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1936. Т. 45. С. 464.

Толстой 1956 — Толстой Л. Н. Закон насилия и закон любви // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 37.

Толстой 1957 — Толстой Л. Н. Круг чтения // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 41.

Толстой 1979а — Толстой Л. Н. Три смерти // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1979. С. 59–72.

Толстой 1979б — Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 4.

Толстой 1982 — Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 12. С. 54–107.

Толстой 1983 — Толстой Л. Н. Исповедь // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 16. С. 106–165.

Толстой 1984а — Толстой Л. Н. О жизни // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 17. С. 7–135.

Толстой 1984б — Толстой Л. Н. Дневник 1863 года // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 21.

Толстой 1985 — Толстой Л. Н. Дневник 1906 года // Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 22. С. 210–238.

Тучинская — Тучинская А. Аннотация // Остров Сокурова. URL: http://sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=4 (дата обращения: 20.04.2015).

Файбышенко 2011 — Файбышенко В. Ю. История познания, или Познание как история // Формы и содержание мышления. СПб.: Азбука, 2011.

Фокина 1993 — Фокина О. Время Мераба (документальный фильм). 1993.

Хотиненко 2004 — Хотиненко В. «Максимально использовать время, предоставленное судьбой» // Профессия — кинематографист / Ред. П. Д. Волкова, А. Н. Герасимов, В. И. Суменова. Екатеринбург: У-Фактория, 2004.

Цыркун 1999 — Цыркун Н. Сеансу отвечают: про уродов и людей // Сеанс. 1999. № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/rezhisser-film-kritik-2/pro-urodov-i-lyudey/pro-urodov-i-lyudey-2/> (дата обращения: 04.09.2018).

Чехов 1977 — Чехов А. П. Черный монах // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 226–257, 488–496 (примеч.).

Чечот 2012 — Чечот А. Позови меня, небо // Сеанс. 2012. 15 марта. URL: <http://seance.ru/blog/call-me-sky/> (дата обращения: 04.09.2018).

Шестов 1920 — Шестов Л. И. Откровения смерти: последние произведения Толстого // Современные записки. 1920. № 1. С. 81–123.

Шилова 1993 — Шилова И. ...И мое кино. М.: НИИ киноискусства // Киноведческие записки, 1993.

Шкловский 1983 — Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.

Щедровицкий 2001 — Щедровицкий Г. П. Я всегда был идеалистом. М.: Путь, 2001.

Эпельбоэн — Эпельбоэн А. Место философии в советской системе. Беседа с М. К. Мамардашвили. URL: mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/avtobiograficheskoe/mysl-pod-zapretom.-mesto-filosofii-v-sovetskoj-sisteme1 (дата обращения: 26.12.2019).

Эпельбоэн 2016 — Эпельбоэн А. Переписка Мераба Мамардашвили с Луи Альгюссером // Встреча: Мераб Мамардашвили — Луи Альгюссер. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2016.

Эпштейн 2011 — Эпштейн М. А. Жизнь как жов // Частный корреспондент. 2011. 30 нояб. URL: http://www.chaskor.ru/article/zhizn_kak_zhov_25908 (дата обращения: 04.09.2018).

Юрчак 2016 — Юрчак А. «Российское общество не делится на большую “вату” и маленькую “свободу”». «Горький». 2016. 30 нояб. URL: <https://gorky.media/intervyu/rossijskoe-obshhestvo-ne-delitsya-na-bolshuyu-vatu-i-malenkuu-svobodu/> (дата обращения: 30.08.2018).

Якобсон 1978 — Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Ред. В. Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.

Яковлева 2012 — Яковлева Е. Открой окно в огонь. Режиссер Константин Лопушанский хочет быть услышанным в своей стране // Российская газета. 2012. 23 марта. URL: <https://rg.ru/2012/03/23/lopushanskiy.html> (дата обращения: 30.08.2018).

Ямпольский 1997 — Ямпольский М. Б. Читая Годара. Заметки на полях годаровских текстов // Годар Ж.-Л. Страсть. Между черным и белым. [б/и], 1997.

Anisimova 2012 — Anisimova I. Aleksei Balabanov: Me Too (Ia tozhe khochu, 2012) // KinoKultura. 2013. № 30. URL: <http://www.kinokultura.com/2013/40r-ya-tozhekhochu.shtml> (дата обращения: 30.03.2020).

Anisimova 2014 — Anisimova I. *Heterotopia in Contemporary Russian Fiction*. PhD diss. University of Pittsburgh, 2014.

Bartlett 1998 — Bartlett R. *Sonata Form in Chekhov's «The Black Monk» // Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature and Society / Ed. A. Wachtel*. Evanston: Northwestern University Press, 1998. P. 58–72.

Benjamin 2002 — Benjamin W. *The Arcades Project // Trans. H. Eiland and K. McLaughlin*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

Bernet et al. 1993 — Bernet R., Kern I., Marbach E. *An Introduction to Husserlian Phenomenology*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1993. P. 22–24.

Buck-Morss 1991 — Buck-Morss S. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Buck-Morss 2000 — Buck-Morss S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

Bykova 2010 — Bykova M. F. *The Georgian Socrates // Russian Studies in Philosophy* 2010. 49.1. P. 6.

Carvalho 2019 — Carvalho J. *Thinking with Images: An Enactivist Aesthetics*. New York: Routledge, 2019.

Cavell 2005 — Cavell S. «What Becomes of Thinking on Film?» (Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan) // Ed. R. Read and J. Goode-nough. New York: Palgrave Macmillan, 2005. P. 167–209.

Chalmers 1995 — Chalmers D. J. *Facing Up to the Problem of Consciousness // Journal of Consciousness Studies*. 1995. Vol. 2, № 3.

Chapman 2011 — Chapman A. «The Stoker» // *University of Pittsburgh Russian Film Symposium*, 2011. URL: <http://www.rusfilm.pitt.edu/2011/thestoker.html> (дата обращения: 01.05.2018).

Condee 2009 — Condee N. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Condee 2011 — Condee N. *Aleksei Balabanov: Stoker (Kochegar, 2010) // KinoKultura* 32 (2011). URL: <http://www.kinokultura.com/2011/32r-koche-gar.shtml>. (дата обращения: 30.03.2020).

Condee 2016 — Condee N. *Knowledge (Imperfective): Andrei Zviagintsev and Contemporary Cinema // A Companion to Russian Cinema / Ed. B. Beumers*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2016.

Critchley 2005 — Critchley S. *Calm: On Terrence Malick's «The Thin Red Line» // Film as Philosophy. Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell / Ed. R. Read and J. Goodenough. New York: Palgrave Macmillan, 2005.*

Currie 1995 — Currie G. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science. New York: Cambridge University Press, 1995.*

Edgerton 1979 — Edgerton W. B. *Tolstoy, Immortality, and Twentieth-Century Physics // Canadian Slavonic Papers. 1979. Vol. 21, № 3. P. 289–300.*

Epelboin 2009 — Epelboin A. *The Crossed Destinies or Two Philosophers: Louis Althusser and Merab Mamardashvili // Transcultural Studies. 2009. № 5.*

Frierson 2009 — Frierson P. *Kant on Mental Disorder // History of Psychiatry. 2009. Vol. 20, № 3. P. 1–23.*

Godard 1986 — *Godard on Godard. Critical Writings by Jean-Luc Godard / Ed. J. Narboni and T. Milne. Da Capo Press, 1986.*

Gordon 2012 — Gordon P. E. *What Is Intellectual History? A Frankly Partisan Introduction to a Frequently Misunderstood Field. 2012, 4. URL: http://projects.iq.harvard.edu/files/history/files/what_is_intell_history_pgordon_mar2012.pdf (дата обращения: 03.05.2018).*

Hicks 2011 — Hicks J. *Sokurov's Documentaries // The Cinema of Alexander Sokurov / Ed. B. Beumers and N. Condee. London: I. B. Tauris, 2011. P. 13–27.*

Hudspith 2006 — Hudspith S. *Life in the Present: Time and Immortality in the Works of Tolstoy // The Modern Language Review. 2006. Vol. 101, № 4. P. 1055.*

Iulina 2009 — Iulina N. *Taking in the Past at a Glance. An Interview with N. S. Iulina // Russian Studies in Philosophy. Vol. 48, № 1 (summer 2009).*

Jahn 1978 — Jahn G. R. *Tolstoj's Vision of the Power of Death and «How Much Land Does a Man Need?» // SEEJ. 1978. Vol. 22, № 4. P. 442–453.*

Jahn 1981 — Jahn G. *The Image of the Railroad in Anna Karenina // SEEJ. 1981. Vol. 25, № 2. P. 20.*

Kakabadze 2013 — Kakabadze I. Z. *I Am with Chubik: Faces of Georgian AlterModernity, Modernity and Anti-Modernity // Arcade. 2013. Jan 13. URL: <http://arcade.stanford.edu/blogs/i-amchubik-faces-georgian-altermodernity-modernity-and-anti-modernity> (дата обращения: 30.08.2018).*

Karst 1978 — Karst R. *Kafka and the Russians // Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature Honoring Claude Hill / Ed.*

R. Ley, M. Wagner, J. M. Ratych, K. Hughes. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1978. P. 181–197.

Kovalyova 2014 — Kovalyova N. The Interplay of the Material and the Discursive in Russian Academic Prose (1980–2010) / Ed. A. DeBlasio and M. Demin // Russian Journal of Communication. Special Issue on The Scholarly Journal as a Form of Communication. 2014. Vol. 6, № 1. P. 6–19.

Kuzmicheva 2018 — Kuzmicheva T. Interview with the Film Editor Tat'iana Kuz'micheva by Anna Nieman // KinoKultura. 2018. № 59. URL: http://www.kinokultura.com/2018/59i-kuzmicheva_nieman.shtml (дата обращения: 30.03.2020).

Leontiev 2009 — Leontiev D. Life as Heroic Effort: Merab Mamardashvili's «Psychological Topology of the Way» // Transcultural Studies 5 (2009). P. 74–91.

Longuenesse 2008 — Longuenesse B. Kant's «I Think» versus Descartes' «I Am a Thing That Thinks» // Kant and the Early Moderns / Ed. D. Garber and B. Longuenesse. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008. P. 9–31.

MacIntyre A. After Virtue. A Study in Moral Theory. South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 2007.

Neugroschel 1995 — Neugroschel J. Introduction // Kafka F. The Metamorphosis, In the Penal Colony, and Other Stories / Trans. J. Neugroschel. New York: Simon & Schuster, 1995.

Nieman 2013 — Nieman A. A Picnic on the Road to the Temple // KinoKultura 2013. № 40. URL: <http://www.kinokultura.com/2013/40-nieman.shtml> (дата обращения: 30.03.2019).

Nicolchina 2014 — Nicolchina M. Inverted Forms and Heterotopian Homonymy: Althusser, Mamardashvili, and the Problem of «Man» // boundary2 . 2014. Vol. 41, №. 1. P. 79–100.

Nodia 1989 — Nodia G. «Back to the Man Himself»: The Philosophical Inspiration of Zurab Kakabadze // Analecta Husserliana / Ed. A. T. Tymieniecka. 1989. № XXVII. P. 1–7.

Padunov 1987 — Padunov V. Alienation and the Everyday: The Films of Aleksandr Mindadze and Vadim Abdrashitov // Newsletter. Institute of Current World Affairs. 1987. March 19.

Padunov, Condee 1985 — Padunov V., Condee N. Recent Soviet Cinema and Public Responses: Abdrashitov and German // Framework. 1985. Jan. 1.

Pavsek 2013 — Pavsek C. The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik. New York: Columbia University Press, 2013.

Phillips 2016 — Phillips B. Interview with Iurii Norshtein, trans. Alyssa DeBlasio. Май 2016.

Pickford 2010 — Pickford H. W. Of Rules and Rails: On a Motif in Tolstoy and Wittgenstein // *Tolstoy Studies Journal*. 2010. № XXII. P. 39–53.

Pippen 2017 — Pippen R. B. *The Philosophical Hitchcock: «Vertigo» and the Anxieties of Unknowingness*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Ponech 2006 — Ponech T. *The Substance of Cinema // Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*. Hoboken, NJ: Blackwell Publishers, 2006.

Pontini 2006 — Pontini E. The Aesthetic Import of the Act of Knowledge and Its European Roots in Merab Mamardašvili // *Studies in East European Thought*. 2006. № 58.

Program Notes 2011 — «Morphia [Morfii]» // Program Notes. University of Pittsburgh Russian Film Symposium, 2011. URL: <http://www.rusfilm.pitt.edu/2009/morphia.php> (дата обращения: 11.10.2018).

Prokhorov 2001 — Prokhorov A. *The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties // Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960s / Ed. A. Prokhorov*. Pittsburgh: n.p., 2001. URL: <http://www.rusfilm.pitt.edu/booklets/Thaw.pdf> (дата обращения: 17.04.2015).

Rayfield 1989 — Rayfield D. Orchards and Gardens in Chekhov // *The Slavonic and East European Review*. 2009. Vol. 67, № 4. P. 530–545.

Repin 2002 — Repin N. Being-Towards-Death in Tolstoy's «The Death of Ivan Il'ich»: Tolstoy and Heidegger // *Canadian-American Slavic Studies*. 2002. Vol. 36, № 1–2. P. 101–32.

Rowlands 2003 — Rowlands M. *Externalism*. Chesham: Acumen, 2003.

Scanlan 2006 — Scanlan J. P. Tolstoy among the Philosophers: His Book *On Life* and its Critical Reception // *Tolstoy Studies Journal*. 2006. № XVIII. P. 52–69.

Sobol 2007 — Sobol V. In Search of an Alternative Love Plot: Tolstoy, Science, and Post-Romantic Love Narratives // *Tolstoy Studies Journal*. 2007. № 19. P. 54–75.

Solntseva 2018 — Solntseva A. Introduction to Zvyagintsev's «Loveless» // 20th Russian Film Symposium, Pittsburgh. 2018. May 2.

Strukov 2016 — Strukov V. *Contemporary Russian Cinema. Symbols of a New Era*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Suny 1994 — Suny R. G. *The Making of the Georgian Nation*, 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Tirons 2006 — Tirons U. I Come to You from My Solitude. Eurozine. 2006, June. URL: <https://www.eurozine.com/i-come-to-you-from-my-solitude/> (дата обращения: 19.12.2019).

Trahan 1990 — Trahan E. The Divine and the Human, or Three More Deaths: A Late Chapter in Leo Tolstoy's Dialogue with Death // *Tolstoy Studies Journal*. 1990. № 3. P. 33–48.

Türken 2016 — Türken A. Hegel's Concept of the True Infinite and the Idea of a Post-Critical Metaphysics // *Hegel and Metaphysics: On Logic and Ontology in the System* / Ed. A. de Laurentiis. Berlin: De Gruyter, 2016. P. 12.

Van der Zweerde 2006 — Van der Zweerde E. Philosophy in the Act: The Socio-Political Relevance of Mamardashvili's Philosophizing // *Studies in East European Thought*. 2006. № 58.

Vaughan 2013 — Vaughan H. Where Film Meets Philosophy. Godard, Resnais, and Experiments in Cinematic Thinking. New York: Columbia University Press, 2013.

Vladiv-Glover 2010 — Vladiv-Glover S. Poststructuralism in Georgia. The Phenomenology of the «Objects-Centaurs» of Merab Mamardashvili // *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2010. Vol. 15, № 3.

Wayne, Mazierska 2014 — Wayne M., Mazierska E. The Dialectical Image: Kant, Marx, and Adorno // *Marx at the Movies: Revisiting History, Theory, and Practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Weckowicz, Liebel-Weckowicz 1990 — Weckowicz T. E., Liebel-Weckowicz H. P. A History of Great Ideas in Abnormal Psychology. Vol. 66. Amsterdam: Elsevier, 1990. P. 81–89.

White 2018 — White F. H. Aleksei Balabanov's «Cinema About Cinema» // *Essays in Honor of Alexander Zholkovsky* / Ed. D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. A. Pilshchikov. Boston: Academic Studies Press, 2018. P. 621–641.

Whitehead 2007 — Whitehead C. Anton Chekhov's «The Black Monk»: An Example of the Fantastic? // *The Slavonic and East European Review*. 2007. Vol. 85, № 4.

Wilmes 2018 — Wilmes J. From *Tikhie* to *Gromkie*. The Discursive Strategies of the Putin-Era Auteurs // *Russian Literature*. 2018. № 96–98. P. 297–327.

Wurm 2011 — Wurm B. Review of Aleksandr Zel'dovich: *The Target (Mishen', 2011)* // *KinoKultura*. 2011. № 32. URL: <http://www.kinokultura.com/2011/32rmishen.shtml#1> (дата обращения: 19.03.2019).

Предметно-именной указатель

- Абдрашитов, Вадим Юсупович 40, 42, 190–191, 193, 198, 220, 230, 233
- абсурд
- а. в отношении к вере 147
 - а. как литературный метод 136, 140
 - а. как нарративный и эстетический модус у Балабанова 131, 133
 - а. как противоположность нигилизму 141
 - безжалостность а. 135
 - иллюзия выбора в а. 150
 - литература а. в творчестве Балабанова 132, 135
 - политическое измерение а. 150
 - человеческое бытие и а. 15, 143, 203
 - см. также* Кафка, Франц
- Абуладзе, Тенгиз Евгеньевич 192, 201–202, 230
- «Эстетика мышления» 60, 96, 145, 182, 192, 197, 202, 206, 218, 225
- Автономова, Наталия Сергеевна 49–50, 236
- Альтюссер, Луи 47, 238
- Амбарцумов, Евгений Аршакович 46
- Анисимова, Ирина 187
- антигуманизм 127
- апория
- а. и человеческое бытие 202, 204
 - а. и философские дилеммы 90
 - а. как непроходимое место 41, 197, 204
- Арабов, Юрий Николаевич 130
- Аркус, Любовь Юрьевна 132, 154
- Аронсон, Олег Владимирович 20, 165
- Архангельский, Александр Николаевич 9, 117, 227, 229
- Ахутин, Анатолий Валерианович 25, 37, 56, 83
- Бакланов, Григорий Яковлевич 65, 67, 69, 230
- Бак-Морс, Сьюзен 7, 224
- Балабанов, Алексей Октябрьнович
- антигерои 135–136, 140
 - Б. как режиссер советской школы 131

- «Брат» 133–134, 137, 153, 159
«Замок» 130, 132, 159, 232
исихазм 137
кинопутешествие 135
«Кочегар» 136, 138
модернизм Б. 132
«Морфий» 134, 136–137, 154
«Счастливые дни» 131, 135, 159
«Трофимъ» 134
фантастический реализм Б. 141
«Я тоже хочу» 153, 156, 159
Балаян, Валерий Вазгенович 16, 43, 237
Бартлетт, Розамунд 78, 95
Беккет, Самюэль 155, 201
Бельфруа, Пьер 21, 47, 73, 128
Беньямин, Вальтер 116, 224, 237
бесконечность
б. как противопоставление вечному 168
гегелевская концепция б. 175, 180
дурная б. 178
истинная б. 178
конечное / бесконечное, соотношение 179–180
конфликт бессмертия и б. у Толстого 168–169
парадокс Толстого 169–170
понимание б. 168
понятие б. 178
сознание как б. 134
философия б. у Мамардашвили 177
бессмертие
коллективизм и б. 169
Мамардашвили о вечной жизни 161
понятие б. 168
см также «Мишень» А. Зельдовича
бихевиоризм 51
Брежнев, Леонид Ильич 47
ВГИК (Всесоюзный государственный институт кинематографии) 5, 9, 36, 38, 41, 43, 50, 64, 69, 85, 151, 192
Визгин, Виктор Павлович 43
Витгенштейн, Людвиг 170–171, 214, 221, 223, 238
Волкова, Паола Дмитриевна 16, 20, 39, 48, 50, 74–75, 119, 151
Вурм, Барбара 162
Вырыпаев, Иван Александрович 105
Высшие курсы сценаристов и режиссеров 74, 76, 104, 133, 162
Гамсахурдия, Звиад Константинович 104
Гаспарян, Диана Эдиковна 51, 53, 58, 63
Гегель, Георг Фридрих Вильгельм 27–28, 179, 180, 221
гегельянская школа марксизма 27
Герман мл., Алексей Алексеевич 105
Годар, Жан-Люк 191, 199, 249
Горбачев, Михаил Сергеевич 46
гражданская смерть (понятие) 129
Грузия
выборы в Г. 131
гражданское общество в Г. 111, 115

- грузинский язык 84
 необходимость социальной активности народа 116
 Грушин, Борис Андреевич 27, 44, 46, 48
 гуманизм
 г. в «Разжалованном» А. Сокурова 68
 поворот Мамардашвили к г. 113
 Гуссерль, Эдмунд 29, 34, 54–56, 148
 Дегутис, Альгирдас 20–21
 Декарт, Рене
 бесконечность и Д. 178
 картезианское *cogito* 31, 147, 206
 корни философии Мамардашвили у Д. 23, 29–30, 32
 отношение сознания к бытию 38, 115
 сознание как мысль 62
 философия свободы 32
 «я» 33, 154
 диалектический образ
 д. о. как пространство между смыслами 223
 диалектический потенциал кино 199
 диалектический материализм 27, 38, 45, 60, 114
 доброта (как свойство) 125
 Достоевский, Федор Михайлович 79, 91, 141, 168, 211
 «Другое небо» (Мамулия)
 безъязычие в «Д. н.» 106, 107, 127
 звуки Москвы 126
 молчание как симптом кризиса 106–107
 национальная идентичность 104, 111
 отрывки новостных передач 123
 отсутствие сознания в «Д. н.» 127
 пограничность в «Д. н.» 126–127
 признание фильма критиками 107
 Дуларидзе, Тамара 7, 16, 44, 104, 129, 149, 191, 208
 душевная болезнь
 в творчестве Чехова 77
 галлюцинации и поступки в «Черном монахе» 77
 д. б. и творческие способности личности («Черный монах») 76–77
 д. б. в трудах Мамардашвили 85
 концепция д. б. у Канта 80, 93
 сады Песочного и душевное состояние Коврина («Черный монах») 94–95
 таксономия д. б. у Канта 85
 Дыховичный, Иван Владимирович
 «Европа – Азия» 79
 «Прорва» 78
 кинематографический постмодернизм и Д. 78
 ранняя деятельность 77
 советский миф об изобилии 78
 цитатность 79

- См. также «Черный монах» (Дыховичный)*
- Ерофеев, Венедикт Васильевич 123
- Залотуха, Валерий Александрович 43–44
- Звейрде, Эверт ван дер 31, 194
- Звягинцев, Андрей Петрович
 «Возвращение» 211, 216
 «Елена» 211, 213
 «Изгнание» 211
 «Левиафан» 211, 216
 общие черты в произведениях З. 214
 отсылки к Мамардашвили 211, 215, 217
 творческий путь 211
 технологии и коммуникативная неудача 216
См. также «Нелюбовь»
- Зельдович, Александр Ефимович
 «Москва» 162, 166
 обучение у Мамардашвили 227
 творческий путь 162
См. также «Мишень» (Zeldovich)
- Зиновьев, Александр Николаевич 19, 27
- Ильенков, Эвальд Васильевич 19, 28
- индивидуальность
 и. в «Черном монахе» 83
 и. и процесс мышления 194
 и. и стремление к бессмертию 169
 индивидуальное / коллективное бытие (соотношение) 180
- Кавелл, Стэнли 14, 42, 222
- Камю, Альбер 139, 157, 241
- Кант, Иммануил
 бесконечное и К. 178
 космополитизм 116
 трансцендентальность 31, 34, 116
- Каракулов, Амир Булатович 107
- Карст, Роман 141, 151
- Кафка, Франц
 «Замок» 136, 139, 140, 154
 «Превращение» 139–140, 152
 «Процесс» 136
- кино / кинематограф
 диалектический потенциал к. 199
 «казахская новая волна» 107
 к. как феноменологический материал для Мамардашвили 57
 кинотеатр как концептуальное пространство 205
 поколения в к. 208, 227
 Чехословацкая новая волна 46
 экранизации романов 135, 162, 184
- кино / кинематограф российский 10, 40, 78, 208
 зимние декорации 137
 к. и анализ сознания 192
 «новые тихие» 105–106
- Ковалов, Олег 64
- коммунистическая партия (СССР) 112
- Конди, Нэнси 6, 69, 131–132, 134, 214
- Кричли, Саймон 223
- Кундера, Милан 209, 241
- Кьеркегор, Сёрен 147, 221

- Лотман, Юрий Михайлович 92
- Малик, Терренс 222–223
- Мамардашвили, Алёна (Елена Мерабовна) 19, 144
- Мамардашвили, Мераб Константинович
- грузинская идентичность 15, 47–48, 84, 113
 - интеллектуальная свобода 22, 48
 - лекции как культурное событие 16, 49
 - «непознаваемое» 36, 63, 92–93, 120, 146, 194, 196, 201, 203–204
 - опубликованные работы 17–18
 - ораторское искусство 7, 16
 - понимание гражданского общества 103
 - пражские годы 52
 - смерть М. 41, 130, 190
 - «третье состояние» 145
 - «удавка человечности» 196, 201, 203
- Мамулия, Дмитрий Герасимович
- основатель Московской школы нового кино 108–109
 - принадлежность к «новым тихим» 105–107
 - см. также «Другое небо» (Мамулия)*
- Мангейм, Карл 12, 228
- Махарадзе, Филипп 112, 223
- метафора
- внутренний сад 100–101
 - железнодорожная м. у Толстого 185
 - зеркало 57, 144
 - м. мысли и мышления 194
 - музыкальные м. 58
 - ньютоновская м. у Толстого 171–172
 - «ускользание» сознания 58
 - «черный ящик» как м. сознания 22, 51
- Миндадзе, Александр Анатольевич 190, 193, 198
- Митта, Александр Наумович 74, 101
- «Мишень» (Зельдович)
- бессмертие в «М.» 164, 168–170, 177, 183–184
 - визуальный ряд «М.» 165
 - «Истинная жизнь» Толстого и «М.» 184–185
 - «М.» как киноroman 167
 - «М.» как фильм по роману «Анна Каренина» 166–167, 185
 - самоубийство Анны 184–185
 - социальное безразличие 164
 - эксплуатация собственного тела 165
- Московская школа нового кино 108–109
- Московский логический кружок 27
- Мотрошилова, Нелли Васильевна 37–38, 147
- мысль
- «не-мыслить» 218
 - понятие м. 194, 196, 202
- мышление
- кино как форма м. 152–3, 164, 168
 - м. и мысль 194–196, 202, 204
 - м. как действие 220
 - «Я мыслю» как духовный акт 149

- неделимость
коллективная н. 90
н. и понятие душевной болезни 66
н. личности 86, 89
н. моральных ценностей 88
н. сознания 86, 97
- «Нелюбовь» (Звягинцев)
антропологическая пропасть 217
кино как эксперимент 220
«мыслящее целое» 219
отрывки из новостных передач 216
разрывы коммуникации 216, 219
«усилие не быть человеком» 217
- непознаваемое 92–93, 120, 203
непознаваемость
н. мысли 196
н. сознания 63, 146
н. трансцендентального 36
- Немировская, Елена Михайловна 116
- несобственно-авторский стиль 154, 160
- Нодия, Гиорги 30
- Норштейн, Юрий Львович 9–10, 75, 208
- нравственность
автономии нравственные 93
американская нравственная философия 121
апокалипсис нравственный 111
внутренний нравственный кодекс 136, 180, 182
нравственный вакуум 138
нравственные категории 86
нравственный крах 186
нравственная природа сознания 148
нравственный идеал 176, 181
- Нугманов Рашид Мусаевич 107
- Нуссбаум, Марта 209
- Омирбаев, Дарезжан 107
- Ньютон, Исаак (закон всемирного тяготения) 171–172
- «Остановился поезд» (Абдрашитов, Миндадзе)
неспособность узнать 197
«подвиг машиниста» 193
«советский габитус» 193
когнитивная сеть 195
- Падунов, Владимир 6, 193
- парадокс
«узел» человеческого бытия 203
бинарные оппозиции в трудах Мамардашвили 79
п. Зенона 168, 181
п. свободы 91
п. Сократа 21
п. сознания 60, 91, 100
п. трансцендентального 146
п. человеческого опыта 30, 36, 146
поэтика п. Мамардашвили 25
толстовский п. 170
- Пиппен, Роберт 220
- Платон 221, 225
- Платонов, Андрей Платонович 57, 64, 70, 87
- «Покаяние» (Абуладзе) 192, 201–202, 233
- Попогребский, Алексей Петрович 105

- поэзия
 отсылки к п. в трудах Мамардашвили 56, 146
 «Проблемы мира и социализма» 45
- Пруст, Марсель
 жизнь как усилие во времени 226
 цикл лекций Мамардашвили о П. 29, 47, 76, 83–84, 113, 183
- Путин, Владимир Владимирович 106, 211, 217
- Пушкин, Александр Сергеевич 7, 13, 22, 32
- Пятигорский, Александр Моисеевич 16–17, 19, 42, 54, 57–59, 93, 117–118, 196, 243
- «Разжалованный» (Сокуров)
 вода как средство образительности 72
 «логика сна» 69
 «Одинокий голос человека» в «Р.» 71
 смещение власти в «Р.» 67
 фрагмент лекции М. Мамардашвили 68
 экзистенциальная сумятица 69
- Рейфилд, Дональд 95, 100
- религия
 вера и абсурд 147
 Нагорная проповедь 181
 язык р. 147, 149
- Рехвиашвили, Александр 123
- Роулэндс, Марк 55
- Рубинштейн, Сергей Леонидович 52
- Рязанцева, Наталья Борисовна 9, 17, 21, 44, 49
- Савельев, Дмитрий Карлович 65–66, 69, 71, 246
- свобода
 интеллектуальная с. Мамардашвили 22
 картезианская философия с. 32
 «пушкинская» с. 7, 13
 с. и человеческое бытие 33
 с. как возможность 32
 с. как тема трудов Мамардашвили 91
 с. творчества, творческая с. 45, 92
 с. творчества в период «оттепели» 45
- Сенокосов, Юрий Петрович 19, 22, 103, 246
- Серебренников, Кирилл Семенович 105
- «Символ и сознание» 18, 57, 59, 117
- Сканлан, Джеймс 6, 181
- смерть
 философская позиция Толстого по отношению к с. 161–162, 182
- Советский Союз (СССР) 7–8, 27, 19, 35, 44, 46–47, 50, 64, 78, 193, 231, 233–234, 237
- советский структурный марксизм 14–15
- сознание
 акт нелюбви и с. 218
 бихевиористские подходы к с. 51
 болезни с. 105, 111, 121
 «внутренняя археология» с. 13

- высшее измерение с. 63
доступ к с. с помощью философии 61
единство с. 52, 86
единый голос с. 201
запись с. 118
с. как связь с другими 122
метатеория с. 54, 196
первичность с. 37
«Сознание и цивилизация» (лекция) 111
с. и самосознание 62, 100
с. как место 59
с. как свидетельство 54
советские марксистские подходы к с. 33, 52
соотношение между с. и текстом 93–94
феноменологические подходы к с. 51, 55–57
эмпирический анализ с. 57
язык с. 111, 120
Сократ 15, 17, 21, 58, 148
Сокуров, Александр Николаевич
См. также «Разжалованный»
Солнцева, Елена (Алёна) Николаевна 107, 134, 152, 157
Соловьев, Сергей Александрович 78–79
Соловьев, Эрих Юрьевич 3, 18, 28, 117, 168, 223
Сорокин, Владимир Георгиевич 161–162, 167
СТИШОВА, Елена Михайловна 107, 211, 247
Струков, Влад 11, 133, 209
сумма жизни 90, 95,
Тарковский, Андрей Арсеньевич 7, 9, 97
Тбилисский государственный университет 8, 39, 47, 73, 76, 83, 85, 102, 104, 113, 191, 218, 226
Толстой, Лев Николаевич
«Война и мир» 174, 181
истинная жизнь как движение 169–171, 175
парадокс о бесконечности и социальной среде 170
«Путь жизни» 171
«Смерть Ивана Ильича» 172–173
философия смерти 161–162, 168, 182
философское исследование художественных текстов 221
трансцендентализм
т. Канта 34, 36, 146
т. и непознаваемость 63
т. и парадокс 146
Тучинская, Александра Яковлевна 66
Тюркен, Альпер 179
Уайтхед, Клер 72, 80
Файбышенко, Виктория Юльевна 28, 114
фантастический реализм 141
феноменология
опыты ф. у Мамардашвили 29–30, 54, 56, 60, 148
кино как феноменологический материал 57, 192, 205
Марсель Пруст и ф. 29, 57, 226
ф. как компонент сознания 204
философия
критика Мамардашвили советской ф. 82

- поколение шестидесятников 45
- советская ф. 49, 53, 110, 115–117
- ф. в российских учебных программах 9
- ф. Мамардашвили 12, 33, 38, 50, 59, 62, 132, 148, 195, 203, 209, 225
- Фокина, Олеся Юрьевна 21, 40
- «*Формы и содержание мышления*» 18, 28
- Фрейд, Зигмунд 46, 60
- Хайдеггер, Мартин 46, 226
- химера
- х. излишества 101–102
 - х. праздности 74, 102
- Хлебников, Борис Игоревич 105
- Хотиненко, Владимир Иванович 9, 11
- Чалмерс, Дэвид 41, 146
- «*Черный монах*» (Дыховичный)
- галлюцинации и поступки Коврина 83, 88
 - ландшафт и топография в «Ч. м.» 94–95
 - образ монаха 77
 - сценарий 78
 - хрупкость личности в «Ч. м.» 64
 - центростремительность работы камеры 79, 82
- «*Черный монах*» (Чехов)
- нарратор у Ч. 78
 - сады Песочного и душевное состояние Коврина 77
 - чернобыльская катастрофа 197
- Черняев, Анатолий Сергеевич 46
- Чехов, Антон Павлович
- душевная болезнь в произведениях Ч. 77
 - «*Палата № 6*» 77
 - «*Черный монах*» 76–77, 85
- Шилова, Ирина Михайловна 37–38, 49, 147, 238
- Шинарбаев, Ермек Бектасович 107
- Шкловский, Виктор Борисович 56–57
- Шпет, Густав Густавович 39
- Щедровицкий, Георгий Петрович 18, 27
- Эйзенштейн, Сергей Михайлович 200
- эпистемологическая линза 144
- Юлина, Нина Степановна 49
- Юрчак, Алексей Владимирович 12
- Юсов, Вадим Иванович 97
- язык
- больное сознание как проблема я. 121
 - высказанное слово 128
 - голос сознания 61–62
 - диалоги в фильме «Остановился поезд» 198
 - мышление и я. 110, 121, 127
 - преодоление я. 119
 - слово / образ, соотношение 229
 - я. игра 20, 57, 119
- The World Marxist Review* 45

Содержание

Слова благодарности	5
Введение. Самый свободный человек в СССР	7
Глава 1. Александр Сокуров. «Разжалованный» (1980): сознание как праздник	41
Глава 2. Иван Дыховичный. «Черный монах» (1988): безумие, Чехов и химера праздности	74
Глава 3. Дмитрий Мамулия. «Другое небо» (2010): язык сознания	103
Глава 4. Алексей Балабанов. «Замок» (1994) и «Я тоже хочу» (2012): Кафка, абсурд и смерть формы	130
Глава 5. Александр Зельдович. «Мишень» (2011): Толстой и Мамардашвили о бесконечном и земном ...	161
Глава 6. Вадим Абдрашитов и Александр Миндадзе. «Остановился поезд» (1982): кино как метафора сознания	191
Заключение. Андрей Звягинцев. «Нелюбовь» (2017): философский образ и возможности кино	208
Приложение	232
Библиография	238
Предметно-именной указатель	258

Джули Куртис

**АНГЛИЧАНИН ИЗ ЛЕБЕДЯНИ:
ЖИЗНЬ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА**

СПб.: Academic Studies Press /
БиблиоРоссика, 2020. 544 с.

Перевод Ю. Савиковской

ISBN 978–1-6446931–7-9
(Academic Studies Press)

ISBN 978–5-6043579–7-2
(БиблиоРоссика)

После того как в 1931 году Евгений Замятин эмигрировал из СССР, его вклад в историю русской литературы стали последовательно замалчивать, при том что на протяжении почти двадцати лет он играл очень видную роль в культурной жизни северной столицы. После крушения Советского Союза его произведения начали постепенно возвращаться к русским читателям, однако восстановить историю его жизни было крайне сложно, поскольку архивные материалы оказались разделены между Россией, Францией и США. Книга Джулии Куртис — первая полная биография Замятина — рассказывает, опираясь на его обширную переписку и другие документы, о частной жизни писателя, а также раскрывает политическую и культурную подоплеку многих его произведений. Перед читателем предстает человек с сильной волей и высокими принципами, который с большой проницательностью рассуждал о политических дилеммах своего времени.

Джули Куртис с 1991 года преподает русский язык и литературу в Вольфсон-колледже Оксфордского университета. Автор книг о Е. Замятине и М. Булгакове, исследователь русской драмы. Совместно с М. Любимовой подготовила научное издание романа Замятина «Мы» (2011), в котором текст произведения впервые был восстановлен в своей полноте.

Льюис Х. Сигельбаум

**НЕ РАССТАНУСЬ С КОММУНИЗМОМ.
ВОСПОМИНАНИЯ СОВЕТОЛОГА**

СПб.: Academic Studies Press /
БиблиоРоссика, 2020. 216 с.

Перевод А. Разина

ISBN 978-1-6446935-8-2
(Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6044208-4-3
(БиблиоРоссика)

На страницах мемуаров специалиста по русской истории Л. Сигельбаума рассказ о себе и своей академической карьере захватывающим образом переплетается с рассказом о крупнейших событиях XX века. Перед читателем предстанут и описания сомнений и трудностей, присущих любому молодому ученому, и студенческие волнения периода войны во Вьетнаме, и борьба с идеологиями и ее последствия для частной жизни отдельного человека, и холодная война и разрядка, и распад Советского Союза. «История содержала истину, — пишет автор. — Эта истина говорила о простых, но героических трудящихся, борющихся за свое освобождение от рабства и господства капитала, о ФБР, преследующем Поля Робсона, Юлиуса и Этель Розенбергов, о мученичестве Розы Люксембург и других коммунистов, о преступлениях империализма, особенно американского. Выявление скрытых истин истории стало моей миссией». Адресована широкому кругу читателей.

Льюис Х. Сигельбаум — профессор Мичиганского университета, преподает русскую и европейскую историю с 1983 года. Специалист по истории трудовых отношений, истории потребления, материальной культуре в Советском Союзе. Автор десятков научных статей и нескольких книг, соавтор авторитетного интернет-портала «Семнадцать мгновений советской истории» (www.soviethistory.msu.edu).

Айрин Масинг-Делич

**ПРЕОДОЛЕНИЕ СМЕРТИ:
МИФ О СПАСЕНИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

СПб.: Academic Studies Press /
БиблиоРоссика, 2020. 616 с.

Перевод М. Абушика

ISBN 978–1-6446931–9-3
(Academic Studies Press)

ISBN 978–5-6044208–1-2
(БиблиоРоссика)

Культура Серебряного века была в высшей степени неоднородной: изотерический мистицизм сосуществовал с новейшими научными достижениями, а утонченный эротизм — с культом физического труда. Однако для всех этих разнообразных явлений имелась одна связующая нить: все мечты и чаяния были направлены на преодоление законов природы, на реализацию утопии, расширение возможностей человека и создание высшей расы — возможно, бессмертной. Упразднение смерти — с божьей помощью или без нее — легло в основу одного из важнейших мифов спасения в этот период. Это стремление, выразившееся в идеях Владимира Соловьева, Николая Федорова и в обновленных понятиях гностицизма, свело таких разных писателей, как Максим Горький, Александр Блок, Федор Сологуб, Николай Огнев и Николай Заболоцкий, в едином пространстве мифа об окончательной победе над смертью.

Айрин Масинг-Делич — профессор Университета штата Огайо. Автор ряда работ по истории советской литературы.

Научное издание

Алисса ДеБласио
ФИЛОСОФ ДЛЯ КИНОРЕЖИССЕРА
Мераб Мамардашвили и российский кинематограф

Директор издательства *И. В. Немировский*

Ответственный редактор *И. Знаешева*

Дизайн *И. Граве*

Редактор *Ю. Минутина-Лобанова*

Корректоры *Л. Виноградова, А. Нотик*

Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 07.05.2020.

Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 17,0.

Тираж 500 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «БиблиоРоссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:

ООО «Караван»

ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»

<http://www.club366.ru>

Тел./факс: 8(495)9264544

email: club366@club366.ru

12+

*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*