

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ «ДИРИЖЁР» ПАВЛА ЛУНГИНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЭСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

© 2013 С.С.Орищенко

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 22.03.2013

В статье делается попытка синтезировать подходы современного киноискусства (художественный фильм Павла Лунгина «Дирижер») и литературоведения (элементы эстетики постмодернизма: отказ от дерева-корня, смерть Бога) как повод к риторическому высказыванию.

Ключевые слова: эстетика постмодернизма, дискурс, ризома, древо познания, киноискусство, живопись, искусство звучащего слова, интерпретация.

Художественный фильм «Дирижер» Павла Лунгина символичен, то есть авторы кинокартины создали «герменевтическое поле», требующее толкования. Задача зрителя – войти в мир киноповествования и сделать его «своим». Обосновывая желание интерпретировать работу кинематографистов, пытаемся найти опору в «Очерках о герменевтике»: «Особенность символа... состоит в том, что он обладает двойным смыслом: семантическая структура символа образована так, что он полагает смысл при помощи другого смысла, изначальный, буквальный смысл в нем отсылает к смыслу иносказательному, экзистенциальному, духовному. Таким образом, символ зовет к интерпретации и говорению»¹.

В предыдущих статьях² мы рассуждали о кино как культурном тексте. Мы пытались истолковать увиденное в современном кинематографе через призму литературоведческих наблюдений. Новый фильм Павла Лунгина продолжит интерпретацию культурного текста, поскольку «...текст избыточен по отношению к своей структуре и ждет своего прочтения»³. Только сегодня понятие *культурный текст* мы переведем в постмодернистское пространство и будем употреблять вместо него термин *дискурс*. Это – «система коммуникации, имеющая реальное и потенциальное измерение

(виртуальное измерение)⁴. То есть нас будет интересовать интенциональное произведение автора, обращенное к адресату, и всё, что связано с «прочтением» нового кинодискурса с его интерактивностью, то есть с диалогичностью.

Наше предположение о фильме «Дирижер», как постмодернистском «тексте», основывается на нескольких составляющих. Казалось бы, всё, показанное Павлом Лунгиным, имеет отношение к реальному миру: жизнь персонажей, их увлеченность работой, стремление к совершенству в профессии, поездка с гастрольями за границу, взаимоотношения в семье, на работе. В фильме нет присущего постмодернистскому тексту отказа от авторства, нет языковых игр, (хотя необходимо признать, что не каждый зритель в России способен понимать иврит), нет гиперболизированных абсурдных ситуаций. Что же роднит фильм «Дирижер» с постмодернистской эстетикой? Попробуем обратиться к исследованию И.С.Скоропановой, которая разделяет эстетические ценности на «мягкие», то есть традиционные и «жесткие». К «мягким» ценностям она относит: прекрасное, изящное, элегантное. К «жестким» – гротескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное. Вторая эстетика – эстетика постмодернизма.

Одна из черт эстетики постмодернизма – апсихологизм. Апсихологизм поддерживает одиночество человека, покинутого в современном пространстве и Богом, и людьми. И только робкие шаги человека для воссоединения с духовным миром сближают фильм «Дирижер», если не с реалистическим направлением в искусстве, то с промежуточным, называемым «другой прозой». Она является переходным

⁰ Орищенко Светлана Серафимовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры сценической речи и ораторского искусства.

E-mail: orichtchenko63_6@mail.ru

¹ Поль Рикёр Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: 2002. – С. 17.

² Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14. – № 2 (4). – С. 1017 – 1023.

³ Поль Рикёр Конфликт интерпретаций... – С. 22 – 23.

⁴ Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс. – Волгоград: 2002. – С. 233.

явлением между реализмом и постмодернизмом.

«Другая проза» – это проза без идеала, она показывает абсурд, хаос реальной жизни. «Другая проза» постоянно обращается к предшествующим культурам. Реминисценции наполняют произведение. Авторы стремятся освободить человека от иллюзий, светлого, оптимистического восприятия жизни. Пессимизм – визитная карточка «другой прозы»⁵. Ни одна линия киноповествования не разрешается оптимистично: отцы теряют сыновей, сыновья остаются без матери, рушится семья единственной семейной пары, показанной в фильме. Лишний человек из реалистического пространства переключался в лишний мир постмодернизма.

Роднит фильм с «другой прозой» и время. Вот какую роль играет оно, по мнению М.Н.Липовецкого в постмодернистской традиции: «В конечном счёте, – это время безвременья статичного, жестокого, вычёркивающего годы, силы, мечты, а взамен пробел, чёрточку между датами, либо пыль, либо прогоревшие угольки»⁶. (Курсив наш – С.О.) Фраза М.Н.Липовецкого очень ярко характеризует эту составляющую. Если бы мы не знали, что мнение прозвучало раньше выхода фильма «Дирижёр», то могли бы предположить, что высказывание было сделано после его просмотра, настолько оно детализирует происходящее в киноповести.

Погружаясь в фильм Павла Лунгина как дискурс, мы видим, что современная культурная ситуация в мире, раздвинувшем границы между Востоком и Западом, диктует нам абсолютно новое эклектичное восприятие происходящего в произведении искусства: «Постмодернизм меняет угол зрения на картину мира: время, пространство, Вселенную, человека, историю, общество, культуру, экологию, мышление, язык. Произошло смещение ценностей, и это объективный взгляд на вещи. Вероятность временных и других смещений задаёт игровое пространство с непредсказуемым будущим»⁷. Здесь под игровым пространством мы подразумеваем историю, притчу, рассказанную создателями фильма.

Будущее персонажей фильма предсказать, действительно, невозможно. Как сложится судьба каждого из них? Что изменится после

поездки в Иерусалим? И изменится ли? Захотят ли герои фильма честно ответить на вопросы, которые поставила перед ними жизнь? Что есть истина? Имеешь ли право нести людям свет, если твоя душа давно подобна выжженной пустыне? Как преодолеть одиночество? Есть ли место в твоём сердце для любви, сочувствия, милосердия? Есть ли место для веры, религии, Бога? Как жить с атрофированной душой?

Если мы будем рассматривать фильм Павла Лунгина как современную притчу, то это требует от нас определения более широкого культурного контекста, при этом необходимо будет опираться на активную поддержку зрителей с их континуальным, неоднозначным прочтением, то есть осмыслением увиденного. Именно осмысление увиденного и рождает в воображении тесную связь между реальным миром, заблудившимся в постмодернистском хаосе.

Вопрос о постмодернизме давно уже из узкоэстетического перерос в общекультурный. Психология, социология, литературоведение, философия, история, культурология – вот неполный перечень наук, которые испытывают в той или иной степени влияние постмодернизма. Не осталось в стороне и киноискусство. Виртуальность, комментарий как разновидность вариативности, примечания и сноски как составная часть текста, с одной стороны, усложняют его, с другой – показывают типические черты постмодернистского целого.

Рассуждая о вариативности модели мышления, читаем: «Постмодернизм отвергает отождествление истины с любой монистической доктриной, настраивает на реальную всечеловечность, ни у кого не отнимая сокровищ и не навязывая вместо них своих, а соединяя их воедино как равноправные»⁸.

Именно поэтому в фильме действуют, как равноправные столь разные эстетические составляющие. При этом совсем не значит, что мы «прочитываем» фильм Павла Лунгина только как постмодернистское произведение. Нет. Но не заметить элементы эстетики постмодернизма в фильме достаточно сложно. Например, трудно не думать, рассуждая о фильме, о дереве как символе мироздания.

В постмодернистской эстетике дерево-вертикаль перестает быть древом жизни, символом познания добра и зла, символом познания не только мироздания, но и себя. Нет корня, соединяющего три мира: подземного, земного и небесного, дерева, соединяющего человека с Богом. Оно переродилось в ризому

⁵ Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. – М.: 2003. – С. 174.

⁶ Там же.

⁷ Орищенко С.С. Искусство звучащего слова: Учебно-методический комплекс в 7 книгах. Книга II. Новый язык литературы постмодернизма. – Самара: 2012. – С. 38.

⁸ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык. – СПб.: 2002. – С. 132.

со слабой корневой системой, подобной грибнице, расползшейся по земной поверхности и еле удерживающей растение. Вот так же несёт по земле и героев фильма как скорбную траву перекати-поле.

Её иссушенная округлость, незакреплённость к родной земле подчёркивает одинокое странствование человека по миру в поисках утраченной души, в поисках себя, в поисках Бога. И странники эти давно растеряли очарованность белым светом. Разучились быть очарованными. Люди не зацеплены, за родину, у них нет в душе Бога, они утратили семью, они встречаются друг с другом, потому что вовлечены греховностью в Вавилонское столпотворение. Они разговаривают и не слышат друг друга, а если и слышат, то не понимают или не хотят понимать, и не важно, говорят они на разных языках или являются носителями одного языка...

В отказе от дерева – символа мироздания постмодернисты стремятся высмеять претензию на обладание абсолютной истиной. Вслед за отказом от дерева-вертикали, соединяющего земное и небесное, исчезает понятие «пространства секса», связанное с идеей продолжения рода. По мнению Мишеля Барта, современный секс лишён идеи предка и потомка. Отсюда нарушение понимания между отцами и детьми, разрыв между поколениями.

Начало фильма... Мёртвое дерево показано в первых кадрах кинокартины. Ни корня, ни коры, ни кроны. Только иссушенные ветви вздёрнуты к небу как руки погибающего человека, обращённые в последней молитве к небу. «Крик» дерева подобен гласу вопиющего. Дерево сожжено пустыней. Здесь важно отметить, что авторы фильма предлагают зрителю интеллектуальную игру. Культурное поле расширяется за счёт узнаваемых живописных полотен Сальвадора Дали и Ганса Гольбейна Младшего. Мы понимаем, что в постмодернистском произведении «...совпадения», «скопления», «сгущения» могут сходить и расходиться, уплотняться и рассеиваться... там, где встречаются несколько текстов, и толкование одного, уже практически невозможно без толкования следующего, вступившего с ним в определённые концептуальные отношения, там сложно интерпретировать текст без дефиниций, истолковывающих постмодернистское пространство»⁹.

И дерево, и пустыня напоминают облик спящего дирижёра. Тело его будто выжженное солнцем пространство, седая борода как оди-

нокое усохшее дерево, подставившее подобие кроны беспощадному солнцу. Зрителя с первых кадров начинает тревожить вид спящего человека. Но пока беспокойство не имеет под собой основы. И только через некоторое время, когда мы увидим Петрова, изображённым на смертном одре, мы поймём истоки неосознанной тревоги.

Изображённый на холсте так похож на того, кого мы видели в начале фильма, что понимаем: художник часто наблюдал за спящим. Картина окружена скорбной тайной. В ней человек-пустыня подобен Богу. Об этом говорит рана на теле, тонкая ткань траурного фиолетового цвета, прикрывающая ноги умершего и искажённое предсмертным криком лицо, со всклоченной бородой, как будто сухое дерево вдруг заговорило, воспротивилось судьбе в последний миг своего ухода из жизни.

Картина, которую сын Александр хотел преподнести знаменитому отцу после его выступления на концерте в Иерусалиме, напоминает нам картину «Мёртвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего. Та же форма, та же цветовая гамма, та же поза умершего человека, та же рана под рёбрами, тот же открытый рот покойного. Только на известной картине изображён снятый с креста Христос – Сын Бога, которого Отец послал на землю, принеся в жертву ради спасения заблудших и раскаявшихся. Заблудший и раскаявшийся Александр видит, что душа отца погибла и желает её возрождения.

Дирижёр, будучи образованным человеком, наверняка узнал в изображённом не только себя, но и картину известного художника. Картину, которая, по мнению Ф.М. Достоевского, могла лишить человека веры, о чём автор рассуждал в романе «Идиот». Христос на картине Гольбейна был нарисован в реалистической манере. Искусствоведы считают, что до этого изображения никто и никогда не рисовал Иисуса в виде покойника, с детально прорисованными подробностями. Многие современники считали, что художник подчеркнул картиной невозможность воскресения Иисуса из мёртвых. Он изобразил мёртвого Христа, и именно это могло отнять у человека веру, веру в силы, способные воскресить Сына Человеческого.

Разрушение веры в Бога – история ни одного дня. Философы, живописцы, литераторы веками сеяли сомнение в душах верующих. И вот пришёл час, когда связи Бога и человека нарушены. Нарушены настолько, что в философии рождается тезис о смерти Бога. Постмодернизм, основываясь на этом положении, вслед за философами утверждает, что Бог

⁹ Орищенко С.С. Искусство звучащего слова: Учебно-методический комплекс в 7 книгах. – Кн. III. Академическая лекция. – Самара: 2012. – С. 17.

давно мёртв. «Смерть Бога» – одна из основополагающих характеристик этого направления в искусстве.

Иссякли силы древа познания. Нет кроны, соединяющей человека с Богом. Именно поэтому так сложно не думать о «смерти Бога» – постмодернистской составляющей, которая сигнализирует в каждом эпизоде фильма и постоянно возвращает наши размышления об этой сложном и неоднозначном понятии.

Изображение на картине отправляет нас к живописным полотнам: *снятию со креста*. В традиции живописи существует два варианта изображения *пьеты*. На первом Иисус Христос окружен теми, кто страдает от его боли, оплакивает казнённого, принимает его тело. На картине, которую друзья умершего сына пытаются продать отцу, нет близких, нет свидетелей мук умирающего. С пьетой эту картину роднят не только перечисленные выше детали, но и одиночество героя. Уточняем в Википедии: «Также известны одиночные изображения Христа без оплакивающих»¹⁰. Это второй вариант изображения.

Духовное наполнение картин с сопутствующими героями и без них считается разным. В первом варианте – страдание, наполненное предчувствием Преображения, это жертва, в которой уже заложен смысл ее – Воскресение. Каково же духовное наполнение картины, на которой Иисус Христос изображён в одиночестве? Значит ли это, что Иисус всеми оставлен? Что его воскресение невозможно? И что так разозлило отца в картине, созданной сыном? Почему он выбросил её с такой яростью, хотя девушка – подруга сына пыталась объяснить герою, что картина теперь его, создана для него¹¹?

И всё-таки дирижёр Петров выбросил картину сына. Может быть, он посчитал картину кощунством? Вряд ли. В Бога наш герой не верит. Не может верить. Возможно, отца вывело из себя бездарное подражание сына известному художнику? Но картина так потрясает и сходством с изображаемым, и метафоричностью языка, и символикой цвета, и философскими, религиозными, искусствоведческими реминисценциями, что зритель понимает, сын пытается разбудить отца, пытается с ним заговорить, найти с ним общий язык. Он выбирает для этого оригинальный способ: на картине отец нарисован на смертном одре.

Петров получит картину в дар в тот момент, когда на этом месте будет лежать его сын. Это земная история, в которой зеркально отражается трагедия двухтысячелетней давности, которая произошла с Богом, пожертвовавшим Сыном ради спасения людей. Кто же требует жертвы от сына Вячеслава Петрова, известного, успешного музыканта?

Александр – сын дирижёра приносит себя в жертву самостоятельно, без договорённости с отцом. Делает он это для того, чтобы разбудить в отце человека. Чтобы попросить у него прощения. Чтобы напомнить о себе. Чтобы рассказать о самом заветном. Чтобы признать себя отцу в любви.

Возникает вопрос: «Готов ли дирижёр к жертве сына? Нужна ли она герою киноповествования»? Очевидно, нужна, раз отец прилетает в Иерусалим на день раньше, приходит на кладбище первый, а затем второй раз, плачет на могиле Александра и предаёт земле письмо, в котором, как предполагает зритель, ответные слова любви отца к сыну, приходит в храм.

Нужен ли дирижёру сын, от которого он давно отказался, порвав с ним все отношения, отпустив его из дома в трудном, подростковом возрасте? Очевидно, нужен, только понял это Петров слишком поздно, тогда, когда воскресение сына уже невозможно, ведь сын Александр, так и не дождавшись поддержки отца, наложил на себя руки...

Теоретики постмодернизма провозгласили смерть Бога, считая, что, будучи живым, Бог не мог допустить ужасы XX века, когда в топках сжигали миллионы пленных, когда взрывали атомные и водородные бомбы. Когда делали эксперименты над психикой людей, превращая их в орудие смерти, когда, ради золотого тельца, топили молодёжь в наркотическом дурмане. Когда терроризм стал чем-то обыденным, и смерть бесчинствует, забирая тех, кто был создан по образу и подобию Божьему...

Отказ от Бога в искусстве был провозглашён. Но как это часто происходит в искусстве, лозунг не стал однозначным. В фильме Павла Лунгина он тоже сложнее, чем обыденное для нашей страны атеистическое отречение от веры.

Переместившись из социалистического государства в государство капиталистическое, мужчины нашей страны продолжают чувствовать себя вершителями своих судеб. Особенно это свойственно сильным, успешным личностям, таким, как дирижёр Петров из картины Павла Лунгина. До определённого рубежа они полностью уверены, что всё в этой жизни зависит только от их воли и характера, от их исключительности, таланта и прагматичности,

¹⁰ Википедия – Не рыдай Мене, Мати [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (Дата обращения 07.10.12).

¹¹ *Лецинский А.Я.* Перевод с иврита сделан в частной беседе при просмотре фильма: – Почему выбросил? Это для тебя.

работоспособности и целеустремлённости. Но рубеж, излом, неожиданный поворот наступает в жизни каждого. Каким он будет? Просчитать это невозможно. Но именно в этом состоянии человек должен себя почувствовать ничтожно малым, незащищённым, песчинкой в мироздании, нуждающимся в опеке и покровительстве кого-то сильного, мудрого, в мир тебя приведшего. Вот тогда и наступает время икс, когда не получится обманывать ни других, ни самого себя...

Сегодня вера потихонечку возвращается к людям, и понимание того, что не всё в этой жизни можно просчитать, становится нормой. Например, невозможно просчитать, какими будут отношения у родителей с детьми. Станут ли потомки единомышленниками, продолжателями семейных традиций? Захотят ли понять и принять волю родителей? Станут ли для родителей опорой и поддержкой или обузой и тягостной заботой?..

Исследуя кинодискурс «Дирижёр» Павла Лунгина, мы остановились лишь на двух составляющих постмодернистской эстетики. И.С.Скоропанова считает, что «появление постмодернизма равнозначно трансгрессивному переходу культуры в новое качество, так как он принёс с собой новую философию, новую эстетику, новый язык»¹². Вслед за литературоведом мы подтверждаем, что сегодня герменевтика активно пользуется постмодернистскими дефинициями. Современный мир, отказавшись от Бога и корней, лишил себя главного – быть свободным от греха. Задача мира, в котором бушуют страсти, найти в душе гармонию, основанную на любви и всепрощении.

¹² Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература.... – СПб.: 2002. – С. 6.

«CONDUCTOR» BY PAVEL LUNGIN THROUGH THE PRISM OF POSTMODERN AESTHETICS

© 2013 S.S.Orischenko^o

Samara State Academy of Culture and Arts

In the article an attempt is made to synthesize the approaches of modern cinema (film by Pavel Lungin «Conductor») and literature (elements of postmodern aesthetics: the refusal of the tree-root, the death of God) as a cause for a rhetorical statement.

Keywords: aesthetics of postmodernism, discourse, rhizome, the tree of knowledge, cinematographic art, paintings, art of vocable, interpretation.

^o Svetlana Serafimovna Orischenko, candidate of the pedagogical sciences, associate professor of scenic speech and oratorical arts. E-mail: orichtchenko63_6@mail.ru