

«ТРИЛОГИЯ ВЕРЫ» ИНГМАРА БЕРГМАНА: МОЛЧАНИЕ БОГА КАК ВНУТРЕННЯЯ ОТЧУЖДЕННОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

ЕЛИЗАВЕТА РЫЖОВА

Елизавета Константиновна Рыжова — Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: elizabethryzhova@yandex.ru

В данной статье рассматриваются причины непонимания между людьми, которое возникает вследствие их концентрации на своих внутренних душевных проблемах. Человек в данном контексте понимается как «молчаливый Бог», не способный стать опорой для другого, поскольку сам таковой опоры не имеет. Основой для раскрытия данного вопроса стал цикл фильмов «Трилогия веры» («Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале»), «Причастие», «Молчание») шведского режиссера Ингмара Бергмана. В первой картине молчаливый Бог есть сам человек, который не проявляет любви к своим близким. Во второй части цикла внутренние страдания человека рассматриваются как переходный этап от осознания Бога в качестве трансцендентной субстанции мира к нахождению Бога внутри себя. Заключительная часть «Трилогии» показывает способность людей наладить коммуникацию друг с другом по причине их фиксированности на придуманных социальных реалиях. Делается вывод, заключающийся в том, что человек, замыкаясь на своих внутренних проблемах, конструирует вокруг себя незримые духовные барьеры, в рамках которых страдает от одиночества и непонимания самого себя. Надежда героев найти своё спасение за пределами собственной субъективности оборачивается для них великим страданием, а для их родных — испытанием «молчаливого Бога».

Ключевые слова: Бог, молчание, отчужденность, страдание, Бергман, любовь, субъект, субстанция

“THE TRILOGY OF FAITH” BY INGMAR BERGMAN: THE SILENCE OF GOD AS THE INNER ALIENATION OF HUMAN

Elizaveta Ryzhova

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: elizabethryzhova@yandex.ru

This article discusses the reasons for people’s misunderstanding of each other, due to their concentration on their inner mental problems. A person in this context is understood as a “silent God”, unable to become a support and help for another, since he himself does not have it. The basis for the disclosure of this issue is a series of films (“Trilogy of Faith”): “Through a dim glass” (“Like in a mirror”), “Communion”, “Silence” — by Swedish director Ingmar Bergman. In the first film, “silent God” is synonymous with the Love that a person should feel towards his loved ones in order to resolve spiritual contradictions. The second part of the cycle shows the inner suffering of a person as a transitional stage from the realization of God as a transcendent substance of the world to finding God within oneself, as a transcendental subject. The final part of the trilogy shows the inability of people to establish communication with each other due to their fixation on invented social types. The conclusion consists in the fact that a person, locking himself in his internal problems, constructs invisible spiritual barriers around himself, in which he suffers from loneliness and misunderstanding of himself. The hope of the heroes to find their salvation beyond their own subjectivity turns into great suffering for them, and for their relatives — a test of the “silent God”.

Keywords: God, silence, alienation, suffering, Bergman, love, subject, substance

Введение: придуманное страдание

Уникальный язык кинопроизведений шведского режиссёра Ингмара Бергмана представляется одним из наиболее интересных способов раскрытия экзистенциальных вопросов. В его творчестве особое положение занимает цикл фильмов

под названием «Трилогия веры», в который включены такие работы, как «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») (1961), «Причастие» (1962) и «Молчание» (1963). Через определённое композиционное построение картин и использование режиссёром ряда художественных приемов можно проследить поступательное развитие глубоких душевных переживаний людей.

Человек начинает страдать от того, что пытается найти решение своих земных проблем за границами собственного субъективного мира, а именно в области трансцендентного Бога. Его ошибка в данном случае заключается в том, что он не осознает самого себя в качестве самостоятельного субъекта, способного творить собственную реальность. Используя фильмы И. Бергмана, мы попытались проследить процесс обнаружения человеком самого себя в качестве самостоятельного субъекта, творящего действительность своего существования. В связи с этим, принципиально важным моментом является последовательное рассмотрение приведённых картин шведского режиссёра, поскольку каждая из них выступает определённым этапом на пути раскрытия выше заявленного противоречия. Так, в первой части «Трилогии» «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») герои предстают холодными людьми, чьё равнодушие вызывает страдания близких. Весь ужас от осознания отрешенности человека от своих родных показывается через образ зловещего «бога-паука», выполняющего функцию метафоры молчания и равнодушия близких людей друг к другу. Во втором фильме, «Причастие», главный герой начинает осознавать себя в качестве причины не только собственных страданий, но и страданий окружающих. Пережив ряд значимых событий, он перестает винить во всех своих бедах молчаливого трансцендентного Бога и обнаруживает самого себя в качестве субъекта, от которого непосредственно и зависит его собственное счастье. В последней же части «Трилогии», «Молчание», герои, осознав в себе возможность творить собственную действительность, пытаются найти особый язык, способный помочь им наладить коммуникацию друг с другом с учетом того, что каждый живет внутри границ собственной реальности. Здесь проблема разрешает-

ся через обращение к обособленному третьему компоненту, который не включён в систему социальных координат двух сторон, что и позволяет ему проложить мост коммуникации между ними.

Таким путём мы приходим к выводу, что человек, концентрируясь на своих внутренних проблемах и жестокости мира, надеется на исцеляющую силу Бога и поддержку близких. Их молчание и холодность, полученные в ответ на мольбы о помощи, углубляют его одиночество и душевную пустоту, вызывая тем самым новый виток страданий. Однако проблема состоит не в том, что человек оставлен Богом и людьми, а в том, что причины своих бед он ищет не в себе, а за пределами собственного «Я». Это необъяснимое, фактически, придуманное самим человеком терзание в фильмах Бергмана раскрывается через обращение к образу Бога, представленного то монстром, то равнодушным существом. Замкнутый круг страдания основан на непонимании людьми того, что мир жесток к ним ровно настолько, насколько они сами его таковым воспринимают. В данном случае, мы получаем то, что молчание Бога и страдания человека представляют собой два параллельных и неотрывных друг от друга процесса, протекающих в одном центре — человеческой душе. Схожая мысль прослеживается и в работе немецкого философа Макса Шелера «Положение человека в космосе»:

...основное отношение человека к мировой основе состоит в том, что эта основа непосредственно постигает и осуществляет себя в самом человеке, который как таковой и в качестве духовного, и в качестве живого существа есть всякий раз лишь частичный центр духа и порыва «через себя сущего». [...] именно человек, человеческая самость и человеческое сердце — единственное место становления бога, которое доступно нам, и истинная часть самого этого трансцендентного процесса. Таким образом, согласно нашему воззрению, становление бога и становление человека с самого начала взаимно предполагают друг друга. (Sheler, 1994, 190)

В итоге, в «Трилогии веры» И. Бергмана возможно увидеть в качестве «молчаливого монстра» не трансцендентного Бога, находящегося по ту сторону реального мира, а самого человека, в тёмной и непознаваемой душе которого сокрыты при-

чины его собственных страданий. Их прекращение возможно в результате нивелирования личных эгоистических желаний путём личной самоотдачи себя другому в акте любви.

**«Бог есть любовь, а любовь есть Бог»:
«Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале»)**

Первым этапом на пути отражения внутренней замкнутости человека стал фильм «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») (1961), в котором показана история Карин, женщины, больной шизофренией. Её муж, брат и отец, проявляя внешнюю заботу, не в состоянии реально помочь ей справиться с недугом. Совместное проведение отпуска на одном из шведских островов не только не идет на пользу бедной женщине, но ещё больше расшатывают её и без того нестабильное психическое состояние. При этом на протяжении всего фильма она слышит голос Бога, как будто бы обитающего на чердаке старого дома, и желание соединиться с внеземным существом завладевает всей сущностью Карин. В припадке шизофренического бреда она встречается с ним. Однако он предстает перед ней не как спасительный и милосердный Бог, а как монстр, некий «паук», готовый завладеть её душой.

На первый взгляд, может показаться, что подобное видение объясняется болезнью Карин, но скорее реальные причины этого действия уходят намного глубже, а именно во взаимоотношения героев фильма, их внутреннюю замкнутость.

Отец героини и её муж большей частью существуют в своих закрытых мирах, их страдания и поиски счастья находятся в рамках обычной жизни. Они жаждут любви для себя, но не могут полностью отдать это чувство другому. Незримо выдвигая на первый план свои переживания, Дэвид и Мартин забывают о внутренней борьбе женщины. Их желание исцелить свою душу становится сильнее заботы о близком человеке. Границы, которые они сами себя воздвигли, лишают их возможности понимать истинные страдания Карин, поэтому их внимание и забота не доходят до неё (см. илл. 1).

Наиболее близким человеком для героини оказывается её брат. Будучи 17-летним юношей, Минос как бы завис в воздухе, между небом и землей. Он переживает переход во «взрос-



*Илл. 1. Сцена разговора Мартина и Дэвида.
«Сквозь тусклое стекло», реж. И. Бергман, 1961 г.*

лый мир», где действуют другие правила, шаблоны поведения и ценности, ещё неведомые ему. Это пограничное положение позволяет ему вплотную подойти к страданиям Карин. Однако оно же их и разделяет, поскольку героиня разрывается между реальным и потусторонним миром, а брат ее мечется от детства к юношеству. Минос, так же как Дэвид и Мартин, не может стать для Карин опорой, поскольку сам опоры не имеет (см. илл. 2).

Каждый из героев видит свой идеальный мир и пребывает в ожидании его. Необъяснимое томление по собственным мечтам заставляет их страдать. В этом отношении название фильма «Сквозь тусклое стекло» можно понять таким образом: человек воспринимает окружающую его действительность через призму своего мутного сознания. Так, отношение родных Карин к её болезни разное. Мартин понимает заботу о жене как постоянное нахождение рядом (у него всегда наготове чемоданчик с медикаментами), его любовь требует своего постоянного овеществления во внешних предметах. Дэвид сублимирует душевные переживания в своем романе посредством недуга дочери,



*Илл. 2. Карин и Минос. «Сквозь тусклое стекло»,
реж. И. Бергман, 1961 г.*

пытаясь найти в её шизофрении ключ к разрешению собственных страданий (Kornev & Olshansky, 2019).

Карин, подобно маленькому ребенку, становится одинокой и беззащитной в реальной жизни. Поскольку никто из близких не способен выйти за пределы своей отчужденности и помочь ей, она вынуждена следовать за манящими голосами потустороннего мира на встречу с Богом, который способен был бы понять и успокоить мечущуюся душу. Однако, как уже говорилось, в заключительной сцене картины женщина видит не светлое и чистое существо, но монстра, «паука», желающего подчинить её себе. Иступленный ужас, который испытывает Карин при встрече с ним, объясняется тем, что ей воочию, словно в отражении, довелось увидеть скрытое за маской заботы, но ощущаемое ею безразличие мужа, отца и брата. В этом контексте проясняется второе название картины — «Как в зеркале», где режиссер использует образ «Бога-паука» для

объективации внутренней отчужденности и холодности родных героини. По словам Бергмана, «если мы попытаемся представить себе бога, если попытаемся его материализовать, то получится прямо-таки отвратительный тип со многими ликами» (Bergman, 1997, 73). Поэтому «Как в зеркале — не христианский фильм. Он изображает людей удивительно одинокими, изолированными друг от друга, жаждущими нежности» (Bergman, 1969, 111).

Другой перевод названия картины — «Сквозь тусклое стекло» — представляет собой строчки из первого послания Апостола Павла к Коринфянам, где он говорит: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1Кор.13:12). Истина никогда не лежит на поверхности, она всегда отгорожена от познания незримой преградой нашего субъективного восприятия мира. Все на что, мы способны, — это увидеть её размытый силуэт, но не добраться до содержания. Так, Карин через свое «тусклое стекло» видит «бога-паука», который выступает лишь холодной оболочкой её родных людей. Истина же находится за ней: в самой глубине души Дэвид, Мартин и Минус дорожат героиней, хотят ей помочь, но барьеры, которые они выстроили из своих страданий, делают это невозможным. Затушеванность их внутреннего зрения делает коммуникацию между ними практически невозможной; она постоянно прерывается взаимным непониманием. Преодоление этого может быть обусловлено индивидуальным порывом к соприкосновению с проблемами другого человека; что, иными словами, мы можем назвать любовью. Она есть и содержание, заполняющее пустоту души, и процесс преодоления границ трансцендентного. Это понимание, осознание приходит к человеку только в самые тяжелые и переломные моменты его жизни, когда старые шаблоны поведения перестают работать и необходимо искать более глубокое обоснование своего существования. Об этом говорит Дэвид в самый критический момент своей жизни:

...я решил покончить с собой. Я подыскал подходящий обрыв, взял в прокат машину [...] и спокойно направился к нему. [...] Я ничего не чувствовал. Ни страха, ни сожалений, ни надеж-

ды. Я подъехал к обрыву и дал полный газ. И вдруг машина [...] затормозила, встала, когда передние колеса уже повисли над пропастью. Я вылез из машины, меня била дрожь. Я прислонился к скале, [...] и долго так стоял, никак не мог отдышаться. В моей душевной пустоте родилось что-то, что я не умею назвать. Любовь... к Карин... и к Минусу. И к тебе. (т.е. к Мартину). (Movie texts, 2020)

В итоге, можно сказать, что образ «бога-паука» представляет собой отражение отчужденности человека от себя, а также равнодушие к окружающим. Однако это выступает лишь внешней оболочкой героев, за которой скрывается их истинная сущность, данная от рождения, — любовь. Именно она способна прорвать корку холода и безразличия, наладить взаимную коммуникацию между людьми. Любовь выступает индивидуальным, внутренним порывом человека, направленным на преодоление барьеров своего субъективного восприятия мира и на открытие себя ему. Так, Карин видит монстра лишь через свое «мутное стекло». Дэвид, Мартин и Минос воспринимают болезнь героини сквозь свои личные страдания и переживания. Если оборотной стороной этого выступает Любовь, то значит она существует как индивидуальная сущность каждого человека в отдельности, которая способна прорвать замкнутый круг отчуждения и превратить бога-монстра в Спасителя. Из чего мы заключаем, что категория Бога выступает здесь не столько в религиозном, сколько в антропологическом ключе, то есть она зависит непосредственно от нас самих, от нашей способности открыться миру. Именно поэтому «“Как в зеркале” — почти отчаянная попытка отразить определенную жизненную позицию: Бог есть любовь, и любовь есть Бог. Тот, кто окружен Любовью, окружен Богом» (Bergman, 1969, 111).

Жизнь ради другого. «Причастие»

Следующим шагом в сторону освобождения человека от его собственных страданий выступает картина «Причастие» (1962). Главный герой — пастор церкви Томас Эриксон — после смерти своей жены влечет безрадостное существование в этом мире. Несколько лет подряд он проводит обряды в одном из сельских приходов без осознания значения своих действий. Терзаемый душевными вопросами о смысле чело-

веческих страданий, продиктованных молчанием Бога, Томас на протяжении всего фильма пытается обрести внутреннюю жизненную опору.

Проблематика кинопроизведения раскрывается через его структурное построение, основанное на кольцевом сюжете. Так, начало и конец картины сходятся в одной сцене — обряд Евхаристии. Однако между ними зритель наблюдает внутреннее перерождение потерявшего веру пастора и обретение им смысла своего существования. По словам самого Бергмана «фильм сделан предельно просто. Однако под простотой скрывается сложность, ухватить которую нелегко. На первый взгляд, сложность эта связана с религиозной проблематикой, но корни ее уходят намного глубже» (Bergman, 1969, 76).

В первой сцене фильма Томас Эрикссон проводит обряд Евхаристии не из-за своей большой веры в исцеляющую силу божьего слова, а ради стремления хотя бы на внешнем уровне поддерживать свое существование, подорванное гибелью жены. Постулат, провозглашённый в первой части трилогии: «Бог есть любовь, а любовь есть Бог, тот, кто окружен любовью — окружен Богом», здесь разрушается под натиском реальной жизни. Для Томаса концентрацией любви была его супруга, которая заполняла собой все его существо и весь окружающий мир. Её смерть не просто отдалила пастора от Бога, но показала, что его вера в трансцендентное существо всегда была надуманной и прикрытой чем-то внешним: родителями, женой. Теперь же нет никого, и спрятать своё безверие за любовью к близким не получится. В сущности, именно по этой причине «пастор умирает эмоционально. Он существует по ту сторону любви, в сущности, по ту сторону всех человеческих отношений. Его ад — потому что он действительно живет в аду — заключается в том, что он сознает свое положение» (Bergman, 1969, 76) (см. илл. 3).

Духовное перерождение героя выражается в трех узловых моментах картины.

Первым этапом на этом пути стало письмо одной из прихожанок церкви — Мэрти — несколько лет безответно влюбленной в священнослужителя. Исповедальное послание женщины ещё раз ставит Томаса перед реальной причиной



*Илл. 3. Томас Эриксон у распятия. «Причастие»,
реж. И. Бергман, 1962 г.*

его страданий, заключающихся не просто в потере жены, а в его ложной, надуманной вере в Бога. Одновременно с этим героиня, будучи атеисткой, пытается объяснить пастору, что человек в состоянии найти способ жить в этом ужасном мире при помощи любви, несвязанной с внеположным существом, Богом, а значит его отсутствие не лишает человека возможности на существование. (См. илл. 4.)

Следующим шагом стал разговор пастора с рыбаком Юнасом. Глава большого семейства, потрясенный известием о наличии в Китае ядерного оружия, в своих бесплодных исканиях смысла жизни решает на откровенную беседу с Томасом Эриксоном. Прихожанина волнует вопрос: зачем жить в этом мире, если безграничные возможности людей больше ничем не сдерживаются. Иными словами, если Бог есть, то почему он позволяет человеку изобретать оружие, способное убивать людей. Их диалог не вписывается в разряд религиозно-нравственных бесед, где все сводится только к покаянию и молитве; это беседа двух людей, равных друг другу в своем отчаянии и безысходности. Однако, если прихожанин после этой встречи окончательно разочаровывается в мире,

Илл. 4. Письмо Мэри. «Причастие»,
реж. И. Бергман, 1962 г.



то пастор, напротив, находит возможность существования в нем. Он начинает осознавать, что Бог молчит, потому что его нет. Жизнь и смерть, страдания и счастье — все становится намного проще, поскольку они зависят от самого человека, который должен найти смысл своего существования именно в себе, а не за пределами собственной сущности. Самоубийство несчастного рыбака, который так и не смог этого понять, стало для пастора поводом задуматься о своем долге по отношению к прихожанам. Разрешение этого вопроса происходит уже в заключительной сцене фильма.

Звонарь церкви (Альгот Фревик), во время беседы с Томасом Эриксоном, помогает ему осознать свой долг перед прихожанами и тем самым прийти к одному из возможных вариантов собственной жизни. Так, он говорит пастору, измученному несколькими годами одиночества и событиями минувшего дня, свои мысли о страстях Христовых:

Все ученики заснули. Они ничего не поняли — ни причастия, ничегошеньки. А когда за ним пришли, они все разбежались. И потом этот Петр, который отрекся. Вы только подумайте, господин пастор, целых три года Христос беседовал с этими самыми учениками, жили бок о бок, все время вместе. И до них просто-напросто не доходило, что он им хотел втолковать...

Они все его покинули. И он остался один. Какая это, должно быть, мука, господин пастор! Понять, что никто тебя не понимает! Остаться одному, всеми покинутым, как раз тогда, когда так нуждаешься в поддержке! ... Когда Христа распяли на кресте, и он висел там и мучился, он возопил: «Боже мой, боже мой, для чего ты меня оставил?» [...] Он думал, что бог-отец на небесах покинул его. И что все, что он проповедовал, была ложь. В последние минуты перед смертью Христа мучило страшное сомнение. Вот это-то, наверно, и была самая невыносимая из его мук. (Bergman, 1969, 237)

Из этого разговора можно понять, что Христос — обычный человек, который страдал, мучился и сомневался, который чувствовал себя одиноким и покинутым в самый тяжелый момент своей жизни. Не это ли испытывают простые земные люди, ищущие счастья и тонущие в омуте повседневных и глобальных проблем. Иисус был просто первым, кто так ярко сумел продемонстрировать свои духовные страдания от одиночества и покинутости Отцом. В этом случае долг Томаса Эриксона состоит в том, чтобы не оставлять человека в глухом пространстве окружающего мира в момент его наивысшего душевного переживания и волнения; не быть тем молчаливым существом, мучающим людей своим безразличием. Само название картины «Причастие» приобретает метафорический окрас. Евхаристия как путь соприкосновения человека с Богом внутри себя. Здесь уже не имеет значения, есть Бог или его нет, верить пастору в него или нет. Его работа так важна для людей, поскольку их вера выражается и поддерживается посредством Другого. Подобную мысль развивает словенский философ С. Жижек в своей работе «Хрупкий Абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие», в которой он пишет:

...покинутость Богом — то место, в котором Христос становится целиком человеком, место, в котором пропасть, разделяющая Бога и человека, перемещается в Самого Бога. [...] Когда я, человеческое существо, переживаю свою оторванность от Бога, в этот момент крайнего уничижения я абсолютно близок Богу, ибо я оказываюсь в позиции покинутого Христа. [...] Я идентифицируюсь с Богом исключительно через идентификацию с уникальной фигурой оставленного Богом Сына. (Zizek, 2003, 163)

Человек, сомневаясь в существовании Бога, становится непосредственно на место Христа, который перед смертью вынужден был признать свое одиночество. Из этого следует, что мы верим, потому что верил Спаситель, а если он усомнился в Отце, значит и мы испытываем духовные колебания. Коль каждый из нас выступает в роли неуверенного Иисуса, то, видя в Другом эту же потерянную внутреннюю основу, мы словно принимаем подтверждение собственной не-веры. Иными словами, на человеке лежит функция поддержания душевных сил ближнего. Так, герой постепенно начинает осознавать значимость исполняемых им обязанностей для прихожан: именно своей верой, верой в существование Бога непосредственно внутри самого человека, он даёт ближним надежду на разрешение внутренних проблем посредством собственных сил.

Отрицая Бога, пастор Эриксон отрицает налично данную ему реальность. Именно в проявлении своей негативности к миру он вступает в положение самостоятельного субъекта, творящего собственную реальность. Однако переход от веры в статичного внеположного трансцендентного Бога к осознанию себя в качестве дискурсивного духовного порыва происходит через столкновение человека с онтологической пустотой мироздания. Осознавая бесосновность бытия, он испытывает неопикуемый ужас, словно бы земля уходит из-под ног. Этот «побочный эффект» духовного перерождения человека объясняет причину страдания пастора. Именно гибель жены и прихожанина ставят Томаса перед лицом неизбежного конца себя и мира в целом. В работе А. Кожева «Введение в чтение Гегеля» данное положение объясняется с той точки зрения, что «дискурсивное раскрытие бытия возможно, когда раскрывающее существо осознает свою конечность (т. е. смертность)» (Kozhev, 2003, 20). Герою для обнаружения себя в качестве творящего субъекта просто необходимо было столкнуться с актом смерти, в противном случае, он никогда бы не смог стать полностью самостоятельным.

Итак, через индивидуальное осознание собственной конечности человек приходит к обнаружению Бога не за пределами своей сущности, а, напротив, внутри неё. Так, идет развенчание привычного представления об иудео-христианской

традиции путем указания на то обстоятельство, что трансцендентный (божественный) мир в действительности есть лишь антропологизированный мир природы, внутренний мир человека, который не покидает пределов пространства и времени. Об этом также пишет А. Кожев: «Бог действительно существует лишь в пределах этого природного Мира, где он присутствует исключительно в форме теологического дискурса Человека» (Kozhev, 2003, 22). Иными словами, как гегелевский Бог — не трансцендентный дух-субстанция, а дух антропологический, дух-субъект, так и главный герой в конце картины становится духом-субъектом, уже четко принимающим себя в качестве отсроченной смерти. После этого осознания, Томас находит свое предназначение в мире — помогать «непрозревшим» людям с наименьшей болью совершить переход от восприятия внеположного Бога как субстанции, то есть как чего-то статичного и находящегося за пределами нашего существования, к обретению Бога внутри собственного бытия, то есть приходиться к восприятию себя как творящего самостоятельного субъекта.

Человек как «два полюса одной и той же души».
«Молчание»

В заключительной картине трилогии «Молчание» (1963) на первый план выходит вопрос поиска возможной коммуникации между людьми, уже осознающими себя в качестве самостоятельных субъектов своей реальности.

Раскрытие этой проблемы идет через призму взаимоотношений двух сестер и маленького мальчика Йохана. Герои едут домой после неудачного совместного отдыха. По причине болезненного состояния одной из женщин они останавливаются в незнакомом городе под названием Тимока, где жители разговаривают на «непонятном» языке, а по улицам ездят танки. За сутки, проведенные в отеле, сложные отношения между сестрами — Анной и Эстер — нашли своё выражение в их взаимном молчании на проблемы друг друга. Не в состоянии более находиться в этом скрытом напряжении Анна вместе со своим сыном Йоханом продолжает поездку, оставляя сестру одну умирать в потерянном городе.

Бергман помещает на экран двух женщин, с одной стороны, противоположных друг другу, с другой, — равных в своем одиночестве. Антагонизм их отношений прослеживается на разных уровнях: социальном, физиологическом и эмоциональном.

На социальном уровне противоположность сестер проявляется в следующем. Эстер — переводчица, основное занятие которой составляет работа интеллектуальная, работа с языком. Её труд необходим для настраивания грамотной коммуникации между людьми. Анна же работы не имеет, она замужем, но при этом назвать женщину верной женой и заботливой домохозяйкой достаточно трудно.

Противоположности эмоциональной и физиологической составляющей также достаточно ярко прослеживаются в героинях. Эстер олицетворяет собой саму смерть, она неизлечимо больна и единственное её желание — спокойно умереть дома. Она худа, бледна, даже в определенной степени фригидна; серьезных отношений с противоположным полом у женщины нет. Логика, разум, последовательность и сдержанность есть неотделимые черты её личности. Все эмоции и переживания Эстер хранит внутри себя, не давая им выйти наружу. Переполненная душевной болью героиня словно снедает себя изнутри, её губит не болезнь, а она сама. Однако подобная сдержанность Эстер является следствием не только характера, но и статуса старшей сестры, предписывающего быть всегда примером для младших детей путем отражения «правильного» поведения. Анна — здоровая женщина, плотного телосложения; наличие ребенка выступает косвенным свидетельством её неумного нрава. Жизнь здесь и сейчас, жизнь эмоциями и импульсами выступают основой её существования. Держать в себе боль она не будет, все душевные переживания Анны сразу вырываются наружу. Из немногочисленных диалогов мы также узнаем, что с самого детства она испытывала определенный страх перед сестрой, которая своей холодностью тушила её горячий нрав.

Каждая из сестер, выступая носителем определенного типического образа, стремится утвердить его в контексте социального реальности. Из этого исходит их взаимное непонимание. И Анна, и Эстер манифестируют друг перед другом свою

подавляющую черту, которая выступает для них барьером, закрывающим героинь в себе, в их собственном внутреннем мире. Они добровольно отказались от свободы и закрылись под толстыми стенами придуманных масок социальной действительности. Прорваться сквозь эту преграду, выраженную режиссером в их молчании, практически невозможно. По мнению шведского кинокритика Йорна Доннера:

Здесь Бергман [...] рисует образ человеческого существа, низвергнутого в бездну беспредельного отчаяния. Ни Эстер, ни Анна более не могут пользоваться свободой. [...] здесь изображается борьба между психической и телесной сторонами человеческого существования, борьба. Эстер и Анна — ярко выраженные типические образы и тем не менее они остаются живыми людьми. (Donner, 1964, 54)

Под «типическими образами», о которых пишет киновед, можно понимать определенный тип личности по классификации Карла Густава Юнга. Так, Эстер представляет собой экстравертивный тип, поскольку старается подстраиваться под объективные обстоятельства действительности. Она, сама того не подозревая, отдает всю свою энергию сестре, её сыну, читателям её книг, но при этом совершенно теряет в них себя саму. Анна — интроверт. Подобный вывод напрашивается в силу того, что она воспринимает отношения с сестрой через призму своего субъективизма, что подтверждается словами К. Г. Юнга: «...у интровертивного типа между восприятием объекта и его собственным действием вдвигается субъективное мнение, которое мешает действию принять характер, соответствующий объективно данному» (Jung, 2001, 201).

Попытка сестер спрятать невысказанные проблемы за маской своего «типа» не приводит к разрешению их противоречий, а, напротив, только усиливает их. Именно поэтому женщины не в состоянии долгое время оставаться на обособленном положении. Каждая из них стремится навстречу противоположной сущности для восполнения собственной ограниченности: Эстер желает быть похожей на свою сестру, быть такой же привлекательной и безрассудной, тогда как Анна хочет стать более рассудительной и сдержанной. Так, выступая разнонаправленными личностями, сестры тем не менее «представляют собой

два полюса одной и той же души», — замечает Й. Доннер (Donner, 1964, 63). Следовательно, отношения между Анной и Эстер есть пример, во-первых, несостоятельности человека без своей противоположности, во-вторых, добровольного заключения себя в рамки собственной ограниченности.

В «Молчании» идет концентрация не на трансцендентной сущности, а на неспособности человека выйти за пределы построенных им «типов» и наладить коммуникацию с близкими людьми. Спрятавшись под придуманным вариантом жизни, героини не могут сформулировать то, что так мучает их (разногласия ли это из-за отца, мальчика Йохана, физической и социальной успешности), как замечает ряд исследователей творчества Бергмана (Kornev & Olshansky, 2018). Это подчеркивается тем, что герои попадают в незнакомый город, где идет война, а люди разговаривают на «непонятном» языке. «Странный, ни на что не похожий язык полностью выводит бергмановский город за пределы привычной географии. Он закрыт и для героев, и для зрителя, и для автора» — пишет в своем эссе один из редакторов журнала «Сеанс» Аркадий Ипполитов (Ippolitov, 1996, 192). Выступая основным коммуникативным средством между людьми, язык здесь не является универсальной системой общения, несущей на себе смысловую нагрузку. Французский философ Жиль Делёз в своей работе «Логика смысла» рассматривал три компонента, на основе которых строится смысл любого высказывания: манифестация, денотация и сигнификация. Если мы перенесём эти составляющие на отношения главных героинь, то сможем увидеть, что сёстры выступают в роли манифестаторов своего денотативного высказывания, их главная цель не найти причину своих сложных взаимоотношений, а высказать собственное недовольство друг другу. В этой схеме нет одного важного компонента теории Делёза, необходимого для построения предложений, — сигнификации. Именно она выпадает из коммуникативной структуры сестёр, что лишает их диалоги всякой связи и всякого смысла.

Восполнение недостающего элемента во взаимоотношениях героинь происходит за счет маленького Йохана. Он любит и свою мать Анну, и свою тетю Эстер. У него не возникает жела-

ния выбирать между ними, да никто и не ставит его перед таким выбором. Несмотря на внешнюю холодность сестер друг к другу, в глубине души они боятся потерять мальчика как единственный вариант общения между собой. Йохан одним присутствием словно сглаживает противоречия матери и тети, стремится понять каждую из них. Это объясняется тем, что герой еще не встроен в систему координат взрослого мира. Он словно находится на периферии социальной жизни, которая, возможно, и является тем местом, где можно быть по-настоящему счастливым. Мы видим, как Йохан в поисках интересного занятия блуждает по темным коридорам отеля, где знакомится с группой лилипутов и пожилым швейцаром. Мальчик не знает «непонятного» наречия этой страны, но оно оказывается и не нужно для понимания другого. Он, вновь говоря языком Делеза, выступает в роли сигнификации, которая соединяет манифестацию и денотацию в одну логическую операцию, тем самым налаживая акт коммуникации между постояльцами отеля, матерью и тетей. Вернёмся к работе Жюль Делёза «Логика смысла» и ещё раз отметим мнение философа о том, что структура любого высказывания, состоит из трех компонентов: денотации как указания на вещь в конкретном времени и пространстве, манифестации как выражения говорящим субъектом своего «Я» через денотацию, и сигнификация, выступающей синтаксической связью слов. Лишь наличие этих структурных элементов заключает в предложение определенный смысл (Deleuze, 1998, 29-35). Так, молчание между героинями поддерживается тем, что они, выступая манифестаторами собственного денотативного высказывания, не имеют третьего компонента — сигнификации — необходимого для построения диалога друг с другом. В этой связи их отношения лишены всякого смысла, который должен вытекать из взаимодействия этих трёх компонентов. Мир героинь — это мир, в котором мы видим страдание не от молчания Бога-субстанции, а от молчания Бога-субъекта, то есть самих сестер, способных самостоятельно найти смысл своего существования.

Таким образом, Анна и Эстер прячут страдания, продиктованные взаимным безразличием друг к другу, за ширмой своих придуманных «типических образов» социальной действитель-



*Илл. 5. Больная Эстер, Анна с сыном Йоханом, швейцар отеля.
«Молчание», реж. И. Бергман, 1963 г.*

ности. Они лишены возможности настроить коммуникацию, поскольку каждая желает утвердить, манифестировать собственное «Я». Здесь, в отличие от предыдущих героев картин (Карин, пастор Томас), сестры нуждаются не в любви, и не в поиске себя как творца реальности, а в логическом построении собственной коммуникации. Единственным, кто способен помочь им преодолеть невидимый барьер отчужденности, является мальчик Йохан. Он не включен в структуру «взрослой реальности», что помогает ему не только увидеть её «всеобщую пустоту и безысходность», но и высвободиться из оков её ограниченности (Bergman, 1991, 50) (см. илл. 5).

Заключение. Развенчанное заблуждение

«Трилогия веры» Ингмара Бергмана представляет собой осмысление вопроса внутренних страданий человека, раскрывающихся в картинах посредством персонифицированного

в самих героях молчания Бога. Раскрытие этой проблематики идет постепенно. В первом фильме утверждается постулат «Бог есть любовь, а любовь есть Бог» и только приобщение к этому высокому неземному чувству может помочь человеку выйти из своих границ и стать счастливым. Во второй картине уже не любовь, а чистый акт саморефлексии, осознание и принятие себя в качестве самостоятельно творящего субъекта способно вывести человека из потока нескончаемого страдания. В заключительной части «Трилогии» на первый план выходит проблема коммуникации людей, осознающих себя в качестве самостоятельных субъектов. Здесь, в мире, лишённом веры в трансцендентного Бога, связь одного человека с другим поддерживается только посредством третьего компонента, того, кто, занимая метаположение, может понять обе противоположные стороны и наладить между ними контакт.

Так, в «Трилогии веры» рассматривается не христианская проблема веры и неверия, но отражение в образе «молчаливого Бога» внутренних страданий человека и его равнодушия к переживаниям близких людей. Нельзя услышать мольбы другого, если мы глухи к себе. Человек живет, страдает и уповает на внеположную истину как на возможность своего спасения, не осознавая, что эта возможность находится в его руках. Осознав это, он способен побороть отчужденность самого себя и наладить коммуникацию с окружающими при помощи искренней любви к ним.

В итоге, если в совокупности рассмотреть картины И. Бергмана, то, на первый взгляд, может показаться, что они проникнуты религиозными исканиями истинного Бога. Однако главное в его работах — непонимание людьми друг друга и себя, их духовная изоляция от мира и равнодушие к нему. Бог же предстает перед зрителем как сложный конгломерат зла и добра, греха и раскаяния. Он не христианский спаситель, показывающий путь к счастью, а сам человек, который может себя спасти или погубить. По мнению кинокритика Йорна Доннера, наиболее ярко эти идеи воплотились в картинах «Сквозь тусклое стекло», «Причастие» и «Молчание», которые, «как и другие значительные работы Бергмана, [...] вызовут дискус-

сию, ибо его нельзя толковать однозначно. Смелость Бергмана в том, что он предлагает нам больше вопросов, чем ответов. Он хочет научить нас видеть» (Bergman, 1969, 113).

REFERENCES

- Bergman, I. (1997). *Paintings*. Rus. Ed. Moscow: Museum of Cinema Publ. (In Russian)
- Bergman, I. (1969). *Articles, reviews, scripts, interviews*. Rus. Ed. Moscow: Art Publ. (In Russian)
- Bergman, I. (1991). *An offering to the 70th anniversary*. Rus. Ed. Moscow: All-Union. creative.-proc. The "Cinema Center" Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (1998). *Logic of Sense*. Rus. Ed. Moscow: Rarity Publ. (In Russian)
- Donner, J. (1964). *Ingmar Bergman's personal vision*. Indiana: Univ. Press.
- Ippolitov, A. (1996). Essay. Silence: two Europe. *Seans*, 13, 190-194. (In Russian)
- Jung, K. G. (2001). *Psychological types*. Rus. Ed. St. Petersburg: Juventa Publ. (In Russian)
- Kornev, V., & Olshansky, D. (2018). Analysis of the film "Silence" by Ingmar Bergman. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=7FipLTKi0-Q&list=PLJ9XOC_dwTL4bSnrinsFt3cQ0vkH5XtKG&index=8 (In Russian)
- Kornev, V., & Olshansky, D. (2019). Analysis of the film "As in a Mirror" by Ingmar Bergman. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=w4LGFDeegNg&list=PLJ9XOC_dwTL4bSnrinsFt3cQ0vkH5XtKG&index=3 (In Russian)
- Kozhev, A. (2003). *Introduction to reading Hegel*. Rus. Ed. St. Petersburg: Science Publ. (In Russian)
- Movie texts. (2020). Retrieved from <http://www.vvord.ru> (In Russian)
- Parina, A. V. & Gulchenko, V. V. (1985). *Bergman about Bergman: Ingmar Bergman in theater and cinema*. Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Sheler, M. (1994). *Selected works*. Rus. Ed. Moscow: Gnosis Publ. (In Russian)
- Zizek, S. (2003). *Fragile Absolute, or Why it is worth fighting for the Christian heritage*. Rus. Ed. Moscow: Art Magazine Publ. (In Russian)