

САМОСОЗНАНИЕ И ИДЕНТИФИКАЦИЯ

Л.Г. Кришталева

ДИХОТОМИЯ: ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Аннотация. *Пытаясь определить границу, отделяющую искусство, игру от жизни, мы оказались внутри фундаментальной проблемы самости. Отношения человека с миром, миром искусства, миром игры имеют важное сходство, поскольку осуществляются как двойное движение: экстатическое выступание и созерцательное возвращение к себе. Результат этого двойного движения можно сравнить с результатом действия трансцендентальной функции Юнга, описываемый им как соединение сознания и бессознательного с целью обретения самости.*

Исследованию динамичного строя души помогает привлечение психологической аналитики позднего Юнга и феноменологии искусства Гадамера, имеющие существенные сходства, которые проявляют типологические черты разного внутреннего опыта.

При рассмотрении подвижных отношений сознания и бессознательного были использованы такие философские понятия, как принятие, остановка-амехания, автоматичность человеческой природы в смысле спонтанности реакций, действий, ответов. В свою очередь, сам текст построен как осознание, наблюдение за собственным внутренним опытом, благодаря которому (наблюдению) проявили себя в действии принятие, амехания, спонтанность.

Ключевые слова: философия, бессознательное, сознание, самость, «Черный лебедь», кино, Д. Аронофски, В.В. Бибихин, Х.-Г. Гадамер, К.Г. Юнг.

Я хочу рассмотреть частный случай дихотомии, используя метод дуальных противопоставлений. Материалом для этого послужит не так давно прошедший на экранах фильм Даррена Аронофски «Черный лебедь» (2010 г.).

Сюжет кинофильма довольно прост: хореограф Тома Леруа делает постановку «Лебединого озера». Он характеризует ее как «плотскую и реальную». В пересказе режиссера либретто звучит так: прекрасная девушка заколдована в белую лебедь. Она жаждет разрушить чары и помочь в этом ей может только любовь. Образ белой лебеди воплощает чистоту, невинность, ожидание прекрасной любви. Ее темный двойник¹, по замыслу хореографа, символизирует плотскую любовь и соблазн. Соперница обманывает и совращает прекрасного принца, чем лишает заколдованную девушку не только любви, но и возможности преобразования. В отчаянии белая

лебедь бросается со скалы, разбивается и в смерти, по словам режиссера, обретает свободу.

По замыслу Тома роли Одетты и Одиллии должна исполнять одна и та же балерина². На роль примы хореограф выбирает танцовщицу Нину — восхитительную, кроткую, нежную девушку. Ей легко дается образ белой лебеди. Но для партии Одиллии — не хватает страсти, так сказать, органики в изображении чувственного соблазна. Большая часть фильма — рассказ о том, как трудно героиня движется к своей цели — к главной партии в спектакле, к воплощению чуждого ей образа соблазнительницы (наравне со светлым). На этом пути Нина испытывает новые переживания: приобретает первый

¹ Балерины, исполняющие партию Одиллии, традиционно одеты в черную пачку, а Одетты — в белую. И в фильме Аронофски тоже.

² В истории постановок «Лебединого озера» роли главных героинь доставались как двум танцовщицам, так и одной. Иными словами, подход Леруа вполне лежит в русле традиции. Сам Аронофски в интервью USA Today сказал, что был поражен, узнав, что две партии исполняются одной и той же балериной. В данной особенности режиссуры он увидел проявление принципа двойничества. Эта тема заинтересовала Д. Аронофски в связи с Достоевским и его человеком из подполья.

сексуальный опыт и воображаемый опыт убийства соперницы.

Главную героиню фильма преследует чувственная Лили. Сопернице — напротив — прекрасно удается партия Одиллии, но в образе белой лебеди девушка неубедительна. Иными словами, два женских персонажа в кино, так же как в балете контрастно противопоставляются. Данный прием является главным в палитре Аронофски. Несомненно, он помогает, подталкивает зрителя к проникновению, пониманию. Чего? Вечной актуальности старинного сюжета, его глубинной правдивости несмотря на сказочный антураж³, типичности.

И все-таки несмотря на очевидность ответа, даваемого еще до постановки вопроса, сформулируем его: почему кинорежиссер прибег к этому приему как к основному? Поставим вопрос в надежде, что наше исследование поможет на него ответить.

Легко втянувшись в простую игру — выявление явных контрастов (белое и черное, невинное и порочное, духовное и плотское) — мы тем самым незаметно, невольно оказываемся вовлечены еще и в другую. Но важно, что вторая вовлеченность не сразу осознается зрителем.

Что же это за игра? Лучше, если читатель попытается ответить сам — до того, как прочтет следующее предложение.

Поиск параллелизмов между сюжетом фильма и балетом...

...Проходит мимо нашего сознания.

Что это значит? Мы недостаточно внимательны и не замечаем, что делаем спонтанно, автоматически, что в действительности происходит с нами, что с нами делается, делает произведение искусства? А может, мы и не должны замечать глубинное воздействие, может, смысл искусства в том, чтобы довериться ему? Тут сразу же хочется оговориться: искусство не ставит перед собой задачу спасения. Тем более, современное. Спасительное на свой страх и риск зритель, читатель добывает из произведения сам. Как бы в подтверждение этой задачи современное искусство все больше от показа, демонстрации переходит к действию, о чем свидетельствует появление таких «активных» видов, как хэппенинги, перформансы, настаивающие на вовлеченности в реальность и приглашающие,

втягивающие человека в осознанное участие, присутствие, ответ.

Хотим ли мы, чтобы с нами происходило, сделалось что-то важное, а мы бы даже этого не заметили? Первая мысль, которая приходит в ответ: но ведь обычно так и происходит. Однако вопрос в другом: *хотим* ли мы? Звучит странно, потому что нам известно, каков бы ни был ответ, от нас не зависит, что с нами произойдет под воздействием искусства. От нас зависит только — смотреть или не смотреть. Абсурдность этого вопроса свидетельствует о том, насколько *акт принятия*, открытость раньше работы сознания.

Итак, мы заметили: первое, художественный прием, используемый Д. Аронофски, провоцирует в нас некую деятельность (мы противопоставляем героинь и замечаем это), второе, параллельно осуществляется деятельность, которую мы не сознаем (сопоставляем балет и сюжет фильма, не замечая того). Обратим внимание на то, что луч сознания высвечивает только одно действие. Другое остается как бы за кадром, не показывается нам. Что в нас совершает незаметную для сознания деятельность и как это происходит? Ответить на вопрос мы, конечно, не можем. Назвав это неосознаваемым, бессознательным, вслед за З. Фрейдом и К.Г. Юнгом⁴, мы несколько не приблизимся к пониманию. Однако важно, что удалось заметить, насколько мы не подвластны себе, не улавливаем себя, не равны тому, что замечаем в себе.

Граница между осознаваемым и неосознаваемым подвижна, одно постоянно перетекает в другое. Парадоксальным образом, чем глубже мы проникаем в неведомое, тем дальше оно отступает... С некоторого момента проникательный зритель начинает уже целенаправленно, осознанно проводить параллели между сюжетом фильма и балетным либретто. Вдруг заметил — озарило — и хочет дальше следить за непредвиденно открывшимся. Внимание смещается, сознание расширяется, включая в себя то, что было за его границами, зыбкими, внезапно раздвигающимися. Как это происходит? В кадр wpłyвает невидимое до того событие или деятельность. В этот момент на миг приоткрывается глубокая перспектива мерцающего неподвластного бытия! Но тут же на первый план

³ За основу либретто взят сюжет старинной немецкой легенды.

⁴ Или бытием — вслед за М. Хайдеггером, океаном Соляриса или Зоной — вслед за А. Тарковским.

вновь застывает сознание. Вновь оно принимается за свою активистскую деятельность — рассматривает, анализирует, сверяет, оценивает, прогнозирует, принимает решение. В этом опыте осознания, озарения, так называемого расширения сознания, а на самом деле всего лишь смещения луча внимания с одного на другое, важен момент сдвига, едва промелькнувший черный зазор между двумя кадрами, дающий знать о непроницаемой глубине внутри нас. Эта темнота по контрасту позволяет заметить, что мы видим и что мы видим.

Подсознание парадоксально и непостижимо. С одной стороны, оно недоступно, в том смысле, что его содержания не могут быть привлечены произвольно, сознательным усилием, а его действия, как вулканические выбросы, непредсказуемы и неконтролируемы. Происходящее в нем проявляется и исчезает из кадра внезапно, независимо от воли человека, давая о себе знать лишь через сны, ошибки, многозначительные совпадения (синхронные события, по Юнгу). С другой стороны, существуют психологические и религиозные техники, которые все же позволяют целенаправленно работать с подсознанием, воздействовать на него, выводить на поверхность болезненные комплексы (медитация, исповедь, метод активного воображения, амплификации и т.д.). Еще одно противопоставление: с одной стороны, очевидно, что сознание не распоряжается подсознанием! Сколько бы невротик не приказывал себе не заикаться, он не избавится от этого, пока не решит застаревшую проблему. Но, с другой стороны, луч сознания, без сомнения, обладает могущественной силой преобразующего воздействия на то, что появилось в его поле зрения: например, благодаря воспоминанию некогда произошедших негативных событий, вытесненных в глубины подсознания, их толкованию, принятию осуществляется очищение, освобождение, выздоровление. С действием подобной техники можно сравнить и просмотр кинофильма. Не случайно К.Г. Юнг, вникая в проблемы души современного человека, обращается к искусству: художник выводит к осознанности те образы и содержания, которые ожили, действуют в определенный момент в коллективном бессознательном⁵.

⁵ «[...] Неприспособленность художника [...] позволяет ему [...] следовать за своей тоской и обнаружить, даже не

Интересно, что язык кино по сравнению с выразительными средствами других видов искусства наиболее наглядно иллюстрирует разделение на сознание и бессознательное: появление и исчезновение в кадре, разделение на передний и задний план, смена планов и перевод фокуса, монтаж. Эти средства постановочного искусства нетрудно проинтерпретировать в терминах психологии Юнга. Впрочем, аналитик сам делает прямые сравнения: «...поиски путей и средств, посредством которых можно было бы обойти или разгадать сознательный передний план, чтобы достичь плана заднего, психического — так называемого бессознательного»⁶. Положение же человека в мире он описывает как актерство, роль: «[...] мы никогда не показываем [лицо] миру, скрывая его за Персоной, за актерской личиной»⁷. Однако задача состоит именно в том, чтобы найти истинного себя — без маски, с помощью которой мы скрываемся как от других, так, в конечном счете, и от себя. Задача — как всегда — состоит «в познании собственной Самости»⁸. Но аналитик предостерегает: «Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться»⁹.

Вернемся к «Черному лебедю». Мы заметили параллельность сюжета фильма и балетного либретто. Действительно, в главном они подобны: есть две девушки — чем-то схожие¹⁰, но противо-

подозревая об этом, то, в чем нуждаются остальные. [...] Искусство [...] процесс духовной саморегуляции в жизни нации и времен». Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы. В кн.: Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 60.

⁶ Там же. С. 43.

⁷ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 111.

⁸ Юнг К.Г. Аналитическая психология и мировоззрение // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 244.

⁹ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 111.

¹⁰ В либретто сказано, что Одиллия привлекла внимание принца сходством с Одеттой. По сюжету фильма: Нина видит девушку в вагоне метро. Ей кажется, что видит себя. Но попутчица сходит остановкой раньше. А потом уже во время знакомства в репетиционном зале выясняется: то была Лили. Т.е., впервые появляясь в кадре, соперница предстает как двойник. Похожими по звучанию оказываются также имена героинь: Одетта — Одиллия, Нина — Лилу. Иными словами, внешнее подобие подчеркивает, делает явным внутреннее различие. Это определенным образом объясняет нам, поче-

положные друг другу, одна из них оказывается соблазнительницей, другая — гибнущей невинностью. Наконец, есть мужчина, связанный с обеими любовными отношениями. К концу фильма несмотря на удаленность старинной романтической легенды от реалий современной жизни мы убеждаемся, что история повторилась с большой точностью. Параллелизм, поразительное совпадение, двойное (и оттого очень заметное) указание заставляют нас остановиться и обратить внимание. Сказочность, схематичность первого события сообщает нам о том, что сценарий реальной жизни конкретных людей уже прописан где-то. Где? Условно назовем это бессознательным, раз уж мы обратились к Юнгу. Но как он туда попал? Ступор от того, что ситуация повторяется с такой буквальностью, что старая структура обретает плоть и кровь, воплощаясь в судьбе молодой современной девушки, вновь ставит нас перед риторическим вопросом: насколько человек равен самому себе, насколько принадлежит себе? Или человек разыгрывает какую-то роль? Можно ли изменить сценарий или как заведенные, автоматически мы должны проигрывать то, что определено кем-то сторонним, не нами. Маска постепенно прирастает к лицу — как ее снять? Как сломать структуру, прячущуюся в глубине подсознания? И вот теперь вопрос: хотим ли мы, чтобы с нами сделалось что-то, а мы бы даже не заметили — уже не кажется абсурдным или праздным, потому что проявлено, как от этого может зависеть ход всей жизни. Тонкое, неуловимое влияние кажется неважным, пока не случилось двойного указания, пока наложенный сценарий еще не начал проигрываться, пока человек не заметил, что не заметил: он играет роль, которую исполнять не хочется. Красавица укуталась заколдованным веретеном и заснула, Каю в сердце попала льдинка, и исчезла теплота отношений с близкими, ребенок в детстве посмотрел по телевизору сводку новостей или безобидный мультфильм и...

Но ведь и так все уже произошло: сценарий написан, случайно влетел в нашу голову и невольно проживается... Что делать? Мы смотрим фильм и замечаем двойное указание. Можно ли по старой памяти назвать это катарсисом¹¹? До-

му в сюжете «Лебединого озера» Д. Аронофски увидел тему двойничества, заявленную Достоевским.

¹¹ Аналитик описывает свое понимание следующим образом: «Первоначально метод катарсиса [...] заключается в

статочно ли заметить, осознать, чтобы очистить свое подсознание? Кому-то хватит осознания, чтобы освободиться от невидимых правящих образов, а чьей-то душе надо научиться делать новые движения, проложить новые дорожки... Новые сценарии? От них как раз хочется уйти. А есть ли какой-то свободный путь, который человек ощущал бы как свой собственный? В поисках себя Юнг предлагает современному человеку аналитический метод: погружение в темные и мутные воды подсознания, выведение на свет собственной Тени, иначе говоря двойника, воссоединение с ним, и как результат, единение сознания с подсознанием, обретение самости¹², наконец, трансформация — достижение осознанности, результатом чего является бытие здесь и сейчас.

Нарисовав спасительный образ, сам же аналитик отрезвляет: «Мало кто из нас является современным человеком или, лучше сказать, человеком, живущим непосредственно в настоящем, ибо такое существование требует высочайшей сознательности [...] с минимумом бессознательности»¹³. Обозначенная великим мыслителем связь осознанности и полноты жизни в настоящем — обманчиво простой рецепт, сохраняющий неприступную новизну в течение тысячелетий. Сумеет ли мы им воспользоваться?

Итак, мы сравнивали сюжет балета с историей двух современных девушек, и финал

том, что больной [...] перемещается на зданий план своего сознания, то есть в состояние, которое в восточной системе йоги считается состоянием медитации, или созерцания». Юнг К.Г. Проблемы современной психотерапии // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 17.

¹² «Но вот если удастся признать бессознательное в качестве одной из действующих сил наряду с сознанием и жить так, чтобы по возможности учитывались сознательные и бессознательные (т.е. инстинктивные) потребности, то центром тяжести целокупной личности будет уже не Я, которое является только центром сознания, а, так сказать, виртуальная точка между сознанием и бессознательным, точка, заслуживающая названия самости», — в этом высказывании ясно размечено духовное пространство. В данном случае неважно, что подсознательное здесь сужено до области встроенных в нас инстинктов, хотя помимо инстинктов и коллективного бессознательного ему принадлежит также содержимое памяти и то пережитое, что успешно забыто. Юнг К.Г. Комментарий к «Тайне золотого цвета» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994. С. 206.

¹³ Юнг К.Г. Проблема души современного человека // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 294.

фильма в точности подтвердил догадку, что она совпадет со сказочным концом. Наши ожидания не были обмануты, они наивно и просто подтвердились. Зритель получил удовлетворение — тоже наивное и простое: «А я догадывался, что так будет». После всей мути темных переживаний главной героини, которым мы невольно были сопричастны, после всех параноидальных раздвоений, когда не понятно, что происходит в действительности, а что в нездоровой голове Нины, как приятно вернуться к реальности с помощью такой прозрачной трезвой мысли, удостоверяющей, что со мной все в порядке, все под контролем. Значит, после всех невольно пережитых эмоций, зритель благополучно возвращается к спокойствию и ясности, к осознанности, к себе — там кино, искусство, а у меня своя собственная реальная жизнь. И вновь мы наблюдаем двойное действие. Первое: осознание подспудной мысли («знал, что так будет») как сознание всей ситуации в целом, в которой находится зритель. И второе: радость от этого осознания как освобождение от наполнявших содержаний, пережитых чувств, невольной сопричастности, т.е. осознание сознания. На этом месте сделаем стоп-кадр и всмотримся в увиденное: мы имеем дело с очень важным опытом, крупинкой той драгоценной осознанности, бытием здесь и сейчас, о которых только что говорили. Что мы здесь замечаем? Прежде всего, сознание и следующую за ним осознанность, замечаем сам факт их различия. Если сознание — содержательная мысль, констатация, связанная с тем, что происходит с человеком в жизненной ситуации, то осознанность — пустая мысль как радость, чистое внимание, остановка или амехания, в понятиях В.В. Бибикина¹⁴, деяние в неделении, самоотпускание, если воспользоваться словами К.Г. Юнга¹⁵. Пустота что-то дает? Да, как мы видели, радость встречи с самим собой как таковым, с самостью¹⁶. Аналитик противо-

поставляет самость — я, осознанность — сознанию. Я и сознание он по большей части ругает, а в самости и осознанности — напротив, видит желанную цель. Может ли самость быть без я, осознанность — без сознания? Исходя из того, что мы наблюдали, то и другое являются лишь моментами одного движения души. Важно лишь, чтобы оно было доведено до конца.

Интересно, что важное для нас пустое осознание как радость, как соединение с собственной самостью, хотя и вызвано художественным произведением, но совершается вне его границ, в данном случае, временных, как бы за кадром¹⁷. Мысли и чувства, которые приходили к вовлеченному зрителю во время фильма, отсекаются этим сторонним взглядом: «я знал, что так будет». По ходу киноповествования мы подпадаем под обаяние образов — очаровательной Нины, харизматичного Леруа, сопереживаем главной героине, у которой ломается характер, боимся за хрупкость ее душевного здоровья, восхищаемся балетом, красотой кинематографического изображения и т.д. Из этой погруженности, вовлеченности нас выдергивает собственный отстраненный взгляд. Но именно отстраненность возвращает нас самим себе. И мы вновь оказываемся в контексте мысли Юнга, говорящего, что европейцам необходимо принести в жертву чувства — тогда они смогут повзрослеть и обрести жизнь. Но сначала ее надо потерять: «[...] Отказаться от защищенности детства [чувствами — Л.К.] и ринуться в

тарий к «Тайне золотого цвета» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994. С. 207.

¹⁷ Существенная особенность современного искусства состоит в том, что артобъект может вообще не иметь природы эстетического, как, скажем, писсуар Дюшана. Наоборот, для бытия писсуара в качестве произведения искусства важность приобретает то, что находится вне его предметности, вне его границ, — весь культурный контекст, включая жизнь художника и зрителя, мысли, эмоции, действия, которые, вслед за Х.-Г. Гадамером, можно называть художественным опытом, возникающим при встрече с артобъектом. Созданный в течение тысячелетий контекст и наделил писсуар чем-то — пусть ироничным, пусть разрушительным — но, тем не менее, значимым, что позволило хранить стандартный санфаянс в МОМА. Однако улыбка возникает именно на губах зрителя, улавливающего контекст. Без контекста и без улыбки писсуар Дюшан равен тысяче других таких же стандартных сантехнических предметов. Искусство выходит из резервации эстетического и хочет вновь стать жизнью. Оно действует так, что вызывает ответное действие — даже если это всего лишь усмешка над высокопарностью.

¹⁴ Об этом, в частности, в курсах лекций «Чтение философии». СПб, 2009. С. 75-76.

¹⁵ Он заимствует их в восточной традиции и у Майстера Экхарта. Юнг К.Г. Комментарий к «Тайне золотого цвета» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994. С. 165.

¹⁶ «[...] Установка, отрешенная от полнейшей эмоциональной запутанности и тем самым от всеобъемлющего потрясения, и сознание — отвязанное от мира». Юнг К.Г. Коммен-

чуждый, неведомый мир — мир, управляемый силами, которым человек безразличен»¹⁸. Отстраненный, чуждый, холодный, неведомый, безразличный мир, взгляд... Здесь перед нами встает множество загадок: от чего защищают чувства? Если помогают (а защита — это, конечно, помощь), почему от них надо отказаться? Почему отказ от чувств равносителен смерти? Какая жизнь придет вслед за ней? Зачем такие жертвы, если возродившийся найдет себя в безразличном мире? Ответы на вопросы аналитик отсылает искать в восточной мудрости. А мы, исходя из сделанных наблюдений, можем сказать лишь то малое, что холодное наблюдение возвращает нас в реальность, к самим себе, в реальность собственной самости.

С фильмом «Черный лебедь» все обошлось благополучно. Зритель не травмирован. Умница режиссер, сознавал он это или нет, создал глубокий и в то же время прозрачный фильм, мягко и безболезненно выведя зрителя из состояния поглощенности сюжетом. Но ведь освобождающая отстраненная мысль могла не придти в голову... Действительно, есть разные до противоположности отклики о фильме — на кого-то он произвел гнетущее впечатление. Поскольку подсознание неподвластно сознательному волевому решению или желанию, самая большая опасность, по словам Юнга, для нас проистекает из необозримости психических реакций¹⁹. Тем более что духовный опыт европейца является не-контролируемым в отличие от внутренней жизни йога, образ которого является опорным в поздней концепции аналитика²⁰. И все-таки двинемся дальше — с надеждой быть вознагражденными за свою смелость. Мыслитель нас в этом поддерживает, противореча собственным же словам (только что приведенным): «Иметь душу значит подвергаться риску жизни [...] Благоразумный избегает опасности, но тем самым теряет и то благо, добиться которого невозможно без смелости и риска»²¹.

Каковы же эти опасности, подстерегающие человека внутри его самого? Одна заключается в том, что сознание блокирует доступ к подсознанию, из-за чего нарушается их творческая связь. Вторая опасность: человек погружается в глубины собственной психики и, увлеченный символической реальностью, тонет в ней, теряя сознание. Все время нужно строго держаться срединного пути, аккуратно проплывая между этими Сциллой и Харибдой.

Итак, фильм просмотрен, впечатления сложные, мнения окружающих противоречивые. Да, конечно, если смотреть на кинополотно отвлеченно, с эстетической точки зрения, без сомнения, оно красивое. Каждый кадр хорош сам по себе с точки зрения композиции. Отличный сценарий, содержательный монтаж, точная игра известных актеров... Сделано профессионально — искусная форма крепко удерживает внимание зрителя. Но в конце остается осадок — неприятный, не имеющий отношения к эстетическому удовольствию. Полная сил, молодая красивая девушка, по характеру не хуже других, талантливая, достигшая мастерства в своем деле, гибнет. Смерть (или, во всяком случае, травма) — на пустом месте: придумала себе, а реальных-то причин нет. Благоразумный человек скажет — переутомилась. А Юнг даже не станет искать такие причины — они тут не главные: «Хотя все переживается образно-символически, здесь неизбежен весьма реальный риск [...] поскольку судьба человека часто зависит от переживаемой трансформации. Главная опасность заключается в искушении поддаться чарующему влиянию архетипов. Так чаще всего и происходит, когда архетипические образы воздействуют помимо сознания, без сознания»²². Теперь все ясно: девушка поддалась сказочному сценарию, однако нельзя терять самоконтроль. Что-то важное мы для себя поняли — спасибо режиссеру, актерам — пора, наконец, вернуться к повседневности...

Но — через несколько часов или дней после просмотра — проявляется еще одна параллель. А именно, между тем, что происходит внутри кино, его сюжетом, и тем, что делает автор фильма сам. Режиссер Леруа говорит, что хочет дать реальную плотскую трактовку классического произведения. То же самое осуществляет и режиссер Д. Аронофски: его фильм — еще одна интерпретация вечной мифологемы, вечного противопо-

¹⁸ Юнг К.Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге великого освобождения» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994. С. 96.

¹⁹ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 113.

²⁰ «[...] Йога содержит в себе возможность получать контролируемый опыт». Юнг К.Г. Йога и запад // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994. С. 38.

²¹ Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 110.

²² Там же. С. 126.

ставления тела и духа, спасения и гибели. Это наблюдение вновь выводит нас за кадр, за рамки фильма как такового. Для проникновения в произведение нужно покинуть его пределы, осмысляя ситуацию создания, впрочем, как и ситуацию зрительских переживаний. То же происходит по сюжету фильма: для исполнения главной роли героине пришлось отойти от балетного станка и в жизни испытать неведомые ей прежде чувства.

И вот мы вернулись к тому, с чего начали, — к проблеме дихотомии искусства и жизни. Дихотомия определяется в словарях как разделение, буквально рассечение целого на два взаимоисключающих понятия. Да — нет, темное — светлое, теплое — холодное, движение — покой, добро — зло, мужское — женское... Два полюса существуют один через другой, удерживаются энергией связи со своей противоположностью. Юнг, нашедший для себя опору в духовном опыте Востока, говорит, что там умеют не проваливаться в одну из крайностей. Иначе в какой-то момент — совершенно неожиданно для человека — происходит переворачивание, превращение, возможно, страшное — в противоположное (что и случается Ниной).

Но насколько верно продолжать этот ряд парой «искусство — жизнь»? Действительно ли, если не искусство, то жизнь? Конечно, в строгом смысле дихотомии, определяемой как контрапозиция а и не-а, в этом случае нет. Ведь жизнь можно противополжить еще и работе или смерти, а искусство, скажем, науке или безыскусности. Помимо черно-белого контраста существует еще и цветные: зелено-красный, желто-фиолетовый, сине-оранжевый... Кстати, наш фильм преимущественно монохромен по видеоряду. Цвет появляется редкими вспышками: по-детски розовая спальня молодой балерины, красная помада, украденная Ниной у экс-примы... Монохром противостоит цвету, одного много — другого мало... Похоже, что более постоянно не то, что противопоставляется, а само противостояние и возникающее в связи с этим напряжение. Вслед за Юнгом, хочется обратиться к йоге как позитивной иллюстрации принципа контрапозиций. Этимология слова на санскрите — «упряжка», а более абстрактное значение «соединении», «связь». Вполне в соответствии с общим смыслом йоги работа в каждой конкретной позе, асане, заключается в вытяжении, создаваемом, движением симметрич-

ных частей тела в противоположных направлениях. Благодаря этому связному движению, задаваемому ментально, достигается равновесие и устойчивость позы.

Продолжим поиск проясняющих противопоставлений. Мы остановились на том, что искусство выталкивает в жизнь: Нину, Аронофски, зрителей. Первоначально работа претендентки на главную роль заключается в упражнении, старательном повторе, в стремлении к совершенному исполнению танца. Так происходит до тех пор, пока не появляется соперница. Благодаря Лили творческая работа Нины из замкнутости репетиционного²³ зала переносится во вне, в жизнь; а вместо однообразного оттачивания техники начинают происходить неповторимые события. Перечислим проявленные здесь противопоставления: замкнутое и открытое, внутренне и внешнее, повторение и неповторимое, искусство и жизнь, техника и творчество. Не будем привязывать эти дуальности к «плохому-хорошему», поскольку не раз, мерцая, они превращаются друг в друга.

До приезда Лили повседневность Нины протекает однообразно и предсказуемо. Подчиненная балету, жизнь девушки регламентирована его же законом — *repetitio*, повтором. Танец с его высочайшими требованиями к технике дисциплинирует жизнь. Иными словами, жизнь тоже становится в каком-то смысле репетицией, подготовкой к главному — балету. И вот мы наблюдаем здесь мерцающее превращение, всасывание, поглощение, перетекание одного в другое: жизни — в балет. Ничего другого кроме балета у Нины нет. Под натиском искусства жизнь теряет полнокровность, силу, упрощается, низводится до служебной функции поддержания тела в нужной танцу форме. Действительно, скучная обыденность молодой балерины с почти автоматическим отправлением физических потребностей, без улыбки, с отсутствующим взглядом мало похожа на жизнь, как мы обычно ее понимаем. Впрочем, несмотря на очевидность и понятность дать определение жизни мы не можем — чтобы раз и навсегда отделить ее, например, от искусства. Что она такое мы знаем вот так — указани-ем: глядя на повседневность Нины, точно можно сказать — это не жизнь. А вот Лили не поглощена балетом: нарушая дисциплину, она посещает ночные клубы со всеми вытекающими. Ее танец

²³ От лат. *repetitio*, «повторение».

не точен, но в нем есть эмоции, свобода, на что Леруа обращает внимание Нины. Да и борьбу с прямой Лили ведет вне репетиционного зала — делая ставку не на мастерство, а на человеческие ошибки и слабости той.

Итак, роль соперницы в судьбе Нины очень важна. Мы привыкли слышать в этом устойчивом выражении застывшую фигуру речи. Что значит «роль в судьбе...» — вторжение игры в жизнь, исполнение неписанного сценария? Не будет ли грубой натяжкой придавать застывшей идиоме какой-то особый смысл? Поскольку мы не знаем определенно, что такое жизнь, а лишь замечаем, как мерцают, сдвигаются ее границы, то правильнее будет довериться тому, что несет в себе слово, как это делает, например, Х.-Г. Гадамер. Проводя исследование игры, философ противопоставляет ее жизни, бытию так же, как мы — искусству: «[...] Для играющего игра не представляется серьезной; именно поэтому в нее и играют [...]»²⁴ С другой стороны, «в игре заложена ее собственная и даже священная серьезность... Тот, кто не принимает игру всерьез, портит ее»²⁵. Противоречащие друг другу высказывания сбивают с толку. Кажется, что в этой двойственности мы теряем равновесие, а вещи — смысл. Да, если есть привычка держаться за что-то одно и впадать в крайность. Однако К.Г. Юнг именно в этом видит серьезную угрозу, которую европеец из века в век возвращает внутри себя. «Любая вещь, чтобы существовать, нуждается в своей противоположности, иначе она испаряется в небытие», — уточним мысль Юнга, не просто испаряется, но, исчезая, превращается в другое — до противоположности, что порой бывает опасно (реально ранит Нину).

Преимущество игры, секрет ее вечной молодости в том, что она изначально содержит в себе обе противоположности: несерьезное и всерьез, а и не-а. Дотошный логик скажет, что никакого противоречия тут нет: противоречащие друг другу определения функции относятся к разным множествам — игре и жизни. Но ведь игра совершается живым человеком, например, одиноким, у которого не осталось других радостей кроме шахматных партий в парке с такими же стариками. Для него жизнь только в игре и осталась. И мы неизбежно впадаем в парадокс

типа множества всех множеств: игра — внутри жизни, и, более того, сама она — жизнь. Игра может стать источником нешуточного дохода, скажем, для карточного шулера — и тогда противоположности перевернутся: надо будет еще разобраться, что для него серьезнее. Иными словами, формальная логика, опирающаяся на самождественность ($a=a$) легко «испаряется в небытие».

Но вернемся к Гадамеру. Игра требует погруженности, вовлеченности (иначе не получится), и в этом смысле она всерьез. Но с точки зрения реальной жизни, где существуют цели, проблемы, смерть, приятно знать, что есть такой островок, где можно быть свободным от всей обусловленности. Игра — ни для чего, ради себя самой; из ее огорчений легко выйти, тем более, что есть куда — в жизнь. А куда выйти из жизни, из ее огорчений и скуки? Кажется, что некуда. И тем не менее, время от времени мы говорим себе: «Все, выхожу из игры». Жизнь, так же как игра, — вовлеченность²⁶, погруженность, извлекая себя из которой, мы отпускаем связанные с ней чувства, возможно, ставшие тягостными, прекращаем деятельность. Одним словом, впадаем в амеханию. В этом кратком состоянии отрешенности иногда удается достичь осознанности, заметить себя, увидеть, что прожитая жизненная ситуация, какой бы серьезной она ни была, в некотором смысле сыграна, сыграна как роль, написанная заранее. В свершившейся игре жизни там все есть, как есть, все уже произошло, случайное неслучайно. И эта необратимость громко вещает нам: мы поступили так, как поступили, а значит, не могли иначе. Сделали то, что сделалось — произвольно, первым движением души, спонтанным жестом или/и наоборот, по вдумчивому решению, заранее спланированно. Переиграть нельзя! В этой ясности осуществленного возникает вопрос: что же заставило нас сыграть такую роль, действовать именно так? Ответ очевиден: наша собственная человеческая природа с эмоциями и желаниями, характером и привычками, полученными знаниями и пережитым опытом, волевыми решениями и бессознательными реакциями — в общем, всем-всем, что в нас есть. В пустоте осознания, остановки, фактически нежизни, мы наконец-то замечаем, что вели себя как заведенные, как включенные автоматы в том

²⁴ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 147.

²⁵ Там же. С. 147-148.

²⁶ Там же. С. 152.

смысле, как это понимает В.В. Библихин²⁷. Х.-Г. Гадамер использует слово «саморазыгрывание»²⁸. И от этого открытия перед лицом того, что уже никогда не станет другим, мы впадаем в беспомощность, амеханию. А она дарит нам способность принять произошедшее и самих себя²⁹. Наконец-то! Парадоксальным образом именно с принятием у нас появляется возможность выбиться из неписанного сценария, уйти от неизбежного повтора, сложить с себя неприятную роль. Освободившись от чувств, умереть — чтобы начать жить.

Но бывает наоборот — когда из «игры» выходить не хочется. Например, в ситуации счастливой любви. Тогда в момент удивления, что это происходит с тобой, или в момент ужаса, что все может закончиться, мы тоже замечаем, как нами, через нас играет наша собственная природа, сообщая о чем-то большем. На этот раз наблюдение над саморазыгрыванием событий, осознание себя как автомата, выступание из себя к другому дает радость и удовлетворение — как осознание глубины и подлинности опыта, опять-таки неслучайности происходящего, его неповторимости.

Кстати, именно к слову «опыт» обращается Х.-Г. Гадамер, чтобы определить сущность игры: «Сама по себе проблема сущности игры не может быть решена, если мы будем ожидать ответа от субъективной рефлексии играющего. Вместо этого зададимся вопросом о способе бытия игры как таковой. [...] Мы придерживаемся именно художественного опыта, согласно которому произведение искусства — это не предмет, которому противопоставлен для-себя-сущий субъект. Скорее собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовать субъект»³⁰. Хочется продолжать цитату, тянуться и дальше

за тонкой мыслью, но остановимся, чтобы обратить внимание на то, что бросается в глаза. В-первых, философ, определяя игру, с легкостью заменяет ее произведением искусства. Игра для него — способ бытия произведения искусства³¹. Кто играет в игру? Тот, кто создает? Кто воспринимает? Впрочем, у Гадамера игра тоже играет — саморазыгрывается. Эстетическое сознание будь то художника или воспринимающего для мыслителя не столь важно. Впрочем, и произведение искусства как предмет. Мы слышим от немецкого философа неожиданные вещи, ведь художник и артефакт всегда были главными столпами теорий искусства: «Для автора свободное творчество — это только одна сторона его посредничества [...] Свободное творчество автора — это изображение общей для всех истины, которая сковывает и его самого»³². Иными словами, творец — тот же автомат, через него высказывается, разыгрывается. О пассивности художника, выплескивающего содержимое своего подсознания, говорит и К.Г. Юнг³³. Посредничество, скованность, подчинение тиранической власти³⁴ — роль у создателей великих произведений, «воспитателей своего века»³⁵ рабская. Мы привыкли слышать, что служение искусству — высокое предназначение, но оно имеет и обратную сторону — неприспособленность к жизни, странность, иррациональность поведения, а порой и близость к безумию³⁶. Неслучайно, Юнг приравнивает нерожденное художественное произведение автономному комплексу³⁷.

³¹ Там же. С. 147.

³² Там же. С. 179.

³³ «Эти произведения прямо-таки навязываются автору, его рука схвачена, а перо пишет такие вещи, которые дух обнаруживает с удивлением [...] Он не тождествен творческому процессу; он сознает, что стоит ниже своего произведения [...] — подобно постороннему лицу, очутившемуся в заколдованном круге чужой воли». Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 47.

³⁴ Там же. С. 50.

³⁵ Там же. С. 60.

³⁶ «Божественное неистовство художника имеет опасную реальную связь с болезненностью [душевному расстройством — Л.К.], не будучи ей тождественным». Там же. С. 55.

³⁷ Там же. С. 54.

²⁷ Автомат — одна из важных тем философии В.В. Библихина. Размышления о ней ведутся в изданном курсе лекций «Лес». СПб, 2011. С. 33, 228-232.

²⁸ «[...] Самоотдача выполнению игрового задания на деле представляет собой саморазыгрывание». Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 154.

²⁹ К.Г. Юнг говорит о необходимости осознать свою неполноту, недостаточность, неполноценность — чтобы воссоединиться со своей Тенью, чтобы исцелиться. Юнг К.Г. Проблемы современной психотерапии // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996. С. 17, 24-25.

³⁰ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 148.

С автором понятно — это автомат, раб. А что же артефакт? Разве можно усомниться в самодостаточности и величии прекрасного произведения? Х.-Г. Гадамер молчит о прекрасном, в котором мы привыкли видеть сущность искусства. Философ ищет ее в другом — в игре, в бытии, жизни: «Но то, что познается как трагический процесс, даже и в том случае, когда речь не идет о спектакле, показываемом на сцене, а о трагедии в «жизни», является замкнутой смысловой сферой [...] Добавляться может лишь то, что понимается как трагическое. В этой мере оно действительно предстает как основной «эстетический» феномен»³⁸. Философ затрагивает здесь тему добавления, прироста — оставим ее пока вне поля зрения. Обратим внимание вот на что: трагическое, не важно, присутствует оно в реальном событии или изображается на сцене, — все то же трагическое. В обоих случаях оно представляет собой замкнутую структуру, созданную сцепленными друг с другом смыслами, мир³⁹. Именно эта сцепка, структурность и представляет собой эстетическое, более того, представляет собой главную красоту произведения.

«Эстетический» феномен, по Гадамеру, требует зрителя, которому, в свою очередь, чтобы видеть, необходима дистанция. Но тут же философ уточняет: «Зритель не ставит себя на дистанцию эстетического сознания, наслаждающегося искусством постановки, он приобщается сопричастности»⁴⁰. Значит ли это, что, любясь красотой, мы теряем сопричастность, произвольность участия. Но ведь такое любование часто и бывает произвольным. Разве можно внимание, проникающее в тайну красоты, приравнять контролирующему сознанию? Философ молчит, не хочет говорить об эстетическом. И мы знаем почему — потому что подлинно эстетическое для него есть структура, замкнутый мир смыслов, требующий сопричастности. Таким образом, философ проводит различие между эстетическим как структурой и красотой, возникающей в процессе дистанцирования. Сознание⁴¹ нарушает подлинную спонтанную⁴² со-

причастность целого человеческого существа произведению искусства, отгораживается от этого мира, смотрит на сферические смыслы через пелену красоты и уже не видит объема там, в глубине.

Поэтому, умалчивая о красоте, Х.-Г. Гадамер пишет, что искусство углубляет целостность, «самопознание, выпадающее на долю зрителя», оно потрясает и может стать «встречей с самим собой»⁴³, вернуть «всю полноту бытия», «тождество с самим собой»⁴⁴. Иначе говоря, переживаемый художественный опыт⁴⁵ является для человека, по сути, жизненным, не ограниченным эстетическим наслаждением. В таком случае, о какой дистанции с искусством идет речь, если зритель причастился, потрясен, изменился, посмотрев, скажем, театральную постановку, и это стало его реальным жизненным опытом? У Х.-Г. Гадамера, мы видим, зритель в каком-то смысле важнее автора. Художественное произведение как игра и представление требует глядения (более общо — внимания), в процессе этого и возникает художественный опыт, который философ приравнивает бытию художественного произведения⁴⁶. Теперь можем сказать, что дистанцией является само это внимание. Именно подобный художественный опыт, складывающийся из сопричастности, вовлеченности, и следующего за этим внимания к себе, дистанцирования, амехании, мы исследовали на примере фильма «Черный лебедь». Особо хотелось бы подчеркнуть важный феноменологический момент — последовательность, то, что мы называли двойным движением «туда-обратно»: сначала сопричастность как самозабвение, отказ от самого себя, экстатическое «бытие-вне-себя»⁴⁷, а на нашем языке, автоматическое выступание, а уж затем возвращение к себе как осознанность, тождество с самим собой как обретение самости. Это обратное движение философ называет «удалением».

что же здесь изображается и познается и участие в чем явно произвольно». Там же. С. 178. Произвольность в нашем контексте синонимично автоматизму, спонтанности.

⁴³ Там же. С. 179.

⁴⁴ Там же. С. 174.

⁴⁵ Слово «переживание» Гадамер не использует в силу его исторической нагруженности как термина эпохи романтизма.

⁴⁶ «[...] Бытие произведения искусства — это игра, которая осуществляется только при восприятии ее зрителем». Там же. С. 214.

⁴⁷ Там же. С. 171.

³⁸ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 176.

³⁹ Там же. С. 158.

⁴⁰ Там же. С. 178.

⁴¹ В данном случае гадамеровское сознание равнозначно юнговскому с отрицательными коннотациями.

⁴² «Центр тяжести трагического [говоря более общо: эстетического — Л.К.] феномена в конечном итоге заложен в том,

Если быть точными, то Х.-Г. Гадамер характеризует удаление (= отстраненность, дистанция, амехания) как невозможность целенаправленно участвовать в действии⁴⁸. Скажем, на сцене душат Дездемону, зритель хочет вмешаться, засвидетельствовать, что она невинна, но не делает этого, а внимательно наблюдает за ослеплением Отелло, хрупкостью сильной любви, неизбежностью гибели. Да, конечно, вынужденное бездействие дистанцирует наблюдателя от происходящих событий. Однако современное искусство в новых интерактивных формах отказывается от этого условия игры, устраняет данную перегородку между искусством и жизнью. По большому счету она несущественна: когда зритель выкрикивает свое сочувствие героям в темноте кинозала, мы не считаем его глупым, наивным или дикарем. Человек знает, что экран плоский, даже если на миг забывает об этом. И не столь важно, что забывает, потому что действует другая дистанция — удаление, возвращение к себе новому после пережитого, обретение тождества с самим собой. Именно обратный ход превращает пережитый опыт в художественный.

Гадамер дает косвенное подтверждение верности наших рассуждений о дистанции, когда говорит, что игра (= произведение искусства) «будет не тем, кто в ней участвует, а тем, кто ее смотрит. В нем игра как бы поднимается до своей идеальности»⁴⁹. «Идеальность» — слово из тезауруса классической немецкой философии. Феноменологическому возвращению к самим вещам оно не помогает. Что имеет в виду Х.-Г. Гадамер под «идеальностью»? Полноту осуществления? Тогда вместо этого слова хочется сказать — «бытие» с тем пиететом, с каким произносится это слово после М. Хайдеггера, в том числе и его учеником Гадамером. Получается: идеальность равна бытию? При хорошем исходе — да, ведь, как известно, противоположности сходятся. Мы как зрители являемся и играющими и наблюдающими. Играющими — потому что самозабвенно сопричастны, по-настоящему отдаваясь игре. Живем. Игра становится игрой, когда увидена извне сферы, когда зритель заметил себя смотрящего на игру, увидел то, как он увидел игру, и в этом заметил себя. Вот она та важная дистанция,

которая делает игру игрой. Почему именно это делает? Вместо слова «дистанция» скажем иначе: выход из игры, выступание из круга⁵⁰. Теперь становится понятно, почему Гадамер говорит о смысловой замкнутости, структуре, сфере; а мы в связи с ситуацией Нины использовали слово сценарий, в котором слышится завершенность. Вывод простой и ясный, даже банальный: игра есть игра, потому что из нее есть выход. Когда из игры не хотят или некуда выходить, она тут же превращается в жизнь. И наоборот, когда из жизни выступают в пустоту осознанности, амеханию, она становится преходящей игрой, пеленой (или кулисами?) майи. Другого существенного отличия нет: как в игре, так и в жизни есть правила и ограничения, место и время, структуры и бытие, риск и удача, выйгрыш и пройгрыш, участие, вовлеченность, саморазыгрывание, судьба...

Выступление из круга, возвратное движение — в связи с этим приходит на ум образ, который неожиданно обнаруживается как у Х.-Г. Гадамера, так и у К.Г. Юнга. Образ челночного движения «туда и обратно», «взад и вперед» присутствует у авторов в разных контекстах, но это одно и то же движение, поскольку между игрой, искусством и жизнью так много общего. Философ говорит: «Ясно, что понятие движения взад и вперед настолько центрально для сущностного определения игры [...]»⁵¹. Аналитик: «Перемещение взад-вперед аргументов и аффектов представляет трансцендентальную функцию противоположностей. Конфронтация двух позиций порождает заряженное энергией напряжение и создает живую, третью вещь — не мертворожденную логику в соответствии с принципом *tertium pop datur*⁵², а движение от напряжения между противоположностями, рождение жизни, которая ведет на новый уровень бытия, в новую ситуацию. Трансцендентальная функция проявляет себя как качество соединенных противоположностей»⁵³. У Гадамера — движение «туда-сюда» осуществляется в игре, а теперь можно смело добавить, что также между жизнью и игрой (= искусством),

⁴⁸ Там же. С. 173.

⁴⁹ Там же. С. 156.

⁵⁰ У Х.-Г. Гадамера: «отграничение поля игры», «священные круги». Там же. С. 153.

⁵¹ Там же. С. 149.

⁵² Лат. «третьего не дано».

⁵³ Юнг К.Г. Трансцендентальная функция // Юнг К.Г. Избранное. Минск, 1998. С. 49.

Юнга — между подсознанием и сознанием. Если учесть что трансцендентная функция — это спасительное восстановление связи сознания с бессознательным, чтобы обрести новую жизненную установку, то психолог говорит ровно то, что мы прочитали у философа о встрече человека с самим собой благодаря искусству. И в случае с игрой или искусством, и в случае с психологией важно, что действие «туда-сюда» должно повторяться — тогда соединяются противоположности и между ними не успевает вырасти преграда. К.Г. Юнг ясно показал, как губительно отделение сознания от бессознательного. Но ведь должна же быть какая-то грань между игрой и жизнью, искусством и жизнью? Да, именно для того чтобы совершать это движение — туда и обратно — к новому себе.

Мы все о себе да о себе, но Х.-Г. Гадамер говорит суровую, отрезвляющую вещь. Приведем начатую цитату целиком: «Ясно, что понятие движения взад и вперед настолько центрально для сущностного определения игры, что безразлично, кто или что выполняет это движение»⁵⁴. Можно ли из этого сделать вывод, что зритель, без которого игра — только структура, не достигающая бытия, а искусство — сценарий без постановки, не важен? Важен, необходим, но безразличен. Мы это уже слышали — от Сократа, заявившего, что он — мудрейший из людей — всего лишь пример для бога⁵⁵.

Но и тут Гадамер не останавливается, он идет еще дальше: «Теперь больше нет играющего (или автора), остается только играемое»⁵⁶. Куда исчез человек? С автором понятно — он раб и автомат. Похоже, с играющим происходит то же самое. В другом месте философ скажет: «Субъект игры [...] не игрок, а сама игра»⁵⁷. Нами играет игра. Значит ли это, что мы пешки, проиграли еще до того, как решили принять поуча-

ствовать — независимо от того, насколько мы хорошие игроки? Кажется, философ все-таки верит в удачу⁵⁸, но предупреждает: «Тот, кто ради наслаждения свободой решения избегает настоятельно необходимых и срочных действий или возится с такими возможностями, которые сам же не принимает всерьез в качестве желаемых и которые потому вовсе не связаны с элементом риска, что он их выберет и тем самым себя ограничит, называется проигравшим»⁵⁹. Мы в игре по любому, каждый ход засчитывается — даже если решим уклониться (раз уж исход известен) или захотим поиграть с игрой, маскируя тем желание освободиться от нее. Так понимаемая свобода, говорит Х.-Г. Гадамер, однозначный проигрыш. Игра такова, что принуждает действовать всерьез, с желанием, рискуя потерпеть неудачу, свободно и ответственно отсекая ради принятого решения другие возможности, признавая необратимость сделанного хода. Изначально же в проигрыше тот, кто не захотел, чтобы его разыграла игра, кто не захотел быть включенным автоматом. Так властно устроено, таковы правила. Вот почему для Гадамера игра важнее всех участников: и автора, и игрока, и зрителя.

Однако пользуясь нами как автоматами, игра награждает тем, что дает легкость, спонтанность, естественность: «движение производится без напряжения, опять-таки как бы само собой»⁶⁰. И только, спросим мы? Это немало и соответствует восточному образу просветленного человека. Аналитик вторит философ: «Утверждение 'так и бывает' — это разновидность зрительского самопознания; зритель обретает проницательность, освобождаясь от ослепления, в котором он обычно живет [...]»⁶¹. Принимать вещи такими, какие они есть, — познавать их — и тем самым достигать легкости, освобождения. Мы видим, что трехчастная структура успешно, хотя и поразному до неузнаваемости разыгрывается тремя игроками — буддистским мудрецом, Юнгом и Гадамером.

⁵⁴ Похоже на то, что говорит К.Г. Юнг о европейце, которому надо повзрослеть, расстаться со своими чувствами, чтобы заметить, что мир безразличен к человеку.

⁵⁵ «Апология» 23 а. В «Законах» (VII, 803 с) афинянин рассуждает, что человек — игрушка бога, и пусть мужчины и женщины проводят свою жизнь, играя в прекраснейшие игры. Игрушка, которой играет бог, сама играет — тавтология Платона раскрывает ту же перспективу отражений, что замечена и нами: жизнь — игра, в которой есть игра, которая жизнь.

⁵⁶ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 158.

⁵⁷ Там же. С. 152.

⁵⁸ «[...] Существует риск, что игра может 'пойти' или 'не пойти', что удача может всегда сопутствовать игроку или уходить и возвращаться, что и составляет всю привлекательность игры». Там же. С. 152.

⁵⁹ Там же. С. 152.

⁶⁰ Там же. С. 150.

⁶¹ Там же. С. 178.

И вот, кажется, мы все-таки получаем вознаграждение. Вернемся к началу чтения Х.-Г. Гадамера: «Скорее собственное бытие произведения искусства состоит в том, что оно становится опытом, способным преобразовать субъект». В следующем предложении философ уточнит, что субъект — не человек, не зритель, автор либо исполнитель, а само произведение. Понятно, что переживаемый опыт меняет человека, но, оказывается, что рикошетом он меняет и само произведение. Значит, наше участие имело смысл? Похоже, что да, во всяком случае, Гадамер говорит о приросте бытия, возрастании его истинности⁶².

Пытаясь определить границу, отделяющую искусство, игру от жизни, мы оказались внутри фундаментальной проблемы самости. Отношение человека с миром, миром искусства, миром игры имеют важное сходство, поскольку осуществляются как двойное движение: экстатическое выступание и созерцательное возвращение к себе. Результат этого двойного движения, пожалуй, можно было бы сравнить с результатом действия трансцендентальной функции К.Г. Юнга, описываемый им как соединение со-

знания и бессознательного с целью обретения самости. Разница же, выявляемая этим сравнением заключается в том, что трансцендирование мы совершаем не только в кабинете профессионального психолога или в моменты острых озарений, возрастных кризисов, но гораздо чаще — посреди повседневной жизни: всякий раз, когда искренне и самозабвенно чему-то отдаемся и замечаем это.

Исследованию динамичного строя нашей души помогает привлечение психологической аналитики позднего Юнга и феноменологии искусства Гадамера. Неожиданно мы обнаруживаем у них существенные сходства, проясняющие одно через другое, проявляющие типологические черты разного внутреннего опыта.

Рассматривая подвижные отношения сознания и бессознательного, мы обратились к таким философским понятиям, как принятие, остановка (амехания), автоматичность человеческой природы в смысле спонтанности реакций, действий, ответов. В свою очередь, и сам текст построен как осознание, наблюдение за собственным внутренним опытом, благодаря которому (наблюдению) проявили себя в действии принятие, амехания, спонтанность.

Список литературы:

1. Биbihин В.В. Лес. СПб, 2011.
2. Биbihин В.В. Чтение философии. СПб, 2009.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
4. Юнг К.Г. Аналитическая психология и мировоззрение // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996.
5. Юнг К.Г. Йога и запад // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994.
6. Юнг К.Г. Комментарий к «Тайне золотого цвета» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994.
7. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
8. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996.
9. Юнг К.Г. Проблемы современной психотерапии // Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. М., 1996.
10. Юнг К.Г. Психологический комментарий к «Тибетской книге великого освобождения» // Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философии. М., 1994.
11. Юнг К.Г. Трансцендентальная функция // Юнг К.Г. Избранное. Минск, 1998.

⁶² «Мир, возникающий при сценическом воплощении представления, не находится в положении отображения, соседствующего с реальным миром, но является им самим во всей возросшей истинности своего бытия» Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 184. В другом месте: «Благодаря представлению у него тотчас же происходит прирост бытия». Там же. С. 188.

References (transliteration):

1. Bibikhin V.V. Les. SPb, 2011.
2. Bibikhin V.V. Chtenie filosofii. SPb, 2009.
3. Gadamer Kh.-G. Istina i metod. M., 1988.
4. Yung K.G. Analiticheskaya psikhologiya i mirovozzrenie // Yung K.G. Problemy dushi nashego vremeni. M., 1996.
5. Yung K.G. Yoga i zapad // Yung K.G. O psikhologii vostochnykh religiy i filosofii. M., 1994.
6. Yung K.G. Kommentariy k «Tayne zolotogo tsveta» // Yung K.G. O psikhologii vostochnykh religiy i filosofii. M., 1994.
7. Yung K.G. Ob arkhетipakh kollektivnogo bessoznatel'nogo // Yung K.G. Arkhetip i simvol. M., 1991.
8. Yung K.G. Ob otnoshenii analiticheskoy psikhologii k proizvedeniyam khudozhestvennoy literatury // Yung K.G. Problemy dushi nashego vremeni. M., 1996.
9. Yung K.G. Problemy sovremennoy psikhoterapii // Yung K.G. Problemy dushi nashego vremeni. M., 1996.
10. Yung K.G. Psikhologicheskiy kommentariy k «Tibetskoy knige velikogo osvobozhdeniya» // Yung K.G. O psikhologii vostochnykh religiy i filosofii. M., 1994.
11. Yung K.G. Transtsendental'naya funktsiya // Yung K.G. Izbrannoe. Minsk, 1998.