

Фантастические мотивы и образы оказываются способны играть эту роль конденсаторов смысла.

## **ДИСКУРС ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЕГО ОТНОШЕНИИ К САМОМУ СЕБЕ И РЕАЛЬНОСТИ (ОБЪЕКТИВНОСТИ)**

*Курсанова Л. И.  
Коротина О. А.*

Три вещи побудили нас задуматься о дискурсе фантастического как способности сознания создавать и интерпретировать то, чего нет: первая – юбилей, 80-летие А. Тарковского в 2012 году дал повод пересмотреть его фильмы – «Зеркало», «Солярис», «Сталкер», «Жертвоприношение»; вторая – демонстрация на российском канале фильма Ларса фон Триера «Меланхолия», его обсуждение в телевизионной студии с А. Гордоном; третья – Челябинский метеорит.

Для начала определим объективное (реальность) как то, что присуще самим вещам, где образы бесконечно варьируются по отношению к этой реальности. Субъективным же мы будем называть такую перцепцию, где образы варьируются в отношении друг друга и привилегированного образа. Что может быть субъективнее сновидения, галлюцинации, бреда? Но в них также наличествует привилегированный объект, так называемое ядро бреда. Дискурс фантастики принадлежит к перцептивной системе, которую мы определили как субъективную.

Когда мы задаемся вопросом о перцепции, возникает вопрос об её источнике: это, как правило, либо внешние объекты, либо внутренние. Внутренними мы называем те, где восприятие захвачено им же самим созданными образами, которые субъект придумывает, отбрасывает, придаёт новое направление тем, что возникли на основе внешних объектов, т.е. человек создает то, относительно чего он реализует способность видеть иное, никогда не бывшее. В отношении внутренних образов действует тот же

механизм, что и при восприятии реальности: через акт их объективации на внешнем носителе (фотография, кинофильм, картина и др.) субъект вокруг него организует собственное восприятие. Хотя он в принципе осознаёт фантастический характер образа, однако группы перцепций, происходящие от воздействия реальности, накладываются на ассоциированные и имеющиеся в памяти субъекта образы; возникает синтетический образ, который уже не может быть отнесён только к действительности или выдумке. Восприятие внешнего и интенциональный опыт – зрительные, слуховые, тактильные ощущения – и создают некий симбиоз, а их различение производится перемещением субъекта из плана перцепции в план рефлексии. Рефлексивные процедуры характерны для науки, тогда как в искусстве они намеренно тормозятся под воздействием эмоционального переживания, вызванного действием воображаемого. Мимезис вообще предшествует истине, изначально дестабилизирует её, приводит к вторичным определениям истины, что в случаях гениальных прозрений художника оказывается истиной более высокого порядка. Некоторые исследователи, «иконоборцы», считают воображаемое оковами сознания; другие полагают, что образы формируют мир иного. Фантазия способствует не только размножению образов в сравнении с реальностью, но и ускоряет движение тех, которые сформировались под её воздействием. Власть образа, основанного на представлениях о фантастическом, вырастает из имманентной сознанию способности конституировать далекое и непостижимое бытие в формах настоящего, наделять его присутствием в качестве здесь-бытия, что заставляет приравнивать его к реальности, заполнять пустоты бытия, восполнять нехватку событийности, ускорять гносеологическую неподвижность. Фантастика запускает в зрителе нечто, что позволяет воздействовать на другую сторону бытия – на ничто. Благодаря этому создаются «призраки», они претендуют отсылать к тому, чего нет, они не имеют бытийного статуса, поэтому вопросы об истине в эстетике кино решаются иначе, чем в гносеологии. Писатель, поэт, художник, режиссер не настаивают на истине образов, вполне понимая, что созданное ими является иллюзией, фикцией. Но ни они сами, ни зрители не могут избежать очарования вымысла, подпадают под его власть, снимают с них «отпечаток»,

чувствуют и действуют, подражая им. Поскольку этому механизму мимезиса невозможно противостоять, Платон считал, что искусство и поэзию следует исключить из Государства. В современном мире медиареальности результаты миметических процессов, как в их связи с реальным, так и с формами вымысла, невозможно различить даже по вторичным признакам. Распознавание человека как реального или робота стало ежедневной процедурой в сети интернет. Опасность перехода в план фантазмов заключается в потере связи с жизненным миром. В КИНОВЫМЫСЛЕ реальность сохраняется за счет того, что остается по ту сторону образа – рамка фильма, время демонстрации, лица актёров и проч. В фантастике есть элемент неожиданности, который невозможно предвидеть в обыденности; фотографии, кинофильмы давно уже стали опытом иного, а потому заняли привилегированное положение в конкуренции образов. Пребывание вблизи фантастических объектов, которые напрягают свойства видеть, слышать, быть настороже, способствует откладыванию обыденного, привычного в пользу открытия иного бытия с разным градусом интенсивности от одного субъекта к другому: следует различать производителей образов и механических потребителей. Фантазия, сила воображения – одна из самых загадочных человеческих энергий, которая позволяет видеть мир не таким, каков он есть сам по себе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Дж. Серль считает, что нам, по существу, не удастся создать ничего фантастического, ибо оно конституируется согласно структурам знакомого. «Например, художники-сюрреалисты пишут ландшафты, в которых нет знакомых объектов. Но даже и в таких случаях в нашем окружении мы по-прежнему ощущаем объекты, горизонт земли, гравитационное притяжение объектов к земле, свет, исходящий от некоторого источника, позицию, с которой написана картина, а также самих себя, смотрящих на данную картину, – и все эти ощущения суть аспекты знакомства нашего сознания. Провисшие часы по-прежнему остаются часами, а трехголовая женщина – женщиной. Именно данный аспект знакомства не позволяет сознательным состояниям быть «расплывчатой и шумящей путаницей». *Серль Дж.* Открывая сознание заново. Перевод с англ. д.ф.н. А.Ф. Грязнова. – М.: Идея-Прогресс, 2002. – С.134. Напротив, Р.Барт в краткой статье «Марсиане» показывает, как вполне объективное (Россия и русские) вынужденно преобразуется в фантастическое, благодаря чему Марсиане, летающие тарелки, русские и Россия оказываются в одном ряду знакомого. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.66-69.

Фантастический дискурс – это такая перцептивная схема, которая отличается от объективной так, как язык Воды (моря, реки, водопада, водоворота, тёмных вод, шторма) отличается от языка Суши (дом, родственники, мать, ребёнок, жена, порядок вещей)<sup>2</sup>. Далее мы будем иметь в виду творчество А. Тарковского, у которого вода, зачастую, является главным персонажем, как впрочем, и соприродные ей стихии – космос, ветер, дикая природа или «дикое бытие», по выражению М. Мерло-Понти. Вода и суша (дом) отличаются друг от друга по метафизическому, социальному, эстетическому и повествовательно-драматическому критерию. Вода представляет собой такую метафизическую среду, в которой преобладает стихия движения. Если статический универсум (суша, дом, комната, подвал, сад) можно определить как единое и тождественное самому себе, то, что мы находим неизменным, откуда и через какое бы время мы ни возвращались к нему, то Дом представляет собой это неподвижное сущее, среду обитания определённого социального, человеческого типа, в который сплелись узы порядка вещей, конфигурации пространства, безвременность времени, архаичность местных жителей. Родители (отец) в «Солярисе» А. Тарковского – это абориген, хранитель Дома. Драма Сына как представителя иной Стихии (Астронавтиноземец) и Отца (Аборигена) заключается в том, что в Космосе живут совершенно иначе, по-иному чувствуют, иначе устроены отношения с памятью, виной, наказанием. Жители Ойкумены, земли обетованной, аборигены метафизически представляют собой органические корни, домашний очаг, неизменные вещи (существующие от века): стол, кружка, взгляд из окна, фотографии на стене. Современный режиссер К. Рейгадас доверил роли аборигенов самим местным жителям, что обеспечило фильму достоверность, почти документальность, искомую для всякого

---

*Кристоф Вульф.* Антропология. История. Культура. Философия. – Изд-во СПбГУ, 2008. – С.194-208.

<sup>2</sup> О роли стихий – Воды, Воздуха, Огня, Земли – рассуждает М. Мерло-Понти в связи с полотнами П. Сезанна. «Действительно существуют вдохи и выдохи бытия, дыхание Бытия, движение рук, позы тела» – все то, что позволяет человеку пребывать не вне, а внутри Бытия. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – СПб.: «Ювента», 1999. – С.595.

мимезиса объективность (кино есть искусство подражательное в большей даже степени, чем театр). Необходимость фантастики как жанра литературы, кинематографа и фантастического как предиката собственно сознания заключается в том, чтобы родственные узы, связывающие Отца с Сыном, разорвать, сделать его Астронавтом, отшельником. Возможно, драма Блудного сына (библейский сюжет) заключается в переходе от кровно-родственных отношений отца и сына к солидарности нового типа – основанной на вере. Ибо Отец говорит о сыне: не верил и уверовал. Новое примирение оказывается intersубъективностью более высокого порядка, чем биологическое родство. Этот же разрыв характеризует фигуру Сталкера, его ссоры с женой, уход в зону; это протест против обыденности, порядка, задействованных в обществе экономических, социальных и правовых запретов. Сталкер – арестант, бывший заключённый, преступник, человек, который перерезал пуповину, связывающую его с семьей, обществом, законом. Примирение происходит в любви к переходной фигуре между домом и зоной – дочери (по имени Мартышка). Верховная справедливость Зоны противопоставлена пошлости, цинизму, разгулу узкоэгоистических интересов испытуемых, имеющих клички Писателя и Профессора. Зона воссоздаёт условия жизни изгнанников, отшельников, людей моря, приливов и людей суши – представителей профессий, ремесла, вещей, порядка, родства. Зона ничего не делает, кроме одного – изменяет перцептивный опыт испытуемых. Тотальный цинизм писателя, антисциентистские выпады, злоупотребления словами, от которых тошнит и болит голова, закрытое, молчаливое *упорство* Профессора, его непреклонное страшное упрямство в желании «взорвать» зону – всё это можно назвать случаями крайнего неприятия контакта с миром иного – Стихии, Хаоса, – закрытость горизонта для настоящего и будущего.

Женщина (жена, мать, любовница) тяготеет к неподвижным центрам мира – дому с видом на озеро, саду, парку (хорошо известна разная метафизика леса и сада), кухне и кулинарии, которые можно назвать точками объективации субъективности. А вода, ветер, звёзды, космос, шоссе (Сталкер открывает шторы на окне и видит железную дорогу, слышит перестук колес, ощущает вибрацию стен, пола, потолка) ставят под сомнение объективность мира,

показывают его универсальную изменчивость. Извечная оппозиция двух метафизических программ Платона и Аристотеля заключается, с одной стороны, в абсолютизации неподвижного центра (математика, арифметика, земля – неподвижный центр *мира*), с другой стороны – движения (физика Аристотеля, *гелеоцентризм* Галилея), а также воспроизводит противоречие Земли (суши, дома) и Воды (космоса, стихий). На земле и на воде действуют разные режимы восприятия, а переход из одной в другую меняет режимы перцепции. Поскольку перцептивный опыт связан с телесностью, важно отметить разные формы тела – движения: неловкость движений испытуемых, оказавшихся в иной зоне – перемещение ползком, кружение на месте, невозможность возвращаться назад тем же путём, странные предметы, поддерживающие движение, замедляющие его – гайки на бинтиках и т.п. Прежнее тело желания пытается жить в обычном режиме: профессор запаса для путешествия бутербродами и термосом с чаем. Писатель колеблется между желанием выпить и пойти в Зону (безумство храбрых во хмелю) или пойти в зону и выпить после (расслабиться, оптимизировать стресс); не удастся ни одно, ни другое. Сталкер принуждает к иному опыту тела, иному движению, другой грации и даже – красоте. Под грубой оболочкой Сталкера мы находим красоту, а под красивой упаковкой писателя (машина, женщина, дорогой коньяк) скрывается пустота и уродство. Тело желания подчиняется товарно-денежным отношениям, и Сталкер, также отчасти вынужден с этим считаться (так, например, он обещает вернуть деньги, если предприятие похода в Зону не удастся). Тело желания подчиняется престижу, успеху, т.е. действует как частичный объект, центрированный вокруг одного господствующего объекта – желания вещи (фетишизм), желания желанного Другого (что порождает распрю, даже войну). Зона неосознанно через Сталкера навязывает иные стратегии перцепции – Другой взгляд (раскаianie, принесение извинений, тело детства, тема любви). Сталкер противопоставляет тело детства – слабое, подвижное, нежное, даосское – телу взрослого как крепкого, сильного, грубого. Тело желания – это тело-хлам, разрушенное потребностями, желаниями, это тело представлено телом писателя и аскетичным телом Профессора, ведь аскеза также делает тело твёрдым, жёстким,

грубым. Сталкер представляет перцепцию детского тела, более человеческого, чем взрослые тела желания: он плачет, гневается, боится, отчаивается, воодушевляется. Одно лишь присутствие в Зоне заставляет его остро переживать чувство красоты природы, ощущать гармонию мира, т.е. обрести ясновидение – непосредственное созерцание истины, недоступное стратегии «твёрдых» тел.

Дискурс фантастического изменяет протекание траектории событий (в частности, памяти), вещей, тел, самой экзистенции. В реальности действие мнемозины ограничено сознанием, которое не допускает того, что забыто по причине вины, оно накладывает запреты на воссоздание образа тех, кому мы причинили боль, т.е. сознание действует чрезвычайно предвзято. Особое впечатление производит мультиплицирование образа возлюбленной в «Солярисе» А. Тарковского, которая видится глазом, какого у нас нет. Память о вине, сознание раскаяния кинематографический взгляд вкладывает в саму материю тела Хари, причём так, что они (Хари-дублеры) действуют как тела-перцепции, как тела-чувства, как тела-движения. Вселенная Соляриса хранит всё это, это Глаз материи, не подчинённый земным различиям сознания, и содержание вытесненного бессознательного (Я не хочет знать о вине и вытесняет в бессознательное), скорее, Солярис демонстрирует способность возвращать образ из какой угодно точки, из любого, самого удалённого уголка субстанции, этого общего сознания-бессознательного, тем самым пересоздать опыт, характеризующий отношение субъекта к собственной памяти и вине. Именно такая расшифровка памяти соединяет человека со всеми образами-телами – вчерашними, сегодняшними и завтрашними – в единое взаимодействие, определяемое как общность субъекта (Криса Кельвина) и Соляриса. В этом едином взаимодействии различие между сознанием и бессознательным, памятью и актуальностью, воображаемым и действительным становится чисто структурным и зависит только от скорости перцепции. Киноглаз движется в обратную сторону от реальности, ускоряется или замедляется, останавливается, кружит, варьирует, и каждое мгновение формирует объект (тело-перцепцию, в случае Хари). Это тело-перцепция – новое тело, но он формирует не одно тело, а создает серии.

Солярис, подобно киноглазу, воплощает все возможные перцепции, тогда как индивидуальный субъект способен только останавливать движение, объединять дифференцированные перцепции, избранные впечатления, образы памяти в единый объект (вещь). Кажется, что идея бессознательного возникла из желания преодолеть рамки сознания, которое только объективирует, но тотально объективирует, превращает вещь в понятие, объект – в мысль, из стремления продвинуть субъект в глубь обездвиженного, достигнуть состояния текучести материи, плыть среди фрагментов (именно так устроено сновидение). Важным элементом такого видения является водный лиризм А. Тарковского (как, впрочем, и Алексея Германа). Аналогией такой реальности, доступной нам без помощи кинематографа, являются сновидения, состояния алкоголизации и наркотического опьянения. Свойственные таким состояниям особенности заключаются в том, чтобы застопорив сенсорно-моторные перцепции, обездвижив тело, усилить оптические и визуальные галлюцинации и звуковые восприятия<sup>3</sup>. Что же должно в этом случае происходить с вещами? Что означает стакан крупным планом в «Сталкере»? Они должны также сдвинуться с места, превратить минимум движений, им свойственных, в эффект движения, в образ-движение, демонстрирующий интенсивность иного мира – парение, плавание в воде. Когда мы смотрим на самодвижущийся стакан, мы видим вовсе не лицо девочки. Стакан-переживание является носителем субъективности, а девочка – всего лишь объектом, таким образом, изменённое восприятие позволяет нам отъединиться от сочувствия к ребёнку-калеке и сосредоточиться на крупном плане, стакане-аффекте, который благодаря этому аффекту субъективируется, ведь очевидно, что только лицо человека способно производить и выражать аффекты – гнев, удивление, ярость, горе. Фантастическое, будучи реальностью другого качества, неизбежно делает вещи иными – вращающимися, произвольно падающими, замедляющимися. Предмет медленно падает, мы успеваем

---

<sup>3</sup> «Первой телесной переменной, какую я заметил в своем телесном миропорядке, было пробуждение той восприимчивости зрения, что присуща лишь детскому возрасту». *Томас де Квинси*. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М.: Изд-во «AdMarginem», 1994. С.92-95.



проследить за отъединённо падающими каплями воды, что в действительности невозможно, т.к. в реальности их движения сливаются в одно «вдруг», т.е. вода течёт. Фантастическое по способу «как» совпадает с воображаемым: реальность минимизируется до банальности или почти полного её отсутствия, у героев Сталкера нет «личной истории», точнее, реальность остается эллиптической, блуждающей, невнятной, между событиями настоящего и прошлого связи остаются слабыми, вероятностными. По какой причине Профессор идёт в Зону? Его личная история приоткрывается в телефонном разговоре, где события приходится дешифровать: речь оппонента мы не слышим, диалог носит характер «распри», отсылает к какой-то прошлой истории – измене жены и желании мести. Не исключено, что эта реконструкция происходит только на уровне «общей всем» ментальности, именно таким образом связывать причины и следствия. Воображаемое в этом случае заполняет пустоты реального. Почему возможны пустоты: ввиду отсутствия событийности, заурядные будничные схемы – жесты, выполняющие функции расставлять вещи и людей по местам, – только подчеркивают автоматизм реальности и отсутствия события. Тусклые глаза, вялые слова, даже вялая ссора женщины с мужчиной в первых сценах «Сталкера» свидетельствует об автоматизме повседневности; кажется, это люди, которые уже не способны воспринимать ничего, кроме будничной банальности; героиня срывается в истерику отчаяния только тогда, когда понимает, что не может воспрепятствовать тому, что нарушает хрупкое равновесие её жизни: муж вернулся из тюрьмы, у дочери появился отец. Это хрупкое равновесие нарушено. Пустоты реального заполняются фантазмами – Зона, Космос, Чужая планета-Солярис, – перемещение осуществляется «вдруг», скачком. Когда Сталкер совершает простое незамысловатое действие – чистит зубы, его взгляд видит иную реальность, отъединённую от дома и будничного мира, и только она имеет для него ценность. Воображаемое вписывает себя в реальность, однако воображаемое, вторгшееся в реальность, не может с ней конкурировать по цельности, полноте, заполненной телами и предметами и т.п. Воображаемое вводит, так называемые, частичные объекты – седой клочок волос у Сталкера (знак Зоны), стакан, обладающий

невероятной, с точки зрения обыденности, способностью самодвижения, чёрный пёс (дар Зоны) – в конце фильма. Частичные объекты (модификации Хари, карлик в «Солярисе») вторгаются в обычную жизнь через «щель», протискиваются в «зазор» между событиями действительности, как широко раскрытые глаза Астронавта в «Солярисе», которого с блеском играет В. Дворжецкий. Неполноценные объекты аккумулируют потоки зрительных, звуковых, тактильных ощущений иного мира, поэтому именно на них следует «смотреть во все глаза», прислушиваться к каждому звуку, шороху, скрипу, скрежету. Обратим внимание на постоянную настороженность Сталкера. В обычном мире мы можем остановить визуализацию или отвлечься, отложить длящийся звук, согласно принципу экономии мышления, если мы узнали объект или вещь, которые его производят, поняли предмет в его контексте.

Исследование частичных объектов с помощью органов чувств требует иного внимания, постоянного напряжения, ибо идентификации «плавают», ускользают: приближается и удаляется рука Сталкера, погружённая в воду, удаляется и приближается отеческий Дом-Остров в «Солярисе», они парят подобно «эмбрионам» в космическом бульоне (гомеомерии Анаксагора). Изменяется течение времени: повторяются одни и те же поступки из прошлого (попытки Криса Кельмана «поговорить» с живой женой, которая несколько лет назад покончила с жизнью самоубийством), последовательность событий заменяется «всякой чепухой», подчиняющейся своим законам бытия, – гайки с бинтиками, бомба в рюкзаке не взрывается от падения, телефон звонит, горит свет, тогда как в Зоне никто не живет. Зона, как и космическая Станция, является каким угодно временем-пространством, где происходит всё, что угодно<sup>4</sup>. Поскольку фантастическое проникает сквозь «дырчатое» пространство реальности, то плотность воображаемого зависит от величины «щели» или просвета, так, например, все

---

<sup>4</sup> Ж. Делез, исследуя регистры переключения смыслового содержания у Л. Висконти, называет следующие: Благородные (аристократизм – «Семейный портрет в интерьере»), История, Извращения (Людвиг), Всегда-уже-поздно (Гибель богов), из чего можно заключить, что каждый великий режиссер создает собственные точки соединения и разъединения перцептивного опыта, т.е. производит раскрой реальности по-своему. *Делез Ж. Кино.* – Изд-во AdMarginem, 2004. – С.396-399.

астронавты грезят, как и посетители Зоны, как раз потому, что фантастическое достигло изолированности от событийной насыщенности реальности. Замкнутость воображаемого заставляет чудесное (оно же – безумное, бредовое, детское) действовать по схеме возрастания. Когда действительность возвращает свои права, становится обычной хорошо квалифицированной средой, восстанавливаются косяки и двери реального (Р. Музиль: «чтобы выйти в дверь, нужно, чтобы у неё был косяк»), фантастическое «схлопывается» и воображаемое поддерживается посредством частичных объектов (чёрный пёс приходит из Зоны и поселяется в Доме). Что пытается спасти в мире дискурс фантастического? Ответ на этот вопрос дан в монологе Сталкера – любовь, веру, доверие. Против чего действует фантастическое? Против цинизма, страха, опустошенности его спутников – Писателя и Профессора. Первоначальный вывод А. Тарковского состоит в необходимости перемены знаков: путешествие из реального в воображаемое (бегство на стадию «Зеркала»), уход в фантастическое («Солярис», «Сталкер»), позже – только Жертвоприношение. Фантастическое – это только перетекание от объективного к субъективному, это обозначение полюсов сознания (сознание – бессознательное, реальное – воображаемое), выявление «бездействующих сил» воображаемого, которые накапливаются и требуют выражения в предельной ситуации – Зона, Космос. Жертвоприношение – это действие под давлением накопившегося напряжения воображаемого, необходимость разрядки в виде поступка (самосожжение, сожжение Дома как очага пошлости, банальности, извращённости). Можно предположить, что воображаемое является воплощением принципа неопределённости, такова греза: мы находимся в ситуации неразличённости, что является возможным, а что невозможным (сравните воскрешение Христа, Воскрешение Лазаря Иисусом).

Погружение в фантастическое не позволяет различать действительное и воображаемое. Они становятся неотличимыми, сила разума поражена, мощь же воображаемого возрастает до размеров Вселенной и Бога. Возникает иная «реальность» (в фильме «Андрей Рублёв»), которая отсылает ко взгляду существа,

имеющего иную размерность, чем человек. Шар для воздухоплавания – это глаз Циклопа.

Дискурс фантастического достиг своего расцвета во многом благодаря кинематографу. Способность зрительных и слуховых образов стирать значимость реального в кино намного выше, чем в литературе.

Повествовательный дискурс, в виде научно-фантастической литературы, вынужден был напрягать повествовательность, изобретать невообразимые коды для формирования фантазийных образов, фантазируя о невозможных местах, состоящих из плоскостей, линий, невероятных объектов и их конфигураций, зданий, лестниц, лабиринтов, создавая фантастических существ, обладающих невероятным могуществом или слабостью и беззащитностью. Чрезмерность повествовательного усилия не всегда равнялась силе впечатления. Визуальное и звуковое пространство кино позволило сознанию галлюцинировать в каких угодно пространствах, временах и формах. Разгул оптических и звуковых эффектов в кинематографе отражает реальную способность сознания отрываться от вещей, отлетать от действительности, пускаться по волнам памяти и воображения, что, однако, не отменяет трезвого взгляда на то, что действительность всё-таки существует и море заканчивается пристанью, река – причалом, а вода – домом. В этом случае необходимо задействовать механизм отождествления: герой возвращается домой, Астронавт-психолог «приходит» к порогу отчего Дома. Почему бегство имеет смысл? Возвращается не прежняя жизнь с её пошлостью, рутинной, скукой, виной. Напротив, переживание иного, чуждого производит выбор и отбор, реальность «собирается» из другой точки сборки – любви, веры, доверия, прощения<sup>5</sup>. У А. Тарковского это всегда любовь, вера, надежда. Жизнь состоит из групп событий, вполне

---

<sup>5</sup> Что есть возвращение? Все, что можно отрицать: нечистая совесть, гнев, злопамятность, и тот, кто может отрицать, весь нигилизм жизни – это не возвращается. Благодаря опыту Иного, человек как бы обретает жизнь в двух версиях: одна излагается в версии «несчастливого» сознания – виновного, скучающего, упорствующего в неправде и т.п., а другая – в версии избирательного бытия, именно «повтор производит отбор, именно повторение приносит спасение». Делез Ж. Ницше. Пер. с франц., послесловие и коммент. С.Л. Фокина. – Спб.: АХИОМА, 2001. – С.53.

обычных, непримечательных, просто они подчиняются иным способам сборки. Сын-астронавт, возвращаясь с Соляриса, преклоняет колени перед отцом, как блудный сын. Его история, тем самым, приобретает евангельский размах, возникает их новая сильная связь с отцом. Существует ли гарантия, что связь снова не будет разрушена, заурядность и обыденность не замутят прозрачную чистоту зеркала (воды)? Но очевидно, падение и упадок в повседневность возможны, а потому Сталкер снова и снова отправляется в Зону.

### **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК ОТРАСЛЬ «БОЛЬШОЙ ЛИТЕРАТУРЫ», ИЛИ СМЫСЛОСТРОЕНИЕ РОМАНА А. ЭШБАХА «ВИДЕО ИИСУС»**

*Ишимбаева Г.Г.*

Смысловое поле романа А. Эшбаха структурировано вокруг мифологемы Иисуса Христа. Заметим, что метафоризация образа Спасителя приняла впечатляющие масштабы в массовой литературе последних лет, притязающей на абсолютные новации в осмыслении частной жизни и учения Богочеловека.

Вспомним в этой связи, например, отечественные сочинения – «Холодные берега. Близится утро» С. Лукьяненко и «Евангелие от Соловьёва» В. Соловьёва. Первый замахивается на то, чтобы пересмотреть всю историю человечества и христианства. В его романе вместо Иисуса, умершего в детстве, проповедует посланный Богом Марии приёмный сын, от которого отворачиваются все апостолы, за исключением Иуды Искариота. Соловьёв в своем «Евангелии» также претендует на сенсационность: в его «благой вести» появляется клонированный Иисус Христос, некий таинственный Даниил со своими апостолами, рядящийся в одежды Мессии, пророки Енох и Илия и намёки на близость второго пришествия Христа, которому предшествует появление антихриста.