

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.026
УДК 7.046

Удалова В. В.

Удалова Валерия Викторовна — студентка магистратуры,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: udalova.v@list.ru

**РАЦИОНАЛЬНОСТЬ МИФА
В ТВОРЧЕСТВЕ ГИЛЬЕРМО ДЕЛЬ ТОРО**

В статье рассматриваются некоторые аспекты творчества мексиканского режиссера Гильермо дель Торо. По мнению автора, дель Торо является примером художника, который стремится присутствовать «в момент пробуждения», находясь между рациональным и мифологическим, между светом и тьмой. Автор ставит вопрос, как в человеческом сознании сосуществуют одновременно мифическое и рациональное, и как они воплощаются в искусстве.

Ключевые слова: Г. дель Торо, Г. Башляр, миф, рациональность, искусство, кинематограф.

Udalova V. V.

THE RATIONALITY OF MYTH IN GILLERMO DEL TORO'S WORKS

This article deals with certain aspects of Guillermo del Toro's work. The author holds that Del Toro is an artist who seeks to witness the "moment of awakening", finding himself between the rational and the mythological, between the light and the darkness. The author poses a question of how the mythical and the rational coexist in human consciousness and how they are externalized in art.

Keywords: G. del Toro, G. Bachelard, myth, rationality, art, movies.

В современном кинематографе наблюдается интересная тенденция: в «мейнстрим» прорываются режиссеры, работы которых можно назвать неоднозначными для включения их в категорию «блокбастеров» и странными для восприятия их массовым зрителем. К этому типу режиссеров относятся, например, Дени Вильнёв («Прибытие», 2016; «Бегущий по лезвию 2049», 2017) и Гильермо дель Торо («Лабиринт Фавна», 2006; «Форма воды», 2017).

Мы понимаем миф как форму повествования, выраженного символически. Наша способность к прочтению и созданию символов и символических образов выступает одной из главных характеристик мифического мышления. Символический язык мифа изначально выступал главным и единственным способом понимания и объяснения мира. П. А. Флоренский так определял символ:

«органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого. Эмпирический мир делается прозрачным, и через прозрачность этого мира становятся видимы пламенность и лучезарный блеск других миров» [10, с. 178].

В контексте мифосимволической интерпретации предлагается посмотреть на творчество Г. дель Торо. В первую очередь мы остановимся на его новом фильме «Форма воды» (2017).

Своей текучей эстетикой эта кинокартина создает особую атмосферу, благоприятную для восприятия символических смыслов, заключенных в водной стихии. Название содержит в себе квинтэссенцию значения стихии воды. Вода лишена внешней формы, но обладает формой внутренней,

поиск которой заставляет погружаться в нее. Это позволяет достичь до самых глубин созидательной силы воображения и обнаружить бездну бытия. Эти процессы описал французский философ и искусствовед Гастон Башляр в книге «Вода и грезы»:

«Некоторые формы, порожденные водами, вызывают большое впечатление, обладают большим упорством, большей устойчивостью: это происходит потому, что вмешиваются более материальные и более глубокие грезы, потому что наша сокровенная суть берется за работу более основательно, а к нашему воображению вплотную подступают грезы о деятельном творчестве. В этих случаях поэтическая выразительность, которая была незаметна в поэзии отражений, внезапно обнаруживается: вода тяжелеет, погружается во мрак, становится глубже; она материализуется. И вот греза, материализующая воображение, начинает соединять видения воды с видениями менее подвижными, более чувственными; эта греза, в конце концов, начинает возводить постройки на воде, ощущать воду с большой интенсивностью и глубиной» [2, с. 42].

Чтобы изобразить поэтику воды, дель Торо сплетает ткань мифа, и символические образы персонажируются в героев картины. Они являются в виде чудовищ, монстров непонятных профанному миру. На вопрос, что олицетворяют собой монстры в метафизическом смысле, Г. дель Торо отвечает:

«Я думаю, что интересуюсь монстрами не потому, что они имеют какое-то определенное значение. На самом деле, я думаю, <...> у них есть множество значений, в зависимости от того, как вы их исполь-

зуете. Они — символы колоссальной силы. Я думаю, в какой-то момент, когда мы начали воображать существ, мы решили трактовать мир через создание мифологии богов и монстров. Мы создали ангелов, мы создали демонов, мы создали Змея, пожирающего Луну. Мы создали мифологию, чтобы придать смысл миру вокруг нас. И монстры появились в то же самое время, что и ангелы, или любые другие божественные создания и персонажи. Так что, я присваиваю им конкретное значение, но я очень внимательно отношусь к тому, как я обхожусь с ними в фильмах и книгах, потому что отвожу им особую функцию и стараюсь выжать из этого все возможное. Делаю их жертвами и заставляю симпатизировать или делаю их безжалостными паразитами. И они становятся метафорой для чего-то еще. Очевидно, что монстры живут, дышат, являются метафорами. Для меня половина удовольствия — объяснять их социально, биологически, мифологически и так далее» [9].

Двух главных персонажей фильма «Форма воды» — человека-амфибию и Элайзу Эспозито — можно отождествить с такими мифическими образами Океана и Души. Взаимодействие Океана, как первозданной вечности и беспредельной глубины бытия, с Душой становится основой сюжета кинокартины дель Торо. Образ души показан через отсутствие у главной героини таких важных атрибутов, как голос и красота. Ее индивидуальность бесформенна и направлена в самую сердцевину ее существования. Шрамы — скрытые жабры на ее шее свидетельствуют о том, что она вышла из воды, является порождением Океана. Душа охвачена стремлением вернуться в свою родную стихию — туда, откуда она вышла. И фабула фильма «Форма воды» — возвращение Души в Океан, к своим истокам. Это оказывается сложным и рискованным. Героиня постоянно совершает нравственный выбор, сначала спасая человека-амфибию, а потом отпуская его и жертвуя собой. Лишь в тот момент, когда раны на теле амфибии заживают сами собой, становится понятно, что это было испытание для Элайзы. Эти действия носили характер инициации и были важны для того, чтобы Душа получила возможность вернуться в глубины Океана.

В Океане происходит кульминация: амфибия вдыхает в Элайзу воду, и у нее открываются жабры. Душа начинает дышать водами безграничного Океана. Автор раскрывает сущность души, которая заключена в этом дыхании. В переводе с древнегреческого языка «психея» означает «душа», «дух», «дыхание». Душа вдыхает воду первозданного Океана, который ее оживляет и наделяет внутренним бытием, которое не нуждается в форме. Как и всякий миф, рассказ об Элайзе и человеке-амфибии можно интерпретировать по-разному, и все толкования будут резонанными, но только на определенном уровне восприятия.

Многие кинокритики сравнивали «Форму воды» с другой блестящей работой Г. дель Торо — «Лабиринт Фавна» (2006). Этот фильм также является сказкой о возвращении души. Автор изображает два

мира, которые существуют параллельно: реальный мир Испании времен гражданской войны и волшебный «лунный» мир, дверь в который охраняет Фавн. Следует отметить, что в одном из своих интервью режиссер признается в том, что мифический мир Фавна абсолютно реален, и зритель волен трактовать сюжет по-своему. Юная Офелия, главная героиня «Лабиринта Фавна», как и Элайза, проходит испытания: этический выбор и самопожертвование. Выбор девочки дает ей возможность вернуться обратно в «лунный» мир. Действие происходит в лабиринте, что очень символично, так как с древних времен лабиринт обладал сакральным смыслом и ритуальным значением. Таким образом, в самом названии фильма «Лабиринт Фавна» скрыт смысл мифа о возвращении, как разгадывании загадки лабиринта, чтобы открыть дверь, ключи от которой хранит Фавн.

Образы, созданные Гильермо дель Торо, сложны. Картины «Лабиринт Фавна» и «Форма воды» вводят зрителя во внутренний мир собственного бытия, они показывают, что индивидуализирующая сила мира и материи скрыта в отказе от формы.

Айн Ренд определяла искусство как «воссоздание реальности в соответствии с метафизическими оценочными суждениями художника» [7, с. 7]. Примеры воплощения философских концепций в художественных произведениях встречаются и в изобразительном искусстве: в творчестве художников эпохи Возрождения и мастеров XX в. (В. В. Кандинский, Э. Мунк и др.). Через искусство автор раскрывает свое мировоззрение, облекает мысли в загадочные метафоры. Есть мастера, для которых истоками художественного творчества является опыт мистических переживаний, они творят в состоянии, подобном трансу. К числу таких художников можно отнести Уильяма Блейка. А что, если и мистическое творчество не может быть лишено рационального начала? Возможно, рациональность изначально присутствует в любом мифе, будучи такой же неотъемлемой частью существования не только человека, но и мира.

Где в мифе о воде и душе, рассказанном через символическую метафору образа, может быть скрыто рациональное начало? Ведь рациональность не может отказаться от формы и скрыться в глубинах. Рациональность всегда открыта и стремится ухватить формы вещей, выстраивая их в логический порядок. Рациональный разум нуждается в господстве над миром, раскрывая его тайны и даже принуждая их обретать формы. Он своей силой превращает органический живой мир в механизм. Но так ли необходимо это делать? И если допустить, что тайна и глубина все-таки жизненно важны не только для нашего человеческого бытия, но и для мироздания в целом, то как же тогда преодолевается в нашем мышлении дуализм мифа и рацио, тьмы и света?

Гастон Башляр говорил о концепции философского обоснования антропологии, которую назвал

«Человек в течение 24 часов», выделяя в ней «человека дня» и «человека ночи». Эти состояния сменяют друг друга, как периоды сна и бодрствования. «Человек ночи» пребывает во сне, он погружен в глубины собственной экзистенции. Этот человек порождает метафоры и символические образы мифа, живет в мире сновидений. Это возможно потому, что:

«ночью “ночной человек” всегда находится в контакте с началом. Ночное существование всегда представляет собой как бы жизнь в материнском лоне, в космосе, откуда он должен выйти в момент пробуждения. Именно там находится начало: мы начинаем когда-то наши дни и начинаем их в этой магме начал <...>» [1, с. 289].

Наступает момент пробуждения. «Человека ночи» сменяет «человек дня», то есть рациональный человек. Его сознание бодрствует, он занят конструированием мира сообразно расчетам своего чистого разума. Но рациональность «человека суток» особенная, она направлена в большей степени на постоянное переосмысление и обновление конструкций. Г. Башляр считает, что «рационально мы организуем лишь то, что реорганизуем». И процесс обновления мироздания для «человека суток» становится главным рациональным действием. «Человек суток» проявляет свою рациональную природу как готовность к постоянному изменению и движению.

Важное различие между этими двумя состояниями («дня» и «ночи») — языки этих состояний, их способы выражения и объяснения мира. Язык, которым мы пользуемся, для иных культур всегда нуждается в переводе, но язык мифических образов способен обходиться без этого. Паола Волкова в лекциях, проходивших в Открытом университете, отметила, что «изобразительное искусство не нуждается в переводе, оно всечеловечно!» [3]. Е. В. Сальникова в статье, посвященной интерпретации зрительного образа в искусстве XX в., характеризует природу визуальности следующим образом:

«Особая фактура и особая форма существования визуальности и есть ее сущность. Она изначально несет в себе фермент мифа — вне зависимости от конкретности образов, от наличия архетипических мотивов, характерных для мифа. Собственно, в рамках европейской культурной парадигмы рождением мифа было предрешиено рождение визуальной культуры, пусть и свершившееся многими столетиями позже» [8, с. 594].

В этом и состоит главное преимущество «человека ночи» перед повествованием рационального. «Человек дня» способен меняться, способен двигаться вперед, осуществляя постоянную реконструкцию себя и окружающей действительности.

Кинематография родилась из попытки запечатлеть бег лошади, с целью изучить, как происходит живое движение. Маршалл Маклюэн в своей книге

«Понимание медиа: внешнее расширение человека» пишет о знаковости этого события, усматривая в нем воплощение единства органического и механического. Единство органического и механического представлено и в работах Г. дель Торо «Хронос» (1993) и «Тихоокеанский рубеж» (2013). Сражающиеся между собой монстры-кайдзю и роботы-егеря являются органическими машинами: одни — животные, искусственно созданные и управляемые с целью захватить чужой мир, другие — гигантские механизмы, способные синхронизироваться с человеком, и служащие телом для находящегося внутри пилота. Эта идея механизма, который уже является органически живым существом, позаимствована из восточного медийного искусства (например, такие анимационные картины, как «Призрак в доспехах» и «Евангелион» режиссера Хидэаки Анно).

Еще одним примером воплощения живого мифа в киноискусстве являются две трилогии Джорджа Лукаса «Звездные войны», соединяющие в себе мудрость мифологии Востока и Запада, вершины научно-технического прогресса и космические глубины. Современный эпос о звездных войнах ремифологизирует наше сознание через новые образы, движимые древними архетипическими мотивами. Анализируя религию «Звездных войн», Дж. Капуто замечает:

«Сага о звездных войнах не развенчивает религию и не представляет ее чем-то вроде донаучного суеверия, ее многолетняя популярность не в последнюю очередь объясняется тем, что в ней воспроизводятся первичные мифологические структуры, а классические религиозные образы перенесены в мир высоких технологий. <...> На примере этого фильма (а есть и другие) мы видим, что религиозную трансцендентность необязательно опровергать или демифологизировать, ее можно заново раскрыть и ремифологизировать» [5, с. 132–133].

Кино, как достижение научного прогресса, способно передать всю непрерывность и единообразие живого пространства механическими средствами и приемами, создавая иллюзии. Этот вид искусства способен управлять временем.

М. Маклюэн приводит в пример бесписьменные народы, своеобразно воспринимающие не только кинематограф, но и фотографию:

«Бесписьменные люди просто не схватывают светотеневые эффекты перспективы и дистанцирования, которые мы считаем врожденным человеческим оснащением. Письменные люди мыслят причину и следствие как расположенные последовательно, как если бы одна вещь подталкивала другую вперед физической силой. Бесписьменные люди проявляют очень мало интереса к такого рода “действенным” причине и следствию, но очарованы открытыми формами, производящими магические результаты. Бесписьменные и невидимые культуры интересуются скорее внутренними, нежели внешними причинами. Поэтому письменный Запад

и видит весь остальной мир скованным цельносплетенной паутиной суеверия» [6, с. 365].

Это происходит потому, что глаз человека, принадлежащего к западноевропейской культуре, за долгие годы работы с рациональными конструктами приучился воспринимать ментальные и воображаемые формы, как бы ощупывая их. Зрение стало способно осязать нефизические воображаемые формы. В отличие от человека архаической культуры, которому необходимо дотронуться до изображения, чтобы воспринять его. Этот процесс формирования особого восприятия реальности западной культурой был бы невозможен без длительного господства рационального начала в мировоззрении.

Мифическое мышление способно воспринимать образы, не опираясь на рациональные средства. Но вспомним «человека 24 часов» Г. Башляра, пробуждающегося человека. Ведь его рационализм не отказывается от своих мифических истоков. Черная витальную энергию, такой человек способен к осознанной трансформации и реорганизации, которые позволяют ему осуществлять гармоничное движение в мире, выраженное в творчестве.

Момент созидания, как момент преобразования старого и открытия чего-то нового, заключен в акте «пробуждения человека суток». Это момент, когда в восприятии такого человека рациональное и мифическое, механическое и органическое, слово и изображение, тьма и свет становятся целым. Момент, когда то, во что мы верим, и то, что ищем разумом, становятся единым. Именно тогда возможно искусство, обнажающее метафизическое бытие мира. И не важно, на каком языке оно будет рассказано — языке текста или языке изображения. Это мгновение и есть непостижимая загадка искусства, поскольку оно неуловимо. Никто не знает, когда случится это событие.

Свой путь в кино Гильермо дель Торо начал тогда, когда восьмилетним мальчиком взял в руки отцовскую кинокамеру. Позже он не сошел с этого пути, став писателем, сценаристом, продюсером и кинорежиссером. В творчестве дель Торо преобладает мрачная и мистическая эстетика, наполненная образами привидений, вампиров, демонов и прочих монстров. Все это служит инструментом для того, чтобы вызвать у зрителя главную, по мнению дель Торо, эмоцию — страх. Сам мексиканский режиссер объясняет это следующим образом:

«В мире, где все придерживаются прагматизма и материализма, страх — единственная эмоция, которая позволяет искушенному человеку поверить в нечто потусторонне» [4].

В своем искусстве дель Торо стремится вернуть зрителя от преобладающего рационального начала в сторону мифического, т. е. того, что вызывает ощущения соприсутствия чему-то важному и в то же время пугающему. Ощущение нахождения вблизи *Начала*, скрытого во мраке, которое может быть понято человеком, но всегда не высказано.

Режиссер понимает, что слова абсолютно слабы для передачи таинственного ощущения, и поэтому он сам использует для этого лишь визуальные приемы.

Искусство, а особенно искусство кинематографии, как самое популярное, должно демонстрировать нам единство «человека дня и ночи», целостность «человека 24 часов» в моменте созидания искусства, таящегося в миге пробуждения. Там, где рациональное и мифопоэтическое сливаются, создавая новые образы и мифы, наполненные невысказанной реальностью, то есть той реальностью бытия, о которой невозможно ничего сказать, а можно лишь молчать (как главная героиня в кинокартине «Форма воды»). Задача художника — стремиться пребывать именно в таком моменте, так как это переживание способно породить подлинные произведения искусства.

Дель Торо — образец такого художника. Он «человек суток», который всегда стремится присутствовать в моменте пробуждения, находясь между рациональным и мифическим, между светом и тьмой. В одном из своих интервью режиссер говорит:

«Я думаю, что в тот момент, как мы истолковали мир как своего рода двоичную систему, ночь и день стали самостоятельными сущностями — Светом и Тьмой. И мы прошли через создание мира посредством понимания его через противоположности. Мы нуждаемся в толковании мифов. И, я думаю, что это говорит нам, что это в основном западная культура мышления. Есть восточные философии, которые считают добро и зло частями целого. И они считают, что добро перетекает во зло, а зло перетекает обратно в добро. И это прекрасный способ понимания мира и Вселенной. Но западная культура <...> она говорит нам, что мы понимаем мир только через противоположности. В Дао есть отличная фраза, и я могу перевернуть ее, где говорится, что, по сути, всякий раз, когда мы обдумываем что-то хорошее, в то же самое время мы полагаем что-то плохое. Когда мы рассматриваем что-то светлое, это потому что мы рассматриваем что-то темное. И лучше принять все это как самое главное, посвятить себя этому» [9].

Истинная природа человека, как считает мексиканский художник, раскрывается в единстве света и тьмы — в том единстве, которое способно дать каждому человеку самоосознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. О природе рационализма // Башляр Г. Новый рационализм / пер. с фр.; предисл. и общ. ред. А. Ф. Зотова. М.: Прогресс, 1987. С. 284–324.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
3. Волкова П. Д. Открытый университет Сколково. Онлайн-курс «Беседы об искусстве с Паолой Дмитриевной Волковой». URL: https://www.youtube.com/watch?v=malV_Mwp-Zo (дата обращения: 30.11.18).

4. Долгин Н. Как это смотреть: Путеводитель по творчеству Гильермо дель Торо // КиноПоиск. URL: <https://www.kinopoisk.ru/article/3111473/> (дата обращения: 23.11.18).
5. Капуто Дж. Религия «Звездных войн» // Логос. 2014. № 5. С. 131–140.
6. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. 5-е изд., испр. М.: Кучково поле, 2018. — 464 с.
7. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. / пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2018. — 1131 с.
8. Сальникова Е. В. Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в. // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 594–611.
9. Торо Г. дель. Интервью для “big think” (русские субтитры). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hdnDP6NYseg> (дата обращения: 20.11.18).
10. Флоренский П. А. Эмпирея и Эмпирия / Флоренский П. А. Сочинения в 4 т. Т. 1 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой [Философское наследие]. М.: Мысль, 1994. Т. 1. С. 146–195.