



УДК 821.111

## «ТУТ МЫ СТОИМ С ЭТОЙ ТАЙНОЙ ВДВОЕМ»: ПОЭЗИЯ У. УИТМЕНА И КИНЕМАТОГРАФ Т. МАЛИКА

© О. А. Журавлева

Журавлева Ольга Алексеевна

магистрант программы  
«История и теория  
литературы»

Самарский национальный  
исследовательский  
университет  
им. С. П. Королёва

e-mail: zhuravchic@gmail.com

*В статье ставится проблема связи творчества американского кинорежиссера Терренса Малика с поэзией Уолта Уитмена: кинематограф Т. Малика рассматривается как наследующий уитменовский пафос жизнетворчества. Оба художника утверждают идею нелинейности и нефабульности жизненного потока, моделируя его в модусе потока сознания. В статье отмечается влияние на кинофилософию Т. Малика идей М. Хайдеггера и А. Бергсона.*

**Ключевые слова:** философия эволюции, поток сознания, дефабулизация, Американский Адам, смерть-в-жизни.

Мы делаем попытку сопоставить два мировидения, два чувства жизни двух американских художников: Терренса Малика (р. 1943) и Уолта Уитмена (1819-1892) — и обнаружить, какое влияние автор «Листьев травы» оказал на создателя «Тонкой красной линии». Т. Малик, как мы попытаемся показать, обнаруживает связь с У. Уитменом по меньшей мере на двух уровнях — нарратологическом и поэтологическом. Творчество и философия американского поэта могут быть одними из ключей к пониманию многогранного художественного языка режиссера<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Религиозным истокам творчества Т. Малика посвящена работа «Теология и фильмы Терренса Малика» (Theology and the Films of Terrence Malick, 2016) К. Б. Барнетта и К. Дж. Эллистона. С точки зрения поиска философских основ творчества к его работам подходят Т. Д. Такер и С. Кендалл в монографии «Терренс Малик: фильм и философия»

Поэзия — одна из форм прозрения, а поэт, по словам Ф. Гельдерлина, — единственный, кто может «найти следы ушедших богов»<sup>2</sup> и повести других за собой по пути выяснения, что именно делает человека человеком. В «обедневшие, скудные времена», как называл их М. Хайдеггер<sup>3</sup>, когда мир лишен языка таинственности и глубины, а мысль и образ используются лишь как инструмент, режиссеру может быть вменена функция поэта. Фильмы вернувшего «в большое кино поэзию»<sup>4</sup> Т. Малика стилистически и по форме, вне сомнения, ближе к поэзии, чем к традиционному нарративу. Его работы часто лишены таких классических кино-парадигм, как целостность и преемственность пространственно-временного нарратива, использование закадрового голоса в повествовательных целях, четкая грань между реальностью и абстракцией. Т. Малик пытается приблизиться к таким метафизическим глубинам, где традиционный нарратив теряет силу, — то, чем, по мысли М. Хайдеггера, и должен заниматься поэт. Кинематограф Т. Малика являет собой форму поэтического раскрытия, рождения, пробуждения забытого чувства Бытия, чувства длительности и конечности существования.

Среди вероятных истоков поэтического мировоззрения Т. Малика называют философию Г. Мелвилла, Р. У. Эмерсона, М. Хайдеггера. Данного мнения придерживаются преимущественно авторы монографий, посвященных двум ранним работам режиссера — «Пустошам» (*Badlands*, 1970) и «Дням рая» (*Days of Heaven*, 1978). В то же время поэтика режиссера претерпевает серьезную метаморфозу в период его затворничества с 1978 по 1998 год: кардинально меняется стиль повествования, кристаллизуется единая, центральная тема нескольких последующих работ. Т. Малик, вернувшийся после двадцатилетнего перерыва с лентой «Тонкая красная линия» (*The Thin Red Line*, 1998), принципиально чужд отчаянию и иронии, которыми отличались первые его картины: благодаря вере в имманентность божественного он находит знаки надежды даже в земной юдоли, ирония уступает место наивности.

Так, Т. Малик отказывается центральному событию картины «Тонкая красная линия» — битве за Гуадалканал — в том, чтобы оно стало сюжетообразующим. Сюжет смещен и раздроблен на отдельные истории-впечатления, подобно одному из романов-коллажей В. Вулф. Кадр, повторяющийся на протяжении фильма, — камера, обращенная к верхушкам деревьев от земли, по-звериному прижавшись

---

(Terrence Malick: *Film and Philosophy*, 2011). Х. Паттерсон исследует специфику отражения американской действительности в картинах режиссера (*The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2003). М. Фурштене и Л. МакЭвой обращаются к связи творчества режиссера с философией М. Хайдеггера (*Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line*, 2003). Однако, несмотря на ряд монографий, посвященных Т. Малику, отсутствуют работы, сосредоточенные непосредственно на исследовании влияния на режиссера творчества У. Уитмена.

<sup>2</sup> *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М. : Академический Проект, 2008. С. 299.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Terrence Malick: Hollywood's poet returns. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/8437450/Terrence-Malick-Hollywoods-poet-returns/> (дата обращения: 16.11.2018).

«Тут мы стоим с этой тайной вдвоем»: поэзия У. Уитмена и кинематограф Т. Малика

к которой солдаты проводят почти все время, — будто сообщает зрителю, что это «сияние» внезапно отверзающегося бытия, возможно, более значимо, нежели происходящее сражение. Истина жизни для Т. Малика заключена в обыденных явлениях природы, но для такого рода истины у человека нет адекватных слов и категорий. Язык оказывается бессилён передать переживание, прозрение бытия, момент соприкосновения с тканью жизни, и потому голоса героев Т. Малика произносят монологи, не соотнесенные с происходящим на экране, выражающие их экзистенциальные блуждания; закадровая речь уводит зрителя от прямого восприятия видеоряда, она свободно передвигается по линии времени вперед и назад. Эта закадровая рефлексия, связанная с личностным кризисом героя и не синхронизированная с действием на экране, представляет собой эмоциональное, до-языковое чувство жизни, где слово не столько касается частной истории героя, сколько свидетельствует о чуде существования в целом. Кажется, что предназначение закадровой речи в фильмах Т. Малика — отдаваться эхом поэзии самого бытия. Такое мировидение и художественные приемы, с помощью которых оно выражается, и сближают кинематограф Т. Малика с поэзией У. Уитмена — поэта, которого «провоцирует» речь<sup>5</sup>.

Неустранимая константа поэзии У. Уитмена — первобытная радость переживания существования. Поэт конструирует образ мира, в котором отсутствуют конфликтные бинарные оппозиции; даже смерть для него — «темная мать»<sup>6</sup>, то есть порождающее начало:

The smallest sprout shows there is really no death,  
And if ever there was, it led forward life, and does not wait at the end to arrest it,  
And ceas'd the moment life appear'd.  
All goes onward and outward — nothing collapses,  
And to die is different from what any one supposed, and luckier<sup>7</sup>.

Та же зачарованность ощущением свершающегося движения жизни внутри и вокруг субъекта, заключенная в стихотворениях У. Уитмена, настигает нас в картинах Т. Малика. Как бы в противовес романтическому *Weltschmerz* У. Уитмен и Т. Малик ощущают мировую радость, могучее дыхание жизни; для них все сущее «пьет радость из груди природы»<sup>8</sup>. Тихое детское удивление рядового Уитта в «Тонкой красной линии» в поздних картинах сменяется восторгом камеры перед самыми незатейливыми феноменами — колыханием травы, игрой света, бегом облаков. Взгляд режиссера все чаще покидает героев в самый разгар диалога, чтобы обратиться к знакам течения жизни вокруг них. «Новый свет» (*The New World*, 2005), «Древо жизни» (*The Tree of Life*, 2011), «К чуду», (*To the Wonder*, 2012), «Рыцарь кубков» (*Knight of Cups*,

---

<sup>5</sup> Speech is the twin of my vision, it is unequal to measure itself,  
It provokes me forever, it says sarcastically,  
Walt you contain enough, why don't you let it out then?  
(Уитмен У. Листья травы. М.: Текст, 2016. С. 74).

<sup>6</sup> Там же. С. 313.

<sup>7</sup> Уитмен У. Листья травы. С. 34.

<sup>8</sup> Freude trinken alle Wesen

An den Brüsten der Natur

(Шиллер Ф. Стихотворения (на немецком и русском языке). М.: Текст, 2005. С. 39).

2015) — каждой из картин свойственен эмоциональный тон стихотворений У. Уитмена, который можно было бы обозначить как восторженное славословие жизни — осанну<sup>9</sup>.

У. Уитмен — один из главных певцов Америки и американского духа. «Ни в одном из европейских языков нет слов, чтобы передать американский дух, который Уитмен сделал бессмертным. Европа набита искусством, в ее земле схоронено множество великих мертвецов, и ее музеи ломаются от краденых сокровищ. Но никогда она не знала ЧЕЛОВЕКА, чей дух был свободен и здоров», — пишет Г. Миллер в романе «Тропик Рака»<sup>10</sup>. Американец У. Уитмена «взращен в здоровых природных условиях»<sup>11</sup>, он единственный в человеческом роде получает стимул «просто жить»<sup>12</sup>, ежесекундно наслаждаясь всяким проявлением этого мира. Традиция воспринимать Америку как возвращенный рай, новый Эдем, идущая через всю американскую культуру, дает Т. Малику (чьи фильмы всегда связаны с Америкой) возможность универсализировать опыт его героев, превратить частного американца в первого человека на земле. Этот Американский Адам<sup>13</sup> в силу своего положения наделен наивным зрением, и, значит, способен на подлинное переживание бытия<sup>14</sup>. Так, герой картины «Новый свет», английский мореплаватель Джон Смит, попадая в плен к индейцам, переживает второе рождение: как буквально — будучи спасенным от смерти Покахонтас, — так и фигурально — переосмысляя свою прежнюю, «искусственную» жизнь в лоне европейской культуры.

Ориентация на жизнетворчество, уникальный единичный опыт, в случае У. Уитмена предполагает отсутствие всякой интеллектуальной дисциплины, которая могла бы оформить эту мировоззренческую позицию в стройную систему:

---

<sup>9</sup> Параллелизм авторских поэтик обнаруживается и на уровне тональности: У. Уитмен начинает поэму «Песнь о себе» традиционным пятистопным ямбом, словно апеллируя к стандартному зачину эпических произведений; такая же эпическая торжественность достигается Т. Маликом путем использования фрагментов симфонических произведений в качестве музыкального сопровождения к фильмам: из оперы «Золото Рейна» Р. Вагнера в прологе «Нового света», из «Лакримозы» З. Прайснера в «Древе жизни», «Симфонии No. 9 в D minor» Л. Бетховена и «Dona nobis pacem» И. С. Баха в «Путешествии времени» и др.

<sup>10</sup> Миллер Г. Тропик Рака. СПб. : Азбука, 2000. С. 270.

<sup>11</sup> Миллер Г. Книги в моей жизни: эссе. М. : Б. С. Г. -ПРЕСС, 2001. С. 261.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Американский Адам — концепт франко-американского писателя Эктора Сент-Джона де Кревекёра, сформулированный в «Письмах американского фермера» (1782); часть национального мифа, согласно которому Америка представляет собой Эдем, а американец — Адама до грехопадения.

<sup>14</sup> Примечательно, что ребенок в фильмах Т. Малика всегда сопровождается камерой, которая движется прямо по земле и тем самым достигает перспективы близости с землей ребенка. Этот мотив ползания по земле как первичного способа постижения мира, предшествующего становлению, ходьбе как «очеловечиванию» индивида, вводится в повествование в качестве знака наличия другого уровня ощущения бытия. Состояние близости к земле располагает собственными истинами, которые забываются, как только человек учится ходить прямо.

*«Тут мы стоим с этой тайной вдвоем»: поэзия У. Уитмена и кинематограф Т. Малика*

Hurrah for positive science! Long live exact demonstration! [...] The facts are useful, and real and yet they are not my dwelling, I but enter by them to an area of the dwelling<sup>15</sup>.

Отождествляющий философию и религию, поэт словно не доверяет интеллектуальному способу познания и уклоняется от всякой безличной определенности в пользу частного образного воплощения идеи. Жизнь для У. Уитмена не может быть схвачена интеллектом, целостное ее постижение доступно только на эмоционально-интуитивном уровне. Такое чувственное, эмпирически ориентированное сознание, провозглашающее примат интуиции, диктует свободную и наиболее естественную форму высказывания — верлибр.

Стремится к неконвенциональности и высказывание Т. Малика: начиная с «Нового света», нарратив фильмов претерпевает изменение; режиссер окончательно порывает с традиционным способом повествования и разрабатывает свой аналог свободного стиха. От У. Уитмена Т. Малик «наследует» пренебрежение к сюжету: «рассказывание истории» как главная максима американского кинематографа игнорируется и превращается в поток образов, часто логически не связанных на внешнем уровне повествования и обретающих единство только в сознании зрителя. Фильмы Т. Малика противятся линейному развертыванию: он, как и поэт, чужд желанию излагать последовательно мировоззренческую позицию. Отсюда — дефабулизация повествования. Сюжет у Т. Малика эллиптичен, он обращен в поток кинематографических образов, а закадровый голос берет на себя рефлексивную функцию, подобно лирическому герою У. Уитмена. Такая форма организации повествования сигнализирует о том, что перед художниками стоят схожие задачи, решение которых они совершают схожим образом.

Однако редукция фабулы у Т. Малика — не знак встречи человеческого разума с Хаосом, как это, например, происходит в американских романах 1960 — 1970-х гг.: «Уловке-22» (1961) Дж. Хеллера, «Бойне номер пять» (1969) К. Воннегута, «Радуге гравитации» (1973) Т. Пинчона и др. Несмотря на то, что «Тонкая красная линия» как единственное, но яркое высказывание Т. Малика о войне следует традиции отрицания культуры, зиждущейся на принципе насилия (традиции, идущей от Ф. Селина), а патриотизм и героизм осмысляются как риторические приемы, — не власть Хаоса заставляет режиссера отказаться от классического повествования с разработанными сюжетными линиями. Мир у Т. Малика гармоничен, ощущение блага, пронизывающего Вселенную, и стремление к нему свойственно всем героям его картин, как и повествователю У. Уитмена: «The earth good and the stars good, and they adjuncts all good»<sup>16</sup>. Мир не вынуждает героев Т. Малика закрывать на него глаза: рядовой Уитт бежит от войны на остров и живет среди туземцев, чтобы не участвовать в насилии, но он не выпадает из репрессивной реальности, как это делает главный герой «Бойни номер пять» Билли Пилигрим; напротив, среди прочих героев картины, Уитт один стремится преодолеть то, что Т. Элиот называл «смертью-в-жизни», — отчуждение от жизнедарующей сущности мира.

---

<sup>15</sup> Уитмен У. Указ. соч. С. 66–68.

<sup>16</sup> Там же. С. 34.

Герои Т. Малика всегда находятся на пути возрождения способности воспринимать реальность как единство, обусловленное божественным происхождением, на пути отказа от бессознательного бытия. Так, в картине «Рыцарь кубков» протагонист, успешный голливудский сценарист средних лет, переживает личностный кризис и в своем сознании постоянно возвращается в прошлое. Лейтмотивом фильма становится легенда о египетском принце, который по поручению отца отправился на поиски прекрасной жемчужины, но в незнакомой стране испил волшебный напиток и заснул на много лет, позабыв о жемчужине. Режиссер ставит проблему забывания человеком некоей основы, утраты способности к чему-то важному. Существование человека, оторвавшегося от этой основы, для Т. Малика подобно сну, оно неполноценно. Кризис главного героя может быть преодолен только через пробуждение забытого чувства жизни и отказа от автоматического бытия.

Отказываясь от сюжета, режиссер отказывается от попытки упорядочивания, концептирования действительности. Будучи вещью в себе, мир не поддается оформлению и концептуализации, уклоняется от любых антропоцентрических схем, которые набрасывает на него культура. Сюжет для Т. Малика — прокрустово ложе, и жизнь во всем ее нелинейном многообразии не может быть уместна в него. Разрыв элементов текста, ослабление прагматических связей между ними, этот своеобразный тмесис, сообщает зрителю догадку режиссера о нелинейности жизненного потока, его разнонаправленности. Т. Маликом используется такая непривычная, «неудобная» для кинематографа техника повествования, как поток сознания. Формально это действительно поток сознания протагониста, но в отдельных эпизодах вспоминающий субъект устраняется, что позволяет говорить о какой-то особой форме повествования, стремящейся передать не частную человеческую историю, но нечто, выходящее за пределы единичного существования. Ни У. Уитмен, ни Т. Малик не пытаются «собрать», сконструировать действительность, как это принято в традиционных повествовательных жанрах. Жизнь для них слишком многозначна, чтобы быть объята разумом.

В своих стихах У. Уитмен достигает иллюзии полноты бытия через перечисление множества объектов, наличествующих в мире, используя ритмически однородные пассажи, таким образом создавая у читателя ощущение вселенского каталога. Взгляд повествователя у У. Уитмена, как правило, нефокализован, что позволяет ему, во-первых, воспринимать объекты как сосуществующие в едином времени и пространстве, во-вторых, подмечать онтологические связи между ними. Лирический герой парит над землей и являет себя во всех точках чувственного мира, сменяя локации буквально с каждой новой строкой. В «Древе жизни» Т. Малика этот прием смены плана доведен до крайности: камера движется из микромира в макромир и обратно — от листьев травы к астрономическим телам и снова к траве. Она также отмечает важное для мировоззрения Т. Малика подобие всего всему: изображение живота беременной женщины следует за изображением процесса зарождения Вселенной, вены на руках мужчины сменяются видом на устье реки. Времени отказано в линейности — зарождение Вселенной и зарождение человеческого эмбриона свершается одновременно; автору доступен всякий момент времени, он размещает

его в одной плоскости.<sup>17</sup> Пространственные отношения начинают доминировать над временными, целое — над частным.

Несмотря на очевидную завороченность феноменами мира вокруг, взгляд режиссера стремится к объективности; отсутствие всякой тенденциозности проявляется в утверждении равенства всех вещей. Эта эквалитаристская позиция напрямую отсылает к поэтическому мировоззрению У. Уитмена, в стихах которого все связано со всем: «Through me many long dumb voices [...] Fog in the air, beetles rolling balls of dung»<sup>18</sup>. У. Уитмен и Т. Малик ощущают братство всего сущего, универсальность отношений между ним, духовное единство:

The sharp-hoof'd moose of the north, the cat on the house-sill, the chickadee,  
the prairie-dog,  
The litter of the grunting sow as they tug at her teats,  
The brood of the turkey-hen and she with her half-spread wings,  
I see in them and myself the same old law<sup>19</sup>.

Такой взгляд на мироздание сродни пантеизму. Бог У. Уитмена и Т. Малика неперсонализирован, он имманентен, разлит во всем мире. Для У. Уитмена и Т. Малика отношения человека с Богом строятся не по вертикали, а по горизонтали: не может быть никакой речи о подчинении. Более того, это Бог не христианский: место верховного божества мужского пола, каким его мыслят авраамические религии, занимает нечто, получающее у У. Уитмена и Т. Малика имена «Мать», «Земля», «Вселенная», — плодородная энергия жизни, активная форма существования, пронизывающая все сущее.

Одна из последних работ Т. Малика — условно документальная лента «Путешествие времени» (*Voyage of Time*, 2016)<sup>20</sup> — полностью посвящена феномену жизни; это своеобразный трактат по философии эволюции. Бесконечный метаболизм, бесконечное рождение, охарактеризованное У. Уитменом как «Urge and urge and urge Always the procreant urge of the world»<sup>21</sup>, становится темой фильма. Понятия «вещества», «энергии», «материи», столь близкие лексике У. Уитмена, находят визуальное выражение: перед зрителем предстает эпическая картина истории жизни на Земле, от ее зарождения до смерти. Неигровые эпизоды, впервые появившиеся в «Древе жизни» в

---

<sup>17</sup> Космогоническая тема постоянно возникает в творчестве обоих художников. Как между строк У. Уитмена все время пытается зародиться нечто, так и Т. Малик вводит в свои фильмы неметафорические сцены зарождения галактик, звезд, органики. Космогония у режиссера получает развитие в мотиве движения. Фильмы Т. Малика состоят из актов перехода: камера и персонажи постоянно движутся через медиативные пространства — двери, окна, арки, ступени, мосты, расселины в земле, над водоемами и внутри них. Так складывается образ чего-то, постоянно возникающего в бытии, течения и изменения.

<sup>18</sup> Уитмен У. Указ. соч. С. 70.

<sup>19</sup> Там же, С. 46.

<sup>20</sup> Примечательно, что неодушевленное существительное «время» выступает здесь агенсом, вместо того, чтобы участвовать в привычной обстоятельственной конструкции — «путешествие во времени».

<sup>21</sup> Уитмен У. Указ. соч. С. 26.

виде вставок о доисторической эпохе и знаменующие в контексте повествования связь истории частной семьи с историей мира, составляют основу «Путешествия времени». Точно в согласии с бергсоновской идеей жизненного порыва, главный герой картины — жизнь, будучи скорее течением, нежели вещью, непрерывно совершает творческий акт движения, превращаясь в клетку, моллюска, рептилию, человека. Так длительность становится самой тканью реальности.

Нарративная структура «Путешествия времени» интересна масштабной фигурой нейтрального повествователя, прежде обнаруживавшего себя лишь в отдельных эпизодах картин режиссера. Это повествователь, лишенный индивидуализированного центра ориентации, чье восприятие сводится к безоценочной «имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира»<sup>22</sup>. Отстраненный взгляд на «путешествие жизни» у Т. Малика подразумевает видение, а не узнавание; перед нами безличное, *нечеловеческое* свидетельство — беспристрастный взгляд камеры<sup>23</sup>. Режиссер избегает всякого акта называния и даже пояснительного комментария: происходящее на экране имеет реципиента, но лишено интерпретатора.

Закадровый голос здесь внесубъектен — в зависимости от версии<sup>24</sup> картины его носителями становятся мужчина и женщина, что превращает его в голос вообще, равно принадлежащий актеру, режиссеру, зрителю. Более того, это голос, принадлежащий и всякому живому существу, и жизни как феномену вообще: в одной из новелл перед нами — молодой динозавр, потерявший мать; голос за кадром вопрошает: «Ты оставила меня?» Многоплановость этого вопрошания реализуется и в страхе индивидуального сознания обреченного на бытие субъекта, впервые обнаружившего свое онтологическое одиночество, и в беспокойстве младенческого мира по поводу неявленности, равнодушия сотворившей его силы, и в христианском ужасе богооставленности: «Элои, Элои! ламма савахфани?» (Мф 27:46 Мк 15:34)<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le «point de vue»: Théorie et analyse.* P. 68

<sup>23</sup> «Путешествие времени» находится в русле поворота к не-человеческому, постгуманистическому взгляду на мир. Как и У. Уитмен, Т. Малик пребывает в перманентном восторге перед феноменом человека, но в данной картине становлению человечества отведены считанные минуты, что свидетельствует о выходе за рамки антропоцентризма.

<sup>24</sup> Фильм вышел в двух версиях: 40-минутной *Voyage of Time: The IMAX Experience* для кинотеатров с технологией IMAX, озвученной актером Б. Питтом, и 90-минутной *Voyage of Time: Life's Journey* для обычных кинотеатров, озвученной актрисой К. Бланшетт. Мы анализируем обе версии, поскольку различия между ними преимущественно технические и перед нами единое (двухчастное) художественное произведение.

<sup>25</sup> Амбивалентность природы, принимаемая У. Уитменом с благодарностью, как «always a knit of identity, always distinction» (*Уитмен У. Указ. соч. С. 26*), для Т. Малика, кажется, проблематична и даже болезненна. Его герои, добираясь до середины жизни, испытывают мучительное, дантовское чувство потерянности — ощущение трансцендентной бесприютности; они всегда в процессе разрешения дихотомии жизни. Отсюда — движущая в согласии с гегелевской триадой фабулу каждого фильма цепь вопросов, приводящая к разрешению экзистенциального внутриличностного конфликта героя через опосредование волнующих его противоположных мыслей, желаний, ощущений. Герой



«Тут мы стоим с этой тайной вдвоем»: поэзия У. Уитмена и кинематограф Т. Малика

На первый взгляд, развертывание вербального ряда параллельно визуальному кажется нецелесообразным: человеческая речь как будто не соразмерна масштабам происходящего на экране. Однако, по Т. Малику, человеческий язык, включая язык художественный, должен быть воспринят как часть природы, а его ограниченность может быть рассмотрена только наравне с ограниченностью человеческого зрения, слуха и т. д. Человек связан с природой, будучи одной из множества ее форм, а значит, его язык есть такая природная форма, система, что продолжается вместе с миром, который она описывает. Согласно И. Кристенсен, «То исследование языка и мира, которое совершается внутри стихотворения, в равной мере может отражать природу как таковую [...] Мы мыслим мир посредством языка — это также означает, что мир мыслит сам себя»<sup>26</sup>. У. Уитмен решает проблему адекватности языка следующим образом: в поэме «Песнь о себе» его лирическое «я» приходит к осознанию, что каждый стебель травы есть символ цикличности: трава — это частицы мертвой материи, восстающие из земли и дарующие голос — речевой орган — поэту («My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air»<sup>27</sup>), таким образом формируя тот самый язык, который воспевает коллективное прошлое Земли. Так поглощенные во время дыхания — *вдохновения* — атомы воздуха возвращаются в мир песней.

Кинематограф Т. Малика может рассматриваться как попытка прикосновения к подлинной реальности, Вечному Сиюминутному, Великому Внешнему (термин К. Мейясу), в качестве формы реализации философской категории «присутствие». Он вновь поднимает отвергнутые постмодернизмом «наивные» метафизические вопросы о причинах и смыслах, одновременно усиливая и расшатывая «тело Актуального».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аствацатуров А. А.* Проблема смерти в поэтической системе Т. С. Элиота // Альманах «Фигуры Танатоса». Искусство умирания. Выпуск 4 : сб. ст. / под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1998. С. 34–50.

---

Т. Малика движется к прозрению отнюдь не по прямой — в этом он подобен лирическому герою «Песни о себе»; ключевой для фильмов режиссера мотив движения совпадает с блужданиями уитменовского «я» в траве: «I lean and loaf at my ease observing a spear of summer grass» (*Уитмен У.* Указ. соч. С. 23) (трава у Т. Малика наделена уитменовской символикой взаимопорождения и воскрешения: так, в картине «Тонкая красная линия» движением объектива камеры среди листьев травы режиссер словно стремится «translate the hints about the dead young men and women» (*Уитмен У.* Указ. соч. С. 34)). Герои «Нового света», «К чуду», «Рыцаря кубков», «Песни за песней» слышат взывающий голос бытия, но в отличие от лирического субъекта «Песни о себе» еще не понимают его — точнее, находятся в процессе движения к пониманию. В этом контексте поток сознания в картинах Т. Малика может быть осмыслен как техника возрождения себя: действие часто строится как драма приближения к истине, никогда не увенчивающегося ее обретением, т. к. последняя всегда ускользает.

<sup>26</sup> *Christensen I.* Novalis. Philosophy of Nature // *Romantik: Journal for the Study of Romanticism*. 2014. Vol 3 No 1. Copenhagen: Aarhus University Press. P. 81

<sup>27</sup> *Уитмен У.* Указ. соч. С. 22.

О. А. Журавлева

2. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва : Академический проект, 2015. 319 с.
3. Миллер Г. Книги в моей жизни: эссе. Москва : Б. С. Г. -ПРЕСС, 2001. 540 с.
4. Миллер Г. Тропик Рака. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 448 с.
5. Уитмен У. Листья травы. Москва : Текст, 2016. 365[3] с.
6. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва : Академический Проект, 2008. 528 с.
7. Шиллер Ф. Стихотворения (на немецком и русском языке). Москва : Текст, 2005. 351 с.
8. Christensen I. Novalis. Philosophy of Nature // Romantik: Journal for the Study of Romanticism. 2014. Vol 3 No 1. Copenhagen: Aarhus University Press. P. 79–109.
9. Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le «point de vue»: Thйorie et analyse. P., 1981. 315 p.
10. Terrence Malick: Hollywood's poet returns. URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/8437450/Terrence-Malick-Hollywoods-poet-returns/> (дата обращения: 16.11.2018).