

**ФИЛОСОФИЯ ПОИСКА
И РЕАЛИЗАЦИЯ ЧУДА ПО-РУССКИ
В ФИЛЬМЕ ДАНИИЛА ЗИНЧЕНКО «ЭЛИКСИР»**

Г. И. Жданкина

Волгоградский государственный институт искусств и культуры, Россия
gala-alternativa@yandex.ru

Н. Б. Шипулина

Волгоградский государственный социально-педагогический университет,
Россия
nbship@mail.ru

В статье выявляются особенности современного российского кинематографа, позволяющие ему быть специфической формой философского и визуально-антропологического национального самопознания. На художественно-визуальном материале фильма Даниила Зинченко «Эликсир» исследуются основные интеллектуальные, эмоциональные и духовные особенности российского менталитета. В качестве ключевых элементов российского национального мышления и поведения авторы выделяют стремление к материализованному чуду, веру в обретение искомого и желаемого с помощью овеществления духовных ценностей и идей в материальные объекты. Отмечаются романтизм, ориентация на высокие нравственные идеалы, пренебрежение материальными благами, мистическое упование на судьбу, обращённость к Богу, свойственные русской душе и характеру. Анализируется проблема жанровой отнесённости фильма Даниила Зинченко, вскрываются его повествовательные структуры, обнаруживаются элементы интертекстуальности – цитаты, аллюзии, реминисценции. Авторы подробно рассматривают специфику визуального языка и символики «Эликсира», его мифологические мотивы, архетипические образы, дискурс «текстов в тексте».

Ключевые слова: визуальная антропология, семиотика кино, русское ведение, национальное самопознание, менталитет, Даниил Зинченко, фильм «Эликсир», реалогия, чудо, поиск.

**THE PHILOSOPHY OF SEARCH
AND REALIZATION OF A RUSSIAN MIRACLE
IN THE FILM BY DANIIL ZINCHENKO «THE ELIXIR»**

Galina Shdankina

Volgograd State Institute of Culture and Arts, Russia
gala-alternativa@yandex.ru

Natalia Shipulina

Volgograd State Social-Pedagogical University, Russia
nbship@mail.ru

The article reveals the peculiarities of modern Russian cinema, allowing it to be a specific form of philosophical and visual-anthropological national self-knowledge. The main intellectual, emotional and spiritual features of the Russian mentality are studied by means of the artistic and visual material of D. Zinchenko's film «Elixir». As the key elements of the Russian national thinking and behavior, the authors emphasize the desire of material miracle, belief in finding the wanted by embodying spiritual values and ideas into material objects. The article notes romanticism, focus on high moral ideals, neglect of material goods, mystical hope of fate, appeal to God, peculiar to the Russian soul and character. The problem of genre of Daniil Zinchenko's film is analyzed, the analysis shows its narrative structures and demonstrates elements of intertextuality – quotation, allusion, reminiscence. The authors examine in detail the specifics of the visual language and symbols of «Elixir», its mythological motifs, archetypal images, discourse of «texts in the text».

Keywords: visual anthropology, semiotics of cinema, Russian studies, national self-knowledge, the mentality, Daniil Zinchenko, «Elixir», realogy, wonder, search.

DOI 10.23951/2312-7899-2018-2-151-174

В настоящее время кинематограф, в особенности российский, выполняет новую значимую сверхэстетическую и принципиально не-досуговую функцию, которую ранее осуществляла в России, пожалуй, только литература. Это функция, связанная с возможностью кинопроизведения быть ментально-визуальным способом и уникальным инструментом философствования, причём не просто способом осмысления бытия как такового, но самоосмысления, самопознания российской культуры [Щеглова 2000, 4].

Как удачно заметил Олег Аронсон, «кинематограф – это пример понимания того мышления, которое к нам ещё не пришло, но ко-

торое в кинематографе имплицитно уже содержится» [Романенко 2017]. Сегодня в России автор кинотекста – это по сути философ и культуролог, который отвечает на сложнейшие вневременные и внеидеологические бытийные и экзистенциальные вопросы, используя визуальный язык кино. Создатель кинопроизведения – порой единственный, кто может позволить себе быть свободным философом и культурологом, поскольку теоретики гуманитарного и социально-антропологического знания не всегда рискуют касаться таких неподъёмных метафизических и экзистенциальных тем. Часто ответы на эти вопросы выходят за границы конкретного фильма и авторства конкретного сценариста и режиссёра, то есть автор оказывается не создателем, а медиатором киновысказывания в том самом смысле, который Мартин Хайдеггер вкладывал в определение творца в искусстве: «Поэт – рупор Бытия». Именно рупор, инструмент для того, чтобы выразить нечто, превосходящее человека и ему не принадлежащее. Поэтому часто комментарии автора к своему произведению, высказанные в интервью художественные намерения и суть замысла фильма, сформулированные самим творцом, не всегда полностью раскрывают всю глубину и философский смысл результата творчества – собственно кинотекста, «сказавшегося» или «выкрикнувшегося» через именно этого творца. Прекрасным аргументом для этого предположения в полной мере может служить фильм Даниила Зинченко «Эликсир», вышедший в 2016 году и ещё не вполне осмысленный на теоретическом уровне киноведами, кинокритиками, культурологами.

Ностальгическая пародийная киносказка «Эликсир» молодого режиссёра-дебютанта Даниила Зинченко стала единственным российским фильмом, отобранным в программу *Forum* 66-го Берлинского кинофестиваля (11–21 февраля 2016 года). Немецкая публика с интересом и теплотой приняла авангардную ленту, созданную при активном участии арт-объединения «Сине Фантом».

Студия «Сине Фантом», основанная в 1986 году, помогает авторам снимать свои фильмы независимо от государственных структур. Среди главных продюсеров картины – Глеб Алейников и Андрей Сильвестров, основатели клуба «Сине Фантом». Почти за тридцать лет своего существования студия выпустила более 50-ти полнометражных и короткометражных фильмов, многие из которых были отмечены профессиональным сообществом как в России, так и за рубежом. Высокий художественный уровень отличает практически все картины этой студии. Автор фильма «Эликсир» Даниил Зинченко не случайно получил поддержку «Сине Фантома». Художник,

выпускник Московской школы фотографии и мультимедиа имени Родченко, активист творческого объединения молодых московских художников «Вверх», он искренне проповедует идеи русского космизма. «Земля», «Космос», «Смерть», «Воскрешение», «Родина-Мать», «Искусство как Религия», – все эти темы, волнующие художника, находят отражение в его первом полнометражном фильме «Эликсир», снятом за 10 дней (основной объём кинокартины) в Тверской области у истока реки Волги.

Проблема жанра: полижанровая специфика

По жанру «Эликсир» – это, скорее всего, *философская притча*, рассказывающая о нас с вами, о стране, в которой мы живём. Картина охватывает некие тонкие пласты нашей ментальности, проникает в глубины российской души. Режиссёр Даниил Зинченко в своём первом полнометражном фильме решает сложную проблему российского самопознания, пытаясь ответить на вопрос, кто мы, что мы из себя представляем, куда идём. Акцент сознательно сделан на России. Режиссёра не интересуют вселенский размах и мировые масштабы, хотя образно-символический язык фильма пронизан и общекультурными универсальными смыслами, мифологемами, аллюзиями. Даниил Зинченко философски осмысливает нашу жизнь исключительно как русский автор, используя все российские культурные архетипы и «брендовые» метафоры – Родину-мать, партизан, космонавтов, учёных, бескрайнее пространство, леса и болота, Чаек, веру в чудо – он пытается осмыслить их не тривиально.

Жанрово и стилистически картину можно определить и как *магический реализм*, точнее, *мистический реализм* с глубоким философским подтекстом. «Эликсир» с уверенностью можно поставить в один ряд с лучшими фильмами Алексея Балабанова (например, «Груз 200», «Я тоже хочу»), в которых он весьма специфично ищет ответы на философские вопросы «что такое русский человек?», «как он любит, если он вот так ненавидит?», «как он мёртв, если он вот так жив?». Не случайным в этом контексте будет упомянуть удачное название одной из глав книги Виталия Куренного «Философия фильма: упражнение в анализе» – «Эпоха “Груза 200”», очень точно характеризующее тематическое и проблемное поле современного российского кинематографа.

«Эликсир» можно рассматривать и как своего рода *фарс* или даже интертекстуальную с привкусом горечи *пародию* на все русские архетипы и вечные русские вопросы. В некотором смысле фильм Даниила Зинченко представляет собой *антиутопию*, где тонкая и горькая самоирония и пародия на прошлое сочетается с футурологическими прогнозами или надеждами на будущее как исцеление, воскрешение, спасение, обретение смысла. В этом отношении «Эликсир» переключается с романом Татьяны Толстой «Кысь» и также схож с этой книгой своей своеобразной «вязкостью» повествования, когда зрителю / читателю необходимо сначала «продраться», как сквозь дремучий лес, сквозь затянутое и не сразу понятное начало и только тогда оказаться захваченным сюжетом, интригой, образами и внутренней философией.

Возможно, не будет натяжкой сказать и о том, что фильм коррелирует не только с общехудожественными, внутривидовыми киножанрами, литературными аналогиями, но и с *театральной жанровой спецификой*. Нельзя не заметить с самого начала фильма осознанную или бессознательную протяжность и нарочитость реплик актёров, которая почти отменяет принципы реалистического «психологического» театра К. С. Станиславского и обращает нас к «эпическому театру» Бертольда Брехта с его «эффектом очуждения» (как способом представить явление с неожиданной стороны), а также принципом «дистанцирования», как бы остерегающих зрителя воспринимать всё всерьёз, видеть в кинотексте подлинную жизнь и поверить в её настоящесть, и, в пику этому, ориентирует зрителя на вникновение в ту художественно-интеллектуальную игру, которую с ним затевает автор.

И, конечно же, вне всяких сомнений «Эликсир» – это *сказка*. Сказочные структуры буквально пронизывают киноповествование в точном соответствии с «Морфологией волшебной сказки» В. Я. Проппа [Пропп 1998, 430]. Здесь и таинственный лес, мистическое пространство, в котором разворачиваются фантастические события; это и отправляющиеся в путь герои; это собственно поиск того важного, что в начале сказки отсутствует; это и мотив двойничества (Чайки, партизаны); это и волшебные помощники, и чудесные магические вещи; это и постоянная близость рождения и смерти, соседство живого и мёртвого и вера в их неустранимую связь и взаимовлияние; это и испытания, которые проходит герой, и, самое главное (в отличие от мифа), – счастливый финал, когда искомое обретено, зло повержено, светлые силы торжествуют, жизнь побеждает смерть.

Интертекстуальность киноповествовательных структур: цитаты, аллюзии, реминисценции

Некоторые критики не случайно соотносят «Эликсир» с эстетикой «экзотического причудника» [Долин 2017], модного и востребованного тайского режиссера, любимца Каннского кинофестиваля, значительно повлиявшего на весь современный киноязык, Апичатпонга Вирасетакуна. Формальные признаки налицо: прежде всего, особая неспешность картин. Андрей Плахов считает, что на это влияют «расслабленные повествовательные структуры, отрицающие саму идею кино как истории и кино как аттракциона» [Плахов 2017], ставшие в последнее время заметной тенденцией кинематографического процесса.

Весь фильм герои «Эликсира» неспешно бродят по лесам и полям, по опушкам и болотам, при этом произнося не всегда понятные для зрителя речи. Все они занимаются поисками бесконечности: на земле, в космосе, под землей. Учёный ищет эликсир, который открыл бы для человечества путь к бессмертию. А герои из тайских «сновидческих» фильмов изначально верят в существование духов и переселение душ, сознательно идут в джунгли, готовя себя к реинкарнации, то есть перерождению. Их представления о жизни анимистичны, поэтому они не удивляются появлению призраков, чудеса становятся реалистичными, а духи обретают плоть и кровь. В «Эликсире» тоже существуют два странноватых разноцветных персонажа с бубенчиками, похожих на призраков, взятых как будто напрокат из современных индонезийских фильмов. Они выполняют функцию трикстеров, пожалуй, самых сложных и значимых среди мифологических образов и типов культурных героев. Это двойственные существа, духи, одновременно и весёлые, и злые, сложно идентифицируемые по полу, возрасту, социальному статусу; они бегают по лесу, наблюдают, созерцают. На первый взгляд – постучали колокольчиками и побежали дальше, но, как и всякие трикстеры, они обладают способностью связывать разрозненные элементы бытия в нечто целостное, придавать ему единство.

Сближает двух режиссёров и любимое место действия: лесное пространство как средоточие невероятных магических превращений. Но, если у Вирасетакуна лес – слишком важная составляющая в структуре его фильмов, намного важнее, чем сами пассивные, пребывающие то ли во сне, то ли в обставленной приметами времени реальности (грань между реальностью и сном размывается полно-

стью) персонажами, то для Зинченко важны герои-лица, которые он приближает к нам, пытаясь представить некие значимые российские типажи. Каждый режиссёр остаётся в пространстве своей (тайской и русской) ментальности, проецируя свой взгляд на окружающий мир. В фильме «Кладбище великолепия» (2015) лес, по словам самого режиссёра, похож «на заброшенное пространство памяти, в котором воспоминания ложатся слоями»; это «метафора нашего пребывания во сне истории, когда ты не знаешь, спишь ты или нет; это пропаганда или так было на самом деле» [Вирасетакун 2016]. Каждая его картина связана с глубоко личными, интимными переживаниями и касается той политической ситуации, в которой находится его страна. Его настроения пессимистичны; наверное, поэтому так печальны его фильмы. А вот в случае с Даниилом Зинченко следует говорить о тонкой политической пародии с оптимистическими ожиданиями.

«Эликсир» снят молодым, насмотренным, любящим кинематограф и переживающим за большое кино режиссёром. Фильм разделён на две части. Бóльшая часть картины – цифровое видео, где пространство предстаёт мёртвым, застывшим, неодушевлённым. Время останавливается в нём. Об этом говорят и сами герои, повторяя, как мантру: «*времени нет, времени нет*». А вот в финале, снятом на плёнку, всё преобразуется. Нельзя не почувствовать энергию, движение в кадре, ведь в конце фильма герои под бодрую песню приходят от смерти к рождению.

Можно рассматривать фильм как посыл авторов о том, что в современной России существуют некие позитивные перемены. Титры подтверждают догадку о серьёзном конфликте, существующем между преуспевающей повсеместной «цифрой» и исчезающей, умирающей плёнкой, на которую когда-то снималось великое кино. Об этом не раз рассуждал и Вирасетакун в своих фильмах о смерти и памяти, отдавая должное целлулоидному кинематографу – особенно в своём последнем «плёночном» и увенчанном «Золотой пальмовой ветвью» фильме «Дядюшка Бунми, вспоминающий свои прошлые жизни» (2010). В одном из интервью режиссёр, пришедший в большой кинематограф из видеоарта, как, впрочем, и Даниил Зинченко, поведал о своей давней любви к старому кино: «Актёры никогда не стареют, но в реальности они уже давно мертвы, то есть кино – это своего рода сохранение душ тех людей, которых уже нет» [Вирасетакун 2017]. Любопытно, что все деньги, которые продюсеры нашли для своего фильма, были потрачены на «плёночный» живой финал, наполненный оптимизмом.

Фильм образно рифмуется и с нашей советской киноклассикой, которую отлично знает и цитирует режиссёр. Местами фильм напоминает неувядаемый шедевр Александра Довженко «Земля» (1930). Показательна аллюзия на эту кинокартину в эпизоде из «Эликсира» со стариком-космонавтом, которого везут на телеге, убранного цветами, где образы и лирическая эмоциональность явно перекликаются с финалом великой поэтической драмы: главного героя Василя, убитого кулацкой пулей, всё село провожает в последний путь, бережно и нежно склоняются над гробом зелёные ветви яблоневых деревьев.

«Эликсир» отсылает и к более современной традиции в российском кинематографе – некрореалистической. В первую очередь здесь вспоминаются «Серебряные головы» (1998) Евгения Юфита и Владимира Маслова, первый фильм из так называемой «эволюционной трилогии», за которым последовали «Убитые молнией» (2002) и «Прямохождение» (2005).

Экзистенциальный хоррор «Серебряные головы» – один из самых ярких, убедительных и удачных примеров питерского некрореализма, зародившегося как самостоятельное художественное движение в начале восьмидесятых годов двадцатого века. Представители этого неофициального направления в искусстве, в том числе и кинематографе («параллельное кино»), интересовались антропологией и эстетикой смерти и распада, исследовали качества человека в экстремальных условиях пограничной экзистенциальной ситуации – перед лицом смерти. Сюжетные линии в вышеупомянутой трилогии не отличались разнообразием: учёный или группа учёных ставили важные для человеческого сообщества эксперименты и в своей самоотверженной деятельности неизбежно сталкивались с враждебными, порою необъяснимыми природными силами. В картине «Серебряные головы» учёные проводят тайные исследования по скрещиванию человека и дерева, чтобы получить новый тип человеческой породы – «человекодерева», стойкого, живучего, не подверженного внешним влияниям. В фильме Зинченко тоже есть учёный, ищущий эликсир, способный обессмертить людей.

Оба фильма роднят не только сюжетные переклички и похожие герои, неторопливо бродящие по лесам, полям и болотам, но прежде всего их сближает атмосфера «мёртвых» природных ландшафтов, в которых останавливается время. Кстати, часть действия в «Эликсире» происходит на могилах, реальных, узнаваемых. Они напоминают именно о твоих, а не каких-то абстрактных, умерших родственниках. Памятники ведь типичные, постоянно присутствующи-

щие в нашем коллективном сознании. Реалистичность в картине органично уживается с мистицизмом, знакомое кладбище расцветается ноосферными вспышками.

Можно предположить, что эта странная ироничная интонация, присутствующая в «Серебряных головах», навсегда врезалась в память подростка Даниила Зинченко, снявшегося у Юфита в роли сына лесника. В своём первом полнометражном фильме «Эликсир» он наследует традиции «параллельщиков», расширяя границы образно-аллегорического и метафорического киноязыка. Ведь по существу оба фильма являются развёрнутыми метафорами нашей «советской» действительности.

В первом киноэксперименте молодого актуального художника, несомненно, ощущается и влияние творчества Алексея Балабанова. Особенно «Эликсир» перекликается с мистической драмой «Я тоже хочу», рассказывающей о загадочном путешествии героев к мифической Колокольне Счастья, то есть о присущей русскому человеку вечной жажде чуда. Оба режиссёра осваивают мифологическое пространство именно «русского мира». Точнее, оно ярко проявляется «в русско-советском коллективном подсознательном, сформировавшемся в сверхдержавном обществе» [Плахов 2008], как справедливо замечает Андрей Плахов. И у Балабанова, и у Зинченко в их сюрреалистических сказках сквозит философская ирония и ощущается глубинный ностальгический смысл. В фильмах обнаруживается оптимистический подтекст, своим персонажам режиссёры дают надежду на счастливый исход.

Их типажные герои (у Балабанова – Бандит, Алкоголик, Музыкант, Старик, Проститутка) афористично и метко изъясняются, и тут несомненна связь и одного, и другого с А. Платоновым, занимавшимся в своём творчестве поисками русского духа. Зинченко признавался, что фильм «Эликсир», в котором мир города противопоставляется миру природы, навеян его любовью к Андрею Платонову. Уникальный самобытный художественный мир Андрея Платонова, проявляющийся в диалогизме архитектурной структуры его произведений, в символизации и метафорическом осмыслении окружающей реальности, в категориях счастья и смысла, в обращении к идее воскрешения мёртвых, в ориентации писателя на русский менталитет как на парадигму обыденного сознания, выраженную в формах языка, – оказывается близок и Балабанову, и Зинченко.

В «Эликсире», помимо стилового сходства, склонности к инверсиям, архаической «былинности» построения и манеры повествования, есть буквально текстуальные аллюзии на повесть «Котлован»

А. Платонова. Это и особое отношение к русской природе как некоему безмолвному контексту событий человеческой жизни («воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге – в природе было такое положение»); и отношение к пространству и времени, стремление «беречь время жизни, пройти даль надежды до конца»; и реалогичность, овеществлённая жизненная философия, отношение к материальному как одухотворённому, не как косному и мёртвому, а как к живому («Умерший, палый лист лежал рядом с головою Вощёва, его принёс ветер с дальнего дерева, и теперь этому листу предстояло смирение в земле. Вощёв подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и неизвестности. «Ты не имел смысла жизни, – со скупостью сочувствия полагал Вощёв, – лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить»); и вера в то, что можно «добыть истину из земного праха». Так же, как и в «Эликсире», в повести А. Платонова растворены «общая грусть жизни и тоска тщетности», свойственные русской душе, которая живёт, «чувствуя нарастающую силу горящего ума и всё более уединяясь в тесноте своей печали», «не имея полной веры в общую необходимость мира», «не чувствуя истины», «стесняясь и тоскуя» [Платонов 2017].

Мифология и архетипы. Новая мифология?

Сам Даниил Зинченко в интервью так комментирует присутствие мифологем и сказочных персонажей в своём киноповествовании: «Все персонажи были придуманы до меня самой Россией, я их просто соединил в сценарии в некой вневременной, внеисторической области, к которой невозможно придраться. Это лес. Лес – сказочная область, в которой может быть что угодно. Иванушка-дурачок пошёл, нашёл Бабу-Ягу, она ему дала клубок золотой, катится, он за ним идёт. Я в этот лес поместил всех персонажей, которые связаны с советской, с российской мифологией: бандиты, чиновники, Плотник (несложно понять, кто это) и так далее» [Волчек 2016]. Но это совсем не исчерпывающий перечень метафор, архетипических образов, культурных универсалий, которыми полон фильм. Полагаем, что здесь отчётливо обнаруживается тот эффект «рупора», о котором шла речь выше – автору удалось пропустить через своё творчество и выразить в своём произведении то, что без его ведома, само «сказалось» (не я сказал, через меня сказалось).

В этом отношении «Эликсир», по воле автора или без оной, получился очень плотным по упакованным в нём культурным смыслам, цитатам и аллюзиям. Фильм без преувеличения оказался своеобразной «игрой в бисер», где каждая бусина – это особый, в большей или меньшей степени общеизвестный и узнаваемый элемент культуры или же смысл, намёк, понимаемый и обнаруживаемый только сложным (начитанным и насмотренным) интеллектом и чуткой, чувствительной к тонким материям душой. В «Эликсире» мы видим причудливое калейдоскопическое переплетение общекультурных архетипов, языческих мифологий, библейских сюжетов и образов, советской идеологической мифологии и мифологии новой, сформировавшейся в последние десятилетия российской истории. Рассмотрим подробно эти мифологические элементы.

На протяжении всего фильма герои артикулируют такие ключевые элементы бытия, как *пространство и время*. На этих бинарных оппозициях, являющихся по сути базовыми культурными универсалиями, строится весь кинотекст «Эликсира». Их закольцованность представляет собой основной месседж фильма. Пространства много, слишком много, а времени катастрофически мало; рефреном звучит тоскливое, произнесённое раненым партизаном в бреду: *«Километров так много вокруг, а секунд уже нет ни одной»*. Это рефрен, который множество раз повторяют разные герои фильма «Эликсир». Здесь важно, что к дихотомии *пространства и времени* добавляется ещё одна пара категорий – их экзистенциальные измерения – *жизнь и смерть*. Пространство мёртвое, оно душит, губит, не даёт вздохнуть свободно. Время же – величайшая ценность, которая ассоциируется с жизнью, длительностью подлинного человеческого существования, со свободой. Одна из Чаек говорит: *«Меня пространство кормит тишиной и смертью»*.

Неслучайны в этой связи образы партизан и космонавтов. Они не просто метафоры-бренды российских достижений в бою и в мирных открытиях, они олицетворяют два способа осмысливать пространство и относиться к нему. Чайка очень отчётливо это озвучивает: *«Бороздят океаны Вселенной огромные железные машины. Хоть быстрота движения планет непостижима, но с помощью отваги и любви мы сможем разгадать хотя бы ту часть космоса, где будет толк от нашего биения сердца. И партизаны такие же служители пространства, как мы, искатели предельности его»*. Партизаны осваивают *ширь* пространства, а космонавты – *высь и глубину*, и те, и другие стремятся найти *бесконечность*. Чайка-партизанка говорит про космонавтку Чайку: *«Это сестра наша из космоса, бесконечность искала. Прямо, как мы»*.

Жизнь и смерть, как и пространство и время, в «Эликсире» артикулируются в разных мифологических контекстах. Это и элементы архаического сознания, характеризующегося языческими представлениями и сопровождающегося магическими практиками. Для создания эликсира не просто нужен человеческий материал – волосы, ногти, любая телесная жидкость, образцы ДНК – «*Нужны пробы: партизан, мужчины и женщины, и космонавтов, мужчины и женщины*», пробы с живых людей. Серафим усиливает действенность магии и срезает волосы с лобка беременной Чайки: «*Они ближе к новой жизни растут!*» – в надежде, что сработает магия сходства и смежности.

Пространство живое и мёртвое маркированы и на уровне культурных ритуалов. Здесь уместно выделить пространство кладбища, где разворачиваются важные в фильме события, связанные с поисками эликсира Учёным, у которого Серафим спрашивает: «*Как Вы из земли знания высасываете?*», ведь «*только живые могут воскресить своих мёртвых!*».

Визуальный язык и символика

Даниилу Зинченко и оператору-постановщику Саше Тананову удалось выстроить неповторимый визуальный ряд образов и символов, иллюстрирующих основные архетипы российской ментальности, её базисные культурные метафоры.

Одна из особенностей российского способа думать и жить – это тотальная *вера в чудо*. Об этом неустранимом стремлении русских к чуду свидетельствуют такие овеянные символы «Эликсира», как, например, кровоточащие берёзы. Здесь очень заметна ещё одна значимая особенность русской культуры – двоеверие, сложное переплетение христианских и языческих символов и образов, поэтому в фильме кровоточат березы, как иконы.

Один из ключевых российских культурных концептов – *дорога* – проходит красной нитью в фильме Даниила Зинченко. И здесь мы тоже видим соединение или даже столкновение языческого и христианского мотивов. «Мать сыра земля», хоть и лечит героев, но сама по себе страшит, пугает своей хтонической нехоженостью, отсутствием человека как носителя духовности, а вот дорога хоженная, истоптанная людьми воспринимается как нечто благое, светлое, именно дорога как путь («*В России нет дорог, есть направления*»), путь человека к самому себе, путь к Богу, путь к чуду. «*Я землёю до-*

*рожную рану заткну, она меня лечит. Потопчи вокруг, мне только хо-
женная дорога помогает, потопчи вокруг, а то без следов движение – это
пустая грязь».*

Небезынтересны в символическом отношении и конструктивистские игры автора «Эликсира» с пространством. На протяжении всего киноповествования вертикаль и горизонталь выступают символами жизни / смерти, духовности / косности. Так, например, после того, как по лесу пробегают ряженые, падают деревья (из вертикального состояния переходят в горизонтальное), и кто-то из героев умирает. Падающие деревья – своего рода метроном, обнуляющий время.

Для Зинченко его картина прежде всего – «о революции духа человечества, происходящей в области абсолютной бесконечности, в России, в точке пересечения двух векторов – простора (горизонтали, горизонта) и космоса (вертикали как волевого преодоления гравитации)». «Эти два вектора заработают только тогда, когда исчезнет время – страх перед смертью – и, возможно, произойдёт воскрешение», – рассуждает режиссёр [Эликсир 2015]. Такие персонажи фильма, как партизаны и космонавты, явно олицетворяют два способа существования и устремлений, два формата пути – горизонтальный (партизаны) по земле вдаль, и вертикальный (космонавты) ввысь. При этом в обоих случаях (и даль, и высь) воспринимаются как бесконечность. Пространство и бесконечность – об этом высказываются все без исключения персонажи. Почтальон – кладезь афоризмов: «Пространство для меня веселье в векторе», «в бесконечности нет ни жизни, ни пространства», «время же оно – предательство пространства». Но революционный дух людей просто так не уничтожить. Он открывает новую жизнь, новые горизонты, и обретённая бесконечность отменяет дихотомию жизни и смерти, ведь «в бесконечности нет ни жизни, ни смерти».

Даниил Зинченко в своём фильме очень тонко выявляет и показывает такую особенность души и характера, мышления и поведения русских, как жертвенность, осознание необходимости жертвы и готовность её принести, особенно во имя высоких, главных идей и ценностей. Это явный христианский мотив в «Эликсире», воплощённый в фильме неоднократно. Автор умело вплетает в ткань кинопроизведения евангельские мотивы, возникают постоянные параллели с Христом. Так очень отчётливо прочитывается образ Христа, воплощённого в одном из персонажей – плотнике (Иисус – сын Иосифа-плотника).

Ярким визуальным христианским образом в фильме выступает утопающий в бассейне человек в белых одеждах с крестообразно

раскинутыми руками в самом начале фильма. Мы также исподволь, намёком узнаём образ Христа и тогда, когда главный черт говорит Серафиму: «Ты же боишься смерти, значит, не веришь в это ваше дело!». «Ты же там *Его* искал» («Он», «Сам», «из *изначальных*»), и когда после допроса Серафим вместо доноса нарисовал чертям солнце – устойчивый символ Христа («*Его? Изначального?*»).

Значимое место в «Эликсире» занимает и мифологизированный персонаж учёного, напоминающий об «оттепельном» времени и воскрешающий в памяти легендарный фильм Михаила Ромма про физиков-ядерщиков «Девять дней одного года» (1962), выполняющий чётко отведенную ему режиссёром роль.

Партизаны, партизанки, космонавты и космонавтки, плотник, учёный в «Эликсире» олицетворяют силы добра. К ним примыкает Серафим (пытливый Иван-дурак), помогающий учёному в поисках эликсира воскрешения. А черти – силы зла: чиновники, власть, криминальные авторитеты, – «враги божественного пространства, приверженцы времени, как дьявольского измерения (Время-Деньги)». Именно они убивают Серафима. И тот, кто ведёт на казнь плотника / Христа, умеющего превращать воду в нефть, он не типичный злодей из сказочного фольклора, а экзекутор, выполняющий свою профессиональную работу, олицетворяя власть, идеологию, государство. В такой мифологической системе бинарных оппозиций два полярных мира добра и зла находятся в постоянном противостоянии. Все эти мифологические структуры достаточно ясно обнаруживают себя в фильме.

Весьма экстравагантно и нетривиально автором фильма реализован значимый для символической структуры «Эликсира» лирико-поэтический и мелодраматический образ Матери Серафима. Для этого Даниил Зинченко обращается к символике советского прошлого и визуализирует этот образ при помощи конкретной скульптуры – «Родина-мать зовёт!» Е. В. Вучетича, установленной на Мамаевом кургане в Волгограде.

Скульптуры матерей установлены во всех городах-героях бывшего СССР, и все они похожи тем, что держат в руках оружие защиты – щит; это матери, которые заслоняют своих сыновей от гибели. Гирлянды дубовых листьев в руках скульптур скорбящих матерей символизируют непоколебимую вечность жизни. А Родина-мать в Волгограде – воительница, мужественная и сильная, высоко подняв меч над Волгой, зовёт сыновей умереть за свою Родину. У неё очень напряжённое лицо, искажённое открытым в крике ртом, за её спиной развевается на ветру ткань одежды, напоминающая кры-

ля Ники Самофракийской или Валькирии, несущейся на крылатом коне над полем битвы, собирающей души погибших воинов и уносящей их в Вальхаллу.

Окаменевший, застывший символ Родины-матери сделан сознательно. Вокруг неё – концентрация пустого мёртвого пространства. *«Сердцу моему уже не пережить простора. Нежных тёплых волн огромнейшей земли. И ветра мне не удержать напора, который воду шевелит вдали. Я умираю. Вокруг меня пространство, как могила. Звёздной пылью расшито за горизонт»*, – пишет мать своему сыночку Серафиму. Возможно, здесь неосознанно озвучен локальный эсхатологический миф – волгоградская городская легенда о том, что Родина-мать постепенно разрушается, и, когда она окончательно рухнет, прекратит своё существование сам город. Силуэт матери-родины появляется на водной глади, и она продолжает: *«Я так тебя люблю. Я так тебя любила. Поэтому мой сон не будет вечным сном. Я верю, что ты жив. Я верю, знаю. Не мог ты просто так взять и умереть. Пусть материнский плач к тебе не долетает, но свет от сердца должен улететь»*.

Образ Родины-матери в «Эликсире» не так однозначен. Он оживляется на воде, на земле и в небе. Это тоже часть позитивного замысла автора. Звёздное небо с контурным изображением Матери – пожалуй, один из главных символов и сильных визуальных эффектов в фильме.

Тексты в тексте: дискурс стихов и писем

Язык «Эликсира» поэтичен и афористичен. Особенно любопытен один из самых ярких образов в фильме – шустрый вестник, «разносчик слова», озорной почтальон-медиум (Гермес, Локи, архангел), прущий напрямик с рёвом медведя, изрекающий в форме лозунгов и слоганов много важных для фильма смыслов, например, иронически касающихся актуальных проблем массмедийного сознания в современном информационном обществе: *«Без корреспонденции пространство перестает существовать»*, *«Человек без корреспонденции перестает любить пространство»* и т. д. Своим поведением он, как лукавый бог коммуникации, демонстрирует основной закон журналистики – комментировать *«веселье в векторе»*, собранное на дорогах (которые для него *«как санатории»*), не вмешиваясь ни во что, смотреть на освещаемые события как бы со стороны и находить верные, хлёсткие слова для их отражения.

Отдельного анализа достойны «тексты в тексте», которых в «Эликсире» несколько. Это и письма Матери, зачитываемые заунывным напевным речитативом, напоминающим голос сказителя. Это и тосты Чаек и партизан. Оба этих типа повествования представляют собой формульные для концептуального содержания фильма нарративы и по форме очень похожи на фольклорные: письма звучат как эпические, былинные тексты, а тосты – как поговорки и пословицы.

Озвученные письма Серафима и Матери, в которых наглядно проявляется их неразрывная духовная связь, занимают важное место в лирической структуре повествования. Голос матери звучит так проникновенно, что вызывает искренние слёзы у партизанки и космонавтки: *«Я плачу очень часто, хотя же я должна терпеть и ждать. От бесконечности, от бесконечности! Сынок, ты должен увидеть меня. Ты должен появиться, отражаясь у воды. Иначе не успеешь вдруг, хотя я всеми силами дождусь. Я постараюсь»*.

Тексты тостов – это по сути уникальный и своеобразный способ облечь метафизические устремления поиска бесконечности космонавтов и партизан в ироничные и романтические застольные формулы, выражающие приверженность людей тем или иным идеям и идеалам. Сам способ российского философствования в формате застолья и обязательность сопровождения пиршества размышлениями – особенность нашей национальной культуры. В «Эликсире» эта черта передана очень ярко. Так, партизан прерывает речь Чайки словами: *«Погодь, не выкладывай всё, давай нальём, а то говорить не о чем»*. В самом деле, алкоголь у русских – это универсальный эликсир, способный разговорить человека, сделать его ум ясным, а язык острым и искромётным; русские пьют, *«от этого глотка чтоб дух наш встрепенулся»*.

В своих застольных формулах космонавты и партизаны декларируют значимые ценности, ради которых живут и умирают: *«За полёты и болота!»*, *«За космос и за братство партизанское мы пьём. Быть может, путь наш затерялся. За мхи и звёзды мы умрём»*. Здесь невольно вспоминается такой лингвокультурный маркер советской эпохи, как тексты самодельных песен, например, слова из песни барда Юрия Кукина: *«А я еду, а я еду за туманом, за туманом и за запахом тайги»*. Русский человек – неисправимый романтик, он не стремится к выгоде, вознаграждениям, комфортному быту и уюту, он готов идти за мечтой, пусть и несбыточной, готов на жертвы для осуществления весьма радужных целей и надежд. Но при этом для русских очень важно при достижении этих целей соответствовать

своим представлениям о нравственной норме, о социальной ответственности, и «биение сердец», «отвага и любовь» – универсальные духовные ориентиры, помогающие нам оставаться верными самим себе.

Значимым «текстом в тексте» является и финальная песня «Подъёмный гимн» Марии Фединой, весь смысл которой сводится к торжеству жизни над смертью и освобождению: «Закончили со смертью мы войну», «мы освобождены»!

Своеобразным «текстом в тексте» можно считать и звуковую структуру «Эликсира», исключительно тонко и талантливо выстроенную звукорежиссёрами Андреем Гурьяновым и Антоном Курышевым. Уникальные звуковые эффекты создают атмосферу фильма. Пространство леса, наполненное гулом, шёпотом, жужжанием, шумом падающих деревьев, бормотанием, декламацией, тишиной, настраивает зрителя на вдумчивое медитативное восприятие. Можно просто слушать фильм, и это будет не менее захватывающе, чем смотреть.

Ностальгическая реалогия

Россия, русская ментальность, непростая история нашей страны – вот что исследует и пытается понять автор фильма «Эликсир». В кинокартине можно найти большое количество отсылок к нашему общему революционному и советскому прошлому, его ключевым событиям. Это, например, победа в кровопролитной Великой Отечественной войне и всё, что с ней связано. Партизаны и партизанки, раненые бойцы советской армии, командиры и связисты населяют вневременное пространство «Эликсира». Но при этом Даниил Зинченко выхватывает из этой историко-фактологической «ленты» не парадно-фасадные, лозунговые элементы, а душевные, эмоциональные, связанные с обычной жизнью обычного человека – с повседневной действительностью, с вещами, бытом. Так, например, двух девушек, партизанку и космонавтку, зовут одинаково – Чайками. В этом можно усмотреть некую амбивалентность: гордость не только за непревзойдённый до сих пор подвиг первой женщины-космонавта Валентины Терешковой, в честь позывного которой («Чайка») были названы популярные в народе механические наручные часы, но и увидеть напоминание о самой красивой и репрезентативной машине советского периода, предназначавшейся для первых лиц государства, но никак не для рядовых граждан.

Для историко-культурологического и философского анализа фильма «Эликсир» интересно то, что исторические факты, события военной истории, известные личности показаны, с одной стороны, иронично, в стиле фарса, с другой стороны, речь о них ведётся с очень грустной ностальгической ноткой. Это и разведчики и партизаны – остатки Заевского отряда. Это вещественные, реалогические элементы советской эпохи, которыми, как флеш-накопителями индивидуальной и коллективной памяти, пронизан каждый кадр – тулупы и расшитые рубахи, печёная картошка, рукомойник на дереве, армейская фляжка и разговоры у костра в лесу, рация, письма в их традиционном рукописном бумажном формате, которые были единственным способом связываться с людьми, получать информацию, делиться сокровенным. При этом для русских важна не сама по себе информация как сведения, данные, факты, а способ её символической «упаковки», что нетривиально удалось показать Даниилу Зинченко в своём «Эликсире».

Как бы невзначай в «Эликсире» встречаются и отсылки к массовой культуре советской поры. «Тебе письмо от твоего Паташонка», – говорит Серафим. Мало, кто помнит, что Пат и Паташон – датские кинокомики Карл Шенстрём (Пат, 1881–1942) и Харальд Мадсен (Паташон, 1890–1949), которые выступали с 1921 по 1940-е гг. Фильмы с ними успешно шли в советском кинопрокате, и образы их стали нарицательными, означая пару, один из которых «высокий», другой «маленький».

Мы пережили много трудных времён, но сегодня мы можем ностальгически вспоминать, «как хорошо мы плохо жили». Были такие вещи в нашей общей прошлой жизни, которые сейчас не воспроизвести, они, наверное, навсегда утрачены. Например, коммунальные квартиры. Это понятие существует только в России. Люди были открытыми и всегда готовыми помочь своему соседу. Демонстрации в советское время – вроде бы ритуальное выражение идеологии и политических властных структур, а сейчас вспоминаются как что-то необыкновенно светлое, связанное с твоей юностью. Царило искреннее веселье и радушие. Всё это безвозвратно ушло. Всё это вещи, компенсаторные по отношению к тоталитаризму, мы просто перекодировали их в другой культурный формат.

Философия кино и национальное самопознание

В российской мыслительной традиции отражена такая глубинная ментальная и исследовательская методологическая тенденция

в философствовании, как потребность в подкреплении (а порой и замене) теоретических рассуждений и утверждений художественными текстами – литературными, музыкальными, живописными, архитектурными и др. Так, например, С. С. Аверинцев писал об этом: «На Руси <...> философствование осуществлялось в специфических формах: в формах иконописания. Не в трактатах, а в иконах <...> приходится искать центральные идеи древнерусской культуры. Творчество красоты приняло на себя дополнительные функции, которые в других культурах принимало на себя абстрактное мышление» [Аверинцев 1988, 12–13]. Речь идёт о том, что, «с одной стороны, тяготея к идее высокого нематериального смысла существования человека в мире культуры, к идеалистическим построениям, российская философия стремится для подтверждения истинности и убедительности своих идей найти и утвердить некую устойчивую зримую и ощутимую, то есть вещественную, форму художественного объекта – картины, скульптуры, инсталляции. В самом деле, помимо иконописи, о которой пишет С. С. Аверинцев, убеждённый, что “музы сёстры и что разные виды человеческого творчества имеют сходные проблемы и сходные шансы”, функции российской философии культуры и вообще философствования в определённом смысле выполняли и выполняют литературная критика, журналистика, все формы пластического художественного творчества, фотография, театр, поп-арт, дизайн, кинематограф, телевидение, шоу-бизнес» [Шипулина 2014, 40–41].

Фильм Даниила Зинченко «Эликсир» – прекрасный пример такого философствования средствами искусства. Фильм в лучшем смысле слова философский, поскольку связан со сложными вопросами самопознания и самоосознания российским человеком самого себя, своей истории, своих неустранимых экзистенциальных проблем. «Эликсир» – это свидетельство такой ментальной привычки в российской культуре, как неудовлетворённость любым наличествующим в данный момент состоянием души, настоящим положением дел и стремление двигаться в направлении чего-то более осмысленного, ценностно значимого, высокого. Вся русская литература и философия второй половины XIX – начала XX века пронизана поиском ответа на вопрос о культурных причинах и возможных следствиях и воплощениях этой особенности русского ума и души. Как позволяет заключить история развития современных российских литературы и кинематографа в целом и фильм Даниила Зинченко в частности, эти вопросы не потеряли актуальности, просто появились новые способы их артикуляции, художественно-философские методы обнаружения ответов на них, новые экранные форматы

фиксации этих ответов и презентации их реципиенту – читателю и зрителю.

Фильм «Эликсир» – весьма специфическая попытка достаточно молодого человека помыслить тайные «складки и закоулки» русской души, и в этом смысле он представляет собой ярчайший образец кинофилософии российского самоисследования и самопознания. В этом контексте совершенно не хочется употреблять избитый и почти пустой концепт «патриотизм», поскольку в фильме показана сложная любовь к своей стране и народу со всеми коллизиями, странностями, порой тяжёлыми пороками. Ведь Россия – «страна неблагодарная. Россия иррациональна, тягостна, своенравна, самодовольна, строптивая, отзывчива и сердечна, щедра, болезненно-чувствительна, злопамятна – но всё-таки отходчива» [Лаурен 2010, 7].

Осознанно или нет, Даниил Зинченко достигает в своём кинопроизведении ещё одной философской и лингвокультурологической цели – передать языковыми средствами особенности российской ментальности. На протяжении всего киноповествования мы слышим шёпот, бормотание, речитативы, звучащие как заговоры, молитвы, заклинания. Американский антрополог Нэнси Рис выявила в качестве экзотических лингвокультурных маркеров русской культуры два жанра – литанию и ламентацию [Рис 2005, 158–164]. В самом деле, менталитет русских существенно характеризуют такие дискурсивные жанры или риторические фигуры, как «литания (молебное воззвание, прошение, призывание Бога и святых себе в заступничество) и ламентация (плач, стенание, рыдание), определяя одновременность жалобы на житейские неурядицы, бытовые неудачи и страдания (то есть, разговор о низком, материально-вещественном “ниже” бытия человека) и разговоров о Боге и с Богом (то есть о высоком, главном, сущностном) как культурно-экологическое свойство русской культуры, позволяющее ей не утрачивать своей сути и не страдать кардинально от потрясений и тотальных социальных перемен» [Шипулина 2014, 39–40]. Тексты писем Серафима Матери, формульные фразы Чаек и партизан, их незаурядные тосты, диалоги персонажей вполне вписываются в эти два речевые жанра, передающие возвышенность и поэтичность русского менталитета.

Даниилу Зинченко удалось показать и трудно уловимую и ухватываемую на уровне теоретического философского знания специфику религиозной мистики русских. С одной стороны, конечно же, культуробразующим и даже цивилизационным фактором России является православие. С другой стороны – у русских (особенно

у склонных к философствованию людей искусства) наблюдается постоянное стремление его «улучшить», духовно усовершенствовать за счёт других мистических традиций – своего языческого культурного багажа (и в «Эликсире» мы это видим на протяжении всего фильма) или других форм христианства – католицизма и протестантизма. Ф. М. Достоевский считал, что католицизм держится на таких трех столпах, как *чудо, тайна и авторитет*, основой же православия являются *вера, совесть и соборность*. Даниил Зинченко демонстрирует в своём фильме, что тайна, чудо, авторитет и стремление к ним в равной степени характеризуют и русское православие.

В фильме важное место занимают такие значимые для русских экзистенциалы, как жизнь и смерть, о которых философски размышляют разные герои. Так, Серафим, зачитывая письма Матери, произносит: *«Я умираю, вокруг меня пространство, как могила»*. Первый («старец из изначальных») – персонаж, который находится в промежуточном состоянии между жизнью и смертью, он познал истину бытия и смысла смерти («Я уже к своей могилке прикипел», «Хочу умереть в движении и с пользой»). При этом мы видим не просто старца, а прочитываем все намёки автора («Поехали!», «Земля, я Кедр, вы слышите меня?») на персональную исторически и биографически достоверную личность – состарившегося (как если бы он по сей день был жив), ставшего юродивым отшельником Гагарина.

Автору «Эликсира» удалось мягко и иронично артикулировать и такую горькую особенность российского менталитета, как тотальный коллективизм, который не только ведёт к великим победам, но и к великим жертвам, массовым жертвам. Люди в России – это расходный телесный материал для достижения высших целей, некий органический ингредиент для приготовления эликсира (пушечное мясо истории), который только из живых людей делается. И наши болота, и наша нефть – это наш народ, люди, переработанные природой, антропосодержащее удобрение. Партизаны и космонавты – это герои, которых надо принести в жертву для реализации чуда, для его воплощения в некую овеществлённую форму – в изготовление эликсира. Тема жертвы и жертвенности российского культурного самосознания является основой для кольцевой структуры киноповествования: мы в начале фильма видим в бассейне (искусственном водоёме) акт жертвоприношения человека в белых одеждах, вокруг которого по воде растекается овеществленное чудо – чёрный эликсир (нефть – чёрная кровь и чёрное золото России), и в конце фильма этот образ повторяется, когда в озере (естественным водоёме) нефть исчезает.

Ключевой концепт в фильме «Эликсир» – «реализация чуда», озвученный в самом начале картины и очень точно характеризующий русские ум и сердце. Отношение русских к чуду и чудесам такое же оксюморонное, как и другие проявления нашего национального способа мышления и поведения. С одной стороны, мы декларируем в философии, в религиозных проповедях, в литературе нематериальность чуда, его необязательность для подлинной и крепкой веры. С другой стороны, мы страстно желаем воплощённости чуда в осязаемые вещественные факты и реалии действительности. Поиск чуда свойствен русской ментальности даже тогда, когда здравый смысл или негативный опыт призывают нас оставить затею обретения чудесного. Как говорил Федор Тютчев: *«Чему бы жизнь нас ни учила, но сердце верит в чудеса»*. Часто русским самим неведомо, зачем им это чудо и что с ним делать, мы порой даже испытываем ощущение непереносимого разочарования или дезориентированности и тоски, когда так долго искомое или творимое чудо наконец произошло, но не принесло ни счастья, ни пользы, ни уверенности. Уместно здесь вспомнить слова Клайва Льюиса о том, что *«чудо и мученичество идут по одним дорогам»*, поэтому *«чудо всегда ждёт нас где-то рядом с отчаянием»* (Эрих-Мария Ремарк). Поэтому обретение чуда у русских не всегда носит радостный характер. Герои фильма «Эликсир» – исключение, поскольку они не только устремлены к реализации чуда, ищут его и творят, но испытывают тотальное удовлетворение от его достижения, они счастливы, о чём свидетельствует финал фильма – триумф рождения / жизни и воскресения над умиранием / смертью.

В российском кинематографе последнего десятилетия можно выделить даже определённую тенденцию к кинофилософскому исследованию русской души в отношении к чуду и к вере, и уже сложилась обширная фильмография под общим прокатным слоганом «Здесь происходит необъяснимое». В неё, вне всякого сомнения, можно включить и фильмы Павла Лунгина «Остров» (2006) и «Царь» (2009), и фильм Александра Прошкина «Чудо» (2009), и кинокартину Владимира Хотиненко «Поп» (2010), и вышедший недавно фильм Николая Достая «Монах и бес» (2016). Каждый из названных кинопроектов – это самостоятельное исследование способов и форматов отношения русских к Богу, соотношения официального и неофициального в них, сложное сочетание русской религиозности как индивидуальной сферы духа и российской церкви как государственного института и структуры власти. Прекрасно вписывается в этот перечень и фильм Даниила Зинченко «Эликсир».

Смысловой квинтэссенцией кинотекста «Эликсира» является показ особого состояния души русских, предполагающего постоянный поиск. Русский человек всегда ищет город счастья, Китеж-град. Часто мы уповаем на чудо или ищем нечто, что принесёт нам счастье и благополучие. Такая неуспокоенность и поиск для русских крайне важны, ибо наши ум и душа не терпят пустоты, щемящей смертной тоски от отсутствия смысла, простора, свободы, чуда. И это всегда поиск не чего-то конкретного, что мы рационально осознали и стремимся получить, а поиск сам по себе, поиск состояния, иного по отношению к нынешнему, поиск некой мистической сущности, приводящей людей к счастью, вечности, лучшей жизни. В определённом смысле можно назвать то, что отыскивают герои фильма «Эликсир», Граалем, эликсиром, философским камнем.

ЭЛИКСИР

Режиссёр, автор сценария и режиссёр монтажа: Даниил Зинченко

Оператор-постановщик: Саша Тананов

Звук: Андрей Гурьянов и Антон Курышев

В ролях: Александр Горелов, Николай Копейкин, Григорий Сельский, Виктория Максимова, Анна Алексеева, Сергей Фролов, Олег Руденко-Травин, Глеб Алейников, Дмитрий Журавлев, Виктор Хоркин, Анастасия Чупахина

Производство: ЛИГА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО, КОСМОС-ФИЛЬМ, СИНЕ ФАНТОМ, REFLEXION FILMS

Россия, 2015

БИБЛИОГРАФИЯ

Аверинцев 1988 – *Аверинцев С. С.* Красота как святость // Курьер. 1988. Июль. С. 12–13.

Вирасетакун 2016 – *Вирасетакун Аничаттонг.* «Цикл сна длится 90 минут – так же, как и фильм». Интервью Марии Кувшиновой // Сеанс. 2015. 19 мая. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://seanse.ru/blog/> (дата обращения: 05.05.2016).

Вирасетакун 2017 – *Вирасетакун Аничаттонг.* Фиксация сновидений. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cineticle.com> (дата обращения: 12.04.2017).

Волчек 2016 – *Волчек Д.* Черти против космонавтов // Культурный дневник. 2016. 6 марта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svoboda.mobi/a/27589645.html> (дата обращения: 5.06.2016).

- Долин 2017 – *Долин А.* Миротворец. Портрет Апичатпонга Вирасетакуна // Искусство кино. 2010. № 11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2010/11/n11-article12> (дата обращения: 23.01.2017).
- Лаурен 2010 – *Лаурен А.-Л.* У них что-то с головой, у этих русских / Пер. со швед. Москва, 2010.
- Платонов 2017 – *Платонов А. П.* Котлован. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/1010/p.1/index.html> (дата обращения: 18.06. 2017).
- Плахов 2017 – *Плахов А.* Квентин Кустурица is no more // OpenSpace.ru. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/16707/?expand=yes#expand> (дата обращения: 14.03. 2017).
- Пропш 1998 – *Пропш В. Я.* Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / Сост., ред., комм. И. В. Пешкова. Москва, 1998.
- Рис 2005 – *Рис Н.* «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Пер. с англ. Н. Н. Кулаковой, В. Б. Гулиды. Предисл. И. Утехина. Москва, 2005.
- Романенко 2017 – *Романенко Кс.* «Кино не является искусством»: Олег Аронсон о преимуществе восприятия над пониманием // Теории и практики. 2014. 12 февраля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://theoryandpractice.ru/posts/8489-cinema_no_art (дата обращения: 2.02.2017).
- Шипулина 2014 – *Шипулина Н. Б.* Реалогическая парадигма в российской философии культуры // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Социально-экономические науки и искусство. 2014. № 8 (93). С. 38–43.
- Щеглова 2000 – *Щеглова Л. В.* Судьбы российского самопознания (П. Я. Чаадаев и Н. В. Гоголь). Волгоград, 2000.
- Эликсир 2015 – Новости производства. Эликсир // Cine Fantom. 03.09.2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cinefantomclub.ru/filmy/novosti-proizvodstva/2427-ekspeditsiya-eliksir.html> (дата обращения: 12.12.2015).

Материал поступил в редакцию 16.04.2018