

**Всматриваясь в солнце.  
Цезура, женский взгляд и историография ран  
в фильме Маши Шилински  
«In die Sonne schauen/Звук падения»**

Михаил Минаков <sup>1</sup>

---

***Аннотация:** В эссе предлагается философская интерпретация фильма Маши Шилински In die Sonne schauen / Звук падения как произведения, раскрывающего особую, еще не концептуализированную женскую метафизику исторического времени. Отталкиваясь от оригинального названия фильма как ритуальной инструкции — «всматриваться в солнце», — автор показывает, что фильм следует понимать не как феминистское высказывание в идеологическом смысле, а как радикальный опыт женского взгляда, обращенного на историю, насилие, смерть, власть и время. Центральный тезис эссе состоит в различении двух темпоральностей: длительности как мужской формы исторического порядка и цезуры как пространства разрыва, в котором женщины не просто страдают, но живут, помнят, выживают и заново запускают цикл жизни. Через диалог с Делезом, Фуко, Сартром, Мерло-Понти, Хайдеггером и Батаем фильм осмысливается как кинематограф раны, порога и жилища, где мертвые и живые сосуществуют, а травма предстает не как сбой опыта, а как сама его ткань. В итоге автор эссе утверждает, что фильм Шилински открывает возможность новой философии истории — философии, увиденной изнутри женского опыта цезуры, утраты, памяти и продолжения жизни.*

***Ключевые слова:** кино, образ-время, цезура, дление, история, ритуал, камлание*

---

*Солнце — единственное в мире, на что невозможно смотреть...  
Внутренний опыт — это противоположность действия и ничего  
больше. Жорж Батай, Внутренний опыт.*

---

<sup>1</sup> Михаил Анатольевич Минаков — д. филос. н., гостевой профессор Европейского университета Виадрина и профессор Свободного университета. Научные интересы: онтология, политическая философия, история западной философии. Долгое время работал и преподавал в Киево-Могилянской академии (Украина) и Международном научном центре им. Вудро Вильсона (США). Информация о книгах и статьях М. А. Минакова находится на авторском сайте: <https://www.minakovphilosophy.com/>.

## Название как портал <sup>2</sup>

Фильм Маши Шилински *In die Sonne schauen/Звук падения* трижды изгонял меня, прежде чем я смог досмотреть его до конца. Каждая попытка досмотреть его до конца будто бы оставляла раны на моей коже. Такое ощущение, что фильм оставлял на мне ссадины, как будто экран царапал меня изнаночной стороной ткани, не предназначенной для мужчин. Только с четвертой попытки мне удалось досмотреть фильм до конца. А затем я посмотрел его еще раз, чтобы закрепить увиденное и осознать четче, что именно я почувствовал. Я говорю об этом не как о какой-то биографической мимолетности, а как о феноменологическом факте. Любое серьезное знакомство с фильмом Маши Шилински «*In die Sonne schauen/Звук падения*» должно начинаться с признания того, что фильм активно сопротивляется определенному типу зрителей и что это сопротивление является философски продуктивным.

Чему именно сопротивляется этот фильм? Существующая кинокритика предлагает две гипотезы, обе из которых, как мне кажется, являются неадекватными. Первая — эстетическая позиция: фильм нужно чувствовать, а не понимать; его нелинейное повествование приостанавливает рациональность, а анализ — нежелателен. Как по мне, такая позиция — это интеллектуальная капитуляция, замаскированная под чувствительность. Вторая гипотеза — это политкорректное феминистское прочтение: этот фильм «о» женском опыте, травме и теле; кинематографический вклад в гендерный дискурс, который следует отнести к соответствующим хэштегам. Для меня это идеология, замаскированная под интерпретацию. Обе гипотезы имеют общий недостаток: они подходят к фильму, уже зная, что он из себя представляет и ни одна из них не останавливается у порога, у входа в портал понимания.

А портал — это название фильма. Его оригинальное немецкое название — *In die Sonne schauen*, «Взгляд на солнце» — не метафора, а инструкция. Точнее, это начальный жест ритуала: акт созерцания солнца, направления взгляда на источник света, который является также и источником слепоты. Когда художник дает название произведению такого масштаба, а это, без всякого сомнения, произведение высокого искусства, название становится заклинанием, первым словом литургии. Шилински называет солнце, и, называя его, она открывает пространство ритуала.

---

<sup>2</sup> Это эссе возникло в результате дискуссии с моим коллегой, философом Сергеем Григоришиным, в его программе на Telegram-канале «@PhilosophyOfCinema» и YouTube-канале «Sergey Grigorishin» [<https://www.youtube.com/@SergeyGrigorishin>]. Нашу дискуссию с Сергеем Григоришиным о фильме Шилински можно посмотреть по ссылке [[https://www.youtube.com/watch?v=Yb\\_9AmSHJLU](https://www.youtube.com/watch?v=Yb_9AmSHJLU)]. Английская версия этого эссе опубликована на моей Substack-странице [<https://substack.com/home/post/p-189159485>].

Международное прокатное название *Звук падения* отсылает к определенным сценам фильма — сестре, которая соскальзывает с телеги с сеном и гибнет, телам, которые погружаются в реку и не всплывают, — но оно скрывает «солнечное измерение». Я подозреваю, что это сокрытие само по себе является частью ритуала. Многие священные традиции скрывают истинное имя бога. Название для международного проката — это публичная личина, а оригинальное немецкое — эзотерическое имя. Те, кто смотрит *Звук падения*, увидят фильм о женщинах и истории, что, конечно же, отчасти соответствует действительности. Те же, кто смотрит *In die Sonne schauen*, увидят фильм о женском взгляде, направленном на мужское космическое начало: на Аполлона, на солнце, на историческое время, которое построили мужчины и в котором выжили женщины.

Это различие между женским и феминистским является первой провокацией моего эссе, и его необходимо четко сформулировать. Фильм Шилински не является феминистским в каком-либо узнаваемом идеологическом смысле: он не спорит, не защищает и не позиционирует себя в дискурсе прав, признания или представительства. Этот фильм радикальнее: он смотрит, вглядывается и делает видимым невидимое. Он обращает женский взгляд на аполлоническое Солнце, то есть на историю, войну, насилие, отцовство, структуры власти и исторической длительности, созданные мужчинами. И в этом взгляде он обнаруживает темпоральность, метафизику и онтологию, которые, кажется, еще не были сформулированы ни одной феминистской теорией. Фильм воплощает то, что я, за неимением лучшего термина, назову женской метафизикой исторического времени. У нас еще нет философского словаря, адекватного тому, что показал нам Шилински. Это эссе — попытка начать его создание.

Во время просмотра фильма я вспомнил книгу, с которой познакомился еще подростком: *У войны не женское лицо* Светланы Алексиевич (Алексиевич, 2014). Там тоже речь шла не о феминистическом, а о специфически ином женском взгляде: о том, как война, массовая гибель и военная катастрофа воспринимаются с точки зрения матери, бабушки или девочки. Не как идеология, а как восприятие, иное по регистру чувствительности, восприятия и отношению к плоти. В фильме Шилински этот взгляд направлен вверх — на солнце, на аполлоническое, на мужское. И зритель-мужчина, то есть привыкший быть смотрящим (и тем самым делающим объектами рассмотрения других) вдруг обнаруживает, что это на него смотрят, что он стал объектом рассмотрения. Дискомфорт, который я испытывал во время первых трех сорвавшихся просмотров, заключался именно в этом эффекте: в головокружении от того, что на меня смотрят с позиции, в которой я никогда не находился. Воображаемые ссадины на моей коже были следами женского пристального взгляда, который, не спрашивая моего согласия, делал мужчин, и меня в их числе, объектом рассмотрения.

Кинематография воплощает эту перемену с намеренной точностью. Камера неоднократно совершает то, что любой фотограф назвал бы ошибкой начинающего фотолюбителя: она снимает против солнца, наполняет кадр солнечными бликами и заваливает горизонт. Но по логике фильма это не ошибки, а акты поклонения. Солнце — не фон, а главный герой. Оно входит в кадр так же, как мужчины входят в жизнь женщин — ослепительное, фатально неизбежное и, в конце концов, разрушительное. Впрочем, слепящее солнце можно переждать и пережить: женщины в этом фильме пережили много таких солнц.

Итак, мы переступаем через порог и входим в портал: не с помощью сюжета или мысли, но посредством акта феноменологического взгляда на то, на что не следует смотреть: посредством ритуала всматривание в Солнце, на который указывает название и который исполняется в разворачивании фильма. Далее следует попытка осмыслить этот ритуал, проследить философию, которую Шилински вплела в свои четыре истории о немецких женщинах на протяжении столетия цезур. И в этом эссе я не предлагаю зрителю-читателю путеводную нить Ариадны по лабиринту фильма, поскольку Шилински — одна из Сестер Мойр, которые ткут и обрезают нити. Вместо этого я предлагаю поблуждать вместе по тьме, которая остается после невыносимо долгого взгляда на солнце.

### **Длительность и цезура: две темпоральности истории**

Во втором томе книги *Кино* Жиль Делез проводит различие между *image-mouvement* и *image-temps*: между кинематографом, организованным вокруг действия, и кино, организованным вокруг времени (Делез, 2012). Это различие не является чисто формальным, поскольку образ-движение принадлежит сенсорно-моторной схеме: персонажи воспринимают, действуют, и мир реагирует. Образ-время возникает, когда эта схема разрушается, когда персонажи оказываются в ситуациях, на которые они больше не могут повлиять, когда восприятие отделяется от реакции, и когда само время становится видимым как чистая оптическая ситуация. Фильм Шилински полностью и без остатка принадлежит ко второй категории. В нем нет сюжета, потому что сюжет — это структура действия, а этот фильм отказался от действия. Остается особая темпоральность, но эта временность очень специфического толка.

Историческое время состоит из двух типов темпоральности. Есть *длительность*, непрерывность, эпохи, длительные структуры социального, политического и эпистемического порядка, которые Мишель Фуко анализировал в терминах соотношения субъектности, режима истины и порядка власти (Фуко 1994, 2014). Длительность — это не просто период или эпоха с ее продолжительным структурированным временем, это еще и устойчивая архитектура субъективности. Она определяет, кем возможно быть, что возможно сказать, что возможно узнать и чем возможно управлять.

А затем наступают моменты, когда история больше не удерживает структурированный порядок времени: разрывы, переломы, точки, в которых жизненная сила некоторого исторического порядка исчерпывает себя и прорывается беспочвенность существования человека. Это *цезура*: не просто переход от одной эпохи к другой, а интервал радикальной открытости, в которых не только индивиды но и большие коллективы переживают встречу с Ничто.

Вот мой тезис: длительность — это мужское описание исторического времени, а цезура — женский опыт его восприятия. Мужское начало проявляется в длительности. Мужское воздвигает режимы истины и структуры власти; оно рассказывает историю как непрерывность, развитие, прогресс или упадок — всегда как линию, всегда как поток. Женское начало, согласно неявной философии фильма, обитает в разрывах. Оно присутствует в моменты, когда один мир заканчивается, а другой еще не начался — при рождении, смерти, в начале и конце войн, в безымянных траурах до или после катастроф. Если длительность — это дом, то цезура — это порог, портал; и именно в этом портале Шилински устанавливает свою камеру.

Фильм представляет собой портал с четырьмя проходами, охватывающими примерно столетие немецкой истории: начало Первой мировой войны; коллапс 1945 года; закат ГДР в конце 1980-х годов; и неопределенное настоящее, что-то вроде 2015 года, года миграционного кризиса, года судьбоносных решений Меркель, которые, возможно, окажутся определяющими для всего следующего столетия Германии. Впрочем, это не четыре истории, а четыре раны на теле исторического времени, и фильм перемещается между ними по порталу не как повествование между эпизодами, а как ритуал между очередным его этапом.

Стоит остановиться на философской генеалогии этого движения. Традиция Фуко и Делеза — традиция эпистемических разрывов, археологии знания и ризомы, противопоставленной корню древа — понимала себя как критику фаллологоцентризма, патриархального логоса, который рассказывает нарратив как единую контролируемую связную историю. Что эта традиция редко признавала, так это гендерную структуру своего собственного понимания. Если разрыв, разлом и прерывность имеют приоритет над непрерывностью, то приоритетным является именно то, что всегда знала *женская* история: что мир когда-нибудь заканчивается и за ним начинается новая история, что между одной эпохой и другой есть пространство чистой открытости цезуры, в котором все возможно и ничего не гарантировано. Фуко и Делез, в некотором смысле, рассказали женскую философию истории, не зная об этом, или, возможно, понимая это слишком хорошо, учитывая сложные отношения самого Фуко с мужским началом. Шилински, со своей стороны, не теоретизирует. Она мастерски показывает нам, как выглядит история, когда на нее смотрят изнутри цезуры, живущие в ней женщины.

Нет, это не метафорическое высказывание. В каждой из четырех частей фильма мы становимся свидетелями того момента, когда длительность рушится: аграрно-патриархальный порядок, разрушенный промышленной войной; тысячелетний Рейх, растворяющийся в речной воде и колоннах беженцев; социалистическое государство, умирающее в тишине своих собственных ритуалов; и, что наиболее загадочно, нынешний порядок, достигающий некоего предела, который фильм не называет, но делает видимым в образе женщины, разрушающей домашний очаг едва поднимаемым молотом. Мужчины в этих историях являются носителями длительности: крестьяне, офицеры, отцы, члены партии, невидимые архитекторы разрушимых структур. Женщины в таких нарративах являются свидетелями краха. Они не вызывают цезуру, но выживают в ней и дают возможность новым историям начаться. То есть, женское начало живет в цезуре, придает ей форму и передает тайное знание о ней следующему поколению женщин, которые будут жить-выживать в следующей.

Делез писал, что образ-время возникает, когда мы больше не можем верить в связь между восприятием и действием. Шилински идет дальше. В ее фильме образ-время возникает, когда мы больше не можем верить в связь между одной эпохой и следующей, когда длительность утрачена и остается только чистый интервал, рана между двумя историческими мирами. Именно в этой ране живут, смотрят и вспоминают женщины из ее фильма.

### **Женский взгляд и феноменология раны**

Фильм начинается с девушки, неуверенно идущей на костылях. На мгновение кажется, что она потеряла ногу. Затем становится ясно: она имитирует, изображает, воплощает травму молодого человека, лежащего в постели с ампутированной конечностью, ногой, отрезанной не войной, а его собственными родителями, покалечившими сына, чтобы спасти его от бойни Первой мировой. Девушка на костылях не ранена: она практикует радикальное сопереживание, настолько полное, что оно отказывается от рациональной рефлексии и понимание через воплощение. Девушка не знает, что такое потерять ногу; чтобы понять, она ходит на костылях. И в этом хождении Шилински наносит первый удар по устоявшемуся восприятию зрителя: мы вошли в мир, в котором взгляд — это не наблюдение, а участие, не дистанция, а плоть.

Феноменологическая традиция предлагает две модели взгляда, и Шилински рассматривает обе. Первая принадлежит Сартру. В книге *Бытие и ничто* Сартр описывает первозданную сцену, когда мы смотрим в замочную скважину: поглощенные тем, что мы видим, мы являемся чистой интенциональностью, чистой направленностью на мир (Сартр, 2004). Затем мы слышим шаги позади нас: кто-то наблюдает за тем, как мы подглядываем. В этот момент «Я» возвращается к себе; мы больше не взгляд, а тело, больше не субъект, а объект восприятия другого. И нас охватывает стыд, и вместе с этим

стыдом проявляется наша погружённость этическое. Для Сартра это рождение этического субъекта: я становлюсь собой в тот момент, когда меня застают за подглядыванием и я испытываю стыд.

Фильм Шилински наполнен сценами подглядывания. Главная героиня смотрит через щели в дверях и стенах, она становится свидетельницей соития, смерти, унижения и разрушения тела своего брата. Визуальная грамматика замочной скважины, щели и промежутков портала повторяется в каждом сегменте. Но Шилински отходит от Сартра в решающий момент. В мире цезуры за нами никого нет. Моральный порядок, который делает нас стыдящимися субъектами, принадлежит длительности, стабильной архитектуре норм и взглядов, которая сохраняется в периоды непрерывности. В разрыве цезуры эта архитектура рушится. Девочка видит все и не испытывает стыда. Она не является ни моральной, ни аморальной. Она предморальна: она существует во временности, предшествующей конституции этического субъекта. Ее взгляд — это взгляд самой цезуры: открытый, немигающий, всеприемлящей без осуждения, потому что осуждение требует режима истины, а этот режим уже закончился и еще-не-начался.

Вторая феноменологическая модель принадлежит Мерло-Понти и проникает глубже. В своей поздней, незавершенной работе *Видимое и невидимое* Мерло-Понти разрушает само различие между видящим и видимым, между взглядом, который конституирует, и миром, который конституируется (Мерло-Понти, 2004). Для Мерло-Понти зрение — это форма плоти: мы видим, потому что мы состоим из того же, из чего состоит то, что мы видим, потому что видимое складывается обратно на себя через наши тела. Нет чистого субъекта, стоящего перед чистым объектом; есть только хиазм, переплетение, взаимнообратимость, в которой бытие-смотрение всегда является также и бытием-видимым. Шилински реализует эту онтологию в кинематографе: ее камера не наблюдает за женщинами, она участвует в их взгляде. Солнечные блики, заливающие кадр, заваленные горизонты, моменты, когда изображение растворяется в чистом свете, — все это не стилистические приемы, это — видимое, рассматривающее себя, хиазм, закрепленный в целлулоиде. Фильм показывает все и скрывает это все, как предписывает онтология Мерло-Понти: каждое раскрытие одновременно является сокрытием, каждое откровение — завесой. Вот почему многие кинокритики считают, что фильм «нужно чувствовать, а не понимать». Они регистрируют мерло-понтийскую структуру видимости, которая по своей сути непрозрачна.

Но самый радикальный философский жест фильма не является ни сартровским, ни мерло-понтийским. Это — переосмысление травмы и, вместе с ней, переосмысление раны.

Стандартная теория травмы, начиная с ее психоаналитических истоков, рассматривает травму как несостоявшийся опыт: она исходит из события, настолько ошеломляющего, что субъект не может его интегрировать, и оттого

не достигает индивидуации, в результате чего в опыте «Я» возникает отдельный фрагмент, замороженный и недоступный, тревожащий и подрывающий единство личности (Alexander, 2013). Травма, с этой точки зрения, является провалом — провалом психического аппарата в усвоении того, что произошло. И это, по моему мнению, глубоко мужское представление. Оно предполагает субъекта, который должен был бы выдержать событие, который должен был бы сохранить целостность своего «я» во время катастрофы. Рана, в этой концепции, является дефектом, чем-то, что нужно исцелить, преодолеть и проработать.

Шилински предлагает совершенно другое. В ее фильме травма — это не неудачный опыт, а сама текстура опыта. Одна из главных героинь, подросток, которая считает порезы на ступнях после бега по стерне, демонстрирует не симптом, она проводит инвентаризацию. Каждая рана — это миниатюрная цезура, разрыв кожи, который также является отверстием, порталом, местом прохода. Современная сюрреалистическая иконография, которую Шилински, несомненно, знает, часто отождествляет рану с вульвой: и та, и другая — это отверстия на поверхности тела, и та, и другая кровоточат, и та, и другая являются местами уязвимости и зарождения. Раны на ногах подростка — это не травмы, которые нужно лечить; это знаки посвящения, свидетельство того, что тело умеет проходить через цезуру и выходить на другую сторону, израненное, но живое. И игра с ее другом-сверстником в подсчет ран — «у кого больше?» — не является мрачной. Это детская версия древней женской практики чтения собственного тела как текста выживания.

Это женский взгляд в его наиболее философски сильном проявлении: взгляд, который не отворачивается от раны, потому что не считает ее катастрофой. Для женщин в этом фильме рана — это то, чем является мир. Между рождением и смертью, которые сами по себе являются первой и последней травмами. Существование — это серия открытий, разрывов, кровотечений и закрытий. Это не пессимизм, а реализм настолько глубокого толка, что он охватывает смерть в жизни и жизнь в смерти, не требуя разрешения противоречия. Мужчины в фильме переживают цезуру как катастрофу: как потерю конечности, потерю победы в войне, потерю государства или потерю смысла. Женщины переживают ее как среду, в которой они всегда жили. Они знают рану изнутри. Они родились сквозь нее.

### **Метафизика жилища**

Где происходит история фильма? Вопрос не так прост, как кажется. Обычный исторический фильм локализуется в определенном периоде: в костюмах, мебели, технологиях, текстуре повседневных предметов, которые сигнализируют «это 1914 год» или «это 1988 год». Шилински тоже дает эти сигналы, но они второстепенны. Основное место действия ее фильма — не периода, а место, не время, а пространство: ферма, крестьянское хозяйство в восточной Германии, которая сохраняется во всех четырех частях, переживает все режимы и все войны, и рушится только в конце. Рушится не от

бомбардировок или декретов, а от рук женщины с молотом, крошащей очаг хозяйского дома.

Генеалогию женщин в фильме нельзя проследить по крови. Я пытался составить генеалогическое древо персонажей в традиционном смысле, но не смог. Их имена размыты; лица повторяются из поколения в поколение, что может быть связано как с генетикой, так и с призраками; живые и мертвые делят экран без предупреждения. Шилински строит не генеалогию родства, а генеалогию *жилища*. Вопрос не в том, «кто кого родил?», а в том, «кто жил в этом доме, кто здесь умер и кто тут родился?». Ферма — это генеалогическое (и гинекологическое) место: не метафора, а пространство рождения, материальная структура, через которую проходят поколения, как вода проходит через русло реки, формируя его и будучи сформированными им.

Это метафизика жилища, но не Хайдеггера. Когда Хайдеггер в своей лекции «*Bauen Wohnen Denken*» (Строить, жить, думать) 1951 года размышляет о сущности строительства и проживания, он приходит к представлению о жилище как о фундаментальном отношении смертных существ к земле, небу, божествам и своим собратьям-смертным — «*Geviert*», четверице (Heidegger, 2022). Жилище для Хайдеггера — это собор: он собирает мир в одном месте, делает землю пригодной для жизни, укрывает смертных в близости от божественного. Но жилище Хайдеггера — это мужское сооружение. Оно построено, поддерживается, передается от отца к сыну и закреплено в стабильности длительности. Ферма Шилински — это нечто иное. Она не построена, а получена, она является не наследием, а лимбом наследников. Это не убежище от смерти, а место, где смерть постоянно находится дома: где мертвые сосуществуют с живыми, где рождение и похороны происходят под одной крышей, где очаг с одинаковой безразличностью согревает тела младенцев и трупов. Это одновременно и жилище, и мертвище.

Если ферма является священным местом, то ее сакральность предшествует храму, предшествует архитектуре. В нашем обсуждении фильме мой коллега, философ Сергей Григоришин (Grigorishin, 2026), предложил образ фермы как немецкого Стоунхенджа, и эта аналогия точна. Великие неолитические солнечные святилища не были ни домами, ни храмами. Они были открытыми порталами, местами, где земля встречалась с небом, а человек — с космосом, без стен, без крыш, без оград, в которых религия стала нуждаться сильно позднее. Ферма в фильме Шилински функционирует таким же образом: она является порогом между мирами. Женщины проходят через него, как посвященные жрицы проходят через священную территорию, входя как дочери, выходя как матери и входя вновь уже как перерожденные призраки. Мужчины тоже проходят через святилища, но по-другому: они приходят как родственники, друзья, любовники, и уходят. Все в движении; тем временем ферма остается. Ферма — пространство женщин не потому, что она

принадлежит им, а потому, что они сами являются ее частью, так же как русло реки является и ее историей.

И вот очаг разрушается. В заключительной части, которая, по моему мнению, не обязательно является четвертой историей фильма, а скорее эсхатологическим *финалом* трех предыдущих, женщина бьет кувалдой по большой изразцовой печи, которая стояла в центре хозяйского дома на протяжении столетия. Она бьет, отдыхает, вытирает пот со лба и бьет снова. Это тяжелый телесный труд, и это ритуальное убийство. Ведь очаг является истоком дома во всех метафизических традициях, которые рефлексировали по этому вопросу: *Гестия* в греческом мире, *lar familiaris* в римской традиции, священный огонь, который делает жилище жилищем, а не просто сооружением. Уничтожить очаг — значит убить жилище. Это значит закрыть генеалогию, запечатать портал и объявить, что это конкретное место перехода между мирами исчерпало свою функциональность. Скоро тут появится центральное отопление, электричество и жилконтора. Застройщик превратит крестьянский дом в модный лофт, в котором никто не будет чувствовать себя как дома. Таким образом, история фермы закончится.

Но женщина, уничтожающая очаг, не является агентом разрушения в каком-либо нигилистическом смысле. Она совершает последний акт обряда. Каждый священный цикл имеет свое завершение: огонь, который горел на протяжении поколений, должен быть правильно потушен, чтобы новый очаг мог быть зажжен в другом месте. Уничтожение очага само по себе является цезурой, возможно, самой интимной. Тот, который происходит не на поле битвы или при переправе через реку, а на кухне, в месте, где пекли хлеб и омывали умерших (помните державинское «где стол был яств, там гроб стоит»?). Это цезура, которая происходит, когда женщина решает, что определенная форма жизни подошла к концу. И в этом решении — тихом, изнурительном, бытовом, абсолютном — заключается больше исторической силы, чем в любом договоре или революции. Длительность существования фермы, пережившей две мировые войны и два немецких государства, заканчивается не благодаря великим деятелям истории, а благодаря женщине с молотом, а не серпом. Так выглядит история изнутри цезуры.

### **Вытеснение смерти**

Существует жанр фотографии, о котором современный мир забыл. С 1890-х по начало 1920-х годов в Европе и Америке было принято, чтобы семьи приносили своих умерших в фотостудию или вызывали фотографа на дом и позировали для семейного портрета вместе с покойным. Семья располагалась вокруг тела: родители по бокам умершего ребенка, дети стояли за усопшей бабушкой. Живые одеты в воскресную одежду, а мертвые лежат в неподвижности, которая уже не похожа на сон. Эти фотографии сохранились в архивах и антикварных магазинах, и они невыносимы для современного взгляда. Не потому, что они ужасны, ведь умершие на них выглядят мирными, часто красивыми, а потому,

что они нарушают табу, настолько глубокое, что мы даже не признаем его за табу. Мы забыли, что умершие когда-то были частью семейного портрета.

Я столкнулась с этими фотографиями на выставке C/O Berlin «The Last Picture»<sup>3</sup> в 2018 году, обширной медитации о фотографии и смерти, которая включала, наряду с историческими изображениями, работы современного фотографа, который работал волонтером в хосписе и делал парные портреты пациентов: один за день до смерти, другой за день после. Коридор этих диптихов — жизнь, затем не-жизнь, разница почти незаметная — вел в историческую галерею, где семьи XIX века стояли со своими предками, и создавалось впечатление, что мы попадаем в цивилизацию, которая еще не научилась бояться того, чего мы боимся больше всего. Я был на этой выставке с великим и покойным ныне киевским фотографом Виктором Марущенко; и я снова прошел по ней, в воспоминаниях, смотря фильм.

Ведь Шилински возвращает мертвых на семейный портрет сегодня. Ее фильм полон трупов, умирающих, фигур, которые могут быть живыми или призраками: взаимозаменяемые сестры в первой истории; женщины-беженки, которые входят в реку во второй и могут выйти из нее, а могут и нет. Границы между живыми и мертвыми проницаемы в каждом кадре. Но дело не в мрачности картин, а в том, что Шилински восстанавливает отношения, которые современность разорвала: отношения между семьей и ее усопшими, между сообществом живых и сообществом предков. В священном времени ритуала — того солнечного ритуала, который дал название фильму, — сосуществуют живые, мертвые и нерожденные. Они делят и фильм, и кадр. Семейная фотография с умершим не была *memento mori*; она была технологией общения, порталом, через который семья входила в со-присутствие с теми, кто перешел на другую сторону. Белые лица умерших на старых черно-белых отпечатках функционировали как *черные (или сверхбелые?) дыры* в изображении, точки перехода, через которые живые могли общаться с умершими. Когда этот жанр исчез, было утрачено нечто большее, чем эстетическая конвенция. Была ампутирована метафизическая способность.

Почему она исчезла? Непосредственной причиной является пресыщение смертью: после массовой гибели людей в Первой мировой войне, после окопов, иприта, «испанки» и долгих гражданских войн в Восточной Европе семьи пресытились смертью на несколько жизней вперед. Они больше не хотели выставлять ее напоказ в гостиной. Но более глубокая причина носит структурный характер и касается метафизики капитала.

---

<sup>3</sup> Больше про выставку можно прочитать тут: [<https://americansuburbx.com/2019/02/the-last-picture-photography-and-death-interview-c-o-berlin.html#:~:text=Felix%20Hoffmann%20has%20created%20the,for%20which%20I%20am%20thankful>].

Капитализм, по сути, является машиной для производства будущего. Позвольте объяснить: капитал — это та стоимость, что растет; рост требует инвестиций; инвестиции, по определению, являются колонизацией времени, которое еще не наступило. На ранней стадии индустриализации капитал колонизировал ближайшее будущее, такое как следующий урожай, следующий производственный цикл или список дел на следующий квартал. Во второй половине XX века, когда настоящее было насыщено и рост в нем и в ближайшем будущем стал невозможен, капитал обратился к отдаленному будущему: кредиты на обучение в университете, ипотечные долги, суверенные облигации с тридцатилетним сроком погашения. Концепция «созидательного разрушения» Дарендорфа (Dahrendorf, 2022) отражает одно из измерений этого процесса: постоянное уничтожение и воссоздание экономических структур. Но она упускает временное измерение. Потребительский капитализм разрушает не только отрасли и институты, но и само будущее. Он пожирает будущее через механизм долгосрочного утращения долга, превращая то, что еще не прожито, в ресурс, который можно извлечь в настоящем.

Но у этой экстракции есть предварительное условие. Вы можете пожирать будущее только в том случае, если перестали бояться конца, смерти. А перестать бояться конца можно только в том случае, если забыли о смерти. Вытеснение смерти в современной культуре — это не брезгливость, а структурное требование позднего капитализма. Человек, который помнит, что он умрет, — это человек, который сопротивляется бесконечному продлению долга, ставит под сомнение предпосылку вечного роста и подозревает, что будущее — это не бесконечный ресурс, а хрупкий и исчерпаемый дар Бытия. Такой памятный человек нефункционален с точки зрения потребительского порядка. Его нужно перевоспитать или, точнее, заставить забыть.

Фильм Шилински — это акт противодействия забвению. Он с упорством ритуала настаивает на присутствии смерти в центре жизни. Он фотографирует мертвых рядом с живыми. Он показывает нам детей, играющих рядом с трупом, женщин, разговаривающих со своими предками, сообщество, в котором ушедшие не ушли, а просто изменили способ своего присутствия. И тем самым он совершает то, что с точки зрения потребительского капитализма является самым опасным актом подрыва: он напоминает нам, что мы умрем, что наши дети умрут, что будущее — это не товар, которым можно торговать, а тьма, в которую нужно войти.

Фильм был высоко оценен на Каннском фестивале, но не был номинирован на «Оскар». Он стал культурным феноменом, но не подошел как продукт визуального потребления. И ясно, почему: культура, построенная на забвении смерти, не может прославлять фильм, который напоминает о ней. Вспоминать о смерти в эпоху капитала — значит совершать преступление против порядка производства, преступление, за которое наказанием является не преследование, а нечто худшее — неактуальность. Фильм Шилински просит

быть забытым тем самым миром, который он не приемлет. То, что он отказывается следовать предписаниям Института памяти и забывать, что он упорствует, что он царапает кожу и требует четырех просмотров, является его последним актом сопротивления.

### Конец всех историй

Я говорил о четырех историях в повествовании фильма, но я больше не уверен, что четыре — это верное число. Первые три части являются историческими в строгом смысле этого слова: они привязаны к узнаваемым периодам, наполнены материальной культурой своих десятилетий, населены персонажами, чьи действия и страдания можно отнести к определенному периоду немецкой истории. Четвертая часть отличается от остальных и не поддается датировке. Мы видим женщину, разрушающую очаг; мы видим фермерский дом в процессе ремонта, лишенный патины, которая делала его жилищем. Это 2015 год? 2020? 2025? Шилински утаивает координаты, и, утаивая их, она выполняет темпоральную операцию, более радикальную, чем что-либо в предыдущих частях: она полностью вырывает нас из исторического времени.

Я думаю, что этот сегмент представляет вечное «сейчас» человека, не в хайдеггеровском смысле «бытия к смерти», а в чем-то, более близком к абсолютному настоящему, «бытию здесь и сейчас», которое не имеет горизонта и другого места. Или, точнее, то, что Шилински конструирует в последнем сегменте, — это даже не вечное настоящее, а временность самой цезуры. Если первые три сегмента показали нам цезуры изнутри, то есть моменты разрыва, пережитые женщинами, которые все еще принадлежали к рушащейся длительности, то четвертый сегмент показывает нам то, что остается, когда все длительности рухнули, когда разрыв больше не является событием в истории, а постоянным состоянием существования. Это не безвременность, это время после того, как рана открылась, и до того, как она затянулась, интервал, который еще не стал миром.

Экзистенциальный анализ Хайдеггера дает нам *Sein-zum-Tode*, бытие-к-смерти, как фундаментальную структуру аутентичной временности: мы существуем как люди, которые проецируют себя на свою собственную конечность, и именно эта проекция придает времени его неотложность и смысл. Но женский *Dasein* из фильма Шилински не проецирует себя к смерти. Они уже прошли через нее: не лично, не буквально, а коллективно, через накопленные цезуры столетия. То, что представляет Шилински, не имеет адекватной категории у Хайдеггера: это нечто вроде *Sein-im-Tode*, бытия-в-смерти, способа существования, который впитал в себя смертность и вышел на другую сторону. Это ближе к «внутреннему опыту» Батая: методическое преодоление границ себя, выход в небытие и возвращение с осознанием того, что небытие — это не отрицание, а основа бытия (Батай, 1997). Субъект Батая, переживший внутренний опыт, не боится смерти, потому что он/а уже был/а

там, в Небытии, и видел/а Бытие-как-оно-есть извне. Он/а посмотрел/а на солнце.

Два образа из последнего сегмента кристаллизуют это. Первый — Дочь (и ее подруга) со смартфоном: все более поглощенные экраном, теряющие способность видеть призраков, населяющих дом, и отключенная от священного времени, которым были наполнены предыдущие три сегмента. Она фигура настоящего как амнезии, потребительский человеческий субъект, который успешно забыл о смерти и теперь живет в гладкой, беспрепятственной временности прокрутки видосов. Она не может видеть предков. Она не знает, что стоит на пороге между мирами. Потому что для нее существует только один мир: плоская, светящаяся, бесконечно обновляемая поверхность гаджета. Шилински не осуждает ее. Она просто помещает ее в кадр рядом с тем, чего она не может видеть, и позволяет сопоставлению говорить само за себя.

Второе изображение — это (Кали?) Мать с молотом. Она точно знает, что делает: она не ремонтирует, она казнит. Каждый удар по изразцам печи — это удар по метафизическому ядру дома: по Гестии, лару и Огню Предков. И все же, как я уже говорил, ее жест не является нигилистическим. Он имеет характер ритуала, совершаемого с полным осознанием его последствий и необходимости. Очаг должен быть разрушен, потому что цикл, который он поддерживал, подошел к концу. Новый цикл потребует нового огня, зажженного в месте, которое мы пока не можем увидеть. Апокалипсис, то есть откровение, — это не про разрушение мира, а про раскрытие его скрытой структуры. Последний сегмент показывает именно то, что было показано в трех предыдущих: история — это не непрерывность, а серия открытий и закрытий, каждый очаг временен, а женщины, которые поддерживают огонь, также являются жрицами, которые его гасят.

На ум приходит фильм Кубрика *2001: Космическая одиссея*, о чем напомнил в дискуссии Сергей Григоришин. Действительно, в финальной сцене фильма у Кубрика астронавт Боуман проходит через звездные врата в пространство, напоминающее гостиничный номер, где он стареет, умирает и возрождается как Звездный Ребенок. Повседневность становится внеземной, знакомое становится абсолютно странным. Шилински достигает сопоставимого отчуждения, не покидая фермерского дома. Ее заключительный сегмент показывает нам наш собственный мир с гаджетами, проектами лофтов и банальными текстурами домашнего быта XXI века, как будто это поверхность чужой планеты. Эта техника — не научная фантастика, а *отстранение*, отчуждение и разузнавание слов у формалистов, примененное не к языку, а к самому историческому времени. Нам предлагается увидеть настоящее так, как древние видели затмение: как разрыв в естественном порядке, момент, когда солнце темнеет и тайная архитектура космоса становится на мгновение видимой.

## Обряд, продлевающий жизнь

У каждого ритуала есть свой контр-ритуал. В русской литературе 1990-х годов Владимир Сорокин совершил один из самых смелых ритуальных актов в современной прозе: роман *Синеё сало* (Сорокин 2012 [1997]), который функционирует как шаманские похороны советского человека. Центральным образом книги является супер-наркотик, дистиллированный из клонированной плоти великих советских писателей, который Сталин вводит себе в мозг, создавая черную дыру, поглощающую всю советскую цивилизацию с ее языком, историей, мечтами, достижениями и преступлениями. Роман Сорокина — это *камлание*, шаманский сеанс прекращения. Он глубоко и агрессивно мужской: решение положить конец, разорвать, объявить историю завершённой и отправить ее в небытие. Шаман Сорокин перерезает нить советской жизни и уходит.

Фильм Шилински — это противоположный ритуал. Там, где Сорокин хоронит, Шилински рождает. Там, где его ритуал закрывает историю, ее ритуал открывает пространство, из которого возникнет следующая. Ее фильм не заканчивается: ни в обычном повествовательном смысле, ни в более глубоком смысле, поскольку цикл, который он описывает, не имеет окончания. Да, очаг разрушен. Ферма, без сомнения, закончила свою жизнь. Но женщины не закончены: они переедут в другое место, разведут другой огонь, родят других детей и переживут другие катастрофы. Цезуры будут продолжаться, как они всегда продолжались, и женщины будут продолжать жить в них, как они всегда жили в них, не как жертвы разрыва, а как его акушерки. Дление будет восстановлено мужчинами с помощью чертежей и конституций, и оно снова иссякнет, и снова грунт разверзнется, и снова женщины будут там, в ране, делая то, что требует рана: скорбеть, считать, помнить и рожать.

Это структура, лежащая в основе самого глубокого мифологического слоя фильма: Мойры, три Сестры, которые прядут, меряют и обрезают нити Судьбы. В греческой традиции Мойры не жестоки, но могут уставать. Когда ты спряла столько нитей, когда ты измерила столько жизней, обрезание нити уже не является ни актом злобы, на делем милосердия, а лишь технической операцией (или, как говорят героини Шилински — «производственной травмой»), выполняемой с безразличием профессионала. Женщины Шилински участвуют в этом древнем труде: они прядильщицы и обрезащицы. Обмен взглядами между двумя сестрами в первой истории — младшая в поле, старшая на телеге с сеном, за мгновение до того, как она упадет и погибнет — это взгляд одной Мойры, узнающей другую. Старшая сестра не падает, она *отпускает*, она перерезает свою нить. И, перерезая ее, она демонстрирует то, что воплощает весь фильм: что *сила закончить* — это также *сила начать*, что каждое разрывание — это рождение, что сестры, которые властвуют над смертью, в равной степени властвуют и над жизнью.

Гюго, в начале романа *Собор парижской богородицы*, останавливается перед словом, выцарапанным на камне собора: Ананке, то есть Необходимость, Судьба, железный закон, который управляет всем (Гюго, 2023). Ананке Гюго ужасна, бесчеловечна и абсолютна. Но у этой богини, на самом деле, два лица: греческая традиция знает и Ананке, и Тихе, трагическую необходимость и удачу, темную сестру и светлую. В римском мире Фортуна, светлая сторона, была богиней, женской, капризной, щедрой. Темная сторона Судьбы имела ипостась Фатума, мужского, неумолимого и окончательного бога. Фильм Шилински движется в пространстве до этих раздвоений Судьбы, до разделения на добро и зло, мужское и женское, удачу и гибель. Ее женщины обитают на неразделенной земле самой необходимости, земле, на которой нити прядутся без учета их качества, измеряются без учета их ценности и обрезаются без учета горя, который несет этот акт. Это не фатализм, а нечто более древнее и странное: близость с процессом судьбы, которая предшествует любой оценке ее результатов.

И поэтому фильм, несмотря на все, что он нам показывает — ампутации, утопления, изнасилования, унижения, грязь, кровь и грязные ступни девочек — не является пессимистическим произведением. Он даже не является трагическим, если под трагедией мы понимаем зрелище благородного героя, уничтоженного неподвластными ему силами. Женщины Шилински не уничтожены, они продолжают существовать, — не как личности, потому что личности умирают, а как род, как традиция, как способ существования в ране, который передается от бабушки к матери к дочери через цезуры, разрушающие все остальное. Ферма разрушена, но женщины, которые жили на ней, несут ее огонь в своих телах. Очаг может быть — и будет — восстановлен. Жизнь, как настаивает фильм в каждом кадре, — это не владение, которое можно потерять, а процесс, который нельзя остановить, процесс, который включает в себя смерть, охватывает травму, поглощает катастрофу и продолжается.

Это женская метафизика, которую сделал видимой фильм Шилински и для которой у нас пока нет подходящего философского словаря. Концептуальные подходы, которые я использовал в этом эссе, включая образ-время Делеза, эпистемические разрывы Фуко, подсматривание Сартра, хиазм Мерло-Понти, жилище Хайдеггера и внутренний опыт Батая, все по-своему являются лишь приблизительными понятиями. Они окружают фильм, не входя в него, так же как я окружил его тремя неудачными просмотрами, прежде чем четвертая попытка занесла меня в его внутренности. Философская теория, адекватная *In die Sonne schauen*, еще не сформулирована. Это была бы философия цезуры как способа обитания, а не как катастрофы, которую нужно преодолеть; философия травмы как возможности восприятия, а не как неудачной интеграции опыта; философия исторического времени, как его переживают те, кто не строит длительность, а выживает после ее краха. Такая философская теория была бы, в глубоком смысле, женской философией. Не потому, что только женщины могли бы ее написать, а потому, что только

женский опыт истории, как его передает Шилински, дает феноменологические основания, на которых ее можно было бы построить.

Я начал эссе с признания, что фильм меня оцарапал. Я заканчиваю его признанием, что эти царапины не зажили, и я не хочу полного исцеления. Это следы, оставленные взглядом, который проник сквозь меня к чему-то, о чем я не знал. К чему-то куда более важному, чем мои идеи и теории, и более древнему, чем философская традиция, в которой я был воспитан. Шилински посмотрела на солнце и не ослепла. Она вернулась с фильмом и показала его нам. Но мы все еще учимся видеть то, на что она смотрела, не моргая.

---

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Alexander, J. C. (2013). Trauma: A social theory. John Wiley & Sons.
- Dahrendorf, R. (2022). Essays in the Theory of Society. Routledge.
- Grigorishin, S. (2026, February 16). Глядя на солнце (Звук падения): философский разбор фильма с Михаилом Минаковым [Video]. YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=Yb\\_9AmSHJLU](https://www.youtube.com/watch?v=Yb_9AmSHJLU).
- Heidegger, M. (2022). Bauen Wohnen Denken: Vorträge und Aufsätze. Klett-Cotta.
- Алексиевич, С. (2014 [1983]). У войны не женское лицо. Время.
- Батай, Ж. (1997). Внутренний опыт. Аксиома.
- Гюго, В. (2023). Собор парижской богородицы. Азбука-Аттикус.
- Делёз, Ж. (2012). Кино. Litres.
- Мерло-Понти, М. (2004). Видимое и невидимое. Академический Проект.
- Сартр, Ж. П. (2004). Бытие и ничто. Академический Проект.
- Сорокин, В. (2012). Голубое сало. Litres.
- Фуко, М. (1994). Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. А-Сад.
- Фуко, М. (2014). Рождение клиники. Академический Проект.