

УДК 791.046  
ББК 85.370,012  
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366

В.Н. АЛЕСЕНКОВА

## АД И РАЙ: КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ В КОНТЕКСТЕ СЛОЖИВШИХСЯ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

---

---

**Виктория Николаевна Алесенкова,**  
Саратовская государственная консерватория  
им. Л.В. Собинова,  
Международный центр комплексных художественных  
исследований,  
ведущий научный сотрудник  
Петра Столыпина просп., д. 1, Саратов, 410012, Россия

доктор искусствоведения  
ORCID 0000-0002-3768-7024; SPIN 6723-6669  
E-mail: alesenvic@gmail.com

---

---

**Реферат.** Предпосылкой изучения ментальных репрезентаций ада ирая на основе наиболее ярких кинематографических образов послужила идея применения опыта когнитивного анализа к визуальным произведениям искусства. В качестве материала исследования были выбраны две кинокартины – «Куда приводят мечты» (В. Уорд, США, 1998) и «Небесный суд» (А. Званцова, Россия, 2011–2014). В центре научного интереса – познание «внутреннего человека» посредством искусства. В статье

намечена траектория развития индивидуальных и коллективных художественных интерпретаций загробной жизни в рамках христианской культуры. Утверждается, что понятие ада получило распространение непосредственно через объекты вербального и невербального творчества. Это существенным образом исказило первоначальное учение о жизни как пути духовного преображения. По воле человека «адская картина мира» охватила сферу земли и воплотилась в действительность. На рубеже XX–XXI вв., в условиях стремительной технической эволюции, происходит переоценка метафизического опыта. Когнитивный анализ двух режиссерских концепций – рай и ад как состояние сознания (В. Уорд) и как фиктивная форма жизни (А. Званцова) – вскрывает важное качественное изменение. Оно заключается в трансформации концептов внутреннего мира относительно традиционной вертикальной структуры «небо – земля – ад». В современной когнитивной модели «ад» располагается между «небом» и «землей». В границах внутреннего мира (души) ад непосредственно пересекается с раем или поглощает его, а небесный рай практически отсутствует. В результате осмысления экранных образов

*рая и ада в контексте сложившихся ментальных репрезентаций формируется обновленная картина представлений о посмертном бытии и природе души.*

**Ключевые слова:** ад, рай, интерпретация образов, концептуализация, Куда приводят мечты, Небесный суд, ментальные репрезентации, загробный мир, природа души, познание, киноведение, экранные искусства, философия культуры.

**Для цитирования:** Алесенкова В.Н. Ад и рай: киноинтерпретации образов в контексте сложившихся ментальных репрезентаций // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 4. С. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366.

**К**онцептуализация знаний о рае и аде (а значит, обращение к идее душевной и духовной сущности человека) в условиях приоритетного развития науки и техники, глобального движения западной (преимущественно христианской) цивилизации к тотальной роботизации и стратегии замены человека искусственным интеллектом представляется как никогда актуальной и проблемной темой. Предвиденная К. Юнгом техническая эволюция, нацеленная на внешние изменения и улучшение качества жизни, по мнению знаменитого психолога, нисколько не улучшит внутреннюю природу человека, поскольку «дух не сбросил своей демоники, и люди чуть ли не в большей мере поставлены перед опасностью одержимости вследствие их научного и технического развития» [1, с. 187]. На пике противостояния культуры и цивилизации «знание о человеке для нас, людей, безусловно, чрезвычайно важно. <...> ...ибо человек есть мера всех вещей» [2, с. 442].

Познание человека и мира посредством «сложного» искусства признается наиболее эффективным средством формирования духовных знаний, в свою очередь «стимулирующих творческое мышление, способствующих развитию новых когнитивных связей» [3, с. 566] в сфере, временно исчерпанной наукой и религией. По мысли немецкого философа Т. Адорно, «в эпохи, когда надежда умолкает, надежды нет в богословских текстах» [4, с. 491], человечество вынужденно обращается к великим произведениям искусства. В одном из интервью кинорежиссер А. Тарковский словно углубляет мысль Т. Адорно: «Когда художник при помощи искусства выражает свою надежду, искусство становится молитвой»<sup>1</sup>. Так, художественные интерпретации ада и рая в вербальных и невербальных видах творчества можно расценивать как периодически

<sup>1</sup> Фильм А. Тарковского-мл. «Андрей Тарковский. Кино как молитва» (2019).

выражаемую надежду человека на пробуждение его бессмертной сущности и возможность обретения вечной жизни; надежду на постижение смысла, заложенного Творцом.

Обращение к библейским образам посмертного бытия наблюдается в экранном искусстве XX в., начиная с немой киноверсии первой части «Божественной комедии» Данте — «Ад» (режиссеры Ф. Бертолини, А. Падован, Д. де Лигуоро, 1911). За прошедшее столетие представление об аде и рае претерпело качественное изменение в сторону атеистической модели. Наиболее кардинальная трактовка нашла выражение в фильме «Элизиум: рай не на земле» (Н. Бломкамп, 2013), где иррациональные понятия трансформированы в материальные объекты, вознесение на небеса означает буквальный полет на Элизиум (искусственный спутник Земли), а вечная жизнь отождествляется с бесконечно обновляемым физическим телом.

Обосновывая выбор материала, отметим, что в мировом кинематографе довольно часто эксплуатируется тема переселения душ. Однако взаимодействие потусторонних сил с миром живых преподносится зрителям в ущербной форме, вырванной из контекста общехристианской идеи или целостной концепции жизни, поэтому большинство из этих картин не представляет научного интереса в рамках исследования образов ада и рая. Наиболее развернутые (и одновременно контрастные по отношению друг к другу) художественные интерпретации сфер инобытия сложились в фильмах «Куда приводят мечты» (В. Уорд, США, 1998) и «Небесный суд» (А. Званцова, Россия, 2011–2014). Гипотетически яркие режиссерские концепции Званцовой и Уорда, как две ветви, получившие развитие в условно разных культурных традициях, опираются на общую корневую систему духовных ценностей. Следовательно, заложенный в этих произведениях эмпирический и метафизический опыт было бы неверно анализировать в отрыве от коллективного ресурса знаний и представлений, которые формировались поэтапно в сознании народов, причисляющих себя к христианскому миру. В связи с этим целесообразно составить краткий обзор развития ментальных репрезентаций ада и рая в европейском культурном срезе.

## ТРАЕКТОРИЯ РАЗВИТИЯ МЕНТАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ АДА И РАЯ

**Х**удожественные произведения, создаваемые человеком, являются «репрезентациями вымышленного мира, первоначально возникающими в сознании автора произведения» [5, с. 94]. Ментальные репрезентации, закодирован-

ные в знаковых системах, образах и чувственных впечатлениях, понимаются как отражение в сознании человека определенных характеристик мира и дают возможность исследовать субъективную форму видения, понимания и интерпретации информации [6, с. 145–146]. Они же моделируют эмпирическую действительность в коллективном сознании. Художественный мотив загробных странствований неразрывно связан с эсхатологическими мифами и в то же время порывает с ними в силу той или иной интерпретации, закладываемой в фундамент культуры.

В древней традиции загробный мир был вечным и неделимым. Для грешников Древнего Египта путь туда был заказан: души, не прошедшие суд Осириса, попросту уничтожались. В древнегреческой мифологии, как и в древнеримской, условия пребывания в царстве Аида (Плутона) изменились: пространство поделилось на обитель блаженных (цветущие сады Элизия) и место для преступников (бездна Тартара). Цветущим островом вокруг Мирового древа рисовалось посмертное пристанище душ (Ирий) в древнеславянской трактовке. В Ветхом Завете (в Первой книге Моисея) образ рая Эдема — цветущего сада с ключевыми деревом познания и деревом жизни — открывает кардинально иной смысл: в раю пребывают ангелы и еще не рожденные люди в лице Адама и Евы. В монументальном исследовании М.П. Холла прослеживается мысль об изначальной андрогинности Адама, который есть не что иное, как «идея человечества — архетип истинного человека» [7, с. 456]. Таким образом, с момента вкушения плода с дерева познания добра и зла начинается долгий путь нового человечества к древу бессмертия через тяготы земного воплощения. Земная жизнь в труде, страдании и смерти противопоставляется предшествующему (а не будущему) блаженству рая.

Антагонизм между небесным и земным аспектами бытия отчетливо выражен в концептах «верх/низ», «свет/тьма», «божественное/человеческое», «духовное/телесное». В период становления христианства наличие антагонизма несколько не противоречит реализации высшего божественного замысла: человеческое тело мыслится вместилищем тела душевного, которое Ориген<sup>2</sup> сравнивает с посаженным в землю зерном. В этом метафорическом контексте выражение «Сеется тело душевное, возрастет тело духовное...»<sup>3</sup> объясняется как процесс воскресения духовного тела (образа Божия), которому предшествует смерть всего тленного — и физического тела, и душевного. Последнее именно

<sup>2</sup> Ориген Адаманти — греческий христианский теолог, философ, ученый III века.

<sup>3</sup> Первое послание к коринфянам апостола Павла (1 Кор. 15:44).

преображается, как преображается зерно, умерев в телесно воссозданной своей сущности. Так, погибшая душа благодаря Господу «получив спасение, перестанет быть душой» [8, с. 134] и трансформируется в свою «совершеннейшую часть». Согласно Оригену, человек может стать Христом, «достигнув этого своими добродетелями» [8, с. 124], и «как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут...»<sup>4</sup>. Очевидно, что внимание фокусируется на цикле жизненного процесса души от потери до обретения Царствия Небесного в результате осознанного внутреннего перерождения.

Идея ада, заложенная во второй части Библии — Новом Завете, формируется и транслируется в сознание народных масс только во втором тысячелетии именно посредством религиозного искусства. В храмовом зодчестве, фресковой живописи, иконописи, организации театрализованных мистерий получает развитие тема Страшного суда. Как следствие, появляются изображения Царствия Небесного (наверху, чаще слева от смотрящего) и ада (внизу, чаще справа от смотрящего). Поначалу образы рая и ада по отношению к сцене Страшного суда периферийны, весьма абстрактны и носят условно-символический характер, иногда с элементами фарса (в театральные представлениях). Если говорить о фундаментальной художественной концепции посмертного существования человеческой души, то она сложилась в христианской культуре во многом благодаря творчеству Данте Алигьери, который запечатлел в «Божественной комедии» (ок. 1307–1321) панорамное представление о конусообразных кругах ада, чистилища и рая как иерархической структуре в параллельном бытии пространстве. Очевидно, что Данте не только увековечил образы рая и особенно ада, но и спроецировал на христианскую модель спасения души элементы античной традиции наказания грешников. Не случайно проводником лирического героя становится Вергилий<sup>5</sup>, хорошо ориентирующийся в царстве мертвых, куда по-прежнему, как и в дохристианские времена, Харон перевозит души на своей лодке. Так «христианский ад и христианский рай примыкают к языческой преисподней и языческим Елисейским полям» [9, с. 331]. В поэме детализированы пейзажи, прописаны диалоги и подробности чувственных состояний, не свойственных бестелесным сущностям, пороки которых, как и достоинства, навечно привязывают их к определенным областям (кругам) потустороннего мира от ада до рая.

В изобразительном искусстве после смены геоцентрической системы Вселенной, лежащей в основе рая Данте, на гелиоцентрическую размножи-

<sup>4</sup> Первое послание к коринфянам апостола Павла (1 Кор. 15:22).

<sup>5</sup> Публий Вергилий Марон — древнеримский поэт I в. до н.э.

лись преимущественно устрашающие образы адских мук. Райские кущи обрели околосемную орбитальную природу, а небесные сферы растворились в необъятном космическом пространстве, выпав за пределы ментальной репрезентациирая, поскольку не вписывались в вертикальную концепцию «верх — низ». Трехчастная вертикальная структура «небо — земля — ад» прочно закрепилась в человеческом сознании и творчестве, мягко говоря, искажая первоначальный смысл Священного Писания. Если в раннехристианском и восточнохристианском искусстве, по мнению австрийского искусствоведа Х. Зедльмайра, образ ада существует только в символической форме [10, с. 380], то начиная с Босха обретает существование адская картина мира [10, с. 383]. Немалую роль в моделировании ада не посмертным состоянием, а прижизненным земным страданием сыграли эпидемии, крестовые походы и ужасы инквизиции. В живописи не только субстанция земли подвергается дьяволизации, считает Зедльмайр, но, помимо этого, сфера ада охватывает и сферурая [10, с. 386–387], другими словами, именно по воле человека на земле реализуется ночной кошмар и рай поглощается адом.

Проблема влияния субъективной человеческой воли на ментальную картину общего грехопадения поднимается в художественной литературе и театре XIX—XX веков. Процесс осквернениярая и превращения его в ад осмысливает Ф.М. Достоевский в рассказе «Сон смешного человека» (1877), а в романе «Братья Карамазовы» (1880) разворачивается целый пласт концептов внутреннего мира и присущих ему ментальных репрезентаций. В пьесе «Человек и сверхчеловек» (1903) Б. Шоу, обращаясь к образу Дон Жуана, философски аргументирует добровольный отказ души отрая в пользу ада, как позже более детально эту проблему анализирует К.С. Льюис в повести «Расторжение брака» (1932–1945). Ж.-П. Сартр в пьесе «За закрытыми дверями» (1943) интерпретирует ад как психическое состояние, которое обитатели потустороннего мира навязывают друг другу в замкнутом пространстве, проецируя формулу «ад — это другие» на реалии земной жизни. В преддверии Второй мировой войны французский новатор театра А. Арто отмечает: «В проявленном мире зло есть постоянный закон, а то, что называется добром, есть усилие и уже представляет собою жестокость» [11, с. 113]. Когда картины ада с полотен «Страшного суда» И. Босха, Г. Мемлинга, П. Брейгеля Старшего, Я. ван Эйка и др., как и inferнальные фантазии Данте, воплотились в действительность в нацистских концентрационных лагерях по всей Европе, в коллективном сознании произошел слом старой концепции и возникла необходимость переосмысления христианской парадигмы.

В этом контексте горизонтальное распятие<sup>6</sup> с изображением темной бездны вместо небес С. Дали или спектакли «Театра Смерти»<sup>7</sup> Т. Кантора, утрирующие проблему дегуманизации, не являются манифестацией атеизма или профанацией сакральных тем. Наряду с другими экспериментами в сфере искусства они представляют собой первые шаги на пути всеобщего длительного процесса творческого осмысления и восстановления духовных знаний.

Кинематограф, безусловно, располагает самыми яркими средствами художественной выразительности и оказывает большое влияние на формирование культурного кода. Когнитивный анализ образоврая и ада в кинодискурсе позволит выявить ключевые ментальные репрезентации и концепции, отвечающие представлениям о них современного общества.

## «КУДА ПРИВОДЯТ МЕЧТЫ»: РАЙ И АД КАК СОСТОЯНИЕ

**Ф**ильм В. Уорда «Куда приводят мечты» (What Dreams May Come) снят в 1998 г. по мотивам одноименного романа Р. Матесона (сценарист Р. Басс). Если вдохновительницей лирического героя Данте в путешествии по загробному миру была пребывающая в раю его возлюбленная Беатриче, а Фаусту помогла избежать ада спустившаяся ему навстречу с небес Гретхен, то герой фильма Крис Нилсен (Р. Уильямс) ради покончившей с собой любимой жены добровольно отказывается от вечного блаженства. По сюжету Крис попадает в рай, где встречает своих умерших детей, а его вдова Энни (А. Шиорра) вскоре оказывается в аду. Таким образом, новозеландский кинорежиссер воплощает на экране не только визуальное пространстворая, но и картины ада. Мечты и сны пересекаются уже в названии картины.

Рай позиционируется как результат творческой работы сознания, субъективное пространство, сформированное прижизненными мечтами и способное к обновлению. Так, для дочери Криса модельюрая послужил игрушечный замок со сказочными персонажами, а для него самого было неожиданностью узнать в окружающем великолепном пейзаже написанную женой картину, изображающую домик их мечты среди гор и водопадов. Мир, поначалу целиком созданный из художественных красок (цветы растекаются в руках, трава «чавкает» под ногами), меняется вместе с состоянием героя. Нарастающая уверенность в том, что мысль реальна, а материя иллюзорна, позволяет ему надеть

<sup>6</sup> «Христос св. Иоанна на кресте». 1951. Холст, масло.

<sup>7</sup> Цикл спектаклей, поставленных в Экспериментальном театре «Крико-2» (Краков, 1975–1990).

окружающую действительность правдоподобием и по-новому ощутить свое тело — ступать по воде, летать, передвигаться с любой скоростью.

Крис не сразу узнает своих детей, хотя сын с первой минуты сопровождает его: в раю близкие предстают в незнакомом обличье, чтобы узнавание произошло не по внешним признакам, а благодаря внутреннему прозрению. С переходом в иное бытие духовная связь с женой не обрывается для главного персонажа — она осуществляется через семантику творческого акта. Так, в субъективном раю Криса появляется фиалковое дерево в цвету, внезапно оно превращается в голый засохший ствол, когда Энни в отчаянии уничтожает рисунок. Дерево становится символом трансформации ментального пространства от жизни к смерти. Создавая аллюзию на миф об Орфее и Эвридике, автор фильма отправляет своего героя в ад с миссией спасения.

Ад по отношению к раю существует в обратной проекции (вверх ногами), отражением которой является водная стихия. Условно говоря, чтобы вынырнуть в аду, нужно утонуть в раю. Ад, решенный как антирай, предполагает не спуск в глубины, а подъем на «верхние» этажи, где скопление грешников уплотняется. Американский кинокритик Р. Эберт в рецензии на фильм отметил, что с продвижением Криса по аду «образы становятся темнее и страшнее — Босх пересекается с Дали» [12]. В. Уорду не зачем выдумывать картины ада, ведь они в избытке присутствуют в литературе и изобразительном искусстве. Рецензент М. О'Салливан считает, что режиссер уделил много времени вопросу о природе смерти; по его мнению, ад воспринимается притягательным местом, насыщенным столь впечатляющими ужасами, сколь невыразительны удовольствиярая [13]. Визуально для Криса обитатели ада максимально сгруппированы, но каждый из них, вероятно, пребывает в плену собственного кошмара, как это происходит с Энни. В ее опрокинутом, разбитом на осколки и усохшем мире, населенном пауками страхов и угрызений, постепенно угасают последние бледные краски на единственной картине.

«Ад — для тех, кто не осознает, что он мертв», — говорит один из персонажей фильма. Другими словами, сознанию тех, кто пребывает во власти временных земных форм жизни, жизнь вечная недоступна. С этой позицией созвучна трактовка К.С. Льюиса: земная жизнь «для тех, кто предпочтет ее небу, станет частью ада, для тех, кто предпочтет ей небо, — частьюрая» [14, с. 79]. Если потусторонняя реальность структурирована мечтами, то, надо полагать, мечты Энни никогда не выходили за пределы их земного семейного счастья. Вместе с тем очевидно, что и мечты Криса, осуществленные в раю, тоже непосредственно связаны с семьей. Об этом свидетельствует и картина жены, ставшая прототипом его посмертной действительности, и встреча с детьми, любимой собакой

и старым другом, и неоднократно произнесенная им фраза «ты нас не знаешь», как бы отделяющая «своих» от «чужих». Чтобы «закрыть гештальт», в небесном раю Крису мучительно не хватает любимой жены, как и ей невозможно сохранить жизнь без него на руинах земногорая. Возникает ощущение неразрывной связи двух противоположных аспектов одного целого, метафизика которой поэтизирована в известных строчках О. Хайяма: «Ад и рай — не круги во дворце мироздания, / Ад и рай — это две половинки души»<sup>8</sup>.

Рассматривая в иносказательном ключе события фильма «как символическое выражение опыта души» [15, с. 217], можно отметить, что большую роль в визуализации этого опыта в кинокартине играет образ воды. Вода — символ жизни в природе, включая сферу бессознательного и процессы смерти и воскрешения [16], — присутствует в большинстве сцен. В земной жизни это встреча на воде, обливание друг друга водой из шланга, объяснение под проливным дождем, вода на дороге в момент аварии, водопады и реки на картине мечты. В потустороннем мире вода — основа трансформации (погружение в воду и хождение по воде), она становится связующей субстанцией между раем и адом (путешествие реализуется как плавание, вода разделяет и отражает миры). Вода отсутствует в аду, поскольку там нет жизни, и она вновь заполняет экран в момент новой встречи в финале. Идея финала — самопожертвование во имя любви вознаграждается воссоединением героев в новом воплощении — объединяет концептуальные пространства христианского и буддийского учений о душе. Е.Н. Ковтун трактует «мир посмертия» в романе Р. Матесона «Куда приводят мечты» как временный промежуток между земными инкарнациями, предназначенный для осмысления прошлого опыта, из которого душа должна извлекать нравственные уроки, чтобы совершенствоваться «и в конечном итоге слиться с демиургом» [17, с. 49]. То же верно и для фильма.

Представление о рае и аде в киноинтерпретации В. Уорда не вписывается в традиционную концепцию вечного посмертного ожидания Страшного суда. Положение праведников и грешников следует рассматривать как символические аспекты сознания, а рай и ад — как временное амбивалентное состояние души в процессе непрерывной трансформации. Таким образом, фильм «Куда приводят мечты», раскрывая картину внутреннего мира, мира души, возвращается к идее совершенствования человека на долгом пути к обретению Царствия Небесного, под которым подразумевается «состояние сердца, а отнюдь не то, что находится “над землей” и грядет “после смерти”» [18, с. 52].

<sup>8</sup> Перевод Г. Плисецкого (<http://www.khayyam.nev.ru/plisecky.shtml>).

## «НЕБЕСНЫЙ СУД»: ФИКТИВНАЯ ФОРМА ЖИЗНИ

**Х**удожественная кинолента «Небесный суд», снятая в 2011–2014 гг. А. Званцовой по ее же сценарию, представляет сложившуюся авторскую концепцию посмертного бытия, которая для многих российских зрителей стала смысловым ориентиром. Если в фильме Уорда инобытийное пространство субъективно и форма существования в нем подражает сновидению, то визуальное пространство мира мертвых в картине Званцовой стремится к объективности, а порядок действий персонажей максимально приближен к привычному земному. Души умерших людей попадают на остров, где над ними в трехдневный срок свершается высший суд, по приговору которого они направляются в «сектор покоя» или в «сектор раздумий», аналогичные раю и аду. Остров «функционирует» как многоэтажное министерство-распределитель, в котором работу выполняют так называемые мертвые души, призванные временно на различные должности, связанные с судебным процессом. Дело каждой вновь прибывшей души рассматривается по всей форме человеческого закона, которая включает предъявление обвинения прокурором, защиту в лице адвоката, прения, допрос свидетелей, мнение судьи и финальный вердикт, выносимый двенадцатью присяжными.

Режиссер создает целостную и убедительную картину посмертных событий, которая мало у кого ассоциируется с пародией на тему Страшного суда, как очевидной пародией на устройство подземного царства Плутона воспринимается пьеса Аристофана «Лягушки». Между тем иронией, местами переходящей в откровенный сарказм, пронизаны все смысловые детали общей конструкции киноповествования. Обвинение «по последнему деянию» превращается в мем даже для зрителей, сцена из «Гамлета»<sup>9</sup> становится руководством к действию в «небесной канцелярии», где данные на всех прибывших собраны, распечатаны, подписаны, рассортированы и хранятся в четко установленном порядке. Во всем чувствуется проявление человеческого интеллекта: в шахматных баталиях адвоката (М. Пореченков) и прокурора (К. Хабенский), в схемах получения контрабандных товаров из мира живых, в логически оправданных командировках на землю в специальных, искусственно созданных телах, хранящихся под строгим контролем и выдающихся под роспись только особым должностным лицам. Исключитель-

<sup>9</sup> Сцена, пропагандирующая антигуманность, в которой принц воздерживается от убийства молящегося Клавдия, чтобы тот не попал в рай, а был убит в момент злодеяния, которое повлекло бы адское наказание.

но человеческая природа сквозит и в решениях суда присяжных, и в полномочиях инквизиторской проверки судопроизводства, и в хитроумных способах обхождения прописанных законов. Таким образом, профанируется и высмеивается сама идея высшего суда как суда совести, которая, по мысли Н. Бердяева, «есть как бы голос Божий в человеке» [19, с. 276]. Нельзя не согласиться с Бердяевым в том, что идея справедливости как мстительной радости и желания ада врагу и порождает вечный ад как «переживание безбожия» [19, с. 278]. Ад феноменизируется благодаря человеческой воле.

В режиссерской интерпретации А. Званцовой земля и ад сливаются в единое пространство с идеей посмертного продолжения жизни, подобной земной, охватывая и «сектор раздумий», и всю «небесную канцелярию». Ментальные репрезентации ада представляют собой смешанные смысловые пространства — постмодернистское соединение в христианской модели разнородных элементов, включая ряд адаптированных античных образов. Лодочника Харона на переправе сменили безликие стражи, полномочия Купидона присвоило мафиозное семейство Аморе образца «Крестного отца». В результате их «безответственного» выстрела в потустороннем мире повторяется в неожиданной версии история Орфея, вызволяющего Эвридику из пещерного лабиринта «сектора раздумий». Снами мертвых и живых распоряжается работница отдела сновидений Морфея (И. Дапкунайте), обеспечивая свидетельские показания и компрометирующие материалы для нужд судебных процессов.

Если в предыдущем фильме в одной смысловой связке находятся сон и мечта, то здесь неразрывны понятия сна и смерти. Как отмечает М. Элиаде, с давних пор смерть сравнивалась со сном, который одновременно означал незнание и забвение, поэтому в разных религиях «миссия пробуждать сознание людей имеет божественное значение» [20, с. 122]. Погружаясь в сон или опьянение, душа забывает свою истинную суть. Пробуждение приносит ей спасение, «обретение своей идентичности, познание своего небесного происхождения» [20, с. 125]. В свете этой идеи показательно, что в фильме «Небесный суд» души умерших людей регулярно спят (каждый в своей многодверной ячейке, как в сотах) и даже принимают снотворное. У них нет шансов пробудиться, следовательно, все они в аду, до суда или после него. Создается впечатление, что жизнь — это сетевая игра, после смерти физического тела ее можно продолжить на другом уровне в теле тонком, и тогда высший суд, как часть все той же игры, превращается в фикцию.

С точки зрения Ф. Ницше, смысловые подмены понятий «Царство Божие», «Страшный суд», «вечная жизнь» привели к тому, что созданный воображением человека мир фикций «отличается в худшую сторону от мира сновидений: сновидение отражает действительность, а фикция ее фаль-

сифицирует — обесценивает, отрицает» [18, с. 29]. Следует отметить, что одна из причин искажения их смысла кроется в буквальной трактовке символических или аллегорических образов. Так, на русских иконах XIV—XVI вв.<sup>10</sup> Страшный суд изображен в византийской традиции: от престола Божия исходит свет на праведников и огненная река на грешников. Представляется, что уже от источника небесный огонь поляризуется (одним — любовь, другим — геенна огненная), однако качество исходящего огня — света для всех одинаково, а восприятие его разное. Попадая в один и тот же поток, чистые души (святые) чувствуют блаженство и начинают светиться, а замусоренные грехами, как объясняют Ориген и преподобный Исаак Сирий<sup>11</sup>, испытывают боль от возгорания грехов и страдают. Так рай для одних может быть адом для других. Становится очевидным, что ментальные репрезентации ада и рая на основе произведений искусства существенно различаются в зависимости от концепции, которой придерживается интерпретатор.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ДИСКУРСА

**В**оплощенные в рассмотренных фильмах режиссерские концепции в контексте общей траектории развития ментальных образов — от рая как точки зарождения нового цикла (трансформация души через смерть и возрождение) до утверждения трехуровневой структуры бытия «рай — земля — ад» с последующей интеграцией смыслового пространства ада в другие уровни — следует назвать полярными. Условно их можно разделить на иррациональную и рациональную концептуальные позиции с опосредованным влиянием доктрин буддизма и атеизма. Первая — рай и ад как состояние сознания — включает позитивный сценарий процесса внутреннего перерождения: смертный сон и пробуждение души. Вторая — рай и ад как фиктивная форма жизни / игра в жизнь — включает негативный сценарий подмены внутренней реальности формальностью: смерть как бесконечный сон.

Следует отметить, что в истории русской философско-религиозной мысли доминирует критическое отношение к бесконечному существованию после смерти [21, с. 150] и к учению о вечном аде [19, с. 279]. Убежденность Н. Бердяева в том, что конечная судьба души не может осуществиться

<sup>10</sup> Иконы Успенского собора Московского Кремля, иконы новгородской школы.

<sup>11</sup> Сирийский мыслитель и подвижник VII века.

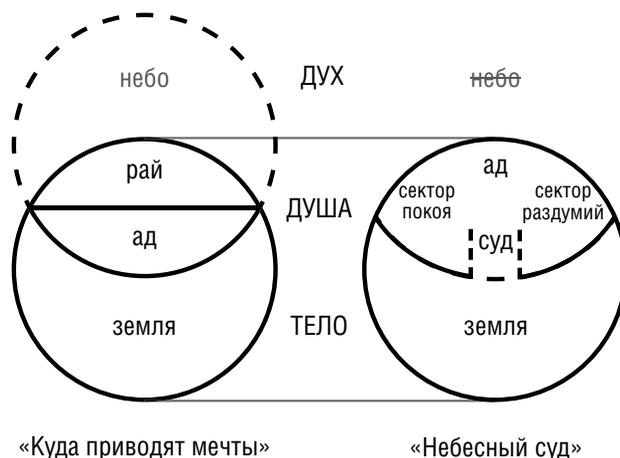


Рис. Схема когнитивных моделей рая и ада

ся в краткий миг от рождения до смерти, находит объяснение в словах Вл. Соловьева: для преодоления божественным началом злой воли необходимо, «чтобы божественный Логос родился в самой душе, не ограничивая и не просвещая, а перерождая ее» [21, с. 180–181]. Парадоксально, что фильм «Куда приводят мечты», казалось бы выросший из inferнальных фантазий Босха и Дали, не смело, но утверждает высшую идею совершенствования души, тогда как «Небесный суд», созданный в атмосфере когнитивной рефлексии на тему духовности, подменяет божественный закон в жизни человека властью земных законников.

Для заключительного обобщения метафизического опыта, сокрытого в рассмотренных образах рая и ада, важно воссоздать схему их ментального положения в авторской картине мира.

В структуре вертикального взаимодействия сфер неба и земли как репрезентации духовного и телесного бытия рай и ад в трактовке В. Уорда, как и «адская канцелярия» в интерпретации А. Званцовой, условно оказываются на пересечении сфер и представляют собой смешанное концептуальное пространство (рис.). Итак, небо соотносится с понятием «дух», а земля — с понятием «тело», следовательно, пространство ад/рай органично соотносится с понятием «душа». На схеме отчетливо видно, что в заданной системе координат область преисподней, традиционно завершающая триаду «небо — земля — ад», претерпела заметную трансформацию. Если ранее «считалось точно установленным, что ад находится где-то в подземных безднах, а рай обязательно в небесах» [9, с. 332], то в современной когнитивной модели «ад» располагается между «небом» и «землей» в пределах внутреннего мира, не теряющего связи с земным существованием. При этом небесный рай, аналогичный Царствию Небесному, ментально слабо проявлен («Куда приводят мечты») или полностью отсутствует («Небесный

суд»), а земной рай непосредственно пересекается с адом или поглощается адом, отражая сущностную природу человеческой души в эпоху технической эволюции.

Подводя итог, можно констатировать: изучение художественных интерпретаций ада и рая, включая моделирование концептуальных (субъективных авторских) позиций и сценариев трансформации образа души, позволяет составить представление о внутренних интенциях общества и ресурсе духовных знаний (или проблеме их искажения), транслируемых через конкретные произведения искусства в определенный период времени.

#### Список источников

1. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. Москва : Академический проект, 2009. 303 с.
2. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Республика, 1994. 527 с.
3. Хангельдиева И.Г. Гуманистика в цифровую эпоху: новый ренессанс? // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 6. С. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573.
4. Адорно Т. Негативная диалектика / пер. Е.Л. Петренко. Москва : АСТ, 2014. 511 с.
5. Гармаева В.И. Ментальные репрезентации // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 11. С. 93–98.
6. Втюрина Т.А. Ментальная репрезентация мотивации: теоретические и эмпирические аспекты изучения // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. № 2–1. С. 145–152.
7. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск : Наука, 1993. 794 с.
8. Ориген. О началах. Самара : РА, 1993. 318 с.
9. Дживелегов А.К. Искусство итальянского Возрождения : учебное пособие. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2007. 504 с.
10. Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. С.С. Ванеяна. Москва : Прогресс-традиция ; Территория будущего, 2008. 640 с.
11. Арто А. Театр и его двойник : [сборник] : с прил. текста «Театр Серафима» / пер. с фр. и коммент. С. Исаева. Москва : МАРТИС, 1993. 192 с.
12. Ebert R. What Dreams May Come : reviews. October 02, 1998 // [сайт Роджера Эберта]. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/what-dreams-may-come-1998> (дата обращения: 18.07.2023).
13. O'Sullivan M. «Dreams»: Heaven help us // The Washington Post. 1998. October 2. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/10/02/dreams-heaven-help-us/3ee15167-0fc3-4500-9332-480a106f9591/> (дата обращения: 18.07.2023).
14. Льюис К. Любовь. Страдание. Надежда : Притчи. Трактаты. Москва : Республика, 1992. 432 с.
15. Фромм Э. Психианализ и религия // Сумерки богов : сборник / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.П. Сартр ; пер. с англ. А.А. Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 143–221.
16. Керлот Х.Э. Словарь символов : [Мифология. Магия. Психианализ : перевод]. Москва : REFL-book, 1994. 601 с.
17. Ковтун Е.Н. «Интертекст Мира Посмертия» в фантастике XX–XXI вв.: функциональность художественной модели // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 34–53. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-34-53.
18. Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов : сборник / сост. и ред. А.А. Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 17–93.
19. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство Кесаря / сост. и послесловие П.В. Алексева. Москва : Республика, 1995. 383 с.
20. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. В.П. Большакова. Москва : Академический проект, 2017. 235 с.
21. Соловьев Вл. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе / сост. А.Б. Муратов. Санкт-Петербург : Художественная литература, 1994. 528 с.

## Hell and Heaven: Film Interpretations of Images in the Context of Mental Representations

**Victoria N. Alesenkova**

Saratov State Conservatoire  
named after L.V. Sobinov,  
1 P. Stolypin Ave., Saratov, 410012, Russia  
ORCID 0000-0002-3768-7024; SPIN 6723-6669  
E-mail: alesenic@gmail.com

**Abstract.** *The idea of applying the experience of cognitive analysis to visual works of art served as a prerequisite for studying the mental representations of hell and heaven on the basis of the most vivid cinematic images. Two films – “What Dreams May Come” (V. Ward, USA, 1998) and “Heavenly Judgement” (A. Zvantsova, Russia, 2011–2014) – were chosen as the research material. The center of scientific interest is the cognition of the “inner man” through art. The article outlines the trajectory of the development of individual and collective artistic interpretations of the afterlife within Christian culture. It is argued that the concept of hell has spread directly through objects of verbal and non-verbal creativity. This*

has significantly distorted the original doctrine of life as a path of spiritual transformation. By the will of man, the “infernal picture of the world” embraced the sphere of the Earth and was embodied in reality. At the turn of the 20–21 centuries, in the conditions of rapid technical evolution, there is a reassessment of metaphysical experience. A cognitive analysis of two directorial concepts – heaven and hell as a state of consciousness (V. Ward) and as a fictitious form of life (A. Zvantsova) – reveals an important qualitative change. It consists in the transformation of the concepts of the inner world in relation to the traditional vertical structure “heaven – earth – hell”. In the modern cognitive model, “hell” is located between “heaven” and “earth”. In the boundaries of the inner world (soul) hell directly intersects with or absorbs paradise, and heavenly paradise is practically absent. As a result of comprehending the screen images of heaven and hell in the context of the established mental representations, an updated picture of ideas about post-mortem existence and the nature of the soul is formed.

**Key words:** hell, paradise, image interpretation, conceptualisation, What Dreams May Come, Heavenly Judgement, mental representations, afterlife, nature of the soul, cognition, film studies, screen arts, philosophy of culture.

**Citation:** Alesenkova V.N. Hell and Heaven: Film Interpretations of Images in the Context of Mental Representations, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 4, pp. 358–366. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-4-358-366.

## References

- Jung C.G. *Struktura psikhiki i arkhetypy* [The Structure of the Psyche and Archetypes]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009, 303 p.
- Jaspers C. *The Origin and Goal of History*. Moscow, Respublika Publ., 1994, 527 p. (in Russ.).
- Khangeldieva I.G. Humanistics in the Digital Age: A New Renaissance? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 564–573. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-564-573 (in Russ.).
- Adorno T. *Negative Dialectics*. Moscow, AST Publ., 2014, 511 p. (in Russ.).
- Tarmaeva V.I. Mental Representations, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [The Buryat State University Bulletin], 2010, no. 11, pp. 93–98. (in Russ.).
- Vtyurina T.A. Mental Representation of Motivation: Theoretical and Empirical Aspects of the Study, *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Herald of Vyatka State University], 2013, no. 2–1, pp. 145–152. (in Russ.).
- Hall M.P. *The Secret Teachings of All Ages: An Encyclopedic Outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1993, 794 p. (in Russ.).
- Origen. *O nachalakh* [On the First Principles]. Samara, RA Publ., 1993, 318 p.
- Dzhivelegov A.K. *Iskusstvo ital'yanskogo Vozrozhdeniya: uchebnoe posobie* [Art of the Italian Renaissance: textbook]. Moscow, RATI – GITIS Publ., 2007, 504 p.
- Sedlmayr H. *Utrata serediny* [The Lost Center]. Moscow, Progress-Traditsiya, Territoriya Budushchego Publ., 2008, 640 p.
- Artaud A. *Teatr i ego dvoynik: S pril. teksta “Teatr Serafima”* [Theater and Its Double: With the Application of the Text “Seraphim Theater”]. Moscow, MARTIS Publ., 1993, 192 p.
- Ebert R. What Dreams May Come: reviews. October 02, 1998, *RogerEbert.com*. Available at: <https://www.rogerebert.com/reviews/what-dreams-may-come-1998> (accessed 18.07.2023).
- O’Sullivan M. “Dreams”: Heaven Help Us, *The Washington Post*. 1998, October 2. Available at: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/10/02/dreams-heaven-help-us/3ee15167-0fc3-4500-9332-480a106f9591/> (accessed 18.07.2023).
- Lewis C. *Lyubov’. Stradanie. Nadezhda: Pritchi. Traktaty* [Love. Suffering. Hope: Parables. Treatises.]. Moscow, Respublika Publ., 1992, 432 p.
- Fromm E. *Psychoanalysis and Religion, Sumerki bogov: sbornik* [Twilight of the Gods: collection]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 143–221 (in Russ.).
- Cirlot J.E. *Slovar’ simbolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, REFL-Book Publ., 1994, 601 p.
- Kovtun E.N. The Universe of Afterlife Intertext in Fantasy of 20th–21st Centuries: The Functionality of Art Model, *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 4, pp. 34–53. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-4-34-53 (in Russ.).
- Nietzsche F. The Antichrist: A Criticism of Christianity, *Sumerki bogov: sbornik* [Twilight of the Gods: collection]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 17–93 (in Russ.).
- Berdyaev N.A. *Tsarstvo Dukha i tsarstvo Kesarya* [Realm of the Spirit, and the Kingdom of Caesar]. Moscow, Respublika Publ., 1995, 383 p.
- Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2017, 235 p.
- Solovyev V.I. *Chteniya o bogochelovechestve. Stat’i. Stikhotvoreniya i poehma. Iz “Trekh razgovorov...”: Kratkaya povest’ ob Antikhriste* [Lectures on the Godmanhood. Articles. Verses and Poem. From the Book “Three Conversations...”: A Brief Tale of the Antichrist]. St. Petersburg, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1994, 528 p.