



НИКОЛАЙ ХРЕНОВ
Культуролог

Родился в 1942 году. Специалист в области эстетики и культурологии, доктор философских наук, профессор. В 1968 году окончил ВГИК. Заведующий отделом эстетики и теории искусства ГИИ Министерства культуры. Главный редактор альманаха «Традиционная культура». Разрабатывает эстетические, социологические и социально-психологические аспекты искусства и его видов. Особое внимание уделяет процессам функционирования искусства, его социальным функциям, а также его рецепции (рецептивная эстетика). Разрабатывает культурологические аспекты искусства. Основные книги: «Творческий процесс как объект изучения» (1980), «Диалог как проблема групповой и субкультурной дифференциации в городах России XIX — начала XX века» (1999), «Художественная картина мира как культурологическая проблема» (1999), «Логика теоретической рефлексии об искусстве в XX веке: постмодернистская парадигма» (2000), «Логика художественного процесса Нового времени: взгляд из XX века» (2000).

О ПЕРВООБРАЗАХ РУССКОГО КИНО

Вышедшие в последние годы российские фильмы «Мусульманин» (реж. В. Хотиненко), «Возвращение» (реж. А. Звягинцев), «Остров» (реж. П. Лунгин) свидетельствуют о непрекращающемся интересе российских кинематографистов к религиозной теме. Каждый названный фильм прекрасен сам по себе, но за ними, кажется, какого-то устойчивого и повторяющегося мотива, без которого невозможно воспринимать российское кино как единый текст, нет.

Между тем, такой повторяющийся мотив на предшествующих этапах существовал, свидетельствуя и о наличии общего стиля русского фильма, и, более того, о специфической российской ментальности, получившей в кино выражение. Отсутствие такого мотива — свидетельство переходной ситуации, той смуты, которую переживает Россия, и связанного с этим кризиса кино, окончания которого мы с нетерпением ожидаем. Наиболее универсальной причиной такого кризиса является разрыв между кино и его аудиторией, т. е., по сути, коллективной ментальностью. Это очень существенный факт.

Интерес к религиозной интерпретации сюжета начинается с «Иванова детства» А. Тарковского. Образ отрока, погибшего насильственной смертью, как это было и у С. Эйзенштейна, для православия вообще характерен. Фильм, кажется, не обещал мощного религиозного пафоса последующих фильмов этого режиссера, хотя, разумеется, сегодня очевидно, что с него и началось религиозное возрождение в русском кино.

Может быть, наиболее показательным для религиозного смысла русского кино второй половины XX века стал появившийся позднее, уже в 1976 году, фильм Л. Шепитко «Восхождение». Сюжету о погибших партизанах в белорусских лесах режиссер придал архетипический смысл. На экране разворачивается современная версия восхождения на Голгофу. Кино

подтверждает мысль Н. Бердяева о том, что «и до наших дней все, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, все это — религиозное по теме, по устремлению, по размаху»¹. Эту тенденцию не могли заглушить ни воинствующий атеизм, ни большевистская цензура.

Остановимся на тех фильмах, которые не имеют непосредственного отношения к церковной тематике. Для русского человека православие имеет столь существенное значение, что оно определяет и его ментальность, и формирует его коллективную, а значит, и цивилизационную идентичность. Видимо, кризис кино в России, о котором в последние годы много говорили, будет окончательно преодолен лишь в том случае, если кинематографисты вернут утраченную связь с цивилизационной идентичностью. Но это станет возможным в том случае, если произойдет возрождение религиозного комплекса.

Традиции собственной культуры и религии оттесняются на задний план, не проявляются. Наши кинематографисты забыли, что кино — один из социальных институтов, а каждый институт — способ, обеспечивающий выживание цивилизации. Кино — мощное средство формирования и поддержания цивилизационной идентичности. Но в силу того, что религия образует ядро цивилизационной идентичности, религиозными подчас оказываются даже фильмы, кажущиеся далекими от религии. Чтобы вскрыть религиозную сущность русского кино, придется использовать процедуры выявления и интерпретации коллективного бессознательного. Чтобы понять сюжеты, необходимо вернуться ко времени их возникновения.

Лишь учитывая византийскую традицию, можно прочесть российское кино как единый текст. Но, как ни покажется парадоксальным, в этот текст не всегда вписывается А. Тарковский, в фильмах которого возрождается религиозная напряженность русского человека. Фильм «Ностальгия» заканчивается замечательным и во многих отношениях программным кадром или тем, что называют глубинной мизансценой. Герой фильма сидит на берегу лужи, в которой отражаются окна готического собора. За спиной героя — дом. Вообще, в кадре воссоздан русский пейзаж, что вполне оправдано, ведь герой фильма — русский художник, находящийся за границей, точнее, в Европе, и тоскующий по родине. Постепенно камера удаляет от нас пейзаж с героем. И за его спиной угадывается задняя стена храма. Постепенно поле зрения расширяется, и в кадре появляются две боковые стены храма. Очевидно, крыша в храме отсутствует, поскольку на его пол падает снег. Кадр этот весьма многозначен. И хочется его прочесть как символ тесной связи между русской темой и западной верой, поскольку речь идет о соборе. Это выражение знакомой идеи В. Соловьева о всеединстве, о России как части западной цивилизации. Собственно, благодаря так называемому русскому западничеству мы к этому образу привыкли. Все это не может не вызывать положительных эмоций. Тем не менее, в связи с этим невозможно не вспомнить выражение «розовое христианство», которое принадлежит К. Леонтьеву, употребившему его в связи с пониманием христианства Ф. Достоев-

ским и Л. Толстым. Но это словосочетание мы могли бы употребить и по отношению к А. Тарковскому. По мнению К. Леонтьева, великие русские писатели XIX века христианство связывали с наступлением всеобщей гармонии и всеобщего примирения людей, что смягчало и даже устраняло эсхатологические образы. По мнению К. Леонтьева, это что-то вроде ереси, идущей от Запада. Идеи западного прогресса приглушали столь характерный для первоначальных христиан эсхатологический нерв религии. Философ говорит, что если Христос и обещал гармонию, то только после всемирной катастрофы и гибели всего живого на Земле. На первое место в этом видении выдвигается не торжество любви, а близость конца света². Соответственно, иначе видит философ и лик Христа — это грозный судья, а не всепрощенец. Но такой образ Христа и такую эсхатологическую ментальность русские заимствовали в Византии. Между прочим, Христос у А. Тарковского от такого толкования далек. Собственно, это противоречие А. Тарковский выразил в дискуссии между византийским иконописцем Феофаном Греком и русским мастером Андреем Рублевым. Грозный и суровый лик Христа, знакомый по сюжетам иконописи, воссоздающей образ Страшного суда, позволяет говорить о византийской традиции в русском православии. Любопытно, что в дискуссии между Феофаном Греком и Андреем Рублевым А. Тарковский стоит на позиции последнего. Однако в фильме «Жертвоприношение» у него побеждает все же позиция Феофана Грека.

Нельзя утверждать, что в русской иконописи византийский стиль все определяет. На Руси византийская суровость и строгость уступали место более эмоциональному, лирическому и просветленному началу в религии. Аскетическое начало в ней было ослаблено. «Под личиною византийских форм русские люди сумели прозреть их греческую, эллинистическую сердцевину и сумели блестяще использовать последнюю в создании того нового художественного мира, который, при всей своей преемственности от Византии, является глубоко оригинальным творением русского народа»³. Творчество Андрея Рублева, выразившее этот стиль, свидетельствует, как «суровые, проникнутые глубоким психологизмом византийские лики сменяются открытыми, простыми, светящимися особым добродушием лицами»⁴. Так что если у Л. Толстого и Ф. Достоевского и проявилось «розовое христианство», то это органично, поскольку оно характерно для русской традиции вообще. Казалось бы, в этом направлении разворачивается и творчество А. Тарковского. Однако даже творчество А. Тарковского свидетельствует о двойственности. Если в фильме «Андрей Рублев» он, естественно, выражает традицию этого рода, то уже в «Жертвоприношении» его язык радикально изменяется, позволяя говорить об иной, т. е. византийской традиции. Не случайно с первых кадров этого фильма звучит проклятье этой последней и самой совершенной цивилизации. Но это эсхатология пророка Даниила и ничего «розового» тут уже нет. Если отсутствует последовательность в творчестве одного режиссера, то что уж говорить о русском кино в целом.

Остановимся на двух весьма значительных для судьбы общечеловеческой культуры событиях начала XX века — возникновении кино и открытии

средневековой иконы в России. Мало кто обращал внимание на одновременность этих событий, которая весьма значима. Эти два факта важны и потому, чтобы поставить вопрос о религиозности русского кино под углом зрения влияния на него иконописи.

П. Новгородцев писал, что в православии нет ни католической дисциплины, ни протестантской свободы⁵. В православии продолжает сохраняться дух первоначального христианства. По сути, православие сохраняет средневековую традицию, которую сначала открывает романтизм, а затем реабилитирует русский Серебряный век. Иначе говоря, потенциал византийской традиции, а значит, и православия, еще не исчерпан.

Попробуем отвлечься от содержания конкретных фильмов и поставим вопрос так. В каждой культуре появлению киноизображения предшествовали другие способы изображения. Какие-то из них в определенных культурах оказались более предпочтительными. Следовательно, как можно предположить, они не могли не воздействовать на онтологию киноизображения. Когда этот вопрос ставится применительно к западной культуре, то констатируется, что эпохе кино предшествовала эпоха комиксов⁶ и эта тенденция определила дальнейшую логику истории кино. Относительно русского кино так утверждать нельзя. Здесь культура комиксов не имела места. Немаловажным обстоятельством здесь является то, что Россия — та цивилизация, в которой Реформации не было, а значит, не было и иконоборчества, по крайней мере, в формах, характерных для Запада. Конечно, начиная с Петра I, здесь можно фиксировать активное протестантское влияние. Однако иконоборчество коснулось лишь отдельных маргинальных и сектантских субкультур (вроде стригольников). На Западе Лютер освобождает верующих от власти образов. «Пустые стены реформационных церквей подтверждают отсутствие „идолопоклоннических“ образов папистов. Они суть символы очищенной религии, освобожденной от зрительных образов, они выражают доверие к слову»⁷. Иное дело — Россия. Здесь количество икон всегда удивляло наблюдателей и путешественников. Превосходный исследователь функционирования иконы в России О. Тарасов констатирует: «Иконы на Руси в помещениях действительно ставились кругом, везде, где надо и не надо. И в XVI, и в XVII, и в XIX веках их можно было найти не только в каждом доме, но почти в любом общественном заведении, будь то магазин, каба́к, железнодорожная станция, больничная палата, публичный дом или суровая тюремная камера»⁸. Тарасов настаивает на том, что подобной ситуации не могло быть ни в одной культуре. «Нигде, кроме императорской России, мы не найдем столь необыкновенного распространения в XVIII–XIX веках икон, миниатюр и религиозных картинок для простонародья, на которых бы изображались иконы. Нигде не были так распространены и популярны житийные образы и небольшие моленные иконки с большим количеством небожителей»⁹.

Следовательно, русская культура — это та культура, в которой икона не могла не оказать огромного влияния на семантику киноизображения. Хотя понятно, что по идеологическим причинам это влияние не могло быть явным и комментируемым. Этим Россия отличается от Запада, в котором, как

известно, под воздействием секулярных процессов религиозные сюжеты, начиная с Ренессанса, утрачивают свой сверхчувственный смысл, приобретая все больше профанный, а следовательно, преимущественно эстетический характер.

Однако вопрос о воздействии иконописи на кино исключительно к эстетическим аспектам не сводится. Не сводится он и к семантическому его аспекту. По сути дела, в XX веке степень зависимости изображения, в том числе и киноизображения от иконописи, — это вопрос, касающийся не только семантических, но рецептивных аспектов кино, а следовательно, тоже ментальности русских. Независимо от содержательных, формальных и семантических аспектов фильма в процессе его восприятия имеет место проекция коллективной ментальности на фильм, которая оказывается вторичной, но не менее активной семантикой фильма. Что же касается сути ментальности русских, то о ней Н. Лосский сказал так: русский народ весьма одарен чувствительностью к высшим формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт¹⁰.

Кино провоцирует активность ранних уровней мышления и, соответственно, понижает активность уровней поздних. Этот вывод С. Эйзенштейн извлекает из культурно-исторической психологии, т. е. школы Л. Выготского. В выступлении на творческом совещании работников кино в 1935 году для иллюстрации этого положения приводит такой пример. «Когда девушка, которой вы изменили, „в сердцах“ рвет в клочья фотографию, уничтожая „злого обманщика“, она в мгновении повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта)»¹¹. Получается, что в поведении покинутой девушки проявляется та же закономерность, что и в рецепции иконы, — изображение любимого идентично самому любимому. Здесь мы затрагиваем значимый аспект вторжения в рецепцию изображения архаического слоя сознания. Эйзенштейн считал, что такие слои сознания неизбежно в рецепции кино активизируются. Более того, их можно сознательно спровоцировать, даже ими управлять. После Лютера иконопись занимает свое место в музеях и подлежит эстетическому и искусствоведческому анализу, и отмеченная нами важная сторона рецепции иконы становится как бы несуществующей. Иное дело — кино, восприятие которого актуализирует мифологические и архетипические пласты изображения, особенно в русской культуре.

Однако проблема заключается не только в том, что влияние иконы на рецепцию киноизображения активизирует пралогический, т. е. доэстетический и дохудожественный пласты сознания. Икона консервирует также и уже к XX веку почти забытые, но некогда весьма активные эстетические установки.

К моменту становления культуры идеационального типа они вновь становятся притягательными. Поэтому резонанс открытия средневековой иконы на рубеже XIX–XX веков далеко не случаен. Причем открытое с помощью иконы эстетическое содержание в эпоху становления идеациональной культуры, в контексте которой разворачивается история кино, со-

держит тайну киноязыка, которую существующая в XX веке теория кино не смогла разгадать.

Действительно, в вопросе выявления воздействия иконописи на киноизображение до сих пор слабо прокомментировано то обстоятельство, что появлению кино и параллельно его освоению в русской культуре разворачивается открытие средневекового примитива, т. е. иконы. Этот факт не является событием лишь церковной жизни. Он имеет важный эстетический и культурный смысл.

Обратимся для осознания этого факта к П. Флоренскому, позволяющему глубже осознать значение открытия иконописи. Он подверг критике принцип построения в живописи, который утверждался на Западе с эпохи Ренессанса и на протяжении всего Нового времени. Считалось, что данный принцип, называемый линейной перспективой, и является самым прогрессивным. Возвращаясь к средневековому принципу или к принципу обратной перспективы, столь репрезентативному для иконы, П. Флоренский утверждает, что прием совмещения в одном и том же изображении множества точек зрения, что характерно для обратной перспективы, является более демократичным и в большей степени соответствует культуре XX века¹². И дело тут не в том, что, начиная с Сезанна, а затем в творчестве кубистов и футуристов, новая живопись стремится вернуться к доренессансному принципу построения изображения. Ведь когда новая или авангардная живопись это делает, то она разрушает себя. По сути дела, реконструкция доренессансного построения пространства в культуре XX века позитивна лишь в кинематографических, а не живописных формах.

Это и констатирует С. Эйзенштейн. Пытаясь понять диалектику функционирования в художественном сознании и целостного, недифференцированного представления, с одной стороны, и расчленяющего, фрагментирующего представления, с другой, он пишет: «Однако правильное сочетание обеих тенденций: и непрерывности (характерной для раннего мышления), и расчлененности (развитым сознанием), т. е. самостоятельности единичного и общности целого, конечно, мог осуществить только кинематограф — кинематограф, который начинается отсюда, куда „докатываются“ ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм и т. д.). Ибо только здесь — в кинематографе — возможно воплощение всех этих чаяний и тенденций других искусств — без отказа от реализма — чем вынуждены расплачиваться искусства другие (Джойс, сюрреализм, футуризм), но больше того — здесь они осуществляются не только не в ущерб ему, но еще и с особенно блестящими реалистическими результатами»¹³. В данном случае режиссер пишет не столько о монтажном построении, сколько о многоуровневости акта художественного мышления. Но, в конце концов, для него монтаж и был средством активизации этой многоуровневости. Ведь именно монтаж и делает возможным совмещение разных точек зрения, причем эти точки зрения здесь предстают не одновременно, а последовательно. Хотя эта после-

довательность следующих друг за другом кадров не исключает эффекта одновременности. Следовательно, принцип иконописи реабилитируется кинематографом, становясь здесь органичным. Так что поставленный нами вопрос о воздействии иконописи на киноизображение не является искусственным. Приемы иконописи реализуются в киномонтаже.

Однако влияние иконописи на киноизображение не исчерпывается формальными приемами, по крайней мере, в русском кино. Здесь опять-таки актуализируются древнейшие пласты ментальности, соответственно, и пласты эстетического отношения к реальности. На примере истории живописи Э. Панофский показал, что она выстраивается вокруг двух центральных дискурсов: с одной стороны, мимесиса, т. е. аристотелевского принципа, а с другой, платоновского принципа или первообраза¹⁴. Секуляризация культуры на Западе сделала доминантным принципом аристотелевский принцип или принцип мимесиса. Этот принцип торжествует в кино как фиксаторе физической реальности. Однако XX век, начиная с авангарда, в котором значительное место уделяется беспредметному или абстрактному принципу, проявил интерес к противоположному дискурсу, казалось бы, уже не существующему. Открытие на рубеже XIX–XX веков русской иконы потому и оказалось грандиозным событием, что она демонстрировала платоновский принцип первообраза в его чистом, даже законсервированном виде.

Платоновская традиция, проявляющаяся в соотносении чувственного образа с идеей или первообразом, русскими иконописцами была заимствована в Византии. Так, изучая этот вопрос и ссылаясь на известный труд Э. Панофского «Идея», В. Лазарев констатирует, что в византийской эстетике учение о прототипе (идее) занимает центральное место¹⁵. В данном случае исследователь под термином «прототип» подразумевает платоновский «первообраз». Имея в виду византийских художников, В. Лазарев писал: «Художники ставили себе задачей изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматривалась как творческая мысль Бога. Тем самым она становилась метафизической сущностью. Благодаря тому, что у византийцев отсутствовало понятие художественной фантазии, возможность адекватного познания идеи в корне отрицалась. К ней можно было лишь приблизиться, но ее нельзя было запечатлеть в материи. Это максимальное приближение к прототипу и представлялось византийцу конечной целью всего произведения. Чем сильнее просвечивала в последнем идея, тем выше оно расценивалось. Поэтому художники стремились к тому, чтобы изображать не случайные моменты явления, не его меняющиеся аспекты, а его неизменную сущность. В данном разрезе их искусство, подобно искусству египтян, должно было бы понравиться Платону, требовавшему в своих „Законах“ строгой законченности художественных форм, преодолевавшей хаотическое многообразие действительности»¹⁶.

Русская икона исключала вторжение в нее секулярных, профанных мотивов. Между тем, именно это обстоятельство представляет, начиная с Ренессанса, генеральную линию развития западного искусства. Но данная

логика развития искусства привела к угасанию и исчезновению платоновского дискурса. Русская иконопись приковала к себе внимание тем, что сохранила один из устойчивых дискурсов в эстетике, представшей в XX веке в форме юнговского архетипа, заново открывавшего платоновскую идею. Лишь икона требует отречения от чувственных предметов и отнесения всего их многообразия к первообразу.

Не случайно П. Флоренский сближает иконопись с платоновской традицией. В его «Иконостасе» мы находим такое суждение. «Но, знаешь ли, ... наоборот, мне казалось, что онтология церковная и платоновская так чрезвычайно близки к процессу живописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснить. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на культе, что его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвященный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, я думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо — художественного творчества земных художников»¹⁷. Это удивительно проницательное суждение П. Флоренского ориентирует нас на архетипическую интерпретацию русского фильма, ведь методология аналитической психологии как раз и ориентирована на платоновскую традицию, вернее, в эпоху позитивизма сохраняет верность этой традиции.

Для иллюстрации этого тезиса вернемся к первому фильму А. Тарковского о погибшем отроке Иване. Появившись, фильм изумлял высокой изобразительной культурой, столь непривычной после большевистских разборок на экране, требовавших огромного количества словесных масс и обернувшихся упадком изобразительной культуры, об опасности которого еще в начале 30-х годов предупреждал С. Эйзенштейн¹⁸. Впрочем, по части возвращения к изобразительной культуре фильм А. Тарковского не был исключением. Об этом же свидетельствовали и фильмы «Летят журавли» М. Калатозова и «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова. Фильм А. Тарковского удивлял и продолжает удивлять не столько использованием режиссером пластических образов, что привело к радикальному обновлению языка кино эпохи «оттепели», сколько заимствованными из иконописи и, в частности, из иконографии Страшного суда образами. По сути дела, драматургия, развертывающаяся в фильме на вербальном уровне, уступает место визуальной драматургии, в которой во взаимодействие вступают такие первостихии, как вода, огонь, свет, деревья и т. д. Конечно, сам режиссер подсказывает, как следует воспринимать фильм. Иван смотрит альбом с гравюрами А. Дюрера к первому изданию Библии Лютера. Он обращает внимание на «Четырех всадников Апокалипсиса». Как известно, с XVII века в русской иконе сказывается влияние А. Дюрера¹⁹. Там, где Апокалипсис, там и огонь. Однако в фильме А. Тарковского материализуются более древние, скорее византийские, но, может быть, и еще более ранние представления. Во-первых, столкновение народов во Второй мировой войне А. Тарковским воспринимается огненным обновлением земли. Огонь — это и обгоревшие дома, и взрывы устремляющихся в небо ракет, на мгновение освещающих передвижение лодки, на которой бойцы сопровождают Ивана в разведку, и,

наконец, одинокое обгоревшее дерево, которое появится в финале фильма, когда в последний раз возникнет наплыв — детский сон Ивана с безмятежным пейзажем. Однако в нем появится одна вносящая дисгармонию в этот детский мир деталь — обгоревшее дерево. Но это и обгоревшее здание на одной из улиц Берлина, в котором пытали юного разведчика и в котором он был повешен. Все свидетельствует о том, что огню здесь придана генерализующая трактовка. Это именно конец света, а следовательно, и Страшный суд, образ которого материализуется во всепожирающей силе огня. Как и на иконе, воспроизводящей сюжет Страшного суда, в фильме А. Тарковского имеет место очистительное действие огня. Через огненный поток во время кончины мира должны пройти все люди — и праведные, и грешные. Хотя в поздней христианской историографии это правило не распространяется на праведников, их стараются изъять и защитить от действия огня²⁰. При этом перечисленные стихии между собой связаны. Здесь вода представлена не только рекой, по которой отправляется на тот берег Иван, и не только берегом живописного озера, по которому бежит отрок Иван со своей сестренкой (наплывы, связанные с детскими воспоминаниями), но водой в колодце, из которого извлекают ведро с разбрызгивающейся водой. Колодец же в фильме связан не только с поверхностью земли. Проникающая в него камера фиксирует его связь с темнотой, тьмой, с подземным миром, злом, искоренить которое и призывается огонь. С другой стороны, постоянное повторение дерева на берегу озера, где играют дети, символизирует связь с небом, ведь, как известно, дерево символизирует путь вверх, т. е. в иное царство или в царство предков. Таким образом, пластические лейтмотивы фильма воспроизводят древнейшую и знакомую по образам иконописи космологическую схему микрокосма.

Однако фильм А. Тарковского — это не только воспроизведение Страшного суда, который в фильме можно восстановить по изобразительным деталям и который по-настоящему А. Тарковский воспроизведет позднее в фильме «Жертвоприношение». Уже в соответствии с пророчеством Даниила А. Тарковский покажет, что речь идет уже о последней и самой совершенной цивилизации, которая, вызвав к жизни атомную энергию, по сути, уже тем самым приблизила свою кончину и неизбежно должна погибнуть, что в фильме и показано. Но фильм — это и воспроизведение жертвоприношения. В данном случае жертвой становится отрок. Это тоже православная традиция. Как утверждает Г. Федотов, «с особенным религиозным благоговением русское благочестие относится к младенцам, погибшим насильственной смертью. Здесь жертвенное заклинание соединяется с младенческой чистотой»²¹. И фильм пластически строится так, что бойцы отправляют Ивана на лодке по огненной реке (на лодке — ладье — в древности отправляли от берега умерших, что в фильме «Андрей Рублев» воспроизводит А. Тарковский) не в тыл врага, а на другой берег. В данном случае под другим берегом следует подразумевать мир умерших или мир предков. Но умершие уже присутствуют тут же, в огненной реке. Это бойцы, которых убили, когда они ходили встречать Ивана, возвращающегося из разведки. И этот мир усопших — это мир, в котором обитают все, к кому

Бог питает особую любовь. По водно-огненной реке, затопившей деревья, переправляют не только в ад (а война и есть ад), но и в рай. Фильм А. Тарковского явился истоком новой вспышки религиозности, которая в русском кино в основном и представлена творчеством этого режиссера. Однако было бы большой ошибкой считать, что А. Тарковский исчерпывает все религиозные поиски в русском кино.

Вернемся к зафиксированной нами двойственности в ментальности русского человека. В православии существует не один, а два идеала религиозности или духовной жизни. В пантеоне святых каждый из них имеет своего носителя — святого. Обе эти внутренние традиции проявились в кино. Когда об этом пишет Н. Бердяев, он одну традицию связывает с Иосифом Волоцким, другую с Нилом Сорским²². Я думаю, что художники тоже делятся на эти два типа. Не случайно Л. Толстого называли юродивым. Первая традиция связана с союзом церкви и государства, вторая с аскетизмом, покаянием, уходом от мира и, соответственно, с пустынножительством и странствованием. Эту традицию выражает также Сергей Радонежский, которого обычно сближают с Франциском Ассизским. Именно она и связана с мотивом покаяния. Когда В. Топоров пишет о Сергии Радонежском, он подчеркивает, насколько значимой эта традиция оказывалась в эпоху смуты, например, в XIV веке. «Аскетизм как покаяние и очищение в форме ухода от мира и обретения чистоты, близости к Богу стал в XIV веке знаменем времени, и его роль в собирании Руси, ее духовном возрастании была не меньшей, чем роль Церкви в лице московских митрополитов и роль московских князей»²³.

Эта традиция как традиция очищения и покаяния актуальна и сегодня. Вот в этом контексте мы и можем по-настоящему оценить фильм П. Лунгина «Остров» и найти ему место в культуре. В нем мы узнаем актуализацию данной религиозной традиции или традиции Нила Сорского. Данную традицию, связанную с выходом человека за императивы социальных статусов и социальной иерархии, будем обозначать лиминальной или «пороговой», используя термин английского этнографа В. Тернера. Под этим термином будем понимать выход личности за пределы социальной иерархии и социальных статусов, без чего общество не существует и что особенно активно проявляется в русской культуре. Этот тип представлен странниками, искателями, пустынножителями, вообще маргинальными людьми, избегающими социальных контактов. Они предпочитают землю, планету, но не государство. «Лиминальные существа, — пишет В. Тернер, — ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями, церемониалом»²⁴. Особая интерпретация этого архетипа дана в таких фильмах, как «Дни затмения» А. Сокурова, «Война» А. Балабанова, «Космос как предчувствие» А. Учителя.

Обе эти традиции в православии активно проявлялись на всех этапах истории, даже на том этапе, когда их религиозное происхождение было уже трудно проследить, поскольку они проявляли себя в светских сферах, не связанных с церковью, а точнее, выражали разные грани одной и той же ментальности. Проблема заключается лишь в том, что в истории Рос-

сии первая традиция часто доминировала, получая государственный размах, а вторая оказывалась латентной, неофициальной. Но, несмотря на это, она имела колоссальное воздействие на русское искусство и, в частности, на русскую литературу, которую можно считать своеобразным творческим ответом на вызов истории, если последней считать давление жесткой государственности.

Обе традиции получили яркое выражение в кино, правда, не одновременно. Если первая традиция оказалась выраженной в революционных фильмах С. Эйзенштейна, актуализирующих иконописные многофигурные изображения со свойственным им классовым антагонизмом, то вторая — в фильмах А. Тарковского, в которых из кадра устранены массы и вожди, а внимание приковывается к индивиду, художнику — выразителю духа лиминальности. Творчество А. Тарковского показательное еще и потому, что в нем нашел выражение идеал, утверждаемый в Евангелии от Иоанна, т. е. идеал братства между людьми и народами. Когда В. Шубарт, с огромным сочувствием относящийся к русской культуре, доказывал, что человечество в XX веке переходит к новому эону, в котором будет утвержден религиозный идеал Иоанна, то выразителем этой ментальности немецкий философ считал Россию. Я бы с этим поспорил: этому мешает активность первой традиции. Касаясь вопроса о причинах привлекательности христианского учения, А. Тойнби пишет, что секретом успеха христианской религии является предложенный ею идеал человеческого братства и то, что христианские общества открыты для всех людей без различия культур, классов, в которых не будет ни скифа, ни элина, ни иудея²⁵. И это православием было усвоено. А. Хомяков утверждал, что именно эта идея в православии выходит на первый план. Так, к церкви он относился не как к доктрине или системе церковного управления, а как к зародышу нового мира, в котором будет торжество братства²⁶. Эта идея особенно убедительно звучит в Евангелии от Иоанна. Именно в нем выражен дух согласия, любви и примирения («Да будет все едино»). Русский философ В. Соловьев разрабатывал идею всеединства. В этом заключается пафос творчества А. Рублева. Эта традиция получает выражение в фильмах А. Тарковского. Естественно, что первая традиция могла проявиться в эпоху жесткой (т. е. сталинской) государственности, а вторая — в эпоху начавшегося ее распада или в эпоху «оттепели», о чем и свидетельствует фильм «Иваново детство». Для нас последняя эпоха показательна активизацией лиминальности в литературе, которая хотя и не развернулась в кино в полную силу, но все же имела там резонанс. Для нашей темы, пожалуй, показателен лишь фильм «Прощание», поставленный по повести В. Распутина Э. Климовым, хотя задуманный Л. Шепитько. Он показателен тем, что задуманная большевиками очередная гигантомания, связанная с построением гидроэлектростанции и, соответственно, с затоплением земель и, в частности, острова, где стоит много веков деревня, воспринимается чем-то вроде Страшного суда. По возникающим постоянно в кадрах рабочих в целлофановых плащах, что, видимо, должно вызвать ассоциацию со слугами Антихриста, можно лишь догадываться о том, каким был у Л. Шепитько замысел. Режиссер, изумивший в предыдущем своем фильме

аналогией с евангельским сюжетом, видимо, и в этом фильме имел намерение ориентироваться на религиозные мифы.

- ¹ Бердяев Н. А. С. Хомяков. М., 1912. С. 4.
- ² Леонтьев К. Наши новые христиане: Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 14.
- ³ Лазарев В. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947. С. 243.
- ⁴ Он же. С. 247.
- ⁵ Новгородцев П. Существо русского православного сознания. В кн.: Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей. Берлин, 1923. С. 7.
- ⁶ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 162.
- ⁷ Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 509.
- ⁸ Тарасов О. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 19.
- ⁹ Он же. С. 63.
- ¹⁰ Лосский Н. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 256.
- ¹¹ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 119.
- ¹² Флоренский П. Обратная перспектива // В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М., 1993. С. 254.
- ¹³ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 287.
- ¹⁴ Панофский Э. Идея. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
- ¹⁵ Лазарев В. История... С. 274.
- ¹⁶ Он же. С. 29.
- ¹⁷ Флоренский П. Иконостас. М., 1994. С. 129.
- ¹⁸ Эйзенштейн С. Избранные произведения... Т. 2. С. 316.
- ¹⁹ Чилингиров А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 341.
- ²⁰ Цодикович В. Семантика иконографии «Страшного Суда» в русском искусстве XV–XVI веков. Ульяновск, 1995. С. 23.
- ²¹ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 9.
- ²² Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2. С. 564.
- ²³ Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 169.
- ²⁴ Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. М., 2003. С. 480.
- ²⁵ Зернов Н. Три русских пророка: Хомяков, Достоевский, Соловьев. М., 1995. С. 66.
- ²⁶ Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003. С. 15.