САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

СОВРЕМЕННАЯ КИНОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

МЕТАЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ



С. С. ОРИЩЕНКО

МОНОГРАФИЯ

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Самарский государственный институт культуры»

С. С. ОРИЩЕНКО

СОВРЕМЕННАЯ КИНОКУЛЬТУРОЛОГИЯ
МЕТАЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ

Самара 2024

УДК 791.43:008
ББК 71.4+85.37
О 63

Рецензенты:

Ильченко Н.М., доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина

Хренов Н.А., доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

О 63 Орищенко, С.С. Современная кинокультурология: метаязык художественной экранизации: монография / С.С. Орищенко; Самарский государственный институт культуры. – 2-е изд. испр. и доп. – Самара, 2024. – с.382. ISBN

Современный отечественный кинематограф исследуется с позиций кинокультурологии. Новое время стремительно ускоряется. Детали реальности, воспринимаемые сегодня, претерпевают изменения. Зафиксированный кинотекст остаётся неизменным, являясь документом, доказательством. Он отражает восприятие того или иного факта в определённый промежуток исторического, искусствоведческого и культурологического времени. В монографии представлена интерпретация художественных фильмов современного отечественного кинематографа.

Книга адресована специалистам культуры, искусства и широкому кругу читателей, всем, кто интересуется современным отечественным кинематографом.

УДК 791.43:008
+85.37

ISBN

© Орищенко С.С., 2024
© Оформление. СГИК, 2024

ВВЕДЕНИЕ

В этой книге содержатся размышления о том, как современное отечественное кино XXI в. продолжает традиции кино XX в. и представляет интерес для культурологии с точки зрения *слова*. Мир, окружающий нас, отражается в кинематографе, показывая неспокойное время становления нового государства, новых отношений, нового киноязыка. Новое и предшествующее время постоянно взаимодействуют, кодируя киноязык. Мы пытаемся подобрать ключи к этим кодам.

В книге представлены отечественные киноленты последнего пятидесятилетия: всего 40 кинокартин. Тематика фильмов разнообразна. Историческое время: от XII в. до сегодняшнего дня. Материалы по творчеству К. Серебренникова, А. Сегеня, В. Хотиненко, П. Лунгина были изложены на очных конференциях в Москве, Нижнем Новгороде, Елабуге, Самаре. Они посвящались идиостилю режиссёров. На основе выступлений были изданы коллективные монографии в Москве, Нижнем Новгороде, Самаре, Елабуге, научные статьи в журнале «Известия Самарского научного центра Российской академии наук» в период с 2012 по 2021 год в сборниках вузов Москвы, Самары, Сочи, Магнитогорска, Краснодара, Нижнего Новгорода, Елабуги.

Анализ современного отечественного кино помогает в решении одной из сложных задач: нахождении материала для создания авторской речи. В основу положено декодирование современного киноязыка. Работа над кино как культурным текстом призвана исследовать в киноповествовании *слово*. Среди современных кинематографистов наиболее интересны, с нашей точки зрения, работы Никиты Михалкова, Рустама Хамдамова, Киры Муратовой, Юрия Быкова, Павла Лунгина, Владимира Хотиненко, Андрея Прошкина, Кирилла Серебренникова. Их творчество неразрывно связано с кинорежиссёрами XX в. Андреем Тарковским, Сергеем Параджановым, Тенгизом Абуладзе. Исследовать коды современного киноискусства нам помогают знания в области литературоведения, искусствоведения, риторики, языкознания, философии, культурологии, семиотики.

Основные работы, предложенные в качестве доказательной части, это книги Н. Бердяева, К. Станиславского, А. Тарковского, Ю. Лотмана, И. Скоропановой, С. Голубкова, М. Перепёлкина, Т. Казариной, Г. Нефагиной, С. Агранович, И. Саморуковой, В. Карасика, А. Кокорина, М. Липовецкого, М. Ямпольского, М. Эпштейна, П. Рекёра, Ж. Делёза, Г. Плейснера, Д. Кампера, Ж. Диди-Юбермана, Г. Нувена, Н. Хренова, В. Ионесова, А. Белкина, Н. Гашевой, П. Волковой, О. Аронсона, А. Толшина, Святителя Иоанна Златоуста, священника Даниила Сысоева, митрополита Илариона Алфеева и др.

Монография состоит из 3-х частей и 10-ти глав. Материалам, расположенным в книге, предшествовал выход двух сборников: книга V «Культурные коды киноискусства» из серии учебно-методического пособия «Искусство звучащего слова» и «Методология культуры: православие и современный кинематограф в ценностном постижении мира».

В первой части *«Современное отечественное кино: литературоведческий, антропологический и культурологический аспекты»,* состоящей из трёх глав, рассматривается творчество К. Серебренникова, П. Лунгина и А. Балабанова с точки зрения постмодернистской эстетики, литературных реминисценций, от вечного сюжета до говорящих имён. Тема, заявленная нами, не имеет границ. Если постмодернизм помогает «покадровому» восприятию мира, игре с культурными цитатами, в том числе и с визуальными, то слово помогает гармонизировать все единицы текста и собирать их в единое целое кинематографическое высказывание. Киноискусство представляет интерес для культурологии, так как фильмы – самые пересказываемые тексты сегодня, их постоянно обсуждают зрители, рефлексия после кинопоказа самая активная, поистине, безграничная. Разрастание текстового пространства требует приведения к порядку: всё значимое, сказанное в кинокартинах, необходимо фиксировать в кинословарях, поскольку слово в кино стало одним из главных языковых потоков, питающих современный фольклор. Изустная передача полюбившихся фраз доказывает необходимость пополнения словарей кинологосом и объединяет общество через знание единых кинотекстов.

Кинематографисты часто в своих работах сопротивляются литературности киноязыка или связи с вербальным материалом, который лежит в основе создания кинотекста. Они уверены, что их вид искусства исключительный, противопоставленный языку и литературности. Наши наблюдения говорят об обратном. В основе любого кинофильма – логос, без которого невозможно созидание киноповествования. Система: текст–кинотекст–текст действует даже тогда, когда перед нами документальный фильм или немое кино. Кстати, именно успехи в немом кино и рождают мнение, что слово в кино вторично или же вовсе не обязательно. Попытаемся осмыслить это предположение. Часто в основе фильма лежит книга, на её основе пишется сценарий. Более того, удачная экранизация того или иного произведения – самая мощная реклама книги. Читатели буквально выстраиваются в «очередь» в библиотеку, чтобы вспомнить подробности текста и ещё раз пережить впечатление от увиденного на экране. Возможен другой вариант, когда оригинальный сценарий создаётся на основе воспоминаний авторов или других лиц, то есть вне литературного фундамента. После выхода кино зрители пытаются осмыслить увиденное и поделиться впечатлениями. Снова рождается текст. И если работники кинопроизводства считают, что слово вторично для искусства кино, то мы утверждаем, что кино не только не теряет смысла при трансформации текст–кинотекст–текст, но и приобретает: новое «прочтение» усложняет кинотекст, наполняет его новыми смыслами (соавторство зрителя). Кинотекст тяготеет к воспроизводству самого себя, как всё живое. Значит кино – живой процесс, и это не может не интересовать исследователей на современном этапе развития литературоведения, антропологии и культурологии. Другой вопрос, что приобретает и что теряет кинотекст в этом движении. Для того чтобы не потерять ничего ценного в словесном материале, фильм необходимо транскрибировать. Транскрибированный кинотекст отличается от сце-

нария, поскольку не весь отснятый материал доходит до зрителя. Монтаж часто меняет эпизоды в фильме, а какими-то даже пренебрегает.

Во второй части *«Мирское и священное: православный, педагогический и психологический аспекты»* расположены четыре главы. В них исследуются православные ценности: символика, слово, молитвы, проповеди, библейские сюжеты, концепт чуда; взаимоотношения отцов и детей, учеников и педагогов. Режиссёры Н. Досталь, П. Лунгин, В. Хотиненко, А. Богатырёв, А. Кравчук, Ю. Быков исследуют эти мотивы, отвечая на нравственные вопросы. Православная культура постоянно соприсутствует в современном пространстве, исследует вопросы жизни и смерти, любви и ненависти, правды и лжи, истинного и ложного, веры и атеизма – и будет интересовать исследователей, пока стоит мир. Слышатся отголоски «культурного эха» отдельных тем в литературе, живописи, киноискусстве, отражающихся в киноповествовании. Интерпретация фильмов возвращает нас к вечным темам, отражённым в живописи, таким как «Возвращение блудного сына» Рембрандта Харменса ван Рейна, «Мёртвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего, «Христос в пустыне» Ивана Николаевича Крамского, что ещё раз доказывает непрерывную связь современного кино с предыдущими работами А. Тарковского «Андрей Рублёв», С. Параджанова «Цвет граната», Т. Абуладзе «Покаяние». Язык кино усложняется не только живописными и кинематографическими реминисценциями, но и через использование музыкальных произведений, таких как опера «Сила судьбы» Д. Верди, «Псалом 103» («Юрьев день» К. Серебренникова), оратория «Страсти по Матфею» митрополита Илариона («Дирижёр» П. Лунгина) и др. Такие фильмы как «Остров», «Дирижёр» П. Лунгина, «Поп» В. Хотиненко, «Юрьев день» К. Серебренникова, «Орда» А. Прошкина приняты и одобрены широкой зрительской аудиторией, в каждом из этих фильмов решаются серьёзные нравственные проблемы. Кроме перечисленных авторов, в круг наших интересов входят работы А. Звягинцева, А. Кочеткова, Н. Назаровой, Р. Литвиновой, А. Ханта, В. Сигарёва. Кинокартины отобраны таким образом, чтобы мы могли увидеть связь с предыдущими мастерами по цеху. В каждом из этих фильмов, если не напрямую исследуют христианский религиозный дискурс, то не минуют поисков смысла жизни в современном безбожном мире. Православие отражается в светском кино, характеризуя современный этап развития культуры. Опыт взаимодействия в ценностном постижении мира помогает зрителю в приятии столь сложного выбора: поиска нравственной опоры, фундамента, укреплённого в традиции.

Рядом с современными отечественными кинокартинами мы рассматриваем творчество зарубежных режиссёров *(в работе дан анализ двух мастеров зарубежного кинематографа: Роберто Бениньи и Йодзиро Такита, призёров премии «Оскар»),* чтобы найти те самые нравственные и художественные ориентиры, которые отличают истинное произведение от псевдоискусства. Тем не менее имена зарубежных авторов даны не как эталоны кинематографического искусства, а в качестве *«чужого»* взгляда на вещи. Благодаря ему мы находим много *«своего»* в иностранном кино. «Чужой» опыт сближает зрительские аудитории,

показывает, что кино может объединять народы. Влияния Логоса при создании кино неоспоримо. Лучшее доказательство заключается в том, что раскодировать текст мы пытаемся через работы литературоведов, философов, писателей, поэтов, богословов. Сумма гуманитарных знаний, а также гомилетика, как раздел риторики, помогают находить во взаимодействии православной культуры и современного кинематографа всё новые и новые смыслы. Частое обращение режиссёров к библейским и евангельским метафорам в светском кино говорит о готовности современного общества к нравственному возрождению...

Третья часть монографии *«Метаязык художественной экранизации: лингвокультурологический, философский и кинокультурологический аспекты»* рассматривает в кинотекстах метафоры трансформации и символы спасения. В трёх главах заключительной части исследуются тропы и фигуры, танатологический дискурс и концепт *«свои и чужие».* Интерпретации фильмов помогает герменевтика субъекта, символика, аллегории, метафоричность искусства в целом, ведь художественный образ не существует без *«вертикали – символа и горизонтали – метафоры».* Здесь представлено исследование слова во всём многообразии: от фразеологических оборотов до визуально-семантических единиц, связанных с предметным миром и нагим телом. Особенностью современного кинематографа является уникальная связь кино с театральным искусством. Феномен обратной связи – так можно определить явление, когда сценарий кинофильма становится основой к написанию пьесы для театральной постановки. Данный опыт использует в «Гоголь-центре» К. Серебренников.

Деление на части и главы в книге условно. Главным в высказывании является принадлежность кинотекста тому или иному режиссёру, благодаря творчеству которого мы можем говорить об идиостиле художника. Время, запечатлённое в кинокартине, отражает не только эпоху на стыке веков, но и переходные этапы как государственных структур, так и индивидуальных судеб. Россия постоянно находится в состоянии поиска новых культурологических смыслов, чтобы осознать себя, понять и принять то новое, что готовит нам меняющийся мир. Киноискусство помогает в поиске истины, пытаясь найти героя нового времени, чтобы была возможность опереться на идею о сильной личности, герое, который знает, куда вести общество.

Современный человек погружён в заботы о хлебе насущном, он находится в кругу личных проблем, отдаляясь всё дальше и дальше от общества, от сослуживцев, от соседей, от родных, от семьи. Мнимые ценности, погоня за наживой, отказ от традиции разрывают связи между людьми, делают их безгранично одинокими, не способными прийти на помощь в трудную минуту, совершить подвиг во имя своих ближних.

Чтобы открыть истинный смысл того или иного кинематографического текста, к слову необходимо относиться с уважением. В основе кинокультурологического исследования лежит транскрибация художественных фильмов, когда слову отводится достойное место в искусстве кино. Кинокультурология только в начале своего становления, тем важнее фиксировать все элементы кинематографической речи, чтобы создать языковое поле для научного исследования.

ЧАСТЬ I
СОВРЕМЕННОЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ, АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 1
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

1.1. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города

Интерпретация современного отечественного кинематографа возможна, если синтезировать знания о современном киноискусстве и литературоведении. Для этой цели привлечём материалы из области функционирования «Городского текста» в книге Сергея Алексеевича Голубкова «Семантика и метафизика города» и художественного фильма Кирилла Семёновича Серебренникова «Юрьев день» как повод к риторическому высказыванию.

Предмет обсуждения соотнесём с задачей – создавать речь, которая затем будет положена в основу кинокультурологии, раздела науки, где изучается слово в кинотексте во всех его проявлениях. Повод к риторическому высказыванию должен быть весомым для выступающего. Определённая сложность для него заключается в отборе материала. Оратор, готовясь к публичному выступлению, черпает информацию из разных сфер социальной жизни, науки, культуры и искусства в целом. Умение создавать авторскую речь поможет произнести *публичный монолог,* участвовать в *дискуссии, написать сценарий, вычленить важные элементы для анализа кинематографических текстов.*

Один из возможных вариантов подбора материала к публичному выступлению – интеграция искусствоведческих и литературоведческих знаний. Их объединение способствует истолкованию кинотекста. Исследование художественного фильма Кирилла Серебренникова «Юрьев день» привлекает символикой названия. Она связана с известной поговоркой, что даёт возможность *прогнозировать* события до просмотра фильма и сопоставить их с впечатлениями после просмотра. Восприятие, истолкование и оценка фильма зависят от того, какие аспекты наиболее значимы для зрителя, способного делать интересные выводы и оригинальные обобщения.

Множество критических замечаний в адрес создателей фильма определило выбор анализа сквозь призму литературоведческого исследования Сергея Алексеевича Голубкова «Семантика и метафизика города: "городской текст" в русской литературе XX века». Кино – искусство синтетическое,

от рождения художественного замысла до написания сценария, от съёмки фильма до его монтажа первоначальный текст сценария претерпевает дополнения, изменения, корректировки. Не будем вдаваться в подробности сложного процесса создания фильма, обратимся к высказыванию С.А. Голубкова о «культурном тексте»: *«Культурный текст – это знаковая система, состоящая из предметных реалий, сложившихся ценностей, литературных архетипов, мотивов, имён, устойчивых идеологем. Поскольку мышление наше имеет пространственный характер, то городское пространство легко входит в наш ментальный мир на правах целостного текста. Мы пытаемся это пространство освоить, осмыслить, выявить доминанты, установить соотнесение со всем целым отечественной культуры»*[1].

Опираясь на авторитетное мнение учёного-филолога, попытаемся «освоить», «осмыслить» и «выявить доминанты» фильма К. Серебренникова через знаковую систему «городской текст» как «целостную и многокомпонентную систему» и соотнести его «со всем целым отечественной культуры».

В центре киноповести главная героиня – Любовь Павловна – оперная дива с мировым именем и день её пребывания в городке Юрьев. День, трансформирующийся в жизнь. День как дорога в будущее. Долгая дорога в периферийном Юрьеве от примадонны Любови Павловны к уборщице Люсе. Для многих такая метаморфоза кажется неправдоподобной, неоправданной, немыслимой. Попав в беду, сначала героиня ведёт себя агрессивно, затем растерянно и, наконец, безропотно. Она подстраивается к предлагаемым обстоятельствам, чтобы не раздражать своим видом окружающих, не выделяться. Выделяющихся здесь не признают. Рассматривая периферийный город, учёный делает выводы: *«Провинция «очерчена» видимыми и невидимыми границами. Человек, пересекающий эти границы, неизбежно идентифицируется по принципу «свой – чужой»*[2].

Новые люди в городке не остаются незамеченными, всё сигналит о том, что в Юрьеве появились – чужие. Героиня своим внешним видом раздражает город: и мужское, и женское население. С.А. Голубков уточняет, что *«по одежде людей, идущих по городу, можно прочитать профессию, возраст, социальную принадлежность – военный полковник, "новый русский", нищий, иностранец, хиппи, панк, чиновник, интеллигент»*[3].

Горожане в фильме по одежде «считывают» чужих. Жители Юрьева раздражены поступком известной певицы, которая нарушила скрытую границу, шагнув в реальность Юрьева с экрана телевизора. С каким пренебрежением или испугом относятся все к ней в этом местечке, потому что она из другого мира. Любовь Павловна подобна здесь инопланетянке: горожане делают такой вывод на основании её внешнего вида. Её доля – лучшая, а значит чужая. Лучший всегда и везде чужой – это философия жизни, и никакие ностальгические цели не могут послужить оправданием... И город начинает мстить героине

[1] Голубков С.А. Семантика и метафизика города: «городской текст» в русской литературе XX века: учеб. пособие. Самара: Самар. ун-т, 2010. С. 4.
[2] Там же. С.113.
[3] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 10.

за вторжение в свои пределы, за инакость, за несхожесть и в то же время за известность. Читаем в исследовании С.А. Голубкова: *«Участники каждого такого действа-общения составляли определённый замкнутый круг давно знакомых людей. Появление какого-нибудь "чужака", "свежего человека", могло восприниматься уже как "изюминка" вечера, как событие, как своеобразная сенсация»*[1].

Город видит в Любови Павловне заграничную куклу, неодушевлённый предмет, берёт её на излом, приплясывая при этом и приговаривая: «А вот так попробуем, а вот так». Город здесь – вполне одушевлённый персонаж. Героиня поехала в родной город, чтобы прикоснуться к его земле, обрести себя, набраться сил, она искала поддержки, естественности, простоты, но вместо глотка свежего воздуха получила удар в спину.

Для кого-то из зрителей стала неожиданной поездка примадонны в провинциальный городок Юрьев. Они и в этом увидели неправдоподобие, нарушение логики в поступке героини, погрешность против истины. Чтобы понять героиню и принять её, поверить ей, обратимся к исследованию в области метафизики города. Принято считать, что дом – первоначало, отправная точка отсчёта в судьбе героя, и значит, желание героини увидеть родные места, поклониться родной земле перед отъездом за границу вполне оправданный сценарный ход. С.А. Голубков говорит, что *«писателю свойственно мыслить домом как целым»*[2].

Развивая мысль о доме, как первооснове в судьбе человека, учёный указывает на автобиографическую литературу и поясняет: *«А ведь побудительным мотивом для написания всех этих книг была благодарная память о доме-колыбели»*[3].

Героиней фильма движет «благодарная память». Она приехала в местечко, где прошли детство и юность, это малая её родина. Ей хочется объяснить сыну, чем ей дорог этот край, почему её тянет сюда. Героиня едет в Юрьев, чтобы напомнить себе и сыну о своей привязанности к корням, поклониться «родному пепелищу». Это уголок культуры, с которым Любовь Павловна мечтает познакомить сына Андрея. Она уверена, что «цивилизация съедает культуру», а периферия пока ещё способна возвращать заблудившиеся души к первоосновам, к себе, к Богу. Для героини *«провинциальное прошлое… – идиллическое время. Это резервуар доброты, место обитания милых чудаков»*[4].

Но время делает своё разрушительное дело. Не так уж и много осталось в Юрьеве «милых чудаков», людей душевных, способных делиться кровом и теплом. Доброжелательно настроены к ней только два горожанина: Татьяна и следователь Сергеев, по прозвищу Серый. Кассирша Таня из музейного комплекса, приютившая Любовь Павловну у себя дома, говорит: «Живи у меня сколько хочешь, мне с тобой веселее». Следователь Серый – единственный откликнувшийся на мольбы о помощи, который, однако, действовал не бес-

[1] Там же. С. 24.
[2] Там же. С. 6.
[3] Там же.
[4] Голубков С.А. Семантика и метафизика города… С. 113.

корыстно, он увидел в певице женщину своей мечты из уголовного прошлого. В надежде преодолеть конфликтные отношения с сыном Любовь Павловна предполагает, что культура *«нацелена на улучшение внутреннего пространства личности»*[1], и надеется, что поездка поможет ей сблизиться с Андреем. Желание героини увидеть родной дом вполне объяснимо. Приехать на родину, прикоснуться к истокам, окунуться в воспоминания, надышаться воздухом родины, стать самой собой, почувствовать себя частью целого – вот цель Любови Павловны. Находим подтверждение у С.А. Голубкова: *«Для человека, покинувшего провинцию, она остаётся пространством памяти»*[2].

Память возвращает человека в «значительное прошлое», которое перевешивает «тревожное настоящее и неопределённое будущее». Значительным прошлым в Юрьеве для Любови Павловны был дом: *«Дом – заповедный уголок, где человеку не надо быть лицедеем, актёрствовать, помнить об обязательных условностях. Здесь он остается самим собой. Как известно, призыв к естественному поведению выражен в знакомой словесной формуле – Будьте как дома!»*[3].

Любовь Павловна и ведёт себя как дома. Она приветлива, заговаривает с прохожими, смеётся, когда видит, что сын надел два разных ботинка, принимает его капризы, делает нелепые покупки в угоду сыну. Она ведёт себя естественно. А сын кривляется и иронизирует. Ирония в адрес матери и недовольство сына вполне понятны. Дом деда снесён, на его месте построена рюмочная. Метафорическая замена. Само понятие *рюмочная* в концепте города – «горькая ирония пространственной *литоты*», как нечто мелкое, но тем не менее разрушительное, людей разъединяющее, разобщающее, уничтожающее дом, семью, уклад. При этом заведение пользуется популярностью, оно полно мужчин разных возрастов, как будто всё мужское население городка собралось на знаковую встречу. Создаётся впечатление, что никто в этом городе не работает, а если предположить, что показано время обеденного перерыва, то можно сделать вывод, что на работу после обеда все придут в подпитии. Сквозь гам и шум выпивающих и перекусывающих, лишённых дома, домашнего уюта, семейного полноценного обеда, виден смрад и нечистота. Становится ясно, что мужчины, лишённые достойного заработка, бегут из дома от стыда за беспомощность, а потом увязают в пьянстве, как мухи в паутине. Неприветливый Юрьев встречает гостей недружелюбно. Обратимся к наблюдениям С.А. Голубкова: *«А вот Город – это уже внешняя среда, которую писатель решительно завоёвывает. Город отвечает признанием, пониманием, участием. Или, наоборот, – хулой. Порицанием, равнодушием. Из формулы бинарных отношений "Дом – Город" складывается универсальный и уникальный писательский Мир»*[4].

Такой мир складывается и у нашей героини. Город Юрьев разрушил её дом, поставив взамен рюмочную. Интересна, на наш взгляд, и другая мысль

[1] Там же. С. 31.
[2] Там же. С. 112.
[3] Там же. С. 6.
[4] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 6.

учёного, которая соотносится с нашими наблюдениями: *«Выявляются смысловые грани концепта "город" (город как миф, как идеологема, как испытание, как заветная цель, как пространство молвы, как проект, как мираж, как островок памяти, как центр Вселенной ("ось мира")»*[1].

Концепт Юрьева в киноповествовании К. Серебренникова – *испытание.* Город постоянно испытывает героиню, предлагая одну картину страшнее другой: опознать пропавшего сына в утопленнике, встретиться с новым послушником монастыря, омыть раны уголовника в тюремной туберкулёзной больнице. То, что город Юрьев является действующим лицом в фильме, ни у кого не вызывает сомнения. В фильме показаны многообразные художественные функции «уездного» города. Соотнесём пространство Юрьева с наблюдениями литературоведа: *«Говоря о городе как пространстве, мы имеем в виду разные типы пространств: географическое, историческое, социально-психологическое, виртуальное пространство (пространство сознания – пространство снов, воспоминаний, мечтаний и т.п.)»*[2].

Интересен тот факт, что исторический город Юрьев-Польский, как действующее лицо, в фильме утрачивает вторую половину своего названия. Первое слово географического наименования перевешивает и заслоняет его вторую часть. Скорее всего, это важно в связи с известным паремиологическим выражением: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день». Как видим, здесь вынесена половина выражения, и первое, что вспоминаешь, когда слышишь название фильма, как раз эту фразу, связанную с известным историческим событием. Город бросает вызов героине. Ведь она, отправившись в поездку в городок, в котором родилась, всего на несколько часов, вынуждена была в нём задержаться на неопределённое время, на время, пока её блудный сын не осознает своего пути и не вернётся к матери. И главное в этой сюжетной линии, оставшейся за кадром, чтобы вернувшись, Андрей смог узнать свою бывшую «звёздную» мать, узнать и не отвернуться от неё из-за её униженного положения, поняв, что жертва принесена ему, ради него… Углубляя знания по семантике и метафизике города, читаем: «Провинция, погружённая в вязкую бытовую повседневность, способна (по принципу контраста) развивать в человеке *мечтательность*»[3].

Отсюда восторженность в словах Любови Павловны, она не хочет замечать подавленного состояния сына. Она призывает его запомнить всё, что так значимо для неё, надышаться воздухом родного города, удивиться просторам, окружавшим Юрьев. Изучая провинциальное пространство как знаковую систему, С.А. Голубков утверждает: *«Доминанта урбанизации в индустриальную эпоху – вертикаль»*[4].

---

[1] Там же. С. 11.
[2] Там же. С. 9.
[3] Голубков С.А. Семантика и метафизика города… С. 112.
[4] Там же. С. 8.

Вертикаль города Юрьева – колокольня, с которой Любовь Павловна обозревает окрестности, столь любимые ею, и пробует силу голоса. Голос потрясает своей красотой и мощью. С колокольни, на которую они поднялись с Андреем, она читает строки из стихотворения А. Блока: «О Русь моя, жена моя, до боли нам ясен долгий путь». Кричит в пространство: «Я чайка!» Для нас важно, что героиня ощущает себя чайкой, белой птицей, символом творческих сил, полёта, силы и мощи, способной бороться со стихией. Любовь Павловна поёт начало 103 Псалма: «Благослови, душе моя, Господа. Господи, Боже мой, возвеличился еси зело». Мощь голоса певицы роняет проезжающего мимо колокольни велосипедиста. Он падает от потрясения: с небес раздаётся голос ангела. Псалом 103 – песнь о красоте и величии мироздания. Он *«представляет собой хвалу Богу как Творцу мира, в котором раскрывается его премудрость, могущество и величие»*[1].

Для нас важно, что все эти слова героиня произносит на высшей точке города – «вертикали». Случайные слушатели устремляют взгляды наверх и с удивлением вспоминают, что в городе есть колокольня. Обычно их взгляды опущены вниз, горизонталь – привычное для них место обитания. Углубляясь в исследования С.А. Голубкова, узнаём, что *«Доминанта урбанизации в современную информационную эпоху – горизонталь»*[2].

В связи со сменой эпох люди всё меньше обращают свои взгляды к небу. Отсюда «заземлённость» взгляда, отсутствие мечтательности, духовных исканий, устремлений к Божественному. Памятники Юрьева определяют «концептуальное содержание» города, оно основано на духовности и вере. Но жители спрашивают Любовь Павловну, сколько она зарабатывает, сколько зарабатывает Басков... Земное здесь давно переплелось с небесным, и героиня рассуждает: «Сами разбирайтесь, кто за материальное, кто за духовное отвечает», – явно разграничивая эти понятия. Однако было бы неправильным считать, что этих людей гораздо больше влечёт «человеческое», чем Божественное. Ведь именно через них Любовь Павловна придёт в храм и осознанию того, что в ней могут сосуществовать и Любовь, и Люся. Как ни старается героиня влиться в новое сообщество, жители всё-таки раздражены тем, как выглядит Любовь Павловна, и в основе этого раздражения лежит внешность героини, её модный, современный наряд. То есть героиню в Юрьеве встречают по одёжке. Изысканность её внешнего вида определяет её в разряд белых ворон. Жителей Юрьева раздражает материальное благополучие Любови Павловны. А героиня уже прошла в этой жизни порог понимания, что такое материальное благополучие, за которое приходится расплачиваться в этой жизни самым дорогим – смертью мужа, исчезновением сына, одиночеством. Она понимает, что потерять деньги – ничего не потерять.

Героиня едет показать сыну широту просторов, «дым Отечества, что сладок и приятен», святую Русь, а она уже давно таковой не является. Время делает

[1] Псалом 103. URL: http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Псалом 103 (дата обращения:20.03.2012).
[2] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 8.

своё разрушительное дело. В Юрьеве Любовь Павловна отправляется с сыном в музейный комплекс. Читаем в книге С.А. Голубкова: *«Любой город, а тем более большой и старинный трудно представить без музеев. Речь идёт об огромном резервуаре памяти, без которого невозможна историческая жизнь города»*[1].

Музей Юрьева, в который за день приходит один посетитель, функционирует благодаря трём сотрудницам, отчаявшимся обратить внимание местной власти на своё бедственное положение. Горстка юродивых, сирых и обиженных работают в полуразрушенном музейном комплексе скорее по привычке, а не из-за любви к истории. Уточняем у литературоведа: *«Музей – это важная составляющая городского бытия, настраивающая обитателей города на продуктивную рефлексию и самоанализ»*[2].

Анализ показывает, что музей в Юрьеве – место, всеми заброшенное. Зимой его не отапливают. В день зарплаты работницы получают копейки с задержкой в несколько месяцев. Кассирша вместо билетов вынуждена продавать майки с изображением медведя, чтобы хоть как-то свести концы с концами, хоть как-то заработать на хлеб насущный. Это у них разрушен храм, хотя *«городские памятники, поставленные по разным поводам и в разные исторические эпохи, не просто украшают городское пространство, но и наполняют его концептуальным содержанием»*[3].

Разрушение веры, разрушение памяти, разрушение традиций – вот о чём говорят памятники Юрьева. Жители Юрьева свыклись со своей безрадостной жизнью. Безумство жизни, неустроенность быта, зыбкость, как это ни странно, не делает их хуже. Странная жизнь рождает в них философов. История о снарядах, рассказанная Татьяной, выводит бытовую историю на уровень философского обобщения: исчезновение опасности, обретение стабильности, спокойная, размеренная жизнь действует на жителей Юрьева не менее разрушительно, чем землетрясение, ураган или извержение вулкана. Счастье для жителей Юрьева возможно только на снарядах.

«Важная составляющая городского бытия», связанная с памятью, безрадостна. Часть музейного комплекса перешла к обитателям мужского монастыря. Казалось бы, вот он – этот духовный мостик в жизни современного города между прошлым и будущим. Но настоятель монастыря привязан к материальному миру больше, чем следовало. Его заботят не дела духовные, а дела мирские. Батюшка в фильме знаковый. Такие тоже есть, именно они так раздражают и радуют атеистов, потому что атеисты уверены, что все служители церкви такие. Любовь Павловна пытается говорить с ним о сыне, о вечном, о вере, а он продолжает разговор о ремонте... Здесь не столько торжествует мысль атеистов о псевдосвященниках, сколько развенчивается городской миф о «столице-монстре», «столице – городе дьявола» и появляется периферийное пространство маленького городка, «скачущего мелким бесом». Героиня

[1] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 18.
[2] Там же. С. 19.
[3] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 8.

показана здесь более духовной, живя в бездуховной Москве, нежели батюшка в монастырских стенах Юрьева. Она больше сохранила духовности, потому что голосом воспаряла к Богу...

Другой составляющей частью города является театр. Исследуя театр как смысловую доминанту в системе города С.А. Голубков говорит: *«Город напоминает сценическое пространство, ограниченное декорациями и различными предметами театрального реквизита»*[1].

Юрьев становится не только декорацией, на фоне которого происходят события, но и предоставляет сценическое пространство, он активно участвует в судьбе героини, испытывает её, пытается сломать, сломить и сделать безумной. Из уст героини должна сорваться известная фраза: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день». Эти слова город пытается выдавить из своей героини, над судьбой которой он сейчас так трудится, но эта фраза не прозвучит с экрана, хотя постоянно назойливым рефреном будет сигналить, стучаться в висок зрителю на протяжении всего фильма. Наблюдая «случайные житейские уличные сценки... в ином городе», попадаешь на спектакль жизни. Вот Любовь Павловна разговаривает с тремя подвыпившими во дворе Татьяны; вот она мечется в поисках Андрея в рюмочной; вот разговаривает с уборщицей в отделении милиции; вот укладчики дорог закатывают её телефон в асфальт. Эти сценки напоминают нам *«о подлинном театре, воистину "растворённом" в самом воздухе городской жизни, о зрелищности происходящего»*[2].

По иронии судьбы героиня фильма по роду профессиональной деятельности связана со сценой, то есть лицедейство и актёрство известно ей не понаслышке. Это её среда обитания. Приехав в Юрьев, она попала в капкан, как попадают великие актёры на провинциальную сцену, где её определили в главные трагедийные актрисы без её согласия. Отказ от роли равносилен гибели. *«Разбитость городского пространства на отдельные уголки, дворики рождает сходство с отдельными "картинами" на театральной сцене»*[3].

Как театр начинается с вешалки, так Юрьев начинается с тумана... Метагеография города окрашена символическим туманом. Туман, встретивший гостей, густой, как молоко, скрывает лики когда-то родного города с одинаково безумными лицами, обрамлёнными волосами ярко-оранжевого цвета. Это лики-маски местных жителей, где разыгрывается трагедия то ли мирового, то ли местного масштаба. Уточняем значение термина в исследовании С.А. Голубкова: *«Под метагеографией города понимается конструирование, разработка специфических ментально-географических пространств, в структуре которых главенствующие роли принадлежат знакам и символам определённого города, а также пространственным представлениям о нём»*[4].

---

[1] Там же. С. 24.
[2] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 22.
[3] Там же. С. 24.
[4] Там же. С. 9.

Кроме тумана и лиц, пульсирующих в нём, к знакам и символам города можно отнести мост через речушку и саму речку Колокшу. Мосты и дороги *«обозначают пространство связи. Это пространство перемещения людских потоков… Для многих пространство встречи, межкультурного диалога»*[1].

Встреча Любови Павловны с горожанами произошла на мосту, но диалога с ними не получилось. Сама река давно перестала выполнять живительную функцию, стала символом смерти. Река, потерявшая имя, река, загаженная настолько, что в ней тридцать лет не живут раки, катит мёртвые волны. Она перестает быть источником, питающим жизнь, от неё попахивает смертью. Отсюда выловленный утопленник, как нечто обыденное в пространстве города. Кто-то проходит мимо, не оглядываясь бросает фразу: «Лишний человек – лишние проблемы» – и становится непонятно, предназначены они главной героине, пытающейся опознать в погибшем сына, или утопленнику. Отсюда ответная реплика милиционера: «Он уже не человек». Обычное отношение *к другим, к чужим* в этом городе, которое будет подтверждаться на протяжении всего фильма уже не удивляет, но вызывает тревогу. Подчёркнуто равнодушие и недоверие горожан к «новичкам» – это их реакция на отупляющую жизнь, протекающую в нищете и безверии… Показательно, что горожан не смущает вид утопленника. Кто-то в это время катается на санках с горки, кто-то равнодушно проходит мимо, кто-то подаёт ватку, пропитанную спиртом, а не нашатырём, потому что просто не понимает, чего это москвичка ползает перед трупом на коленях, и с чего бы это ей вдруг стало плохо… Продолжая размышление о зрелищности происходящего, понимаем, что *«на глазах пребывающего в шоке человека произошла грандиозная смена декораций»*[2].

Любовь Павловна пребывает в шоке, она уже «потеряла реальное ощущение времени»[3]. Жизнь, как река, продолжает течь по своему руслу. Ничего не изменилось в городе со смертью неизвестного Валька, которого вслед за милиционером уже никто не считает человеком… Ничего не изменилось в городе с исчезновением сына Любови Павловны… Ничего не изменилось в городе в связи с её решением остаться в нём до возвращения Андрея… Только груз испытаний становится тяжелее.

Другой эпизод фильма связан с базарной площадью. В эпоху перемен рыночные отношения давно превратили современные города в один большой базар. Но в Юрьеве рынок работает только по воскресеньям, что, очевидно, подчёркивает покупательскую способность горожан. И картина рыночной площади сужена. Она сводится к эпизоду встречи следователя Сергеева с продавцом обуви Надиром, которого знает весь Юрьев. Это место, где собираются криминальные элементы, люди без чести и совести. Здесь правит рубль, вернее его долларовый эквивалент. Здесь не найти правды. Здесь понимают только язык сильного.

---

[1] Там же. С.18.

[2] Голубков С.А. Семантика и метафизика города… С. 22.

[3] Кокорин А.К. Вам привет от Станиславского. Москва: Бослен, 2002. С. 150.

Пространство города неразрывно связано с пространством времени. Время, показанное в фильме, неоднородно. Оно перетекает из реального в сюрреалистический сон героини, который останется за кадром. И только название фильма позволит нам сделать предположение, что всё случившееся с героиней после пробуждения – это всего лишь сон, кошмарный сон. Фильм назван «Юрьев день», а события, показанные нам, длятся неделю или две (именно этот срок диктует необходимость женщине подкрашивать волосы, скрывая седину). И этим сроком не заканчивается пребывание героини в Юрьеве, финал фильма остаётся открытым. Героиня, скорее всего, не изменит своего решения дождаться сына там, где его потеряла.

Пространственно-временные связи, переплетаясь, взаимно проникая друг в друга, начинают своё сюрреалистическое взаимодействие. По приезде в Юрьев Любовь Павловна утверждает, что они не в двухстах километрах от Москвы, а в прошлом, когда-то бывшем, они на расстоянии двадцати лет от настоящего. Если попытаться расшифровать эту метафору, то можно предположить, что исчезновение Андрея закономерно. Двадцать лет назад он ещё не родился на свет, он пребывал в утробе матери. Для того чтобы у женщины появился ребёнок, она должна пройти ряд унижений и страхов. Только закалившаяся в горниле страхов и томительного ожидания, смирившаяся с положением вещей, предлагаемых обстоятельств, может рассчитывать на появление ребёнка. Возможно, поэтому в каждом встречном юноше Любовь Павловна узнаёт своего сына. Она пока что не знает, какой он, её сын. И какой путь уготован тому, кто уходит в жизнь без родительского благословения...Смерть? Монастырь? Тюрьма?

Кстати, жители Юрьева-Польского оскорблены тем, что действие происходит в их городе. Тогда они должны быть обижены и на святого Георгия, потому что в этот день запретили уходить крестьянам на волю за выкуп. На русский народ, однажды сказавший по этому поводу: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день». На родителей за то, что рождены в этом городе. Жители Поволжья с ними заодно должны быть оскорблены тем, что А.Н. Островский описал жестокие нравы тёмного царства самодуров в волжском городе Калинов. Драматург оскорбил тем самым всё население, проживающее по берегам этой дивной реки, потому что назвал город вымышленным именем, не уточнил, где именно происходили страшные события... Петербуржцы вообще проживают в городе-спруте, в городе-дьяволе... Москвичи видели на своих улицах Воланда. Так две столицы могли бы соревноваться в своей порочности, а их жители слать проклятия в адрес классиков...

Город Юрьев представлен в фильме К. Серебренникова «как котёл текстов и кодов», которые зрителю предстоит расшифровать. Выбор города авторами фильма обусловлен его названием, которое связано с паремиологическим выражением. Фильм удивляет количеством знаков и кодов, тем и культурных аллюзий, которые постоянно выводят размышления о героях и событиях на

новый виток, новый уровень. Возможно, Юрьев в фильме К. Серебренникова ближе по «сложному семиотическому механизму» к Петербургу, о котором Юрий Лотман говорил, что он является *«генератором культуры, может представлять собой котёл текстов и кодов, разно устроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням»*[1].

Система соотнесений между Юрьевом и Петербургом многокомпонентная. Прежде всего их объединяют приметы опасности в городском пространстве и зловещие испытания, которые преследуют героев, поселившихся в них. Если рассматривать пространство Петербурга и Юрьева как текста, то можно выявить, что их объединяют культурные цитатные ряды и историософские смыслы. Юрьев – это город, где живут бедные люди. Они совершают преступления, отбывают наказание, пытаются найти себя и наладить отношения с детьми. Пытаются выжить в этом безумном мире и оставить в себе частицу души, познать в себе Божественное начало, возродиться... *«Но тогда текстом оказывается всё на свете и не остаётся места для реальности. Реальность – это текст, написанный Богом, а текст – это реальность, созданная человеком»*[2].

Кирилл Семёнович Серебренников создал реальность «Юрьева дня» и обогатил культуру кинематографа новым «культурным текстом», достойным внимания и уважения.

1.2. Сквозь призму эстетики постмодернизма: фильм «Дирижёр» Павла Лунгина

Художественный фильм «Дирижёр» Павла Лунгина символичен, то есть авторы кинокартины создали «герменевтическое поле», требующее толкования. Задача зрителя – войти в мир киноповествования и сделать его «своим». Интерпретировать работу кинематографистов помогут «Очерки о герменевтике»: *«Особенность символа... состоит в том, что он обладает двойным смыслом: семантическая структура символа образована так, что он полагает смысл при помощи другого смысла, изначальный, буквальный смысл в нем отсылает к смыслу иносказательному, экзистенциальному, духовному. Таким образом, символ зовет к интерпретации и говорению»*[3].

Современное отечественное кино – культурный текст. Часто при истолковании увиденного на экране нам помогают литературоведческие исследования. Новый фильм Павла Лунгина интерпретируем сквозь призму эстетики постмодернизма. «Дирижёр» как новый культурный *«текст избыточен по отношению к своей структуре и ждет своего прочтения»*[4].

Только сегодня понятие *культурный текст* мы переведём в постмодернистское пространство и будем употреблять вместо него термин *дискурс.*

[1] Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 35.
[2] Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города... С. 18.
[3] Рикёр Поль. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Москва: Канон-пресс-ц Кучково поле, 2002. С. 17.
[4] Там же. С. 22-23.

Это – *«система коммуникации, имеющая реальное и потенциальное измерение (виртуальное измерение)»*[1].

То есть нас будет интересовать интенциональное произведение автора, обращённое к адресату, и всё, что связано с «прочтением» нового кинодискурса с его интерактивностью, то есть с диалогичностью.

Наше предположение о фильме «Дирижёр», как постмодернистском «тексте», основывается на нескольких составляющих. Казалось бы, всё, показанное Павлом Лунгиным, имеет отношение к реальному миру: жизнь персонажей, их увлечённость работой, стремление к совершенству в профессии, поездка с гастролями за границу, взаимоотношения в семье, на работе. В фильме нет присущего постмодернистскому тексту отказа от авторства, нет языковых игр (хотя необходимо признать, что не каждый зритель в России способен понимать иврит), нет гиперболизированных абсурдных ситуаций. Что же роднит фильм «Дирижёр» с постмодернистской эстетикой? Попробуем обратиться к исследованию И.С. Скоропановой, которая разделяет эстетические ценности на «мягкие», то есть традиционные, и «жёсткие». К «мягким» ценностям она относит: прекрасное, изящное, элегантное. К «жёстким» – гротескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, грубое, отвратительное, неприятное. Вторая эстетика – эстетика постмодернизма.

Одна из черт эстетики постмодернизма – апсихологизм. Апсихологизм поддерживает одиночество человека, покинутого в современном пространстве и Богом, и людьми. И только робкие шаги человека для воссоединения с духовным миром сближают фильм «Дирижёр» с «другой прозой». Она является переходным явлением между реализмом и постмодернизмом. *«“Другая проза” – это проза без идеала, она показывает абсурд, хаос реальной жизни. “Другая проза” постоянно обращается к предшествующим культурам. Реминисценции наполняют произведение. Авторы стремятся освободить человека от иллюзий, светлого, оптимистического восприятия жизни. Пессимизм – визитная карточка “другой прозы”»*[2].

Ни одна линия киноповествования не разрешается оптимистично: отцы теряют сыновей, сыновья остаются без матери, рушится семья единственной семейной пары, показанной в фильме. Лишний человек из реалистического пространства перекочевал в лишний мир постмодернизма.

Роднит фильм с «другой прозой» и время. Вот какую роль играет оно, по мнению М.Н. Липовецкого, в постмодернистской традиции: «В конечном счёте, – *это время безвременья статичного, жестокого, вычёркивающего годы, силы, мечты, а взамен пробел, чёрточку между датами, либо пыль, либо прогоревшие угольки*»[3] (курсив наш. – *С.О.).*

---

[1] Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс: монография. Волгоград: Перемена, 2002. С. 233.

[2] Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. Москва: Флинта: Наука, 2005. С. 174.

[3] Там же.

Фраза М.Н. Липовецкого очень ярко характеризует эту составляющую. Если бы мы не знали, что мнение прозвучало раньше выхода фильма «Дирижёр», то могли бы предположить, что высказывание было сделано после его просмотра, настолько оно детализирует происходящее в киноповествовании.

Погружаясь в фильм Павла Лунгина как дискурс, мы видим, что современная культурная ситуация в мире, раздвинувшем границы между Востоком и Западом, диктует нам абсолютно новое эклектичное восприятие происходящего в произведении искусства: *«Постмодернизм меняет угол зрения на картину мира: время, пространство, Вселенную, человека, историю, общество, культуру, экологию, мышление, язык. Произошло смещение ценностей, и это объективный взгляд на вещи. Вероятность временных и других смещений задаёт игровое пространство с непредсказуемым будущим»*[1].

Здесь под игровым пространством мы подразумеваем историю, притчу, рассказанную создателями фильма. Будущее персонажей фильма предсказать действительно невозможно. Как сложится судьба каждого из них? Что изменится после поездки в Иерусалим? И изменится ли? Захотят ли герои фильма честно ответить на вопросы, которые поставила перед ними жизнь? Что есть истина? Имеешь ли право нести людям свет, если твоя душа давно подобна выжженной пустыне? Как преодолеть одиночество? Есть ли место в твоём сердце для любви, сочувствия, милосердия? Есть ли место для веры, религии, Бога? Как жить с атрофированной душой?

Если мы будем рассматривать фильм Павла Лунгина как современную притчу, то это потребует от нас определения более широкого культурного контекста, при этом необходимо будет опираться на активную поддержку зрителей с их континуальным, неоднозначным прочтением, то есть осмыслением увиденного. Именно осмысление увиденного и рождает в воображении тесную связь между реальным миром, заблудившимся в постмодернистском хаосе.

Вопрос о постмодернизме давно уже из узкоэстетического перерос в общекультурный. Психология, социология, литературоведение, философия, история, культурология – вот неполный перечень наук, которые испытывают в той или иной степени влияние постмодернизма. Не осталось в стороне и киноискусство. Виртуальность, комментарий как разновидность вариативности, примечания и сноски как составная часть текста, с одной стороны, усложняют его, с другой – показывают типические черты постмодернистского целого. Рассуждая о вариативности модели мышления, читаем: *«Постмодернизм отвергает отождествление истины с любой монистической доктриной, настраивает на реальную **все**человечность, ни у кого не отнимая сокровищ и не навязывая вместо них своих, а соединяя их воедино как равноправные»*[2].

---

[1] Орищенко С.С. Искусство звучащего слова: учеб.-метод. пособие в 7 кн. Кн. 2. Новый язык литературы постмодернизма: монография. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2012. С. 38.

[2] Скоропанова И.С. Постмодернистская русская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Невский Простор, 2001. С. 132.

Именно поэтому в фильме действуют как равноправные столь разные эстетические составляющие. При этом совсем не значит, что мы «прочитываем» фильм Павла Лунгина только как постмодернистское произведение. Нет. Но не заметить элементы эстетики постмодернизма в фильме достаточно сложно. Например, трудно не думать, рассуждая о фильме, о дереве как символе мироздания. В постмодернистской эстетике дерево-вертикаль перестаёт быть древом жизни, символом познания добра и зла, символом познания не только мироздания, но и себя. Нет корня, соединяющего три мира: подземного, земного и небесного, дерева, соединяющего человека с Богом. Оно переродилось в ризому со слабой корневой системой, подобной грибнице, расползшейся по земной поверхности и еле удерживающей растение. Вот так же несёт по земле и героев фильма как скорбную траву перекати-поле. Её иссушенная округлость, незакреплённость к родной земле подчёркивает одинокое странствование человека по миру в поисках утраченной души, в поисках себя, в поисках Бога. И странники эти давно растеряли очарованность белым светом. Разучились быть очарованными. Люди не зацеплены за родину, у них нет в душе Бога, они утратили семью, они встречаются друг с другом, потому что вовлечены греховностью в Вавилонское столпотворение. Они разговаривают и не слышат друг друга, а если и слышат, то не понимают или не хотят понимать, и не важно, говорят они на разных языках или являются носителями одного языка...

В отказе от дерева – символа мироздания, постмодернисты стремятся высмеять претензию на обладание абсолютной истиной. Вслед за отказом от дерева-вертикали, соединяющего земное и небесное, исчезает понятие «пространства секса», связанное с идеей продолжения рода. По мнению Мишеля Барта, современный секс лишён идеи предка и потомка. Отсюда нарушение понимания между отцами и детьми, разрыв между поколениями.

Начало фильма... Мёртвое дерево показано в первых кадрах кинокартины. Ни корня, ни коры, ни кроны. Только иссушенные ветви вздёрнуты к небу как руки погибающего человека, обращённые в последней молитве к небу. «Крик» дерева подобен гласу вопиющего. Дерево сожжено пустыней. Здесь важно отметить, что авторы фильма предлагают зрителю интеллектуальную игру. Культурное поле расширяется за счёт узнаваемых живописных полотен Сальвадора Дали и Ганса Гольбейна Младшего. Мы понимаем, что в постмодернистском произведении *«“совпадения”, “скопления”, “сгущения” могут сходиться и расходиться, уплотняться и рассеиваться... там, где встречаются несколько текстов, и толкование одного, уже невозможно без толкования следующего, вступившего с ним в определённые концептуальные отношения, там сложно интерпретировать текст без дефиниций, истолковывающих постмодернистское пространство»*[1]

[1] Орищенко С.С. Искусство звучащего слова. Кн. 2. С. 17.

И дерево, и пустыня напоминают облик спящего дирижёра. Тело его – будто выжженное солнцем пространство, седая борода, как одинокое усохшее дерево, подставившее подобие кроны беспощадному солнцу. Зрителя с первых кадров начинает тревожить вид спящего человека. Но пока беспокойство не имеет под собой основы. И только через некоторое время, когда мы увидим Петрова, изображённым на смертном одре, мы поймём истоки неосознанной тревоги.

Изображенный на холсте так похож на того, кого мы видели в начале фильма, что понимаем: художник часто наблюдал за спящим. Картина окружена скорбной тайной. В ней человек-пустыня подобен Богу. Об этом говорит рана на теле, тонкая ткань траурного фиолетового цвета, прикрывающая ноги умершего и искажённое предсмертным криком лицо со всклокоченной бородой, как будто сухое дерево вдруг заговорило, воспротивилось судьбе в последний миг своего ухода из жизни.

Картина, которую сын Александр хотел преподнести знаменитому отцу после его выступления на концерте в Иерусалиме, напоминает нам картину «Мёртвый Христос в гробу» Ганса Гольбейна Младшего. Та же форма, та же цветовая гамма, та же поза умершего человека, та же рана под рёбрами, тот же открытый рот покойного. Только на известной картине изображён снятый с креста Христос – Сын Бога, которого Отец послал на землю, принеся в жертву ради спасения заблудших и раскаявшихся. Заблудший и раскаявшийся Александр видит, что душа отца погибла и желает её возрождения.

Дирижёр, будучи образованным человеком, наверняка узнал в изображённом не только себя, но и картину известного художника. Картину, которая, по мнению Ф.М. Достоевского, могла лишить человека веры, о чём автор рассуждал в романе «Идиот». Христос на картине Гольбейна был нарисован в реалистической манере. Искусствоведы считают, что до этого изображения никто и никогда не рисовал Иисуса в виде покойника, с детально прорисованными подробностями. Многие современники считали, что художник подчеркнул картиной невозможность воскресения Иисуса из мёртвых. Он изобразил *мёртвого* Христа, и именно это могло отнять у человека веру, веру в силы, способные воскресить Сына Человеческого.

Разрушение веры в Бога – история не одного дня. Философы, живописцы, литераторы веками сеяли сомнение в душах верующих. И вот пришёл час, когда связи Бога и человека нарушены. Нарушены настолько, что в философии рождается тезис о смерти Бога. Постмодернизм, основываясь на этом положении, вслед за философами утверждает, что Бог давно мёртв. «Смерть Бога» – одна из основополагающих характеристик этого направления в искусстве. Иссякли силы древа познания. Нет кроны, соединяющей человека с Богом. Именно поэтому так сложно не думать о «смерти Бога» – постмодернистской составляющей, которая сигналит в каждом эпизоде фильма и постоянно возвращает наши размышления об этом сложном и неоднозначном понятии.

Изображение на картине отправляет нас к живописным полотнам: *снятию со креста*. В традиции живописи существует два варианта изображения *пьеты.* На первом Иисус Христос окружен теми, кто страдает от Его боли, оплакивает казнённого, принимает Его тело. На картине, которую друзья умершего сына пытаются продать отцу, нет близких, нет свидетелей мук умирающего. С пьетой эту картину роднят не только перечисленные выше детали, но и одиночество героя. Уточняем в словаре: «Также известны одиночные изображения Христа без оплакивающих»[1].

Это второй вариант изображения. Духовное наполнение картин с сопутствующими героями и без них считается разным. В первом варианте – страдание, наполненное предчувствием Преображения, это жертва, в которой уже заложен смысл ее – Воскресение. Каково же духовное наполнение картины, на которой Иисус Христос изображён в одиночестве? Значит ли это, что Иисус всеми оставлен? Что Его воскресение невозможно? И что так разозлило отца в картине, созданной сыном? Почему он выбросил её с такой яростью, хотя девушка – подруга сына, пыталась объяснить герою, что картина теперь его, создана для него?[2].

И всё-таки дирижёр Петров выбросил картину сына. Может быть, он посчитал картину кощунством? Вряд ли. В Бога наш герой не верит. Не может верить. Возможно, отца вывело из себя бездарное подражание сына известному художнику? Но картина так потрясает и сходством с изображаемым, и метафоричностью языка, и символикой цвета, и философскими, религиозными, искусствоведческими реминисценциями, что зритель понимает, сын пытается разбудить отца, пытается с ним заговорить, найти с ним общий язык. Он выбирает для этого оригинальный способ: на картине отец нарисован на смертном одре. Петров получит картину в дар в тот момент, когда на этом месте будет лежать его сын. Это земная история, в которой зеркально отражается трагедия двухтысячелетней давности, которая произошла с Богом, пожертвовавшим Сыном ради спасения людей. Кто же требует жертвы от сына Вячеслава Петрова, известного, успешного музыканта?

Александр – сын дирижёра, приносит себя в жертву самостоятельно, без договорённости с отцом. Делает он это для того, чтобы разбудить в отце человека. Чтобы попросить у него прощения. Чтобы напомнить о себе. Чтобы рассказать о самом заветном. Чтобы признаться отцу в любви. Возникает вопрос: «Готов ли дирижёр к жертве сына? Нужна ли она герою киноповествования»? Очевидно, нужна, раз отец прилетает в Иерусалим на день раньше, приходит на кладбище первый, а затем второй раз, плачет на могиле Александра и предаёт земле письмо, в котором, как предполагает зритель, ответные слова любви отца к сыну, приходит в храм. Нужен ли дирижёру сын, от которого он давно отказался, порвав с ним все отношения, отпустив его из дома в трудном,

[1] Не рыдай Мене, Мати. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 07.10.2012).

[2] *Почему выбросил? Это для тебя* – перевод с иврита сделал А.Я. Лищинский в частной беседе с автором данной монографии при просмотре фильма.

подростковом возрасте? Очевидно, нужен, только понял это Петров слишком поздно, тогда, когда воскресение сына уже невозможно, ведь сын Александр, так и не дождавшись поддержки отца, наложил на себя руки...

Теоретики постмодернизма провозгласили смерть Бога, считая, что, будучи живым, Бог не мог допустить ужасы XX века, когда в топках сжигали миллионы пленных, когда взрывали атомные и водородные бомбы. Когда делали эксперименты над психикой людей, превращая их в орудие смерти, когда ради золотого тельца топили молодёжь в наркотическом дурмане. Когда терроризм стал чем-то обыденным, и смерть бесчинствует, забирая тех, кто был создан по образу и подобию Божьему... Отказ от Бога в искусстве был провозглашён. Но как это часто происходит в искусстве, лозунг не стал однозначным. В фильме Павла Лунгина он тоже сложнее, чем обыденное для нашей страны атеистическое отречение от веры.

Переместившись из социалистического государства в государство капиталистическое, мужчины нашей страны продолжают чувствовать себя вершителями своих судеб. Особенно это свойственно сильным, успешным личностям, таким как дирижёр Петров из картины Павла Лунгина. До определённого рубежа они полностью уверены, что всё в этой жизни зависит только от их воли и характера, от их исключительности, таланта и прагматичности, работоспособности и целеустремлённости. Но рубеж, излом, неожиданный поворот наступает в жизни каждого. Каким он будет? Просчитать это невозможно. Но именно в этом состоянии человек должен себя почувствовать ничтожно малым, незащищённым, песчинкой в мироздании, нуждающимся в опеке и покровительстве кого-то сильного, мудрого, в мир тебя приведшего. Вот тогда и наступает время икс, когда не получится обманывать ни других, ни самого себя...

Сегодня вера потихонечку возвращается к людям, и понимание того, что не всё в этой жизни можно просчитать, становится нормой. Например, невозможно просчитать, какими будут отношения у родителей с детьми. Станут ли потомки единомышленниками, продолжателями семейных традиций? Захотят ли понять и принять волю родителей? Станут ли для родителей опорой и поддержкой или обузой и тягостной заботой?.. Исследуя кинодискурс «Дирижёр» Павла Лунгина, мы остановились лишь на двух составляющих постмодернистской эстетики. И.С. Скоропанова считает, что *«появление постмодернизма равнозначно трансгрессивному переходу культуры в новое качество, так как он принёс с собой новую философию, новую эстетику, новый язык»*[1].

Вслед за литературоведом мы подтверждаем, что сегодня герменевтика активно пользуется постмодернистскими дефинициями. Современный мир, отказавшись от Бога и корней, лишил себя главного – быть свободным от греха. Задача мира, в котором бушуют страсти, найти в душе гармонию, основанную на любви и всепрощении.

[1] Скоропанова И.С. Постмодернистская русская литература... С. 6.

1.3. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти в фильме «Я тоже хочу» Алексея Балабанова

Дорога смерти, откуда нет возврата, выбрана группой, чтобы познать в её конце счастье. Люди разного возраста, разных профессий, разного образования и опыта объединились, исчерпав запас жизненных сил. Опустошённые, измученные, опрокинутые, они стремятся уйти на небо в надежде на то, что снова обретут себя.

Фильм Алексея Балабанова «Я тоже хочу» трудно отнести к одному художественному методу, в нём есть место постмодернистской и сюрреалистической эстетике, фантастике и реальности. Итак, группа людей торопится на знаковую встречу со счастьем. Уставшие, отверженные, непонятые, светлые и тёмные, но одинаково спешащие к последнему пристанищу, к последней черте, к последнему рубежу, люди. Скорее на небо, к желанной цели: к свету, к счастью, к Богу. У каждого своя причина. Мечта о счастье помогает решиться испытать судьбу, потому что они дошли в земной жизни до такого момента, когда невозможно продолжать жить так, как прежде. Дорога жизни исчерпала себя. Вожделенной становится дорога смерти, которая объединяет нескольких персонажей-путников: убийцу, блудницу, музыканта, уникального мальчика, обладающего даром предвидения, выжившего из ума старика и его сына-алкоголика.

Кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу» – последняя его работа. В конце фильма зритель увидит самого автора в роли режиссёра, который даст оценку своему творчеству. Он будет седьмым в группе «товарищей по счастью», которые понимают, что желание уйти из жизни больше, чем желание продолжать жить по-прежнему.

Название фильма многообещающее. В самом деле, чего может хотеть современный человек? Что им не познано? Чего он не вкусил? Чего не испытал? Пресыщение миром и собой для многих становится остановкой в развитии. Отступление от вековых традиций – вызовом судьбе и Богу. Нежелание продолжать земные мытарства – страхом перед будущим. Как мечта о загадочном граде-Китеже, как предчувствие новой формы, как осознание себя единым со вселенной наводит персонажей фильма на мысль о необходимости встречи со счастьем. Сила притяжения так велика, что никто и ничто не может отменить знаковую встречу. Что хотят они поведать о себе тому, кто знает путь каждого лучше них самих и сможет объяснить смысл их существования на земле? Случайные реплики, случайные встречи, случайные видения. И вот группа попутчиков начинает движение в заданном направлении, в поисках дороги к разрушенному храму в зоне между Питером и Угличем, которая очерчена по периметру то ли ядерной зимой, то ли мифическим холодом, то ли космическим отчуждением. Беглецов от реальной жизни не смущает даже знание того, что небеса забирают к себе не всех. Слышали только, что это самый короткий путь

на небо. А пан или пропал – покажет время. А вот терпеть и ждать очереди, и считать опостылевшие секунды, возможно, нескончаемо длинной судьбы, отмеренной кем-то, больше нет сил. Силы эти иссякли. Так кто же эти «семеро отважных», которых объединила последняя цель – стремление к разрушенной колокольне?

Идея поиска дороги счастья принадлежит бандиту Саше, который в первых кадрах фильма не только на глазах у зрителей расстреливает группу молодых людей, но и рассказывает об этом всем, кто встречается у него на пути. Одним из таких слушателей оказывается музыкант, имени которого не называют, как будто его имя слишком известно публике. Именно ему бандит Саша рассказывает в бане, что после убийства, он отправился на исповедь и причастие. Там и узнал он от батюшки Рафаила о существовании мёртвой зоны, через которую можно обрести счастье. Бандит не понял, зачем батюшка рассказал ему эту тайну. Не понял и музыкант: для чего бандит с ним откровенничает? Но оба не сомневались в том, что хотят попасть на желанную планету, чтобы узнать, что такое счастье. Музыканту было обещано, что его возьмут с собой, если он поможет бандиту выручить из наркологического диспансера друга-алкоголика Матвея – Юру Матвеева, которого жена определила в лечебницу насильно. Оба полны решимости взять приятеля с собой, хотя тот под медикаментозными препаратами не горит желанием что-нибудь менять в своём «горизонтальном» положении. Приятели противоправными действиями освобождают «пленника», водка помогает тому вернуться в реальный мир. После этого Юрий предлагает заехать по пути за отцом, который тоже, по его мнению, никогда не был счастлив, но достоин лучшей судьбы.

Музыкант говорит мало, как будто всё время пытается что-то вспомнить или осознать. В какой-то момент он коротко исповедуется о том, что много работал в жизни, а зачем, так и не понял, счастья не обрёл, покоя тоже: «*Плохо мне, устал я. Гастроли. Пиво. Пабы. Бабы. А я счастья хочу. Но его нет. И я не знаю, почему?*»[1].

Следуя к конечному пункту назначения: к разрушенной колокольне, как когда-то стремился к разрушенному мосту поезд «Жёлтая стрела» в постмодернистском романе В. Пелевина, музыкант пока не осознаёт, что он уже слышал новости о желанном счастье в утренней телепередаче. И только когда он увидит, как по дороге идёт юноша, от которого он впервые услышал об уникальной планете, на которой «есть и вода, и жизнь, и счастье», он поймёт, что на верном пути, что сумел распознать свою дорогу, своё время, свою звезду. В первых кадрах фильма мы видели музыканта, зашедшего в храм на Васильевском острове на углу 6-й линии и Большого проспекта. Услышали молитву музыканта: «*Боже, дай мне разум и душевный покой принять то, что я не в силах изменить и возможность изменить то, что могу; и мудрости отличить одно от другого. Да будет воля твоя, а не моя. Аминь*»[2].

[1] Реплики из фильма.
[2] Реплики из фильма.

Наверное, только в конце жизненного пути можно осознать, что счастье человека строится из малого: из воды, жизни и счастья, как будто на земле люди уже лишены и того, и другого, и третьего. Показательно и то, что музыкант, выполнявший все приказы бандита Саши, в определённый момент возвысил голос, чтобы защитить девушку-попутчицу и юношу, который был неосмотрительно груб с бандитом. В отстаивании своей позиции музыкант был лаконично твёрд. Заверил друзей, ехавших на переднем сидении джипа, что девушка не отпивала ни глотка водки из общей бутылки, хотя только что принял сосуд из её рук. Музыкант попросил Сашу, чтобы тот не трогал мальчика, а дал ему спокойно следовать своей дорогой. Дорога у предсказателя действительно была своя. Во-первых, из телепередачи зрители узнают, что все предсказания юноши сбываются в отличие от предсказаний других пророков. Во-вторых, когда мальчик сел в автомобиль к бандиту Саше, чтобы немного согреться и сократить путь к колокольне, он предсказал всем, кому колокольня позволит удалиться на небо, а кому будет не суждено увидеть счастье. В-третьих, его предсказания сбылись. Показательно, что юноша не боится грубить бандиту, не боится он и сложного пути по направлению к колокольне, потому что знает будущее каждого. Компания на джипе, а он пешком практически одновременно преодолеют путь. Наиболее сложной дорога окажется для девушки, которую Саша высадит из машины перед зоной отчуждения, потому что не захочет ехать к своей мечте вместе с блудницей. Более того, он цинично посмеётся над ней, сказав, что туда не берут женщин, а если и берут, то идти надо по снегу голой. Бандит садится в машину и уезжает. Девушка, не раздумывая ни минуты, срывает с себя всю одежду и по снегу направляется по дороге смерти к желанной цели, крича: «Я тоже хочу». Итог путешествия таков, что все предсказания юноши в утренней телепередаче и в машине сбылись. На небо взяли музыканта и философиню Любовь. Взяли на небо и юношу-пророка. Об этом мы узнаем от режиссёра, который будет ждать своего смертного часа на пороге храма. Отец Юры Матвеева не доживёт до этого счастливого момента, не успеет доехать до колокольни, а Юра не захочет оставлять отца одного на этой бренной земле. Он не сможет преодолеть притяжения любви к отцу. Посчитает себя недостойным жить счастливо, если не сможет обеспечить счастьем самого дорогого человека. Бандит Саша и режиссёр, как ни хотели попасть на планету счастья, не смогли. Бог их не принял. Как не принял священника о. Алексия, от которого о. Рафаил и узнал историю о переходной зоне.

Интересно, что музыкант, верный своему предназначению, не расстаётся с музыкальным инструментом. Песни его темны. Голос иссёкся. Душа онемела. Поэтому не звучит песня, вместо неё скрип и стон, непонятый никем. Но вера в Бога, в творчество, в гармонию позволяет ему уйти на небо. Сильна вера и девушки с высшим философским образованием, вынужденной торговать своим телом. Схоластика науки расходится с философией жизни. Бытие разрушает сознание, нищета толкает на панель и заставляет ради ближних своих

заниматься старейшей профессией точно так, как это делали когда-то и Мария Магдалина, и Соня Мармеладова. Высокие помыслы, жертвенность, стремление любой ценой смыть с себя следы порока, греховности, выполнить своё предназначение – быть счастливой – помогает героине достичь своей цели. Её упорство напоминает нам о женщинах, воспетых Н. Некрасовым, которые и «коня на скаку остановят», и «в горящую избу войдут». Кстати, поэма Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» постоянно отражается в кинопритче «Я тоже хочу» А. Балабанова. В XIX в. в поэме Н. Некрасова группа людей объединена идеей поиска счастливого человека на Руси. В XXI в. группа людей, поняв, что вековые поиски не увенчались успехом, на земле нет и не может быть счастья, решили отправиться на небо, чтобы увидеть его наконец и понять, какое оно, счастье. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» – не единственная литературная аллюзия. Сначала бандит полушутя, полусерьёзно высаживает Любовь из машины (есть предположение, что он не хочет губить незнакомку), запрещает ей продвигаться вперёд, желая испугать, говорит, что женщин туда не берут, а если и берут, то только голыми. Девушка не понимает шутки и продолжает путь по снегу обнажённой. Обморозившись в пути и встретившись с мужчинами вечером у костра, она принимает одежду и обувь из рук Саши, который обескуражен её поступком, он говорит, что пошутил, чтобы смягчить неловкость, говорит о том, что если бы знал её прежде, то помог бы ей решить её проблемы. Очень интересно, что на вопрос Саши, замерзла ли она, девушка, едва держась на ногах, отвечает, что не очень. Здесь сложно не вспомнить сказочную историю о бедной падчерице, отправленной злой мачехой в зимний лес на погибель. Как в сказке, героиня проходит обряд инициации, приобретая право называться человеком, достойным счастья. Если обратиться к изысканиям в области волшебной сказки, то можно найти следующие подробности об этом сюжете: *«В.Я. Пропп выделяет большую группу сказочных сюжетов, в которых юноша, (реже – девушка) отправляется в лес, где подвергается испытанию. Функцию фигуры проводящего испытания выполняют разные герои (Баба Яга, Леший, Морозко и т. д.). С главным положительным героем, который успешно проходит испытание, туда же отправляются антигерои (братья, мачехины дочки и т. д.). Победивший герой (героиня) получает волшебные дары, вступает в брак, антигерои испытания не выдерживают и наказываются»*[1].

Бандит Саша выполняет в фильме по отношении к девушке то функцию злой мачехи, то функцию Морозко. Это по его желанию девушка была высажена из машины перед зоной отчуждения. Это он обречёт несчастную на испытание холодом. По его «вине» девушка находится в таком плачевном состоянии перед встречей с колокольней счастья. *«Действительно, главным испытанием героинь этого сказочного сюжета является мороз, холод, персонифицированный в образе Морозко (именно он ведёт ритуальный диалог)»*[2].

[1] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни. Очерки по мифологизации: монография. Самара: Самар. гуманит. акад., 2003. С. 49.
[2] Там же. С. 50.

Конечно, реплики в фильме отдалённо напоминают сказочный диалог между Морозко и падчерицей. Но здесь явно прослеживается связь со сказочными героями, поскольку точно так же девушка говорит, что не замёрзла, хотя полдня провела на морозе голая. У бандита в фильме, как у Морозко в сказке, возникает желание согреть девушку, одев её потеплее.

«С точки зрения бытовой логики, трижды повторённый вопрос Морозки "Тепло ли те, девица? Тепло ли те, красная?" совершенно бессмыслен: как ещё должна чувствовать себя девушка, надолго оставленная в зимнем лесу?! Больше того, в подобной бытовой ситуации говорящие по-русски, беспокоясь о том, чтобы кто-то не замёрз, скорее, спросят иначе: "Тебе не холодно? Ты не замёрзла?" Однако в рамках ритуала этот вопрос и его форма имеет глубокий смысл. Задавая его, человек, проводящий инициацию, проверял способность абитуриента как физиологически, так и вербально сдерживать, скрывать свои чувства. Вот почему падчерица ведёт себя так, будто ничего особенного не происходит. Девица окостеневала и чуть слышно сказала: "Ой, тепло, голубчик Морозушко". Тут Морозко сжалился, окутал девицу шубами и отогрел одеялами»[1].

«Наш» Морозко «приземлён», поэтому и вопрос его больше соотносится с бытовой ситуацией.

– Холодно?

– Да не так чтобы очень.

– Ты чего разделась-то? Ведь я же пошутил.

– А я не шутила, когда сказала, что счастья хочу[2].

Как падчерица из сказки, *«победившая героиня»* фильма А. Балабанова будет награждена счастьем (курсив наш. – *С.О.*). Но пока что ей предстоит, как в сказке «Морозко», пройти «обряд инициации» как в самых архаичных её вариантах, где героиней является девушка, на долю которой выпали страшные испытания холодом. «Инициация отрицает в первую очередь инстинкт самосохранения, ибо рождающаяся в ходе её человеческая нравственность противоречит животному естеству»[3].

Главное в испытании – сохранить нравственное начало. Зрителя удивляет в девушке её отчаянное продвижение вперёд. Она готова пожертвовать всем, чтобы пройти этот сложный путь ради будущего. Смирение и уверенность в правильности выбранного пути делают героиню фильма неуязвимой, помогают достичь цели – отправиться на небо, встретиться со счастьем. Для этого она готова пожертвовать всем, даже собой. «Фактически на наших глазах она подавляет в себе инстинкт самосохранения, доказывая этим свою человеческую природу»[4].

Каждому персонажу фильма, кроме ассоциаций, которые возникают у зрителей, связанных с фольклорными и литературными сюжетами, воздастся по его вере. И девушка, и музыкант, только что узнав о колокольне счастья, сразу, не раздумывая, говорят: «Я тоже хочу!»

---

[1] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни... С. 52.

[2] Реплики из фильма.

[3] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни... С. 55.

[4] Там же. С. 53.

Ещё одна известная культурная реминисценция, подкрепляющая силу действенного слова: *«Просите, и дано будет вам; ищите, и найдете; стучите, и отворят вам; Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят»*[1].

Интересно, что бандит Саша, став организатором путешествия к колокольне счастья, сам не очень доверяет слухам и пытается иронизировать по поводу предстоящей встречи, он предполагает, что его могут взять благодаря тому, что он прихватил на встречу хорошей воблы, которой бандит не прочь расплатиться за оказанную услугу. Вот такой своеобразный бартер. С одной стороны, он убеждён, что такое место существует, с другой стороны, сомневается, что достоин счастья за свои бесчинства, творимые на земле. Он вслед за другими будет говорить, что тоже хочет, но осознание значимости слова, искренности желания, честности перед самим собой придёт к нему поздно. Его веры не хватит на то, чтобы преодолеть пространство и время, чтобы раствориться в мире, оставив по себе доброе имя.

Понятно, что музыкант и девушка – божьи люди. Понятно, за что отвергнут Саша. Для него человеческая жизнь перестала быть хоть сколько-то значимой. Страшит не сам факт расправы с четырьмя дружками, а то, что после содеянного убийца не стесняется рассказывать о подробностях ночного «промысла» и совершает ряд «очистительных» ритуалов для тела и души. Идёт в баню, как шахтёр после забоя, чтобы смыть копоть после рабочей смены. Баня может ассоциироваться с эпизодом русской волшебной сказки. Литературоведы считают, что если девушка испытывается в таком сюжете только холодом, то юноша проходит ряд сложнейших испытаний. То есть ситуации, в которые попадают герои фильма, стары как мир. *«Признаком его глубокой древности является и то, что испытание происходит не в специальном помещении (у русских – избушка на курьих ножках), а прямо в лесу. Кроме того, в сказках, где через данный обряд проходит юноша (чаще всего его проводит Баба Яга), перечень испытаний довольно разнообразен. Это испытания огнём ("в бане выпари!"), едой ("напои-накорми!"), болью ("из спины ремни режут"), испугом, угрозами, страхом»*[2].

Конечно, зритель не увидит злой старухи, которая будет чинить козни на пути бандита Александра. Более того, он сам в какой-то степени так близок к смерти, постоянно сея её вокруг себя, что станет аккумулировать в себе признаки вселенского зла.

Александр посещает духовника, исповедуется и причащается после того, как расправляется с ними. Размышления А. Балабанова в фильме приводят к выводу, что схема «помолишься, покаешься – спасёшься» не срабатывает, если человек, совершая ритуал, не допускает к раскаянию душу. Хотелось бы увидеть воочию священника о. Рафаила, на исповедь к которому приходят такие грешники, которые за минуту совершают смертный грех, утяжелённый «четвёртой степенью». (Сразу вспоминается подобная ситуация на исповеди

---

[1] Новый Завет: Книги Священного Писания / Российское Библейское общество. Москва: Можайский полиграф. комбинат, 2000. 429 с. (Мф. 7:7).

[2] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни... С. 50.

в фильме А. Касаткина и Н. Назаровой «Дочь».)[1]. Не имеет права батюшка не выслушать исповедника. Но какого его состояние после услышанного? Рассказ о. Рафаила о колокольне счастья, скорее всего, жест отчаяния. Какими могут быть увещевания для того, кто погряз в разврате вседозволенности, кто прерывает жизнь человеческую одним движением руки, кто устал от жизни настолько, что готов на площади кричать о содеянном. О. Рафаил не может и осудить исповедника. Остаётся одно – надеяться на волю Божью, на его провидение. Направляя бандита в сторону обретения лучшей доли, батюшка считает, что пришло время, когда без помощи горней не обойтись. Отныне нить судьбы передана в последнюю инстанцию. Там и решится вопрос, достоин Александр счастья или нет.

Гораздо сложнее понять, по какой причине мог попасть на небо друг бандита Юра? Ведь мальчик-пророк утверждал, что это возможно, было бы желание. Как понять «заказ» неба на алкоголика? Чем может быть интересен человек пьющий, обретающий в пьянстве свою философию: сначала хорошо, потом плохо, потом опять хорошо и снова плохо? Возможно, он любит жизнь во всех её проявлениях. При этом он выстраивает свою модель мира, в которой есть место Богу... Он любит не только Отца Небесного, но и отца земного, в таких непростых обстоятельствах отдаёт ему последний долг, приносит себя в жертву ради любви к ближнему своему. Из рассказов Юры о себе мы узнаём, что он любил и был любимым, был наивен, по-детски чист душой (достаточно вспомнить «месть» продавцу пивного ларька). Из-за своего пристрастия на земле он гонимый, сирый человек, ведь общество не любит алкоголиков, вот и жена «избавилась» от мужа, определив его на принудительное лечение. И вот человек уже лишён воли, в нём нет прежнего оптимизма и интереса к жизни. Пришла пора, когда всё воспринимается им равнодушно. Герой говорит о себе: «Мне теперь всё по барабану». При этом хочется напомнить, что народная мудрость гласит: «Бог любит пьяниц». Так за что? В чём загадка этого изречения? Только лишь в наблюдательности народа за подобными судьбами или здесь кроется тайна иного порядка, недоступная нам? Как бы там ни было, но Юрий единственный персонаж, который осознанно отказался от «переселения» на небо, захотел остаться с отцом на грешной земле. Значит ли это, что создателями фильма он причислен к «антигероям»? Удивляет, что так близки этому персонажу строки из стихотворения «Равновесие» самарского поэта Михаила Анищенко:

Ты прости меня, батюшка милый,
За вороний бессмысленный грай...
Ты меня из холодной могилы
Не пускай в нарисованный рай.
И пускай мною песенка спета
На идущей под воду корме...
Я люблю темноту после света
И рождение света во тьме!

[1] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека? Фильм Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь» // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2017. Т. 19, № 1 (1). С. 98-101.

Здесь хочется напомнить ещё несколько знаковых фактов из фильма, мимо которых невозможно пройти. Из разговора приятелей в машине мы узнаём, что Юра Матвеев служил в армии танкистом, музыкант был радистом. Александр не поддержал эту тему, но когда он заходил к себе домой, зрители успели увидеть на стене несколько армейских фотографий, на которых изображен хозяин дома с сослуживцами. Молодые люди стоят в беретах, что подсказывает зрителям, что он служил десантником. И ещё один плюс к мужскому характеру бандита Саши: на его письменном столе стоит статуэтка бронзового Дон Кихота...

Не менее интересна судьба персонажа о. Алексия, от которого о. Рафаил и узнал историю о «непознанной земле» – ядерной зиме в отдельно взятой области. Показательно, что на небо могут не принять не только простого смертного, прихожанина, но и батюшку, посвятившего жизнь Богу. Интересен тот факт, что о. Алексий после посещения заражённой местности на небо не был взят, но в отличие от других людей прожил на земле ещё четыре дня, очевидно для того, чтобы рассказать пастве об этой зиме и о неизбежной расплате каждого за содеянное. Бог попустил ему прожить на земле ещё четыре дня, чтобы тот мог передать людям свой опыт... В эти дни о. Рафаил не оставлял своего знакомого, держал его за руку, поддерживая перед смертью, перед «проявившейся» неизвестностью...

Цифра четыре вообще мистическим образом будет постоянно сигналить нам с экрана. Четверых молодчиков накажет в начале фильма бандит Саша. Четыре дня для покаяния будут отпущены о. Алексию. Четверо человек выйдут с ним из заражённой зоны и сгинут в неизвестности. Четверо персонажей, с которыми нас познакомят создатели фильма, отправившиеся к колокольне счастья, останутся на земле: два бандита, отец одного из них, и «неизвестный» режиссёр, который так и не поймёт, за что наказан Богом. Антигерои не взяты колокольней на планету счастья. Они замерзают в условиях вечной зимы и радиации почти так, как сказочные герои в известной русской народной сказке «Морозко» (варианты из сборника А.Н. Афанасьева). «Антигероини в обеих сказках гибнут от холода»[1].

История, поведанная А. Балабановым, держит зрителя в напряжении до финала. Этому способствует и постоянно звучащие тексты песен. Они созданы Дмитрием Озёрским и Александром Введенским. Чаще всего музыкальная тема проявляется при ситуациях, когда персонажи находятся в состоянии движения. Вот они проходят по коридору, по комнате, по лестнице, поднимаются или спускаются в лифте, идут по улице, едут на машине по дороге или по бездорожью. Любое движение озвучено. Музыка стучит в висках, пульсирует в ногах. Слова песен едва можно различить – так создана кинокартина, во время движения постоянно происходит наложение звука, то ли персонажи активно обсуждают ту или иную тему, то ли мир полифоничен. В текстах песен изложены все переживания героев фильма, вся рвущая душу сумятица и неразбериха. Изменённое сознание диктует провалиться в пропасть, а потом найти

[1] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни... С. 55.

силы выбраться оттуда, выстоять при встрече с тоской, с потерями, со страхом. Горе, печаль смерть кочуют из текста в текст. Кожей, плечами, ногами персонажи чувствуют их близкое присутствие. Утраты лирических героев провоцируют казниться и призывать беды на свою голову. То они различают *«мир, как снег, прекрасный»,* то предчувствуют *«смерти час напрасный».* Пытаясь осмыслить себя, пригвождают себя приговором *«мы ничего почти не значим».* Отринув Бога, воспевая мерзость, утратив духовность, поколение антигероев держит равнение на смерть. Путаясь в мыслях, теряя сознание, балансируя между реальностью и фантазиями, с утраченной надеждой они идут, похожие на пилигримов Бродского, «мимо Мекки и Рима», мимо Бога, мимо себя... Ни у кого не осталось сил для молитвы. Может быть это впереди? Когда все слёзы земли вернут человека морю, сделав его ребёнком, способным молиться? Единственная песня, в которой упоминается Бог, будет звучать рефреном. Но это будет не единственный рефрен. Головы и ноги будут мелькать и сливаться в музыкальном ритме точно так, как вращаются спицы в колесе, когда трудно отличить одну от другой. Все мелодии идут фоном в записи.

Только однажды зазвучит «живая песня», когда приятели предложат музыканту спеть, когда они присядут передохнуть перед последним этапом пути. Оставшиеся в живых, не сговариваясь, пойдут к колокольне пешком. В конце пути режиссер – один из тех, кто приехал раньше и не взят колокольней, старается помочь бандиту, ведёт его в храм, в котором с тех пор горят свечи. Подсказывает, куда встать, где ещё «попытать счастья», но все попытки Александра тщетны. Сначала на его глазах, ткнувшись в сугроб лицом, отойдёт в мир иной режиссёр. Затем придёт черёд Александра. Как ни кричал он, как ни пытался привлечь к себе фортуну, финал предсказуем. Не взяли. Нарушение нравственных законов гирями притянуло к земле. Финал кинопритчи, как в шекспировской трагедии, – все умерли, «распалась связь времён». *«Проблема распада "связи времён", разрыва "цепи времен", разрушения преемственности поколений вообще характерна для Нового Времени. Особенно этот процесс обострился к XIX веку с его вниманием к проблемам "века нынешнего" и "века минувшего", к 'героям нашего времени", "исповедям сына века", проблемам "отцов и детей". В XX веке эта проблема находится в центре культурного континуума, когда почти каждое поколение объявляет себя "потерянным"»*[1].

Трудно жить в мире в ладу с собой. Немногие на это способны. Ещё труднее искать себя «потерявшегося», когда нет света в конце туннеля, когда некуда лететь, когда ты слеп, глух и нем и «некому руку подать...» Последняя работа Алексея Балабанова не отпускает. Она продолжает свою пульсацию, своё звучание в нас, ведь мы тоже пытаемся найти свой путь, своё счастье. Может быть оно не за горами, а может быть недосягаемо далеко... Как мы его пройдём, свой путь, и сможем ли пройти? И снова вспоминаются слова: «Зачем дорога, если она не ведёт к храму?» На наш взгляд, Алексей Балабанов ответил на этот вопрос предельно честно, точно так же, как определил видовую принадлеж-

[1] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни... С. 86.

ность фильма. В программе Александра Гордона он сказал, что снял реальную фантастику. Всё правда, кроме выдуманной истории. Даже о. Рафаил служит в одном из приходов Углича и читает пастве сценарий фильма Алексея Балабанова. Может быть, после распада связи времён пришло время рождения пророков в своём отечестве?

«В Шексне обвалилась колокольня Запогостской церкви. Она стала знаменитой после фильма "Я тоже хочу" недавно ушедшего из жизни российского режиссера Алексея Балабанова. Эта картина стала последней в творчестве знаменитого мастера – рухнувшая постройка сыграла в фильме роль "колокольни счастья". Согласно сохранившимся историческим документам, этот объект был построен в устье реки Чуровки, впадающей в Шексну. Последние годы церковь пустовала и окончательно пришла в негодность. Интересно, что колокольня обрушилась ровно на сороковой день после смерти знаменитого режиссера. Церковь Рождества Христова в Шекснинском районе Вологодской области была построена в 1802 году, в 30-е годы прошлого века храм был разорен, а затем попал в зону затопления Шекснинского водохранилища»[1].

В одном из интервью режиссёр сказал: «Я очень надеюсь, что оно (кино) произойдёт. И мне за него не стыдно». Оно (кино «Я тоже хочу») произошло... В заключение, перефразируя известное «нет пророка в своём отечестве», можно возразить: «Есть, если имя ему Алексей Балабанов». Алексей Балабанов, подобный первому снегу из стихотворения Михаила Анищенко:

На темном крыльце, замерзая,
Теряя ко мне интерес,
Ты что-нибудь знаешь, родная,
Про снег, убежавший с небес?

Здесь ночи из черного крепа,
И голос прощальный дрожит...
Зачем же он с ясного неба
На темную землю бежит?

Прощаясь со мной на пороге,
Скажи, на ладони дыша,
Зачем он лежит на дороге,
Растоптанный, словно душа?

И нет в нем ни злости, ни гнева.
И кто в том, скажи, виноват,
Что снег, убегающий с неба,
Не помнит дороги назад?..

Главное, чтобы мы помнили дорогу назад, потому что эта дорога ведёт к храму.

[1] «Колокольня счастья» Балабанова. URL: http://www.rosbalt.ru/federal/2013/06/28/1146449.html (дата обращения: 25.11.2013).

ГЛАВА 2
СЕМАНТИКА КИНОТЕКСТА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ

2.1. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»

Попытаемся осмыслить события в фильме «Юрьев день» Кирилла Серебренникова через литературные реминисценции. Рефлексирующее сознание отправляет зрителя к пьесам А.П. Чехова «Чайка», «Вишнёвый сад» и рассказу «Без заглавия». Мысленные отсылки к произведениям А.П. Чехова предполагают сравнение героев фильма с классическими образцами, созданными драматургом. Выявление точек сближения между ними позволяет нам рассматривать в фильме чеховские мотивы.

Героиня фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова Любовь Павловна, оперная певица с мировым именем, едет в Юрьев, чтобы проститься с землёй предков, так как она с сыном покидает страну. Повод понятен: *«Для человека, покинувшего провинцию, она остаётся пространством памяти»*[1].

Память возвращает человека, по мнению С.А. Голубкова, в *«значительное прошлое»*, которое перевешивает *«тревожное настоящее и неопределённое будущее»*. Для героини важен этот шаг, а сын рассержен на мать. Он не видит никакого повода для столь дальней и ранней поездки. Он считает поездку бессмысленной. Он устал от дороги, устал от бездеятельности, устал от того, что мать приняла решение против его воли.

Он раздражён в адрес матери. Сначала он ругается с ней в машине. Затем он пытается сразу исчезнуть в молочном тумане провинциального города. Потом продолжает ворчать и капризничать, когда узнаёт, что спросонья надел два разных ботинка, пытается остановить мать и вернуться назад, не задерживаясь в городке. Поведение сына кажется матери вполне объяснимым, она считает, что плохое расположение духа – это результат вечерней пирушки. Любовь Павловна не замечает подавленного состояния сына, она слишком стремилась сюда, чтобы сразу повернуть назад. Здесь всё для неё значимо: *«Провинция, погружённая в вязкую бытовую повседневность, способна (по принципу контраста) развивать в человеке мечтательность»*[2].

Отсюда восторженность в словах Любови Павловны: вот она на мосту через речушку, вот запахло жареной на комбижире капустой, вот место, где когда-то стоял дом деда. Она призывает сына запоминать всё, что так значимо для неё, надышаться воздухом родного города, удивиться просторам, окружавшим Юрьев. С колокольни, на которую они поднялись с Андреем, она читает строки из стихотворения А. Блока: «О Русь моя, жена моя, до боли нам ясен долгий путь». Кричит в пространство: «Я чайка!» Для нас важно, что героиня ощущает себя чайкой, белой птицей, окрылённой символом творческих сил,

[1] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С.112.
[2] Там же.

мощного полёта, способной бороться со стихией. Это вторая чеховская реминисценция, которая прозвучала в фильме. И к ней мы вернёмся чуть позже.

Чеховские мотивы стали проявляться в фильме с первых кадров. Сын, иронизируя о том, что мать забыла название речки, протекавшей в Юрьеве, предполагает, что речка никогда не имела имени, была без названия. Он пытается найти доказательства своему предположению и ссылается на рассказ А.П. Чехова. Андрей уточняет: «У твоего любимого Чехова рассказ "Без названия", он так и называется». Пройти мимо такой детали трудно. И хотя рассказ А.П. Чехова называется «Без заглавия», мы понимаем, что Андрей намекает на него. Героиня на секунду задерживается перед мостом, оператор показывает зрителям раздавленную птицу.

Обратимся к тексту рассказа и попробуем найти в нём линии пересечения с «текстом» фильма К. Серебренникова, потому что считаем фильм «культурным текстом». Рассказ А.П. Чехова «Без заглавия» предельно краток. Обитатели монастыря, отделённого от городской суеты пустыней, проводят дни в молитвах. Их дни скудны событиями: день сменяет ночь, никто не приходит в монастырь из-за его расположения вдали от города, за сто километров вглубь пустыни. Пополняется он безумцами, которые решили расстаться с жизнью и случайно набрели на него. Светлыми часами монахи слушают дивное пение и игру на органе настоятеля монастыря, ничто не омрачает жизни обители. Хлебом насущным стал голос настоятеля для монахов. Случайно забредший в монастырь грешник обвинил братию в бездействии, когда в городе жители предаются пороку, монахи молятся в отдалении, и некому напомнить горожанам о пути Господа. Настоятель монастыря направляется в город и проводит там около трёх месяцев. Вернувшись, он проплакал неделю и был безутешен. Настоятеля потрясла сила дьявольского прельщения и степень порока, поглотившего город. Когда он рассказал монахам о грешной жизни города, все братья покинули монастырь, устремившись в обитель порока.

На первый взгляд, рассказ не соотносится с событиями в Юрьеве. Но если обратить внимание на некоторые подробности текста, то можно выявить точки соприкосновения. О настоятеле сказано: *«Его музыка, голос и стихи, в которых он славил Бога, небо и землю, были для монахов источником постоянной радости»*[1].

В фильме К. Серебренникова обладательницей волшебного голоса является героиня. *«Любовь Павловна поёт на колокольне Юрьева начало 103 псалма: "Благослови, душе моя, Господа. Господи, Боже мой, возвеличился еси зело". Мощь голоса певицы роняет проезжающего мимо колокольни велосипедиста, что вызывает смех героини. Велосипедист падает от потрясения: с небес раздаётся голос ангела»*[2].

Только Андрея не трогает это удивительное пение, славящее Господа. Он не любит оперное искусство. Привычные для слуха звуки не производят на

[1] Чехов А.П. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1. Москва: Худож. лит., 1979. С. 250.

[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова // Известия Самарского научного центра РАН. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2012. Т. 14, № 2, ч. 5. С. 1283-1289.

него впечатления, потому что были для него незначительными, обыденными... Авторитет настоятеля в рассказе А.П. Чехова так велик, что его *«голос гремел, как гром, и монахи, слушая его, чувствовали, как его вдохновение сковывало их души; в такие великолепные, чудные минуты власть его бывала безгранична, и если бы он приказал своим старцам броситься в море, то они все до одного с восторгом поспешили бы исполнить его волю»*[1].

Так и в фильме голос Любови Павловны роняет мимо проезжавшего велосипедиста, который потрясён голосом героини. Любовь Павловна после пения предлагает Андрею раствориться в воздухе родины, и он, сопротивляясь её силе, нехотя, всё-таки воспринимает её пожелание буквально и исчезает в пространстве Юрьева. Кроме объединяющего двух персонажей необыкновенного голоса, есть в рассказе ещё один персонаж, который ассоциируется у нас с образом Любови Павловны. Это блудница. Настоятель так описывал её: *«Трудно представить себе и найти в природе что-нибудь более прекрасное и пленительное... Наглая женщина пила вино, пела песни и отдавалась всякому, кто только хотел»*[2].

Последняя строчка, приведённая нами из рассказа, полностью совпадала с событиями фильма, которые происходили в Юрьеве. Да и внешняя привлекательность Любови Павловна также подтверждает наше предположение. В героине фильма всё время проявляются две стороны её сущности: божественная и земная. Об этом можно прочитать в статье «Метафоры фильма "Юрьев день" Кирилла Серебренникова», в ней мы подробно рассказывали о слиянии в героине двух других, более для нас важных, характеров: Богоматери и Марии Магдалины. Кроме этих эпизодов можно увидеть в рассказе и в фильме – монастыри. Когда Любовь Павловна потеряла Андрея, она стала искать его повсюду. В киносюжете героиня станет кружить, как подстреленная птица, постепенно спускаясь, теряя высоту... Сначала она узнаёт сына в утонувшем неизвестном молодом человеке. Узнаёт по одежде: ватнику и сапогам. При выяснении обстоятельств смерти неизвестного зрители понимают, что героиня ошиблась. Любовь Павловна узнала о новом послушнике в монастыре и также признала в нём своего сына, не приблизившись к нему, не рассмотрев как следует, боясь поднять на него глаза. Она повела себя так же, как накануне при опознании утопленника. Деталь весьма показательная. Ведь для невоцерковленной семьи уход ребёнка в монастырь равнозначен смерти. Интересно, что в рассказе А.П. Чехова мы находим подтверждение подобной мысли: *«Проходить пустыню решались только люди, которые презирали жизнь, отрекались от неё и шли в монастырь, как в могилу»*[3].

Вот эта фраза для понимания поведения героини в монастыре необыкновенно важна. Не будь этой подсказки, зрители могли бы не совсем понять поведение матери. Но точно так же, как в пьесах А.П. Чехова каждое ружьё должно

[1] Чехов А.П. Избранные сочинения... С. 250.
[2] Там же.
[3] Чехов А.П. Избранные сочинения... С. 250.

выстрелить, раз оно висит на стене, так и эта мысль из любимого рассказа Любови Павловны помогает понять нам, почему она так угнетена решением сына уйти в монастырь. С одной стороны, она расстроена, что не нашла Андрея и со второй попытки, с другой стороны, героиня испытала облегчение. Смерть второй раз приблизилась и опалила душу, но не сожгла её. Третья попытка, предпринятая героиней, – поездка в туберкулёзное отделение тюремной больницы. И третий юноша оказался не сыном Любови Павловны, но именно он назовёт героиню мамой после того, как она поделится с ним своим теплом, сочувствием и заботой. Так жизнь отбирает сыновей у матери, уводит из дома, делает их блудными сыновьями. И никто не знает, какая смерть нагонит путника в дороге. И вернётся ли он когда-нибудь к родному порогу. Анализируя рассказ, задержимся ещё на одном эпизоде. По возвращении настоятеля из города он понял: *«...Как могуч дьявол, как прекрасно зло и как слабы, малодушны и ничтожны люди»*[1].

Героине фильма не надо посещать Юрьев, чтобы узнать силу прелести и порока. Юрьев – не средоточие зла, а небольшой периферийный городок. Городок, в котором по традиции должны жить чистые, добрые, светлые люди. Только традиции в этом мире давно трансформировались и исказились. А «ничтожность» человека заключена в его предположении своего пути. Мир утратил способность любить. Любить так, как это прописано в «Новом завете»: *«Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит»*[2].

Попытаемся соотнести эти качества и образ героини с символикой её имени. Любовь Павловна становится к финалу истории терпеливой, милосердной. Она *«не гордится»* прошлыми достижениями, *«не превозносится»*, *«не завидует»*. Она «не мыслит зла», а раздражается только на несправедливость и неправду, *«не бесчинствует»*. Она *«сорадуется истине»*. А истина для неё в том, что она дождётся сына там, где его потеряла. Она *«всё покрывает, всему верит, всего надеется и всё переносит»*. Любовь Павловна, пройдя через зло, закаляется и становится ещё сильнее, потому что её сила духа гораздо выше силы физической. Приближение к покою внутри себя и твёрдая уверенность, что Андрей вернётся, может быть продиктована только верой в силу Божественного провидения. Если певица в начале киноповествования на колокольне поёт красиво, завораживающе, академически торжественно, затем солирует в концерте, показанном по телевидению, то в конце фильма она поёт душой, сердцем в полуразрушенном храме, в кругу хористов. В церковном хоре не стоит выделяться, там важно слушать поющих в душе ангелов, своё сердце и Бога. Значение псалма 103 очень важно: *«Обратимся к тексту псалма 103. В ком-*

[1] Там же. С. 251.

[2] Новый Завет: Книги Священного Писания... (Кор. 1:3).

ментарии к нему читаем, что псалом поётся, "если чувствуешь себя одиноким или боязливым"»[1].

На колокольне Любовь Павловна не выглядит ни одинокой, ни боязливой. Перед нами успешная певица, перед которой открыты все дороги. Псалом 103 – песнь о красоте и величии мироздания. Он *«представляет собой хвалу Богу как Творцу мира, в котором раскрывается его премудрость, могущество и величие»*[2].

Мы понимаем, что слова стихотворения и слова псалма обращены не к жителям Юрьева. Они звучат для сына. Любовь Павловна пытается словом воздействовать на него и обратить его внимание на праздничность и гармоничность мироздания, обратиться к непреходящим духовным ценностям: к памяти, к вере, к традициям. Но слова псалма прозвучали бесплодно: *«А посеянное в тернии означает того, кто слышит слово, но забота века сего и обольщение богатства заглушает слово, и оно бывает бесплодно»*[3]. *«Боязливые – это те, о которых говорил Господь в притче: «А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его; но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется»*[4]. *«Боязливые стыдятся открыто верить в Бога. Они маловеры. Их очень легко заставить отказаться от Бога. Но в 103 псалме читаем о всемогуществе Господа, о Его величии, о Его славе. Именно это должен постичь маловерный и проникнуться жаждой веры и любви к Богу, любви совершенной и всеобъемлющей. «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви»*[5].

Одинокие и боязливые должны читать псалом 103, чтобы проникнуться жаждой бытия, жаждой жизни, подаренной нам Творцом, должны возлюбить дар Божий, должны испытать совершеннейшую любовь. Желание Любови Павловны – передать Андрею понимание красоты Божественного мира, чтобы сквозь хаос жизни просвечивала гармония мироздания. И ещё одна деталь для понимания целостности образа Любови Павловны, связанная с этим пением – последние строки псалма, которые зрители не услышат: *«"Да исчезнут грешницы от земли, и беззаконницы якоже не быти им. Благослови, душе моя, Господа", – требуют особого толкования. Грешницы и беззаконницы исчезнут не пожираемые огнём греха, а "исчезнут они в сонме благословляющих Бога, потому что Господь удалит их от жребия лукавых и сподобит жребия святых"»*[6]. *«Становится понятным, что "странный" путь Любови Павловны – это путь, который удаляет грешницу от «жребия лукавых»*[7].

---

[1] Псалом 103. URL: http://www.ru.wikipedia.org/wiki/) (дата обращения: 20.03.2012).
[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...
[3] Новый завет: Книги священного писания... (Мф. 13:22).
[4] Новый завет: Книги священного писания... (Мф. 13:20:21).
[5] Новый завет: Книги священного писания... (Ин. 4:18).
[6] Азбука веры Василий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 103. URL: http://www/azbyka.ru/?otechnik/Afanasij_Velikij/ tolk_22=103 (дата обращения: 20.03.2012).
[7] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...

Бог привёл блудницу в Юрьев и оставил её в нём, чтобы очистить от греха, открыть дорогу к духовному возрождению, приблизить к себе. Для нас важно так подробно исследовать значение этого эпизода, поскольку мы понимаем, что Андрей, «обольщённый богатством», не в состоянии понять переживаний матери. В ответ на слова Любови Павловны о плодородии здешних земель сын в духе героя Лопахина из комедии А.П. Чехова «Вишнёвый сад» говорит о своём видении освоения этих бескрайних просторов. Время сегодняшнего дня повторяет времена «Вишнёвого сада», Андрей мыслит как Лопахин, который предлагает Раневской разбить сад на дачные участки и сдавать их в аренду. Андрей говорит матери: «Была бы моя воля, я бы кемпингов и мотелей настроил, как во Франции, и жил бы на "бабки" от туризма». В отличие от Лопахина, Андрею не придётся губить сад, вырубая его. Леса, окружавшие Юрьев, по словам матери, вырублены во времена Екатерины.

Другая характерная особенность, объединяющая эти произведения, – это полифония. Многоголосие «Вишнёвого сада», когда герои не слышат друг друга, каждый из них ведёт свою речевую партию, напоминает эпизоды «Юрьева дня». Там мы постоянно слышим, как одна речь накладывается на другую. Это эпизоды, когда Люба попадает в рюмочную, когда разговаривает с уборщицей в отделении милиции, когда пытается подать заявление об исчезновении ребёнка, когда прибегает к реке, чтобы в утонувшем опознать сына, когда разговаривает с настоятелем монастыря. В шуме компьютерной игры в отделении милиции, в телефонных разговорах и телефонных звонках, слышных отовсюду, случайных репликах прохожих, скрежете железных качелей и других звуках усиливается эффект «разноголосицы». Любовь Павловна напоминает чеховскую героиню. Отсюда утонувший Валёк, ведь у Раневской утонул сын Петя. И от дома деда Любови Павловны, как и от имения Любови Андреевны, ничего не осталось. Кассирша Таня рассказывает подруге историю о снарядах, которая произошла в городке Сене. Раневская – в Париж, Любовь Павловна – в Цюрих. Но Раневская обречена, а Любовь Павловна выживет, потому что Раневская не хочет тратить себя на других, не умеет заботиться о близких, сострадать им. Чехов в письмах о постановках «Вишнёвого сада» выражал крайнее неудовлетворение, что Раневскую *«подают исключительно положительной персоной, вызывая в зрительном зале сочувствие к ней». Чехов настойчиво подчёркивал, что в его пьесах «как нет чисто положительных, так нет и определённо отрицательных типов...»*[1].

А Любовь Павловна вся растворилась в заботе о «близких» и «дальних» Юрьева. Не было бы удивительным, если бы авторы наградили героиню фамилией Раневская или фамилией, сконструированной наподобие этой, или любой другой – чеховской, настолько много в этих произведениях общего. Фамилии Любови Павловны не упоминается, ведь мать и сын могут носить разные фамилии, если учесть, что она оперная певица с мировым именем. Практика

[1] Кокорин А.К. Вам привет от Станиславского. С. 149.

показывает, что такие люди не меняют фамилию при замужестве. Зато имена героинь совпадают... Линий пересечения в характерах двух женщин так много, как будто Раневская в третий раз вернулась на родину, чтобы посмотреть, уцелел ли сад, а там и дом снесен.

В фильме К. Серебренникова чеховские мотивы оживают очень тонко. Главная героиня фильма – певица без фамилии, без названия, сын говорит о рассказе Чехова «Без названия». И вновь мы возвращаемся к началу киноповествования, на колокольню, к эпизоду, когда Любовь Павловна кричит в пространство: «Я чайка!» В литературоведении принято считать, что реминисценция – «это неявная цитата, цитирование без кавычек». Героиня произносит одну из реплик Нины Заречной из пьесы А.П. Чехова «Чайка». Почему мы считаем эту цитату неявной? Дело в том, что Нина Заречная произносит эту фразу в конце пьесы. Фраза звучит в финале рефреном, как символ несбывшихся надежд. Нина как будто вспоминает начало пути и сразу забывает его под грузом жизненных обстоятельств. Во фразе звучит если не разочарование, то автоматическое произнесение её, как будто девушка пытается вспомнить, какое отношение чайка имеет к её судьбе и никак не может этого сделать. Любовь Павловна произносит фразу в начале фильма. Говорит она её ярко, торжественно, видя себя в образе этой прекрасной птицы. Мы понимаем, что для героини фильма образ чайки стал не просто фразой из драматургического произведения, а стал символом творческого начала, полёта творческих сил, приятия жизни... Находим подтверждение нашему предположению в работе Станиславского. К.С. Станиславский говорил: *«В реальной жизни и в высокохудожественных произведениях скрытое содержание каждой фразы всегда богаче прямого логического смысла. Скрытое содержание текста – это и есть подтекст... Если текст определяет – что говорить, то подтекст определяет истинный смысл сказанных слов, словесного действия»*[1].

Любовь Павловна на колокольне с радостью, исходящей из глубины души, кричит: «Я чайка!». Фраза, эмоционально произнесённая в фильме, отсылает нас к «мотиву ранее известного произведения искусства». Исследуя текст пьесы драматурга А.П. Чехова «Чайка», можно остановиться на нескольких важных эпизодах. Прежде всего чайка ассоциируется с образом Нины Заречной, которая будет называть себя чайкой в пьесе. Это молодая девушка, подающая надежды, грезящая сценой, мечтающая о славе, готовая многое отдать за свою мечту. Мечта Нины сбывается. Она становится актрисой. За мечту она отдаёт большую плату. Нина пройдёт мимо человека, искренно и самозабвенно любящего её. Она потеряет невинность, порвёт отношения с родными, похоронит ребёнка и подтолкнёт к самоубийству того единственного, кто мог составить её счастье. Чайка, подстреленная на озере Константином Треплевым, роковым образом повлияет на судьбу Нины Заречной. Известный литератор Тригорин, увидев Нину с убитой птицей, сначала набросает сюжет рассказа

[1] Кокорин А.К. Вам привет от Станиславского. С. 128.

на листе бумаги, а затем проживёт его по заданному сценарию: *«Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живёт молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку»*[1].

Только погубит Нину не тот, кто убил чайку, а тот, кто воспользуется чувствами провинциальной девушки. Из чайки теперь сделали чучело по просьбе литератора Тригорина, который через два года забудет и об экспонате, и о девушке...

Любовь Павловну и Нину Заречную роднит чувство творческого порыва, влюблённости в профессию, желание брать новые высоты: *«Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной»*[2].

Нина после мытарств и невзгод, свалившихся на неё, в разговоре с Константином говорит о качествах, которые характеризуют и Любовь Павловну, вынужденную задержаться в Юрьеве: *«А теперь, пока я живу здесь, я всё хожу пешком, всё хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днём растут мои душевные силы... главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни»*[3].

Любовь Павловна, бродя по Юрьеву в поисках сына, несёт свой крест и верит в то, что её Андрюша найдётся... В характере Любови Павловны проявляются и черты Ирины Николаевны Аркадиной – известной актрисы, избалованной любовью почитателей, матери Константина Треплёва. Любовь Павловна, в отличие от Аркадиной, любит сына, волнуется за него, считает бессмысленными все достижения, если с сыном что-нибудь случится. И наше предположение о том, что их характеры схожи, скорее касается их взаимоотношений с сыновьями. У них с детьми складываются непростые, конфликтные отношения. Сын Аркадиной в начале пьесы в беседе с дядюшкой признаётся: *«Я люблю мать, сильно люблю; но она ведёт бестолковую жизнь... имя её постоянно треплют в газетах, – и это меня утомляет. Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее»*[4].

Нам становится понятен эгоизм Андрея – сына Любови Павловны, который решил пойти своим путём, не пересекаясь с дорогой матери. Аркадину отличает от Любови Павловны «глухое» безразличие к жизни сына: *«Эти постоянные вылазки против меня и шпильки, воля ваша, надоедят хоть кому! Капризный, самолюбивый мальчик»*[5].

---

[1] Чехов А.П. Пьесы. Москва: Худож. лит., 1982. С. 107.
[2] Чехов А.П. Пьесы... С. 130.
[3] Чехов А.П. Пьесы... С. 130.
[4] Там же. С. 85.
[5] Там же. С. 91.

Она, будучи известной и почитаемой актрисой, может восхищаться только собой, жить только для себя. И хотя зритель не узнает, как поведёт себя Аркадина после того, как узнает о гибели сына, но, скорее всего, её горя хватит только на то, чтобы соблюсти правила поведения, диктуемые её статусом. Любовь Павловна другая. Ошибки, допущенные ею при воспитании сына, она переживает по-настоящему. Уход Андрея потрясает героиню. Жить без него беззаботно, как прежде, она не может. Совмещение двойственности характеров двух героинь из пьесы А.П. Чехова «Чайка» с героиней фильма «Юрьев день» только на первый взгляд может показаться натянутым. Мы уже говорили, что совмещение в характере Любови Павловны образов Богоматери и Марии Магдалины, двух актрис – Нины Заречной и Ирины Николаевны Аркадиной, настоятеля монастыря и блудницы, примадонны Любови Павловны и уборщицы Люси прослеживается на протяжении всего фильма... Такое совмещение, с нашей точки зрения, оправдано. Оно делает характер Любови Павловны сложнее, многогранней, доказывает двойственность человеческой натуры, её принадлежность свету и тьме, Божественному и человеческому, духовному и телесному, небесному и земному.

Ни одно из упомянутых нами произведений не закончено, то есть каждое из них может быть продолжено, домыслено зрителем или читателем. Открытым остаётся финал в рассказе «Без заглавия» А.П. Чехова, в его пьесах «Чайка» и «Вишнёвый сад», остаётся он открытым и в художественном фильме К. Серебренникова «Юрьев день». Вновь обратимся к наблюдениям Н.А. Бердяева, который исследовал категорию зла: *«Достоевский свидетельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу...»*[1].

Героине придётся в Юрьеве пережить потрясение – потерю сына. Зло, сконцентрировавшись, проведёт Любовь Павловну дорогами мытарств в поисках Андрея. Бездонность испытаний, выпавших на долю героини, трудно измерить. С потерей сына утрачена душа: «Я здесь буду ждать Андрюшу». Поиски сына меняют Любовь Павловну. Сила судьбы, смирение и вера оставляют её в Юрьеве на неопределённое время...

День в судьбе героини в провинциальном городке – это не простой день. Этот день Юрьев. День, который не выпускает героиню из своих цепких объятий. По воле Божьего провидения героиня превращается из всемирно известной оперной дивы в уборщицу Люсю, чтобы через искупление грехов вновь обрести себя и прийти к свободе творчества.

Так в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» благодаря скрытым и явным реминисценциям оживают чеховские мотивы. Многоуровневость погружения в кинопространство Кирилла Серебренникова, интерпретация его «культурного текста» продолжается...

[1] Бердяев Н.А. Смысл творчества. Москва: АСТ, Харьков: Фолио, 2004. С. 6.

2.2. Отражение русской революции в кинематографе: от «Окаянных дней» Ивана Бунина до «Солнечного удара» Никиты Михалкова

Исторические события, связанные с революцией 1917 года, на протяжении ста лет тревожат воображение людей искусства. Событие было такой трансгрессивной силы, что его энергетические волны будут долго отражаться в сознании поколений, пока мы не сможем найти ответы на вопросы: как это случилось, почему случилось именно с нами и как жить с этим дальше? В философии трансгрессивная составляющая, по мнению Фуко, стала возможной в связи с понятием *«непозитивное утверждение».* Под этим он подразумевает не всеобщее отрицание, а именно утверждение, за которым ничего не стоит. «Непозитивное утверждение» полностью разрывает отношения с «переходностью». Присущая ему трансгрессивность отрицает линейность события, здесь не нужны авторитеты и фундаменты прошлого. Революции в России, следующие одна за другой в начале XX в., стремятся порвать с прошлым, построить коммунистическое общество, свободное от традиций прошлого, основанное на равенстве и братстве. Прошлое за ненадобностью низвергается в хаос революционных событий до полного уничтожения. «Непозитивное утверждение» новой власти 1917 года мы могли бы соотнести (по *Бланшо*) с феноменом «края возможного», «жгучим опытом»: миллионы загубленных жизней, миллионы искорёженных судеб, миллионы неродившихся детей.

Николай II прозван в истории Николаем Кровавым за события на Ходынке 9 января 1905 года. Возникает вопрос, если бы народу было открыто количество жертв, связанных с революционными событиями и гражданской войной, захотели бы они брать власть в свои руки, становясь вслед за царём *кровавым поколением*, которое подлежит уничтожению в следующей войне XX в. – Великой Отечественной?

Революционные дни в России начала XX в. И.А. Бунин назвал «Окаянными днями» и описал их в одноимённом дневнике. Бунин не единственный, кто рассказал правду о том времени. Те страшные для истории нашего народа дни до сих пор отражаются в слове, в живописи, в кинематографе в скульптуре, в философии.

Известна сентенция: «Не дай вам Бог жить в эпоху перемен» – как нельзя лучше характеризует революционную стихию XX в. Находясь в гуще исторических событий, можно было легко запутаться в них. Где правда? В чём она заключается? Чью сторону необходимо принять? Возможно ли её принять, ведь обе враждующие стороны – наши соотечественники. Суматоха событий сразу же стала отражаться в слове, ведь революции требовались риторы. На первый план вышли лидеры, владеющие ораторским искусством, умеющие быть яркими, убедительными, доказательными, говорящими понятным языком для необразованного народа, чтобы внушить, воодушевить, повести за собой, убедить в правильности выбора.

Революция октября в социалистическом отечестве отодвинула революцию февральскую на задворки памяти, сделала её своей тенью, почти незначимым событием. Для нашего поколения, черпающего информацию из учебников истории, в центре революционного движения стояли образы рабочего и крестьянина, которые прозрели, поняли историческую несправедливость и взяли власть в свои руки под предводительством партии большевиков. Долгое время нам внушали, что беднота свергла царя с престола, чтобы строить новую, светлую жизнь. Справедливость. Равенство. Братство.

«Какое обилие новых и все высокопарных слов! Во всем игра, балаган, "высокий" стиль, напыщенная ложь...»[1], – так комментирует это время И.А. Бунин. Эти лозунги могли сбить с толку любого. Почему же профессиональная армия дрогнула перед народной революционной массой? Почему «Белая гвардия» была побеждена стихией бедноты? Только сегодня мы приходим к осознанию того, что белогвардейцы погибли, потому что первыми предали царя и отечество, заставив Николая II отречься от престола. Интересны в этой связи воспоминания русских эмигрантов с греческого острова Лемнос, куда они были отправлены после разгрома. В основном это были семьи русских казаков, донское и кубанское казачество. Они рассказывали, что из-за непригодных для жизни условий сразу же стало расти русское кладбище. В списках умерших двадцати-тридцатилетние молодые люди. Воинство стоически принимало все невзгоды эмиграции, понимая, за что они расплачиваются. Они осознавали себя справедливо наказанными, считали себя предателями...

Первое знакомство с кинематографической версией Бунинских текстов в работе Никиты Михалкова если не разочаровало, то повергло в недоумение. Думается, что зрители не смогли преодолеть в себе читателей, ведь название фильма «Солнечный удар» отсылает к конкретному произведению Ивана Алексеевича Бунина. Зрители ожидали увидеть прекрасную историю любви, о солнечном ударе – внезапно обрушившемся на молодого офицера чувстве, неожиданно поразившем его. Вместо этого увидели страшную историю о гибели белогвардейцев, которую вряд ли можно было придумать. Боль за нераскрывшиеся судьбы, прерванные жизни соотечественников в расцвете сил, потрясает. На наших глазах историческое время жёстко, несправедливо вычёркивает из списка живых «недовоплощённые» судьбы. Вычёркивает навсегда. Хочется, чтобы в момент гибели военнопленных свершилось чудо: порвался трос у буксира, раскрылись задраенные люки, пришла телеграмма о помиловании... Но чуда не произойдёт. Каждый из казнённых перед смертью сможет только выкурить по сигарете...

Учебники истории рассказывали в советское время о зверствах белогвардейцев. Художественная литература подтверждала: буржуи бесчинствовали, не жалели пролетариат, нещадно уничтожали красное воинство. Рубили шашками, как в «Конармии» Исаака Бабеля, сжигали в топках поездов, как

[1] Бунин И.А. Окаянные дни. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 320 с.

в «Огненной судьбе. Повести о Сергее Лазо» Николая Кузьмина, вешали, как в «Беге» Михаила Булгакова, расстреливали, как в «Разгроме» Александра Фадеева, выжигали на теле калёным железом звёзды, как в «Сердце Бонивура» Дмитрия Нагишкина. Казалось бы, ненависть к белогвардейцам, к их зверствам, пыткам и казням должна навсегда поселиться в наших сердцах после прочитанных книг. Ненависть не рождает любовь, она рождает ненависть. Месть и только месть уместна при таких обстоятельствах. Так мы были настроены прежде. Но так ли всё однозначно в событиях тех лет с точки зрения сегодняшнего времени? Помните, как смерть бесчинствует в «Тихом Доне» – романе Михаила Шолохова? Только сегодня становится понятно, почему мечется между белыми и красными Григорий Мелехов, принимая сторону то одних, то других. Почему? Да потому что не было там правых и виноватых. Пойди разберись, на чьей стороне правда!.. Сто лет необходимо было нам, чтобы по-настоящему оценить масштабы катастрофы – гибели белогвардейцев и красноармейцев в Гражданской войне, войне, где нет и не может быть победителей. Это особый вид войны, братоубийственной, самой страшной и безжалостной – с двух сторон только побеждённые. Сегодня мы понимаем, что гибель царской армии стала закономерной, потому что она совершила духовное предательство. Семьдесят лет мы считали белогвардейцев врагами народа и мало задумывались об их роковой ошибке, повлекшей к гибели отечество, оплотом которого были монархия и православие. Сегодня пришло время иного понимания исторических событий столетней давности. Сожаление по поводу гибели соотечественников из лагеря белогвардейцев вовсе не значит, что мы поменяли своё мнение на противоположное, что мы не скорбим сегодня о гибели красноармейцев. Судьбы простого народа нам были близки и понятны на протяжении всей жизни. Сегодня мы пытаемся осознать исторические события того трагического времени и ответить на вопросы, волнующие нас: «Неужели этого нельзя было избежать?»

Фильм Никиты Михалкова «Солнечный удар» не только о любви, он ещё и о тех, кого мы долгие годы считали кровными врагами. Тогда почему так страшно и горько наблюдать за расправой над офицерами царской армии? Во всяком случае, эпизод затопления баржи вызывает волну протеста против гибели молодых, сильных, образованных людей. Оказывается, память сохранила подобные зверства Красной армии. Находим у И.А. Бунина: *«Читал о стоящих на дне моря трупах, – убитые, утопленные офицеры»*[1].

Вот эта строка из дневниковых записей и послужила для режиссёра сюжетообразующим фактом в кинокартине «Солнечный удар». Таких «вкраплений» из текста писателя будет несколько. Одно из них – убитый павлин в первых кадрах кинокартины. Правда текст И.А. Бунина рисует ещё более страшную картину: *«Мужики, разгромившие осенью семнадцатого года одну помещичью усадьбу под Ельцом, ощипали, оборвали для потехи перья с живых павлинов*

[1] Бунин И.А. Окаянные дни...

и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало»[1].

Пронзительный кадр с невинно убиенной райской птицей кинорежиссёр представил нам более гуманно, если уместно так выразиться, по сравнению с действительностью, зафиксированной И.А. Буниным, которую вряд ли можно вынести, если визуализировать. Итак, Н. Михалков создаёт художественный фильм, объединив несколько произведений И.А. Бунина под единым названием «Солнечный удар». Лирическая тема любви, внезапно обрушившейся на беспечного молодого человека, была домыслена кинематографистами, и солнечный удар, состаривший поручика на десять лет в рассказе, режиссёр интерпретировал иначе. Он предположил, что могло бы случиться с героем рассказа, если бы у читателя была возможность заглянуть в будущее. Кинематографический любовный солнечный удар трансформировался в солнечный удар революционных событий. И если первая история при определённых обстоятельствах (утрата возлюбленной навсегда) может отнять у человека десять лет жизни, состарить его, сделать одиноким, то следующий удар – революционный – может отнять у человека не только жизнь, но и память о его пребывании на земле. Как упомянутые нами выше забытые могилы русских донских казаков на греческом острове Лемнос, так у героев кинокартины не останется ни могилы, ни фотоснимка, ни памяти. Находим обоснование нашей догадке в работе писателя: *«Все читаю, все читаю, чуть не плача от какого-то злорадного наслаждения, газеты. Вообще этот последний год будет стоить мне, верно, не меньше десяти лет жизни!»*[2].

Снова десять лет жизни, которые могут сжиматься и пролетать, как миг, а могут растягиваться в бесконечность, и ты теряешься в ней, как песчинка в космосе, как капля воды в мировом океане. Итак, язык кинематографии позволяет снять киноленту по мотивам художественной литературы. Он позволяет авторам фильма личное прочтение материала, позволяет строить свою картину мира, опираясь на произведения, созданные И.А. Буниным. Н. Михалков становится соавтором великого писателя, поскольку интерпретирует беллетристику и создаёт на её основе оригинальный кинематографический текст.

Художественный мир фильма Н. Михалкова основывается на нескольких выразительных символах: летящем голубом воздушном шарфе, принадлежавшем молодой женщине, в которую влюбился поручик; часах, которыми так бездумно распорядился молодой офицер, не предполагая, как мало времени у него в запасе; белом пароходе, где происходят волшебные события: человек испытывает удар, потрясение настоящим чувством; церкви, выставленной в комическом виде из-за жадного батюшки и мечтательного звонаря; фотографах и фотографиях, запечатлевающих самые яркие моменты жизни; качелях, напоминающих маятник, с полковником, балансирующим на них между жизнью и смертью; реке – символе жизни, лестнице с детской коляской, скаты-

[1] Там же.

[2] Бунин И.А. Окаянные дни...

вающейся по ней, – символе смерти; море, поглотившем белое воинство, как отражении тверди небесной; женщине в кожанке с маузером на боку; трамвае, почти заблудившемся в бездне революционных событий...

Есть в фильме упоминание об идеях и их разрушительной силе, способной уничтожить как внутренний миропорядок, так и внешний. Переживания Егория Пятакова – мальчика-созерцателя, мальчика-философа, мальчика-христианина о теории Дарвина, осознание того, что батюшка из церкви, которому он помогает при службе, поручик, с которым так интересно беседовать, можно сфотографироваться на память, пообедать в трактире, царь-батюшка и, главное, он сам – произошли от обезьяны, переворачивает всё с ног на голову. Если все люди произошли от обезьяны, то нет никаких запретов, отныне можно жить по законам джунглей. Все авторитеты отменены. Нет Божественного провидения. Нет сдерживающих факторов. Всё дозволено. Поводья отпущены. Зверства приближающейся революции отныне могут быть оправданы. В простоте этого эпизода заключена целая философия. Как бережно и трепетно должны мы относиться к детям. Как внимательны должны быть к их вопросам. Как заинтересованы должны быть в их воспитании. Невольно вспоминается ироническая риторическая реплика по поводу того, что у мальчика не надо было отбирать карандаша (о несостоявшейся судьбе художника А. Гитлера). Фокусник на корабле в ресторане упоминает имя Маркса и его экономическую теорию, которая совершенно не интересует поручика и которая изменит его жизнь в будущем, вернее – перечеркнёт её.

Всё время, проведённое в плену, поручик пытается понять, когда это началось. Когда начался хаос в его жизни? Где та точка невозврата? Что сделало необратимым революционные события? Встреча с прекрасной незнакомкой, которая похитила сердце молодого человека? Утрата часов и подмена их другими, чужими, как чужой судьбой, предназначенной не ему? Встреча с мальчиком Егорием, который вырос чудесным человеком, только без искры Божьей в душе? Или эта искра осталась в сердце, и не прошло бесследно время, проведённое им в храме? Ведь дёрнулась у Георгия рука ко лбу, чтобы осенить себя крестным знамением, когда баржа стала уходить под воду, и раздался голос поручика, поверившего, что вернувшиеся к нему часы помогут повернуть время вспять. Дёрнулась и застыла в привычном жесте, поправляющем козырёк фуражки. Одно из сильнейших впечатлений от фильма, когда зазвучала молитва белогвардейцев, идущих на казнь. Сразу стало понятно, что они скоро пополнят небесное воинство, даже Землячка сказала, что это пение символично.

Образ комиссара-женщины не нов в искусстве о революции, рядом с комиссарами воюют соратницы боевых командиров. Ярки образы этих персонажей и в литературе. Достаточно вспомнить такие книги, как «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Гадюка» А. Толстого, «Сорок первый» Б. Лавренёва, «В городе Бердичеве» В. Гроссмана, «Красные дьяволята» П. Бляхина.

Все названные книги экранизированы. «Оптимистическая трагедия» – режиссёром Самсоном Самсоновым, в роли комиссара – актриса Маргарита Володина; «В городе Бердичеве» – (фильм назван «Комиссар») – режиссёром Александром Аскольдовым, актриса – Нонна Мордюкова; «Гадюка» – режиссёром Виктором Ивченко, актриса – Нинель Мышкова; «Сорок первый» – режиссёром Григорием Чухраем, актриса – Изольда Извицкая; «Красные дьяволята» (фильм назван «Неуловимые мстители) – режиссёром Эдмондом Кеосаяном, актриса – Валентина Курдюкова.

Есть в истории кинематографа и кинофильмы с комиссаршами во плоти, без литературного источника. Один из них в фильме «Служили два товарища» режиссёра Евгения Карелова, актриса – Алла Демидова. Всех героинь объединяет революционный порыв к светлому будущему, уверенность в правильности выбранного пути, стойкость и непоколебимость, верность идеалам. Есть и ещё одна объединяющая их всех черта: они необыкновенно красивы и привлекательны для противоположного пола. Оказывают знаки внимания мужчины и комиссару в кинокартине Н. Михалкова. Правда, сложно назвать её привлекательной. Очевидно, не было ещё в русском кинематографе такого образа женщины-революционерки, утратившей всё, что отличает женщину от мужчины. Противоестественность её поведения женскому началу делает образ почти комическим, если бы не трагическая гибель такого количества людей, зависящих от её приказа, так и хочется сказать – безвинных. В том-то и ужас происходящих событий, что на барже оказались разные люди: и те, кто вершил суд над красноармейцами, и те, кто не нюхал пороха. Ужас в том, что пленных, во избежание бунта, уверили, что они смогут начать жизнь с чистого листа, то есть обманули, приговорили к казни военнопленных, признавших поражение, сдавшихся без сопротивления новой власти. Ужас в том, что события тех времён часто зависели от неуравновешенных людей. Большевик М.С. Султан-Галиев оставил о Розалии Самойловне крымского периода следующие воспоминания: *«Тов. САМОЙЛОВА (Землячка) – крайне нервная и больная женщина, отрицавшая в своей работе какую бы то ни было систему убеждения и оставившая по себе почти у всех работников память "Аракчеевских времён". Не нужное ни к чему нервничание, слишком повышенный тон в разговоре со всеми почти товарищами, чрезвычайная требовательность... незаслуженные репрессии ко всем, кто имел хотя бы небольшую смелость "сметь своё суждение иметь" или просто "не понравиться..." В бытность тов. САМОЙЛОВОЙ в Крыму буквально все работники дрожали перед ней, не смея ослушаться её хотя бы самых глупых или ошибочных распоряжений»*[1].

Характеристика, данная М.С. Султан-Галиевым, полностью совпадает с образом, представленным в кинофильме Н. Михалкова. То есть Н. Михалков, показав нам образ Землячки в фильме, не отошёл от исторической правды, не сгустил краски, не гиперболизировал черты характера этого персонажа. Он не хотел высмеять её недостатки, не смеялся сам и не пытался вызвать смех у

[1] Землячка Розалия Самойловна. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Землячка,_Розалия_Самойловна (дата обращения: 07.04.2017).

зрителя. Он будил память об этом страшном времени. Известно, что революционерка Залкинд вошла в историю революционных событий ещё и под псевдонимом Демон, которым она наградила себя сама. В другом источнике читаем: «Речь прежде всего о Крыме, куда Залкинд отправили наводить новый порядок в качестве секретаря обкома партии. После её появления Чёрное море у берегов покраснело от крови расстрелянных».

«"Бойня шла месяцами. Смертоносное таканье пулемёта слышалось до утра... В первую же ночь в Симферополе расстреляли 1800 чел., в Феодосии – 420, в Керчи – 1300 и т. д.", – писал историк Сергей Мельгунов, сам переживший Октябрьскую революцию, в работе "Красный террор в России. 1918-1923 гг.". Пулемёты в Крыму работали не переставая, пока товарищ Демон не скомандовала: "Жаль на них патронов. Топить. И всё". Приговорённых к казни собирали на баржу, привязывали к ногам камни и сбрасывали в море. Часто это делалось на глазах у жён и маленьких детей, которые стояли на берегу на коленях и молили о пощаде. Но как сказал нарком просвещения Луначарский: "Долой любовь к ближнему! Мы должны научиться ненависти". Потом рыбаки, выходившие на лов, видели, как в воде стоит армия мертвецов. Розалия не только давала отмашку на уничтожение людей, но и активно принимала участие в казнях. Носилась в комиссарской кожанке с маузером на боку из города в город, из посёлка в посёлок – "фурия красного террора", как назвал её Александр Солженицын»[1].

«Ряд подчинённых Землячки, глядя на её садизм, пытались достучаться до Кремля: расстреливают всех подряд – врачей, учителей, медсестёр, больных в госпиталях, рыбаков, рабочих порта, бывших гимназистов, священников. В городах Крыма на фонарях, деревьях в парках и даже памятниках висели трупы. А вот прохожих не было – прятались. В пригородах трупы расстрелянных лежали, слегка присыпанные землёй. Многих хоронили заживо. По ночам недобитые подползали к жилым домам и стонали. У Мельгунова есть показания свидетелей, которые видели расстрелянных женщин с грудными детьми». «Однако правда о крымской трагедии вскроется в тех же 20-х гг. не только благодаря труду историка Мельгунова, но и произведению большого русского **писателя Ивана Шмелёва** "Солнце мёртвых". Единственный сын Шмелёва, Сергей, стал одной из жертв карательных акций в Крыму». «О "Солнце мёртвых" немецкий **писатель Томас Манн** сказал: "Прочтите это, если у вас хватит смелости". В книге обезумевший от голода доктор-химик создаёт свою собственную систему подсчёта количества жертв в тоннах человеческого мяса: "Только в одном Крыму, за какие-нибудь три месяца! – человечьего мяса, расстрелянного без суда, без суда! – восемь тысяч вагонов, девять тысяч вагонов! Поездов триста! Десять тысяч тонн свежего человечьего мяса, мо-ло-до-го мяса! Сто двадцать тысяч го-лов! че-ло-ве-ческих!!!" Цифра 120 тысяч жертв террора в Крыму упоминается и в исторических исследованиях». О Землячке у Шмелёва сказано коротко: «Зверь!». Вот так «Солнечный удар» И. Бунина

[1] Землячка. URL: http://www.aif.ru/society/history/tovarisch_demon_pochemu_bolshevichku_zemlyachku_boyalis_dazhe_ee_soratniki (дата обращения: 08.04.2017).

через кинематографическую интерпретацию Н. Михалкова трансформируется в «Солнце мёртвых» И. Шмелёва. И если ссылок на работу И. Шмелёва в титрах фильма нет, то упоминание о Землячке в его контексте соответствует кинематографическому образу в фильме.

Затопленная баржа с офицерами опять-таки – гуманный жест кинематографистов. Трудно представить, как можно было показать целую армию, утопленную на глазах у жён и детей. Очевидно не зря у Н. Михалкова возникает образ коляски, съезжающей по лестнице, как символ того страшного времени, символ смерти, нарушающий все законы жизни, не позволяющий ей продолжаться. Отсылка к «шоковым эффектам, на которых были построены многие картин Эйзенштейна (достаточно вспомнить бойню в "Стачке" или одесскую лестницу в "Броненосце Потёмкине", узнаваема и оправданна. Киноремининсценция, использованная Н. Михалковым, была необходима, чтобы напомнить, что "Сергей Эйзенштейн, творчество которого на долгие годы стало символом революционного искусства", может "цитироваться" и в XXI в.»[1]. Брайан Де Палма в фильме «Неприкасаемые» (1987) включает много цитат, в т. ч. из «Броненосца Потёмкина» С. Эйзенштейна[2].

Конечно же, пронзительность «Окаянных дней» И.А. Бунина поглощает любовную историю «Солнечного удара». Поручик – единственный, кому позволено оживлять свои светлые воспоминания в цвете. Все остальные пленные только кратко рассказывают нам, что их связывало с прошлым. Перед героем же красочно и счастливо рисуются подробности его путешествия на пароходе по Волге. Он помнит всё в деталях, в мельчайших подробностях. Растягивает удовольствие при воспоминании о встрече, задерживает его в своей памяти, именно поэтому так долог и томителен полёт воздушного шарфика вдоль всех палуб парохода, его случайные прикосновения к путешественникам и движение против всех законов физики, как будто каждый присутствующий достоин всеобъемлющей любви. Волшебная река, бесконечная, как жизнь, мечты о счастье, приближающиеся любовные приключения. Флюиды любви витают среди отдыхающих. Поручик натянут как струна, поэтому на его «зов» откликаются несколько замужних женщин. Музыка, звонкие голоса детей, неловкость обознавшихся сестёр-гимназисток, мирно отдыхающий батюшка, предчувствие счастья перебивается размеренным ходом деталей машинного отделения. Их ритм постоянно привлекает внимание поручика и его дамы сердца. С одной стороны, технический прогресс – это движение вперёд, с другой стороны, это – напоминание о железном молохе, несовместимом с жизнью. Механизме, разрушительном для человека, способном уничтожить всё живое. Мотив железного века, технического прогресса противопоставляются здесь человеческой природе, такой хрупкой и беспомощной человеческой плоти на фоне чётко работающей беспощадной машины, мотив, так часто повторяю-

[1] Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. Москва: Эксмо, 2011. С. 98.
[2] Разлогов К. Мировое кино... С. 421.

щийся в литературе начала XX в., узнаваем. Ничто не может остановить холодный ход заведённого механизма.

Разбалансировка биоритма происходит, когда поручик совершает головокружительный прыжок, граничащий с самоубийством, как в омут с головой. Прыжок поручика с обрыва удивляет необыкновенно. Для чего? Для того чтобы через реку соединиться с возлюбленной дамой сердца, единственной и неповторимой. Через реку соединиться с нею ещё раз, ведь она должна сейчас почувствовать его присутствие, его близость, стук сердца и прерывистое дыхание. Река принимает возлюбленного в свои объятия, не причиняя ему вреда, и движение её волн напоминает ему о той божественной ночи рядом с незнакомкой в их гармоническом ритме, сказочном полёте, когда хочется раствориться в пространстве и удержать прекрасное мгновение. Река здесь – символ жизни, её неспешного течения, чистоты, колыбели. Не то что море, поглотившее белогвардейцев. Когда поручик пытается понять, где он ошибся, что сделал не так, он всё время возвращается во времена десятилетней давности. Что угнетает молодого офицера в этом воспоминании? Или оно является единственным светлым пятном в его жизни? Не зря ведь офицер с собакой и чемоданом коллекционных папирос оставляет поручику самую лучшую пачку, видя в нём порядочного, незлобивого человека.

Главный его грех и грехом-то по тем меркам не считался в кругу молодых офицеров. Прелюбодеяние. Но не так всё просто на самом деле. Полковник стал Иудой, предав офицера, чтобы показать лояльность к новой власти и обезопасить своё будущее. Преданный им офицер осуждает всех, кто проявлял мягкость к революционерам, включая Розалию Залкинд. Офицер с собакой стал убийцей полковника. Поручик склонил к прелюбодеянию мать семейства. Один грех тяжелее другого. Все смертные. Чаша-то переполнена. Пришло время расплаты. Что пытается осознать молодой офицер, пытаясь найти ответ на свой вопрос о том, когда это началось? И кто они такие? Великие грешники или будущие святые? Что происходит сейчас с людьми, и осознали ли они в этот час, что предали царя и отечество, Бога и себя? Ведь недаром поручик той волшебной ночью с незнакомкой потерял свой нательный крестик. Значит, для создателей фильма этот факт имеет значение, значит команда Н. Михалкова, мучимая этими же вопросами, когда это началось, тоже думала о смертных грехах казнённых и переполненной чаше в революционные дни нашей истории? Или мы ошибаемся?

Тогда как понять улыбку в адрес церкви, в адрес батюшки, в адрес звонаря? Все иронические упоминания о религии в фильме – это не мнение кинематографистов. Мы живём во времена строительства храмов, а не их разрушения. Мы пытаемся вернуть утраченное. В фильме ирония в адрес церкви – это тот отход от воцерковлённой жизни аристократического мира и интеллигенции, о которой упоминает И.А. Бунин в «Окаянных днях». Как от чего-то ненужного, архаичного, застывшего в глубине веков открещивались они от

веры, посещение церкви в последнее мирное время было связано только с отпеванием в храме близких. Тем удивительнее звучит его откровение, когда дни стали окаянными, когда мир встал с ног на голову, когда не осталось в мире никакой другой опоры: *«А в соборе венчали, пел женский хор. Вошел, и, как всегда за последнее время, эта церковная красота, этот остров "старого" мира в море грязи, подлости и низости "нового", тронули необыкновенно. Какое вечернее небо в окнах! В алтаре, в глубине, окна уже лилово синели – любимое мое. Милые девичьи личики у певших в хоре, на головах белые покрывала с золотым крестиком на лбу, в руках ноты и золотые огоньки маленьких восковых свечей – все было так прелестно, что, слушая и глядя, очень плакал. Шел домой, – чувство легкости, молодости. И наряду с этим – какая тоска, какая боль!»*[1].

Фильм Н. Михалкова трагичный, пронзительный и поэтичный одновременно. Удивительно в фильме всплывают блоковские реминисценции. Сначала группа революционных солдат, палящих куда попало, напоминает поэму А. Блока «Двенадцать», затем эта цитата из окаянных дней с поющими хористками как светлое и торжественное «Девушка пела в церковном хоре». Упоминали мы и о революционном трамвае, несущемся по пустому городу и сеющем смерть, как будто произошла встреча с «Заблудившимся трамваем» Н. Гумилёва. Те, кто не наказан и не арестован, сидят дома и боятся дышать. Выйти на улицу и получить пулю в такой ситуации – самое простое, что может с тобой произойти, если ты попался под руку в неурочный час. Так лирика А. Блока и Н. Гумилёва совместилась в пространстве фильма Н. Михалкова «Солнечный удар» и сделала его возвышенно-трагичным. И гибель двух поэтов в одно и то же время, как диагноз исторического периода, в котором нет места лирическому герою. Герой-романтик подлежит уничтожению, как поручик из «Солнечного удара». Он несовместим с ритмом и напором революционного времени, железного молоха, перемалывающего человеческую плоть.

И, наконец, память, о которой мы так хорошо можем говорить и так невнимательны к ней порой, ведь не случайно культура сохранила в русской речи нелицеприятное, назвав нас Иванами, родства не помнящими. После просмотра фильма Н. Михалкова «Солнечный удар» хочется сказать, может быть пришла пора воскреснуть ещё одному бессмертному полку, в котором не будет деления на белых и красных. Может быть настало время, в день иконы Казанской Божией Матери, в День единения России и россиян, пройти с портретами всех тех, кого ещё наша память удерживает в земной жизни, с портретами всех, кто погиб во время революций и Гражданской войны. Возвращение к своим истокам нам необходимо, чтобы в наших городах не было места улицам в честь организаторов кровавых побоищ, и не важно, какого цвета они были. Важно, что они причастны не к созиданию, а к уничтожению нашей культуры, наших соотечественников.

[1] Бунин И.А. Окаянные дни...

По мнению генерала Л.П. Решетникова, одного из участников по восстановлению русского кладбища на греческом острове Лемнос, необходимо помнить о тех страшных временах, хотя бы затем, чтобы они не повторялись: *«Потрясенные, мы стояли на холме залитого солнцем Лемноса. Тишина, морская гладь. И там, далеко-далеко, – Россия. "Давайте споём", – неожиданно предложил Алексей. И мы запели "Христос Воскресе!..". Пели и плакали... Обернулись – греки тоже плачут, говорят: "А мы всё думали, когда же русские вспомнят о своих?.." Вспомнили... Через 80 лет. Эх, память, русская память! Как же ты оказалась коротка, загажена, забита всяким мусором! Как забивали во время воинствующего безбожия святые источники... Не восстановим, не очистим нашу русскую память – не выживем!..»*[1].

Фильм Н. Михалкова «Солнечный удар» помогает *«восстановить и очистить нашу русскую память»* с единственной целью – выжить.

2.3. «Дама пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле» современного кинематографа или «грамматический перевёртыш» к произведению Александра Пушкина «Пиковая дама»

В современном русском кинематографе нас интересует творчество Павла Лунгина по нескольким причинам. Одна из них – умение говорить просто о сложном. Вторая – исследование вопроса о медных трубах, влияющих на сознание современного человека творческой профессии, очень актуально в современном мире. Исследование идеальной темы в идеальное время завораживает. Тема игры, игрока, азарта поистине неисчерпаема в русской и мировой культуре, поскольку пока жив человек, это искушение будет мучить попавшихся в сети. И языковая почва уж больно хороша, как она помогает русским игрокам, которые отваживаются поставить на кон всё, включая собственную жизнь. Как легко понадеяться им в своём расчёте на русский авось, как выразительно можно подстегнуть себя выражением: лиха беда начало, как непередаваемо обречённо сладостно не зарекаться от сумы и от тюрьмы, играя в русскую рулетку. Где грань между добром и злом? Как выжить в условиях жесточайшей конкуренции? Как распорядиться своим выбором? Время покажет.

В чём разница между «Пиковой дамой» Александра Сергеевича Пушкина и «Дамой Пик» Павла Лунгина? И существует ли эта разница, ведь оба произведения объединены названиями из словосочетаний единого синонимического поля. Как красив и богат наш язык! Какое неизъяснимое количество граней в каждом его повороте! А каково качество этого высшей пробы словесного бриллианта! Казалось бы, куда как проще, преобразовать словосочетание, созданное по закону согласования в словосочетание, где главное слово управляет зависимым. И вот рождается нечто новое, когда-то уже бывшее, узнаваемое, но тем не менее оригинальное, характеризующее наше время. История Германа из «Пиковой дамы», где одержимый властью денег герой убивает курицу, несущую золотые яйца, затем теряет всё, включая мечту разбогатеть, – траги-

[1] Русский Лемнос. История острова. URL: http://ruslemnos.ru/istoriya-ostrova/5 (дата обращения: 17.04.2017).

ческая история. Она не столько о грехопадении Германа, сколько о неумении человека распорядиться сакральным знанием. Не созрел Герман для тайны, которая сможет ему помочь реализовать свои амбиции.

Современная история Павла Лунгина сложнее и «изощрённее», хотя все персонажи в ней узнаваемы благодаря реминисценциям из XIX в., где герои, по замыслу Пушкина, привычно балансируют на краю пропасти. Линия пушкинского сюжета усложняется множественными отражениями. Как будто молния попала в «Пиковую даму», изменив название нового произведения в «Даму пик», а заодно и персонажей, которые существуют в нескольких энергетических, отражающихся полях. Пиковая дама больше не желает становиться жертвой. Она сама не может утолить жажду молодой крови. Женщина-вамп в исполнении Ксении Раппопорт в буквальном смысле обладает знанием, как продлить свой век, губя всё, что мешает на пути. Наглые юнцы, не лишённые таланта, но лишённые чего-то более важного: чести, совести, достоинства – отныне её добыча. Дама пик – сама игрок, и игра ведётся только по её правилам. Нет слов, как хороша в этой роли великолепная Ксения Раппопорт. К слову сказать, что роль оперной дивы не впервые исполнена этой удивительной актрисой. Интересен и тот факт, что характеры двух оперных певиц в разных фильмах являются антагонистами. Мы имеем в виду роль актрисы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»[1]. Творчество Павла Лунгина и Кирилла Серебренникова, взаимодействуя, часто пересекается в разных точках отсчёта. Так, в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» история взаимоотношений «звёздной» матери и её сына[2] сопровождается удивительными ариями из оперы Верди «Сила судьбы», которые являются ключом к пониманию образа главной героини, хотя вкраплены в ткань киносюжета очень тонко, ненавязчиво. В фильме Павла Лунгина «Дирижёр» сложные отношения между отцом и сыном[3] происходят на фоне главной музыкальной темы «Страсти по Матфею», усиливая трагический исход киноповествования. Кстати, оба родителя – профессиональные музыканты с мировым именем[4]. Ксения Раппопорт, в роли Любови Павловны у Серебренникова и Дамы Пик у Лунгина, как две ипостаси женского начала: всеобъемлющей любви и жертвенности[5] и демонического вампиризма.

---

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. Т. 14, № 2 (4). С. 1017-1023.

[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»... С. 1283-1289.

[3] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр» Павла Лунгина сквозь призму эстетики постмодернизма // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2013. Т. 15, № 2-2. С. 473-477.

[4] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2013. Т. 15, № 2-3. С. 778-782.

[5] Орищенко С.С. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» // Известия Самарского центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2012. Т. 14, № 2-6. С. 1553-1559.

Актриса играет потрясающе. Чего стоит одна мимика. Выразительность глаз, чувственность рта, поворот головы, линия рук и ног. Германну не очень-то надо было принуждать себя к ухаживаниям за тётушкой возлюбленной. Приближение такой женщины кому угодно вскружит голову... «Беллиссимо, Ксения Раппопорт!» – говорим мы, остаётся только восхищаться талантом актрисы. От такой игры возникает чувство гордости за актёрскую русскую школу, как будто ты сам причастен к этому успеху.

«Свои и чужие» в киноповествовании перепутаны, смешаны. Никто не проявляется явно в той или иной группе. Персонажи приближаются в игре к рулеточному зеро, нулю, пустоте. Только Дама пик тасует колоду судеб. Она не отличает жизнь от сцены. Ходы её просчитаны, карты краплёные, поэтому она всегда будет в выигрыше. Судьбы её близких ей не интересны, как только они выпали из кона – замысла роковой тётушки.

Фильм Павла Лунгина отражает вселенские проблемы современного времени, закреплённые в рекламных слоганах: «Ты этого достоин! Жажда – всё!» – когда эгоизм поставлен в центр вселенной. «Я – солнце, я этого достоин», – так и слышится в каждом поступке киногероя, который мог иметь всё, но слишком увлёкся игрой во всех её смыслах и не заметил, как оказался на обочине жизни. А что же наша роковая героиня? Довольна ли она результатом своего посещения родного города? Вне всякого сомнения она, как была на недосягаемой высоте, так там и осталась, продолжая жить и играть в своё удовольствие. Обыграть сегодня Даму пик, имеющую вековой опыт за плечами, не удалось никому. И Германн кажется нам недорослем в сравнении с главной героиней киноповествования. Зло наказуемо. Германн наказан. Значит ли это, что Дама пик добродетельна? Кто остановит вселенское зло? Как ляжет карта в следующей интерпретации пушкинских бессмертных образов? Время покажет.

2.4. «Повести временных лет» в искусствоведческих лабиринтах современного кино. Фильм «Викинг» Андрея Кравчука

На экраны страны в январе 2017 года вышел фильм «Викинг» по мотивам «Повестей временных лет» – древнего памятника русской письменности, произведения, в котором совместились исторические факты из глубины столетий, включая события, связанные с крещением Руси. Фильм получил массу зрительских откликов, как всегда мнения зрителей разделились.

Современное отечественное кино часто использует в основе сценария литературные произведения, но не часто такими произведениями являются литературные памятники. В основе кинофильма «Викинг» режиссёра Андрея Кравчука – история прихода к власти князя Владимира. В фильме потрясают как точные эпизоды, описанные в книге, так и вольная интерпретация прочитанного авторами. Попробуем разобраться в этом. Исторические факты, интерпретированные через художественное видение, часто кажутся несовершенными.

Достоинством нового фильма является тот факт, что просмотрев кинокартину, хочется обратиться к первоисточнику, чтобы свериться с некоторыми эпизодами из книги и ответить на вопросы, которые возникают при его просмотре. Первое впечатление от знакомства с первоисточником – удивление. Оказывается, первые кадры фильма с охотой на тура не дань моде и голливудским блокбастерам, как может это показаться на первый взгляд, а подробно описанная в «Повестях...» история, бывшая на самом деле. Второе впечатление – ряд вопросов: где находится территориально храм, в котором Владимир исповедуется; почему в куполе этого храма изображена белая кошка; почему жрецы-идолопоклонники наголо обриты, ведь в традиции язычества нам известны волхвы с длинными седыми волосами, перехваченными ленточками на лбу. Достаточно вспомнить иллюстрации В.М. Васнецова к «Песне о вещем Олеге» А.С. Пушкина. Даже небольшой культурологический опыт подсказывает зрителю, что символы, связанные с таким важным элементом, как волосы, искажены. Этот культурологический тип давно сформирован в сознании зрителя и читателя. В какой-то степени создатели фильма нарушили культурный способ маркировки, в который входит, в том числе, и причёска. Лысые волхвы до этого фильма нигде не были описаны. Специфика форм и черт родной культуры требует от зрителя идентификации образа, основанного на традиции, нравах и обычаях, стереотипах сознания и поведения. Эта специфика помогает образованному зрителю отличить представителя одной религии от другой. Такая вольность кинематографистов вызвала неодобрение у противников экранизации.

Следующие претензии к художественному фильму заключались в том, что недовольные фильмом сочли его пасквилем на русский народ, русскую историю и литературу. Что они имели в виду? Заранее оговоримся, что под непримиримыми противниками фильма мы подразумеваем язычников, противников христианской религии, они считают себя неоязычниками и всячески пропагандируют поклонение идолам как истинным корням славянского, в частности русского народа. Во-первых, они утверждают, что русский город в те времена не мог выглядеть так примитивно, что стольный град Киев – каменный город с дворцами, церквями и замощёнными дорогами. Во-вторых, они оскорблены тем, что увидели княжеского сына Владимира после брачной ночи на улице в грязной луже с грязными пятками. Здесь оппоненты вспоминают русскую баню, существующую у нас с древних времён, и утверждают, что не мог Владимир в таком виде лежать во дворе и выглядеть совсем непрезентабельно. В-третьих, идёт полемика, где был крещён Владимир: в Киеве, как утверждают одни, или в Херсонесе, как показано в фильме. В-четвёртых, имя дяди Владимира искажено, вместо Добрыни Владимира сопровождает Свенельд. Остальные несоответствия с «Повестями временных лет» имеют более частный характер. Остановимся пока на этих деталях и попробуем поразмышлять над претензиями, выдвинутыми недовольными зрителями.

Итак, во-первых, перед нами не подстрочник книги, не её экранизация, а скорее впечатление от прочитанного, о чём создатели фильма говорили на всех презентациях кинокартины. Фильм изображает только небольшую часть повествования, она касается крещения Руси. В титрах фильма записано, что он снят по мотивам книги. Что это значит? Значит, что основан сценарий фильма на известном тексте, но кинематографисты имеют право на свою интерпретацию, свой взгляд на изображаемое. Тем более что создатели говорили о том, что прочитав «Повести...», попали под их очарование и захотели визуализировать то время, ту эпоху, ту историю, те события. В составе киногруппы были консультанты – доктора исторических наук, которые и помогали кинематографистам быть точными в предметном мире: во многих деталях одежды, украшений, оружия, строений.

Второе несоответствие – отсутствие бань, пробуждение князя Владимира после брачной ночи во дворе. Князь оказывается на улице полураздетым, грязным и непривлекательным. Этому предшествовало несколько событий. Он убивает родителей своей супруги и затем овладевает ею в присутствии третьих лиц. Если представить, что после содеянного князь встретил утро на брачном ложе с белыми простынями, беззаботно потягиваясь и мило улыбаясь, то мы имели бы дело не с великой исторической личностью, а с проходимцем. Киноязык требует от создателей показать сцену, которая бы подчеркнула переживания Владимира после свершившегося. Иначе зачем раскаиваться в том, что не тревожит твою совесть, что является обыденным и справедливым в контексте исторического времени. Владимир совершил «грязное дело», запятнал душу убийством, наказал юную красавицу за дерзость. Как передать его переживания без слов? Показать его изливающим душу за поминальным или свадебным столом? Пробуждение Владимира в таком месте и в таком виде, как отпечаток его деяний, подчёркивает, что этот человек способен совершать ошибки, но его сердце не стало каменным, оно живое и кровоточит, оно ищет поддержки в духовном мире через раскаяние на исповеди.

Историческое имя дяди Владимира – Добрыня. В кинофильме его наставник назван Свенельдом. Но не так прост Свенельд, как это может показаться на первый взгляд. Индоевропейский корень говорит о «святости» этого имени, немецкий равен «истине», скандинавский – «лебедю», латышский – «своему», древнерусский – «двигаться, качать, баюкать»[1]. Придворный князя руководит многими событиями, которые должны привести Владимира к власти. В частности, он организует встречу князя с родным братом, которая закончится гибелью соперника. Это тонкий придворный, знающий, как захватить власть и как её удерживать в своих руках. Былинное имя Добрыня ассоциируется у большинства зрителей с заступником земли русской, не способным искать собственной выгоды, живущим для блага народа и страны. Очевидно, что в пространстве кинокартины имя Добрыни «выламывалось» из контекста сценария, поэтому

[1] Древнерусское имя Свенельд. Полная версия! URL: https://oldrus.livejournal.com/435262.html (дата обращения: 15.06.2018).

имя персонажа было заменено на другое. Есть сведения о его древнерусском происхождении. В истории Свенельд прославился как *«киевский воевода X века. Является довольно видным деятелем на первых страницах русской истории. Имя его связано с целым рядом событий на Руси во второй половине X в., и летопись неоднократно называет С. в числе сотрудников, соратников и друзей великих князей Игоря, Святослава и Ярополка»*[1].

Не воспринимающие фильм зрители утверждают, что сильнейшая сцена исповеди князя Владимира ничего не стоит. Гораздо важнее для них, где исповедался князь: в Херсонесе или в Киеве, ведь бабка Владимира княгиня Ольга давно приняла христианство, и к этому времени в Киеве уже был построен храм. В «Повестях...» несколько раз оговорено, что исповедь и крещение произошло в Херсонесе. Для нас наибольший интерес в фильме вызвало то, что в куполе храма, там, где верующие привычно видят лик Иисуса Христа, Богородицы, Бога-отца, звёздное небо, изображена белая кошка. Надо сказать, что многие зрители, включая студенческую аудиторию, даже не обратили на этот эпизод внимания. Вот какие ответы нашли мы на свой вопрос в большом энциклопедическом словаре символов: *«В греческом переводе Библии слово пантера встречается в одном стихе, который может рассматриваться как пророчество о появлении Иисуса Христа». «В средневековой христианской традиции древним врагом пантеры считался дракон, ассоциировавшийся с дьяволом. Поэтому пробуждение пантеры символизировало Воскресение Господа, толпы – общины верующих, а сама пантера отождествлялась с Иисусом Христом»*[2].

Здесь уместно подчеркнуть, почему в куполе храма изображена не просто кошка, но белая кошка. Создание кинематографистами фильма по мотивам «Повестей...» – событие в культурной жизни России. Оно помогает нам при осмыслении киноповести делать собственные открытия, развивать умение аргументированно отстаивать точку зрения в дискуссии, с уважением относиться к мнению оппонента, помнить об экологии отношений. Задача преподавателя научить видеть, слышать, понимать материал, представленный для культурологического исследования, фиксируя особенности восприятия материала на данном временном этапе. И в заключение хочется отметить, что возрождение православной духовной традиции в обществе постоянно отражается в кинематографических работах современных кинорежиссёров[3]. Современный человек продолжает свой путь по дороге к храму[4].

---

[1] Большая биографическая энциклопедия. Свенельд. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/110568/Свенельд (дата обращения: 06.12.2017).

[2] Багдасарян В.Э. Энциклопедия. Символы. Эмблемы. Москва: Локид-Пресс, 2005. С. 360.

[3] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти (кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу») // Известия СНЦ РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18, № 2. С. 106-110.

[4] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации в отечественном кинематографе // От фрагмента к целому. Парадигма культурных изменений / под ред. В.И. Ионесова. Самара: СГИК, 2017. С. 208-234.

ГЛАВА 3
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТИНЫ: ОТ ВЕЧНОГО СЮЖЕТА ДО ГОВОРЯЩИХ ИМЁН

3.1. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках и современном кинематографе

Вечный сюжет народной сказки – явление в литературе обычное. Изустная форма возникает приблизительно в одно время у разных народов, интерпретируется в зависимости от культурных ценностей той или иной страны, приобретает колорит того или иного народа. В таких сюжетах есть ключевые моменты, связанные с образами главных персонажей, с задачами, которые они решают. Как правило, русские народные сказки сравнивают с вариантами европейских сюжетов. Мы увидели отражение сказочных событий «Аленького цветочка» в армянской народной сказке «Вишап, сын царя Чинмачина». Главным героем сказки мы считаем заботливого отца – купца, пустившегося в путешествие, чтобы выполнить волю детей. В современном кинематографе элементы сюжета отражены, в том числе, в кинокартине Роберто Бениньи «Жизнь прекрасна!»

Сюжет авторской сказки Аксакова «Аленький цветочек» не может не отражаться в других литературных источниках, настолько он популярен в мире. Это явление закономерное. Существуют «бродячие сюжеты», которые проявляются в культуре разных народов в разные эпохи. Известны «французские корни» этого сюжета: в XVIII в. читателям была известна сказка французской писательницы Жанлис «Красавица и чудовище», сказка госпожи Бомон «Красавица и зверь», опера французского композитора Гретри «Земфира и Азор». Корни английской литературы ещё глубже: «Король Лир» и «Укрощение строптивой» В. Шекспира тому пример (мы имеем в виду взаимоотношения между отцами и дочерьми). Здесь уместно напомнить, что античные сюжеты также питали собою последующую литературу.

Что было первоэлементом для С.Т. Аксакова, чтобы рассказать сказку о любящем отце и его трёх дочерях, таких разных и своенравных? Конечно, детство. Встреча с ключницей Пелагеей и её талантом рассказчицы. Взрослому человеку, ставшему писателем, необходимо было записать текст, слышанный не однажды, выбор пал на «Аленький цветочек».

В антропологии при изучении устного народного творчества выявлена некоторая закономерность: «установлена» «кровная» связь человека со сказочными мотивами: в жизни любого малыша должно быть три любимых сюжета из русских народных сказок, чтобы развить воображение, научить красоте языка, предсказать его будущее. Итак, сюжет «Аленького цветочка» взят из кладезя устного народного творчества. К чести Сергея Тимофеевича необходимо отметить, что начинает и венчает авторскую сказку откровение, из которого мы узнаём, что история поведана от лица рассказчицы, то есть авторская сказка «Аленький цветочек» подчёркивает факт знакомства автора с этим материалом в детстве, говорит об уважении

к мастерству рассказчицы Пелагеи и доказывает принадлежность текста к устному народному творчеству.

Обратимся к армянским народным сказкам. В сказке «Вишап, сын царя Чинмачина» мы встречаемся с несколькими сюжетными линиями, повторяющимися событиями в «Аленьком цветочке». В армянской сказке больше действующих лиц: только семей с детьми три. У одной царской семьи три умных сына, как водится в сказках, третий самый умный. У другой семьи Багдадского царя – три красавицы-дочери. В третьей семье царя Чинмачина – двое детей: сын двадцати пяти лет, давно пропавший в дальних странах. и красавица-дочь. На первый взгляд может показаться, что такая история совершенно не соотносится с сюжетом русской сказки. И тем не менее находим здесь несколько устойчивых мотивов, которые сближают эти тексты. В «Аленьком цветочке» путешествует купец со своим помощником по миру по торговым делам и в поисках подарков для трёх дочерей. Путешествует царь в армянской сказке с визирем, ищет невест для своих сыновей. В сказке «Вишап, сын царя Чинмачина» отец трёх сестёр живёт в Багдаде. К нему приезжает отец трёх сыновей и сватает за них багдадских красавиц. Младший сын армянского царя вынужден пройти испытания, так как отец и братья нарушили данное ему слово. Он, как и младшая дочка из русской сказки, делает это безропотно и по своей воле. Его задача – выручить из беды отца, братьев с жёнами и свою невесту, младшую дочь царя из Багдада. Вишап – чудовище из армянских сказок, умеющее летать и подобное дракону, даёт задание юноше привезти к нему дочку царя Чинмачина, в заложницах он оставляет невесту царевича. Таким образом реализуется мотив русской народной сказки – красавица и чудовище. Царевич едет в Чинмачин, встречает ещё двух Дэвов, которые за обильный стол и угощения помогают в пути молодому человеку. Кроме них юноше помогают муравьи и обезьяны. Дочь царя Чинмачина завоёвана его храбростью, умом и сноровкой. Только она не знает, что ей предстоит встреча с чудовищем, не знает и царевич, для чего она нужна Вишапу. В русской сказке и купец, и его младшая дочка совершали осознанный выбор. Знала девушка, что едет к чудовищу, чтобы отец остался живым и невредимым. Царевна из Чинмачина предполагает, что юноша, который борется за неё, желает взять её в жёны. Когда царевич доставляет её Вишапу, то девушка, испуганная видом чудовища, разрешает ему выполнить его просьбу – обвить своими волосами шею чудовища. Тогда происходит чудо. Зверь превращается в прекрасного юношу – брата царевны из Чинмачина. Хотя мы осознаём, что события в русской и армянской сказке не идентичны, но всё-таки превращение чудовища благодаря стараниям девушек присутствует в одном и другом сюжетах. При этом дочка Чинмачинского царя с радостью возвращается домой с расколдованным братом и не имеет претензий к царевичу, который должен был стать её суженым. Есть в сказках и волшебный предмет – кольцо. В «Аленьком цветочке» кольцо помогает купцу и его младшей дочери перемещаться в пространстве между царством Чудища лесного и домом купца. В армянской народной сказке кольцо дарят царевичу обезьяны, при помощи него он может управлять водной стихией. Кольцо на правой руке превращает воду в твердь, на левой руке – возвращает в

обычное состояние. Дважды выручает кольцо юношу при выполнении задания. Сначала при переходе реки к царству Чинмачина, затем при выполнении задания, когда он заморозил воду в стакане, чтобы не пролить ни капли, когда он забирался на дерево и спускался с него. Итак, в «Аленьком цветочке» и армянской народной сказке «Вишап, сын царя Чинмачина» есть некоторые элементы, которые сближают эти тексты: человек, превращённый в чудовище, которое знает, кто и при каких обстоятельствах поможет ему вернуть прежний облик; любящий отец, которому дорога судьба трёх дочерей, среди них самая послушная, красивая и любимая младшая дочь царя; девушка с добрым сердцем, которая готова пожертвовать собой ради другого, и есть волшебное кольцо, которое не только перемещает героев во времени и пространстве и выполняет роль волшебного предмета-помощника, но и соединяет сердца влюблённых. Главное отличие сказок заключается в том, что в русской сказке воля, чувства и ум принадлежат одному человеку – купцу, пустившемуся в путешествие, чтобы выполнить просьбы дочерей. В армянской сказке воля принадлежит первому царю, отцу трёх сыновей, чувства принадлежат Багдадскому царю, отцу трёх дочерей. и ум принадлежит третьему – царю Чинмачина. Цари-отцы в армянской сказке и купец в русской сказке являются главными действующими лицами, несмотря на то, что дети в сказках тоже выполняют определённые действия и решают сложные задачи.

Таким образом, в «Аленьком цветочке» главным героем является не младшая дочка купца, не Чудище лесное, не аленький цветочек, а купец – отец трёх дочерей. Только в русской сказке в купце соединяются разум, чувства и воля, а в армянской сказке эти составляющие поделены между тремя отцами семейств. Волей обладает отец трёх сыновей, он предлагает им жениться, отправляется в дальний путь на поиски невест, находит их в Багдаде, сватает за сыновей, возвращается в Багдад за просватанными невестами и везёт их домой. Всего лишь на минуту он забыл о воле, остался попить чай с царём Багдада, и его старшие сыновья и свита совершили ошибку. Поддавшись несвойственной ему стихии, чувствам, царь из Армении попадает в беду: он освободится сам и освободит семью, пожертвовав чудовищу младшего сына. Чувства принадлежат царю Багдада. Он рад гостям из Армении, рад за судьбы дочерей, он сентиментален и грозен одновременно. Он не стесняется своих эмоций и идёт у них на поводу. Ум принадлежит царю Чинмачина. Это он устраивает царевичу из Армении испытания: сначала предлагает преодолеть препятствия, доказав стойкость, терпение, сноровку, – вместе волю и ум, а затем испытывает чувства царевича, чтобы разыскать невесту в кругу тридцати девяти подруг. Юноша проходит все испытания, поскольку на его стороне и люди, и волшебные предметы, и звери, и чудовища. У армянского царя вырастает младший сын, и в будущем он объединит в себе три начала, которые совмещает в себе русский купец из «Аленького цветочка».

Современное восприятие сказки как раз основано на предположении, что отец во всех интерпретациях сюжета главное действующее лицо. Кино является для многих удалённым текстом. Задача современного зрителя – научиться видеть пласты культурных слоёв в кино и ориентироваться в них.

Интересен сюжет взаимоотношений отцов и дочерей в современном кинематографе. Он достаточно часто используется зарубежными сценаристами. Если мы захотим найти десять подобных сюжетов, то в Интернете найдём массу аннотаций на заданную тему. Как правило, на десять сюжетов только один или два принадлежат русскому кинематографу. В этом необъективном взгляде заключено несколько аспектов. Во-первых, сегодня зрительская аудитория чаще смотрит иностранное кино, предпочитая его отечественному. Во-вторых, в заграничном сюжете «отец-дочь» часто используется жанр комедии, что важно для современного зрителя, не желающего обременять себя проблемами художественного характера. В-третьих, в русской традиции взаимоотношения отцов с детьми сложные, изломанные, не имеющие никакого отношения к жанру сказки. Достаточно напомнить только несколько имён авторов и их работы, чтобы наши доводы были доказательными. Это фильмы Андрея Звягинцева «Возвращение», «Левиафан»[1]*, «Нелюбовь»; Кирилла Серебренникова «Юрьев день»*[2]*, «Измена»*[3]*, «Ученик»*[4]*; Павла Лунгина «Дирижёр»*[5]*; Андрея Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь»*[6]*. Мы не ошиблись, называя фильмы К. Серебренникова, так как отсутствие отцов в фильмах «Юрьев день» и «Ученик» говорит само за себя.*

Итак, во многих рейтинговых списках «отцы и дочери – об отношении поколений» мы можем найти следующие наименования: «Тони Эрдманн» (2016, режиссёр Марен Аде, номинирован на «Оскар» в категории «Лучший иностранный фильм»); «Потомки» (2012, режиссёр Александр Пейн, пятикратно номинированный на «Оскар»); «Я – Сэм» (2001, режиссёр Джесси Нельсон, номинирован на «Оскар» – «Лучшая мужская роль» Шона Пенна); «Славные парни» (2016, режиссёр Шейн Блэк); «Авария – дочь мента» (1989, режиссёр Михаил Туманишвили); «Пипец» (2010, режиссёр Мэттью Вон); «Поздняя весна» (1949, режиссёр Ясудзиро Одзу); «Да, возможно» (2008, режиссёр Адам Брукс); «Американская дочь» (1995, режиссёр Карен Шахназаров); «За кадром» (2013, режиссёр Лэйк Белл); «Бесконечно белый медведь» (2014, режиссёр Майя Форбс)[7]. Фильмы на сайте даны именно в такой последовательности, мы лишь добавили год выхода на экраны.

---

[1] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. Самара: СГТК, 2016. С. 110-118.

[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»... С. 1283-1289.

[3] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе: к интерпретации фильмов Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзиро Такита «Ушедшие» // У Витрины: визуализация предметности, ожидания и контакта: сб. Междунар. науч. конф. / под ред. В.И. Ионесова. Самара: Изд-во ВЕК#21, 2015. С. 125-146.

[4] Орищенко С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова // Национальные образы мира в литературе: Междунар. XXXVI зональная конф. литературоведов Поволжья: кол. моногр. / под ред. Н.М. Ильченко. Нижний Новгород: Мининский ун-т, 2019. С. 144-148.

[5] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...

[6] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека?...

[7] Отцы и дочери: десять фильмов об отношении поколений. URL: http://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/movies/224578-fathers-and-daughters) (дата обращения: 21.10.2017).

На другом сайте: «Десять фильмов о самых любящих папах» нам предлагают познакомиться со следующими работами: «Армагеддон» (1998, режиссёр Майкл Бэй, четырежды номинирован на «Оскар»); «Война миров» (2005, режиссёр Стивен Спилберг); «В погоне за счастьем» (2006, режиссёр Габриэле Муччино); «Папа» (2004, режиссёр Владимир Машков); «Жизнь прекрасна» (1998, режиссёр Роберто Бениньи, семь номинаций премии «Оскар» и три премии «Оскар»: «Лучший актер», «Лучший фильм на иностранном языке», «Лучшая музыка»); «Крёстный отец» (1972, режиссёр Френсис Форд Коппола, фильм номинирован в десяти категориях на «Оскар», победил в трёх номинациях: «Лучший фильм», «Лучшая мужская роль», «Лучший адаптированный сценарий»); «Я – Сэм» (*2001, режиссёр Джесси Нельсон); «Живая сталь» (2011, режиссёр Шон Леви); «Интерстеллар»* (2014, режиссёр Кристофер Нолан, из пяти номинаций на «Оскар» получена одна – «Лучшие визуальные эффекты»); «Большой папа» (1999, режиссёр Деннис Дуган). Фильмы также перечислены в той последовательности, как на интернетовской страничке. Изо всего многообразия представлено всего 20 фильмов, в двух списках повторяется кинокартина Джесси Нельсона «Я – Сэм». Но мы свой выбор остановим на «оскароносной» киноленте Роберто Бениньи «Жизнь прекрасна!»

В трагикомедии итальянского режиссёра «Жизнь прекрасна!» рассказана трогательная история о любви к женщине, к матери, к ребёнку. Любовь Гвидо к сыну, попавшему с семьёй в концлагерь, заставляет оптимиста-отца придумать весёлую игру, правила которой он постепенно раскрывает удивлённому сыну. Мальчик старается выполнять все указания отца, поскольку выигравший получит в подарок танк. *«Отец ради спасения сына в нацистском гетто объясняет все происходящее как игру, призом в которой будет танк. Для получения главного приза необходимо набрать 1000 очков, которые начисляются при исполнении правил: запрещается показываться на глаза солдатам, плакать, жаловаться и просить есть. Мальчик верит своему отцу, что, несмотря на боль и смерть вокруг, это только игра. Цитата: "Мы будем изображать злых, будем орать на вас. Кто испугается, теряет очки. В трёх случаях вы теряете очки: 1 – если заплачете, 2 – если захотите к маме, 3 – если захотите перекусить. И не просите у нас леденцов, мы их все съели. Лично я вчера съел 20 штук!" (якобы переводит с немецкого приказы офицера концлагеря)»*[1].

Мальчик едва ли понял, где он находится, и что ему грозит, настолько отец был изобретательным выдумщиком. Конечно, из сказки «Аленький цветочек» остались в сюжете только образ отца, безумно любящего своего ребёнка, желание выжить, поборов полчище чудовищ, вознамерившихся обязательно уничтожить его и его семью. Смех и слёзы в адрес неунывающего человека, постоянное сопереживание главному герою, который ради своей возлюбленной жертвует собой, объединяет зрителей разных национальностей. Супруга Гвидо не захотела иной участи, как пойти вслед за мужем в концлагерь, а ведь

[1] Десять фильмов о самых любящих папах. URL: https://www.ivi.ru/titr/goodmovies/daddy) (дата обращения: 25.10.2017).

её высокий социальный статус и другая национальность могли освободить от этой страшной участи. Как дочка купца ради спасения отца отправляется к лесному чудищу, так и жена Гвидо делит с мужем все радости и горести его заточения. Все способности Гвидо обостряются в концлагере. Ум, чувства и воля помогают сохранить жизнь тех, кто является для него смыслом жизни. Вот только себя не уберёг, раздарил всего без остатка во имя будущего, во имя той игры, в конце которой сын получит танк, настоящий танк, не игрушечный, въезжающий в концлагерь, чтобы освободить его узников.

В современном отечественном кинематографе нас интересует православный дискурс. В ряду научных изысканий на эту тему наиболее близки статьи о фильме Павла Лунгина «Остров»[1] и Владимира Хотиненко «Поп»[2]. Удивительно, но даже в этих кинокартинах есть эпизоды, которые могут нам помочь увидеть связь между сюжетами фильмов «Остров» и «Поп» со сказкой «Аленький цветочек» С.Т. Аксакова. Герой Великой Отечественной войны, адмирал флота привозит свою несчастную дочь Настеньку на остров. Это последняя надежда – помочь дочери. После потрясения, гибели супруга на подводной лодке Настенька впала в пограничное состояние между разумом и безумием. Все светила медицины не смогли поставить диагноз и вылечить больную. Остров, о котором слышал адмирал, и старец на нём – это последний пункт назначения и последняя степень отчаяния любящего отца, не верующего в Бога.

Кто же является чудовищем на острове. Настоятель? Старец? Монастырь как оплот православной веры? На этот раз чудовище приобрело реальное воплощение. Старец сразу понял, с кем имеет дело. Он объяснил своему боевому товарищу, которого предал когда-то давно, что дочка его бесноватая. Как в это может поверить атеист? Адмирал в какой-то момент подумал, что старец – шарлатан, безответственный тип, который решил поиздеваться над ним и его горем. Только настоящее чудовище способно ёрничать при таких обстоятельствах. Тихон решил, что приехал зря на остров, ведь старец объясняет поведение его дочери тем, что в неё вселился бес. При этом монах утверждает, что лично знаком со «зверем». Тихон готов отказаться от помощи старца. Монах Анатолий не пытается разубедить адмирала, на это нет времени. Чудовище подобралось слишком близко, заняло удобную нишу и мучит молодую женщину. Сколько ещё она сможет вытерпеть? Необходимо торопиться. Молитва старца изгоняет беса из Настеньки.

---

[1] Орищенко С.С. Предательство и прозорливость в художественном фильме Павла Лунгина «Остров» // Известия СНЦ РАН. Самара: Самар. науч. центр РАН, 2014. Т. 16, № 2. С. 176-181; Ее же. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина // Известия СНЦ РАН. Самара: Самар. науч. центр РАН, 2014. Т. 16, № 2 (2). С. 434-437.

[2] Орищенко С.С. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп» // Известия СНЦ РАН. Самара: Самар. науч. центр РАН, 2014. Т. 16, № 2 (3). С. 695-701; Ее же. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко: осмысление взаимодействия православия и современного кинематографа в постижении культурных смыслов: литература на экране: кол. моногр. / под общ. ред. Н.Л. Карповой. Москва: РШБА, 2018. С. 81-86.

Здесь важно всё, начиная от взаимоотношений между отцом и дочерью и заканчивая её именем. Судьба вынуждает приехать на остров любящего отца и дочь. Остров неприветлив к гостям. Неадекватное поведение дочери усиливает тревогу отца. Если чудовище не показывается в своём отвратительном образе, то у него получается испугать отца через странное поведение дочери. Чудовище побеждено силой слова, силой молитвы отца Анатолия. Молодая женщина освободилась из плена сатаны. Отныне она останется в лоне православной церкви под Божьей защитой. Придёт к вере и боевой адмирал, потому что вера в современном мире приходит к каждому не сразу, а своим путём-дорогой. Имя Настенька – кинематографическое. В сказке С.Т. Аксакова дочери купца не названы по именам, зато в мультипликационном фильме «Аленький цветочек» Льва Атаманова (1952) младшая дочка наречена авторами сценария этим именем.

Все знают, что мир сказки делится на «своих и чужих», что героям предстоит пройти испытания, чтобы сохранить главное: сердце, душу, знание. Герои, проходя сказочными дорогами, выбирая путь, остаются людьми, образы которых запечатлеваются сначала в устных рассказах, затем в письменных, далее в других видах искусства, способных фиксировать культурные ценности того или иного народа. Кино – не настолько удалённый текст, чтобы мы не могли выявить точки сближения и расхождения в разных сюжетах, разных народов и видов искусства. В фильме «Поп» православный священник спасает еврейскую девочку, удочеряет её, покрестив и дав имя Ева в честь прародительницы рода человеческого. Его дом станет Ноевым ковчегом для сирот разных национальностей, которые будут под его защитой и опекой с помощью Божьей. Рискуя своей жизнью, отец Александр ни разу не отказал в помощи детям-сиротам, страдающим под игом фашистских захватчиков, настоящих чудовищ, потерявших облик человеческий.

Сказка «Аленький цветочек», записанная С.Т. Аксаковым, дарит миру образ отца, способного пожертвовать собой ради ребёнка, современный кинематограф удачно «эксплуатирует» эту тему и представляет зрителям многочисленные вариации вечного сюжета.

3.2. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик» и их отражения в кинотексте Кирилла Серебренникова «Ученик»

Современный отечественный кинематограф активно исследуется разными гуманитарными науками. Кинокультурология изучает интерпретацию многоаспектного текстового пространства в художественных фильмах. Одно из направлений: литература на экране. Кино всегда было связано с беллетристикой: от экранизации определённого произведения до элементов образного языка, тропов и фигур, жанровых переплетений, вечных сюжетов и других лингвистических и литературоведческих составляющих. Герменевтическое поле разрастается, в том числе и за счёт говорящих фамилий. Особый инте-

рес к этому вопросу возникает не только в оригинальном произведении – пьесе немецкого драматурга М. фон Майенбурга[1], но и в сценарии кинотекста К. Серебренникова, ведь имена и фамилии киногероев претерпевают несколько метаморфоз, благодаря чему кто-то из персонажей даже изменит пол. Исследование имён в кино помогает понять, благодаря каким элементам режиссёр создаёт оригинальный кинообраз.

Имена киногероев достаточно часто влияют на характер персонажей. В истории кино известны случаи, когда создатели фильма дарили имя сказочному персонажу, которое отсутствовало в литературном произведении, а затем ассоциировалось как с кинотекстом, так и со сказкой С.Т. Аксакова[2]. В другой экранизации по «Повестям временных лет» в кинофильме «Викинг» режиссёра А. Кравчука имя дяди князя Владимира было заменено. В «Повестях...» он назван Добрыня, в сценарии киноповествования – Свенельд. Этот факт вызвал у зрителей непонимание и неприятие как нарушение канона не только литературного произведения, но и исторического факта[3]. Переосмысление классического литературного произведения и перенесение сюжетной линии в современное пространство позволяет создателям фильма как давать героям новые имена, так и вводить в сценарий дополнительных персонажей[4]. Имя человека в русской традиции часто употребляется с отчеством, пересекаясь, составляет минейный код, в котором горизонталь имени и вертикаль отчества накладывают на образ особую функцию, помогают понять предназначение, определяют путь его исканий[5]. На этом пути очень важно помнить о родительском благословении и ангеле-хранителе, в честь которого ты носишь своё имя[6]. Ангел-хранитель – единственный, кто следует за тобой во всех земных приключениях. Интересен тот факт, что монахи при постриге получают второе имя и второго ангела-хранителя в помощь, так сложен и опасен духовный подвиг монашествующей братии. Принимая схиму, монах получает третье имя и третьего помощника, ведь искушения для схимника возрастают во много раз, прелесть окружает новоиспечённого поборника истины. Об этом мы

---

[1] Мариус фон Майенбург. [М]ученик. Москва: Libra, 2015. 86 с.

[2] Орищенко С.С. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках и современном кинематографе // Наследие семьи Аксаковых и проблемы ценностного выбора в современной культуре: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. Т.В. Бакниной. Самара: СГИК, 2018. С. 132-141.

[3] Орищенко С.С. Роль преподавателя как проводника в искусствоведческих лабиринтах современного кино (О фильме «Викинг» Андрея Кравчука) // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: Самар. науч. центр РАН, 2018. Т. 20, № 2. С. 100-103.

[4] Орищенко С.С. «Дама пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле» современного кинематографа или «грамматический перевёртыш» к произведению Александра Пушкина «Пиковая дама» // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: Самар. науч. центр РАН, 2018. Т. 20, № 1 (58). С. 69-71.

[5] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров»...

[6] Орищенко С.С. Потребность молитвы в современном кинематографе // Известия СНЦ РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19, № 5. С. 72-75.

узнаём при экранизации житийной литературы (от слова Житие)[1]. Литература на экране интересна уже тем, что рождает множественность интерпретаций текста[2]. Задачи кинокультурологии изучать закодированный текст и помогать находить нужные ключи для восприятия, понимания и оценки современного отечественного кинематографа.

Герменевтическое поле культурологического исследования в фильме Кирилла Серебренникова «Ученик» огромно[3]. Сценарий создан по пьесе «Мученик» немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга[4]. Слова «Мученик» и «Ученик» сближаются в фонетическом звучании как в русском, так и в немецком языке «Märtyrer» и «Schüler»». Кроме этого интересно проследить за говорящими именами и фамилиями в пьесе и фильме. Директор школы в пьесе – мужчина Willie Butler (Вилли Батцлер), в фильме – женщина Людмила Ивановна Стукалина. Их фамилии сближаются лексически, имитируя звук от удара «Батц»(лер) и «Стук»(алина). Директор тот, кто и в пьесе, и в фильме наносит последний сокрушительный удар молодой учительнице, Елене Львовне, говоря об увольнении. Стукалина в русском языке также семантически сближается со словом стукач (вся информация стекается в кабинет директора и истекает из него). В пьесе Эрика Рот – учитель биологии, географии, химии; в кинокартине учитель биологии и психолог Елена Львовна Краснова. В оригинале фамилия Rotн созвучна с немецким словом «красный» – Rot, но всё-таки это не дословный перевод.

Маркус Дёрфлингер – преподаватель истории и физкультуры; в фильме физкультурник Олег Иванович Сельненко. Здесь у Серебренникова как раз дословный перевод, не фонетическая схожесть, как в случае с фамилией главной героини. Markus Dörflinger – от корня Dorf – деревня (село) + Ling (уменьшительно-ласкательное значение) + Er (префикс, указывающий на одушевлённое имя существительное). Фамилия учителя физкультуры создана по типу русского «колхозник», «деревенщина», «не очень далёкий» с уничижительным оттенком. Имя Марк – один из Евангелистов! Если сфокусировать внимание на оксюморонности имени и фамилии, то значимыми становятся сцены с водой в бассейне. Возникает ассоциация с сакральным смыслом воды при крещении. Становится понятным нежелание ученика Вениамина присутствовать на уроках физкультуры, с одной стороны, как нежелание быть частью Церкви Христовой. С другой стороны, бассейн – место для развития конфликта, где ученик обрушивает свой праведный гнев на одноклассников и преподавателя, подчёркивая причастность одноклассников к свальному греху. Для Вениамина урок плавания превращается в соблазн, «напускной» разврат. Кроме этого, имя Маркус фонетически близко к имени автора пьесы Мариус, что тоже

[1] Орищенко С.С. «Монах и бес» Николая Досталя как своевременный разговор о любви // Известия СНЦ РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2017. Т. 19, № 6. С. 79-82.

[2] Орищенко С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко...

[3] Орищенко С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга...

[4] Мариус фон Майенбург. [М]ученик...

весомо для кинообраза. В фильме учитель физкультуры носит имя Олег Иванович. И здесь можно сделать несколько предположений. Возможно, он является братом директора школы, ведь у них одинаковые отчества. Или этот полукомический типаж подчёркивает анекдотические черты характера таких анекдотических персонажей, связанных со школой, как имя учительницы Мария Ивановна. В результате наличие отчества Иванович и Львовна должны быть антагонистами в фильме. Кстати, имя Елена восходит к имени самой прекрасной женщины на земле, из-за которой разразилась война, а отчество Львовна намекает на её исключительное происхождение, связанное с именем царя зверей. Здесь и теория Дарвина, и её очарование, которое действует на мужчин всех возрастов школьного коллектива, и её умение отстаивать свою точку зрения, и желание настоять на своём.

В пьесе пастор Dieter Menrat – Дитер Менрат (религиозное воспитание); в фильме – отец Всеволод. Часть фамилии пастора на русском «Men» может быть от немецкого Männer – люди. «Советник», «советчик», «наставник». Имя Дитер – воинственный народ, армия, воинствующий. В русской киноверсии фокус только на имени Всеволод, поскольку священников в православии по традиции называют батюшка или отец и далее по имени. Всеволод – славянское имя, образованное из двух смысловых частей: «все-», то есть «весь», и «волод-» («владеть», «власть»). Оба пастыря владеют и словом Божиим и ведают всё о душах паствы, только не могут быть наставниками для Вениамина, поскольку юноша не позволяет себя «пасти». Соборность церковного братства ему не нужна, его гордыня отвергает воцерковлённый опыт и традицию.

В пьесе Benjamin Südel – Беньямин Зюдель – школьник; в кинотексте – Вениамин Южин – ученик. Необходимо внимательно исследовать фамилию ученика в немецком варианте. Südel – здесь не только немецкий Süd – эквивалент югу, где русский вариант фамилии Южин вполне понятен. В английском языке есть идиоматическое выражение «it is all went south». Кроме него существует синонимический немецкий вариант «ging nach Süden», используемый для описания ситуации, когда всё пошло совершенно не так. Оба фразеологизма соответствуют русской паремии «благими намерениями выстелена дорога в ад». Эти сведения были бы полезны для тех зрителей, которые обвиняют авторов фильма в унижении чувств верующих.

Имя Binyamin интерпретируется как «son of the south» or «son of the right hand» – отсылка к 12-ти сыновьям Якова, прародителям Израиля, сначала мальчик получил имя из уст умирающей матери Бенони – «дитя скорби», но после её смерти отец изменил имя сына на Беньямин. Эти знания также раскрывают многое в образе киногероя: сложные отношения с матерью, многие «скорби», которые приносит ребёнок окружающим. Вениамин – в переводе с древнееврейского означает «любимый сын», что и подпитывает гордыню юноши и помогает ему чувствовать себя исключительным среди сверстников и взрослых.

Inga Südel Инге Зюдель (его мать); Инга Южина – мать Вениамина. Происхождение имени Инга скандинавское. Означает – «находящаяся под защитой бога плодородия Ингви». Многие толковые словари имён так говорят об имени Инга: «Инга – честная, строгая и добросовестная. Такая женщина никогда не скрывает своих истинных мотивов и взглядов. Она хорошо воспитана, все поручения выполняет ответственно, старается быть интеллигентной, но свои интересы отстаивает яростно. Идеальный характер Инги портит чрезмерная требовательность. Она склонна замечать даже незначительные грешки близких и презирать людей за это. У нее имеется очень жесткий свод правил, нарушение которых Инга не потерпит. Поэтому ее отношения с семьей часто натянутые»[1]. Достаточно развёрнутая характеристика нашей героини, которую можно принять за истину и соотнести с персонажем в фильме.

Georg Hansen – Георг Хансен (школьник); Григорий Зайцев – друг Вениамина. Если предположить, что в оригинале фамилия Георга Hasen, в этом случае Зайцев – дословный перевод. Прямой намёк на трусливого, слабого, немощного человека. Георгий – древнегреческое имя, обозначающее «земледелец». Одна из характеристик Зевса. Нравственный облик носителя имени в словаре представлен следующими сведениями: «Георгий не доходит до черты, после которой наступает противопоставление товарищам. Умеет выслушивать собеседников, ему можно доверять. Может сохранить чужую тайну. Необходимо воздать должное стойкости этого человека в бедах и несчастьях: он старается ничем не выдать своего состояния и ведёт себя так, как будто с ним ничего не случилось»[2]. Для полноты характеристики важно упоминание и о святом великомученике Георгии Победоносце. Так имя и фамилия помогают увидеть в персонаже более глубокую натуру, чем это может показаться на первый взгляд. Там, где имена и фамилии персонажей фильма представлены как антагонисты, можно говорить о «своих и чужих» в образе персонажей.

Lydia Weber – Лидия Вебер (школьница); Лидия Ткачёва – одноклассница Вениамина. Фамилия Лидии состоит из двух частей Web+er, где Web – прилагательное (ткацкий). «Лидия – имя имеет древнегреческое происхождение (от имени Людиа). Это, по сути, географическое название области, некогда существовавшей в Малой Азии (сейчас это территория Турции). Фактически данное имя обозначало женщину, которая жила в Лидии – "лидиянка", "из Лидии", "азиатка'. Данным именем в древние времена называли рабынь, вывезенных из этой области Азии. В переводе с итальянского языка оно означает "музыкальная"»[3]. По сути дела, фамилия и имя у этой героини, что в пьесе, что в киносценарии, ближе всего соотносятся с образом героини.

---

[1] Значение женского имени Инга. URL: http://missnames.ru/473-znachenie-zhenskogo-imeni-inga.html (дата обращения: 08.08.2018).

[2] Значение мужского имени Георгий. URL: https://www.alltaro.ru/names/men/georgiy.html (дата обращения: 08.08.2018).

[3] Значение женского имени Лидия. URL: https://my-calend.ru/names/lidiya (дата обращения: 08.08.2018).

Подводя итоги, можно сказать, что говорящие имена и фамилии персонажей как в пьесе, так и в фильме несут большую смысловую нагрузку. Помимо характеристик, заключённых в лексическом наполнении, в именах и фамилиях некоторых героев просматривается оксюморонный код, как правило, имена связаны с положительными, возвышенными характеристиками, а фамилии со сниженными, комическими. Есть связь между немецкими и русскими образцами, когда Кирилл Серебренников прибегает к дословному переводу. Кроме этого, он достигает расширения семантического поля за счёт нюансов творческой памяти зрителей и личного осмысления характеров киногероев.

3.3. Феномен зарождения современной пьесы

Современное визуальное искусство вызывает интерес многих гуманитарных наук. Культурология одна из них. Обычно кино строится на использовании разных видов источников: литературных, живописных, скульптурных, фотографических, музыкальных... Сегодня кино выполняет функцию не только самого демократического вида искусства, но и способствует созданию новых произведений в других видах и жанрах искусства. Так, в театре Гоголь-центр К. Серебренникова идут три спектакля, основанные на образцах мирового кино. Феноменом зарождения современной пьесы становится художественный фильм. По его сюжету пишется пьеса, по которой затем ставится спектакль в театре, то есть кино «повзрослело» до такого уровня, что само стало привносить в культуру новые произведения искусства.

Кино в современном мире становится универсальным кинокультурологическим текстом, способным порождать новые смыслы и участвовать в создании новых произведений искусства. Датский кинорежиссёр Ларс фон Триер создаёт сценарий к фильму «Идиоты» и выпускает его в 1998 году. Кино фон Триера считается провокационным, поскольку психически здоровые люди пытаются раскопать в себе «маленького идиота». Это не шутка и не прихоть. Желание примерить на себя маску душевнобольного человека приносит группе молодых людей массу счастливых минут, ведь они против любых запретов в обществе. В группу входят молодые люди приблизительно одного возраста, разного социального статуса, разных профессий. Группа принимает к себе всех желающих пополнить её ряды и всех выпускает, если у участников есть на это желание или причины. События, развивающиеся в фильме, помогают понять, что каждый из группы попал сюда не случайно. Это люди, дошедшие в прошлой жизни до определённого момента, после которого жить в «здоровом обществе» дальше невозможно. Желание группы «идиотов» говорить со «здоровым» обществом на языке символов: жестов, мимики, слоганов – подчёркивает их неуязвимость, ведь в богатом, сытом обществе все говорят о терпимом отношении к разным меньшинствам. Чтобы уважать себя, необходимо делать вид, что больные люди не вызывают у многих раздражение, недоумение, брезгливость. С ними никто не хочет связываться и предпочитает жить в параллельных мирах или хотя бы на соседних улицах.

Кирилл Серебренников предложил Валерию Печейкину написать пьесу, основываясь на сюжете фильма Л. фон Триера, перенеся героев из европейской действительности на Российскую почву. К. Серебренников считает: *«Триеровские "идиоты" проверяли общество на толерантность, а у нас так просто не проверишь, опасно для жизни»*[1].

Итак, кино Л. фон Триера послужило материалом к написанию пьесы, которая поставлена К. Серебренниковым на театральной площадке в Гоголь-центре. Многие эпизоды в фильме и пьесе повторяются. Есть имена персонажей, перекочевавшие из фильма в пьесу. Но есть и существенные различия, именно поэтому К. Серебренникову понадобился «новый текст» для воплощения своей идеи – исследовать развитие возможных событий с «мнимыми идиотами» в России.

К. Серебренников прежде ставил художественный фильм «Ученик» по пьесе немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга «Мученик»[2]. В нём он показал историю, рассказанную М. фон Майенбургом, в своей интерпретации: заменил немецкие имена и фамилии на русские, поменял пол некоторым персонажам (директор школы в пьесе – мужчина; директор школы в фильме – женщина), смягчил последнюю сцену пьесы: не стал прибивать ступни учительницы к полу. В фильме она прибивает к полу свои туфли. Перед выходом фильма «Ученик» на экраны в 2016 году в театре К. Серебренникова шёл репертуарный спектакль «(М)Ученик» по пьесе М. фон Майенбурга с 2014 года.

Таким образом, кино выступает в новой, несвойственной ему прежде форме. Если раньше литература питала киносюжеты, экранизация была одной из черт киноискусства, то сегодня мы наблюдаем иные «взаимоотношения» между кинотекстом и литературой. Сюжет фильма Л. фон Триера рождает пьесу, драматургическое произведение В. Печейкина. Интересен тот факт, что кинематографисты всегда стремились «отречься» от литературы, то есть показать, что эти два вида искусства живут и развиваются по своим определённым законам. Новый опыт К. Серебренникова показывает или обратный эффект (переход кино в литературу), или новую грань кинематографического текста, похожего на романное полотно, от которого могут рождаться новые жанры литературы. Наш метод, изучающий кинотекст, основан на транскрибации фильма. После выхода кинокартины мы записываем текст, состоящий из языкового материала фильма: монологи, диалоги, молитвы, песни, стихотворения, голос за кадром, титры с переводом текста и т. д. Раздел культурологии – кинокультурология, изучает слово в кинотексте и расшифровывает его смыслы, поскольку слово в искусстве часто «утяжелено» символами, метафорами, сравнениями, оксюмороном и другими тропами и фигурами. Часто они имеют антагонистический характер. Чтобы распознать слово-знак, необхо-

[1] Печейкин Валерий. Идиоты. Пьеса. Москва: Гоголь-центр, 2013. 102 с.

[2] Орищенко С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга...; Ее же. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик» и их отражение в фильме Кирилла Серебренникова «Ученик». Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2019. Т. 21, № 64. С. 65-69; Ее же. Риторические коды в кинокартине «Ученик» К.С. Серебренникова (к проблеме отцов и детей) // И.С. Тургенев и русско-зарубежные связи: сб. науч. трудов по материалам Междунар. науч.-творч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения И.С. Тургенева / Самар. гос. соц.-пед. ун-т, 9-12 нояб. 2018. Самара: Науч.-техн. центр, 2020. С. 276-295.

димо наблюдение за концептом «свои и чужие», ведь благодаря столкновению между ними строится сюжет фильма.

В спектакле К. Серебренникова «Идиоты» борьба за выживание в безумном мире чётких границ между «своими и чужими» не имеет. Здоровое и больное общество разделено условно. Трудно подсчитать количество больных и здоровых в нём. Продажный мир имущих, прикрывающийся «грязными законами», неправедным судом, продажными чиновниками, гораздо больше похож на умалишённых, чем бездомные «идиоты», организовавшие коммуну и пытающиеся выжить в безумном мире тотального равнодушия и отупляющего безразличия. Мир, утративший любовь, отказавшийся от милосердия, стал пустым и безлюдным. «Свои и чужие» перемешаны и неразличимы. Смерть, уход в себя, тюрьма, тихое помешательство – вот пути «идиотов» на Российской почве. Есть ещё одно очень важное различие между фильмом Л. фон Триера и спектаклем К. Серебренникова. Там и там показаны больные с синдромом Дауна. В фильме присутствие этих персонажей вызывает лояльное отношение всех членов группы, кроме её лидера, который раздражён появлением больных в его владениях. В спектакле К. Серебренникова восемь ребят: юноши и девушки с этим диагнозом выходят на сцену в балетных пачках и пытаются исполнить несколько па из лебединого озера, а потом сбегаются к актрисе, исполняющей роль Карины, в зале суда. Они обнимают героиню за талию, а подсудимая тоже в балетной пачке, только что пыталась исполнить танец «Маленького лебедя». Сцена убитой горем женщины и слетевшихся к ней детей-ангелов всех возрастов потрясает настолько, что всё остальное становится неважным. Слёзы на глазах зрителей, которые понимают, кого могут изображать эти актёры без подсказки программки к спектаклю. Ангелы, окружившие героиню, выносят свой вердикт – неподсудна. Кто имеет право осудить женщину, которая сама себя возвела на Голгофу и казнила за содеянное? Во всяком случае, не те, кто сам погряз в бесстыдстве и пороке.

Фильм Л. фон Триера – игра из-за разочарования и пресыщенности от благополучной жизни. Спектакль К. Серебренникова – крик о помощи, который взывает к справедливости, любви, милосердию. Слово толерантность давно скомпрометировало себя как в нашем обществе, так и за его пределами. Так, заботы и чаяния «чужих» вполне могут быть нашими, касаться «своих» и меняться с ними местами. Границы и переходы между литературным произведением, кинофильмом, театральной постановкой помогают усилить мотивы в произведении искусства и распознать слова-знаки, которые исследует кинокультурология. Работа К. Серебренникова доказывает, что «перетекание» одного текста в другой позволяет создавать новые произведения искусства, достойные интерпретации. В театре К. Серебренникова спектакль «Идиоты» – вторая часть театральной трилогии, вдохновлённой фильмами мирового кинематографа, и следовательно, сегодня можно говорить о тенденции перетекания кинотекста в драматургическое произведение, что позволяет науке исследовать этот феномен с кинокультурологических и иных аспектов.

ЧАСТЬ II
МИРСКОЕ И СВЯЩЕННОЕ: ПРАВОСЛАВНЫЙ, ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 4
ПРАВОСЛАВНАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ЦЕННОСТНОМ ПОСТИЖЕНИИ МИРА

4.1 Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации в отечественном кинематографе

В творчестве А. Тарковского образ дороги, как повторяющийся код, постоянно требует интерпретации. Его система дорог часто гиперметафорична, то есть дороги образуют при соединении вертикальных и горизонтальных линий крест. Православный код угадывается в каждом из заданных направлений через аллюзии и реминисценции. Это могут быть отсылки к молитве, к евангельской притче, к живописному или графическому изображению, к музыкальному произведению, к Слову, наполненному Божественной энергией. Современные отечественные кинематографисты вслед за классиком продолжают поиск дороги с православным дискурсом.

Дорога может быть разрушительной, созидательной, жизнеутверждающей. Если обратиться мысленно к дорогам, исследуемым последнее тридцатилетие в русском кинематографе, то можно сделать вывод, что наиболее интересной является для нас дорога духовная. *«Зачем дорога, если она не ведёт к храму?»* – такой вопрос задан в конце XX в. Тенгизом Абуладзе в фильме «Покаяние». Пришло время не только покаяния, но и осознание того, что самая важная дорога для человека – дорога его духовного роста – дорога к храму – через истину к Богу. Возможны варианты выбора: для многих интересна дорога внешнего благополучия, обнажающая духовные пустоты. Тема дороги, ведущей к храму, для государства, которое в течение 70 лет взрывало, уничтожало соборы и церкви, устраивало в них кинотеатры и зернохранилища, овощебазы и конюшни, затапливало вместе с сёлами, расстреливало священников или сажало духовенство и монашество в лагеря, очень сложная. Очевидно, поэтому в современном кино последнего десятилетия, уже XXI в., мы так часто говорим о том, что некогда уничтожалось с таким рвением. Опыт этот горький. Здесь важно не сделать вид, что это было не с нами, не отмахнуться от проблемы: мол, преодолели же... Сегодня осторожно мы пытаемся вернуть утраченное. Выбор осознанный, выстраданный. Именно поэтому тема возрождения христианских ценностей волнует современного зрителя с такой силой. А. Тарковский писал: «Время и память растворены друг в друге... Будучи нравственным

существом, человек наделён памятью, которая сеет в нём чувство неудовлетворенности... Время... даёт ему возможность осознать самого себя как существо нравственное, стремящееся к истине... Человеческая совесть – зависит от времени, существует благодаря ему... Мне хочется сосредоточить внимание на обратимости времени в этическом его значении... Мы при помощи совести возвращаем время вспять»[1]. Обретение новой дороги – дело непростое. Для того чтобы общество пришло к осознанию разности времён между эпохой разрушения храмов и временем их строительства, мы должны были пройти множество путей в поисках утраченного. Искусство кино – одно из направлений, помогающих нам разобраться в этом вопросе.

Андрей Тарковский из картины в картину искал дорогу к Богу, наверное, поэтому Тонино Гуэрра в своём парке в память о нём поставил часовню. Фильмы Тарковского на родине доходили до зрителя постепенно, и представление о творческом почерке режиссёра поначалу не складывалось в единую планетарную систему. Чуть позже грузинский кинорежиссёр Тенгиз Абуладзе задал вопрос о дороге к храму. Он прозвучал после кинокартин, снятых Тарковским, но прозвучал с такой силой, которую можно было сравнить только с громом небесным. В фильмах Андрея Тарковского вопрос облекался в метафоры. В конце XX в. А. Тарковский, Т. Абуладзе «осветили» часть православных дорог-направлений. Сегодня их продолжает исследовать современное поколение отечественных кинематографистов.

Каждая новая дорога – это движение вперёд, даже тогда, когда человек обречён ходить по кругу. Направление может быть горизонтальным: от дома на чужбину и обратно; может быть вертикальным: между небом и землёй; и ещё более отдалённым: в космос, за пределы космоса – в хаос. Между преисподней и раем, между рождением и смертью ищет человек свою дорогу. И на этом пути как находит, так и теряет. Очень часто дороги: вертикальная и горизонтальная, пересекаются в жизни, образуя таким образом скрещение дорог. При таких обстоятельствах возникает крест, который тяжким бременем ложится на плечи человека. Дорога становится гиперметафорической. Иди, если сможешь, на все четыре стороны. Распныйся!

Кроме бремени и неизвестности, неизведанности пути, дорога – это система коммуникации. Человеку важно на этом пути попасть в нужное русло, в свой поток. Важно узнать проводника, не перепутать его с попутником, тем, у которого стоит задача – осложнить путь человека, запутать, сбить с пути. При этом путнику не стоит раздваиваться. Главное выстоять и не свернуть с намеченного пути. Образ дороги всегда соотносится с выбором человека. Выбор – это самое сложное во «взаимоотношениях» с дорогой. Необходимо помнить, что мир, связанный с дорогой, может двоиться. Двойничество, миражи, зазеркалье – спутники дороги, они часто меняют представление о выбранном пути. Идущий должен помнить, что менять выбранное направление

[1] Тарковский А. Запечатленное время. Архивы. Документы. Воспоминания. Москва: Наука, 2002. С. 155-158.

опасно – можно потерять не только себя, но и веру в своё предназначение, веру в смысл поиска дороги к храму, к Богу[1].

Образ дороги в жизни человека – один из древнейших. С первым шагом человека можно говорить о дороге жизни, которая не только проложена кем-то неведомым, но при этом сокрыта от человека. Есть дорожка прямая-прямоезжая. Есть лесная тропа неведомая. Рискни, пройди по ней, чтобы обрести себя, чтобы понять, какой твой путь. Вместе идти по дороге жизни, смотреть в одном направлении, стоять на распутье… Налево пойдёшь – счастье найдёшь, направо пойдёшь – коня потеряешь, прямо пойдёшь – не сносить тебе головы… Эх, путь-дорожка, нехоженая тропа… Как договориться с тобой, чтобы скатертью дорожка легла? Как договориться, чтобы перед падением успеть клочок сена подстелить? Как договориться, чтобы не всё Ванюшке – камушки? Неизведанность дороги: её неожиданные повороты, изгибы, прерывистость – не только сказочные реалии. Неслучайно учёные: философы, антропологи, психологи, лингвисты, установили связь между тремя народными сказками и судьбой любого человека. Они считают, что по сюжетам трёх любимых сказок (читай: трёх выбранных дорог), наиболее часто слушаемых в детстве, можно предположить линию судьбы читателя, слушателя, зрителя. Это предположение нисколько не противоречит нашим размышлениям о выборе той или иной дороги в поисках духовного пути. Достаточно вспомнить, что говорил Иисус Христос: *«Я есмь путь, и истина, и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня»*[2].

Когда дорога становится истиной, которая приводит к Богу, тогда мы говорим о правильно выбранном пути. Если же линия жизни прерывается, тогда мы говорим о судьбе, в которой Бог назначил человеку «экстренную» встречу. Чем это продиктовано? Для чего необходимо прерывать жизнь в детстве, в юности, в зрелые годы, на взлёте творческих, духовных и душевных сил? Пока что мы можем только предполагать ответы на заданные вопросы. Часто именно в таких ситуациях мы и вспоминаем о Боге, потому что Он вмещает в себя любую дорогу. Встреча с Ним возможна только для того, кто, по словам Н.С. Гумилёва, «любит мир и верит в Бога», то есть слова поэта ещё раз подтверждают известную философему: каждому – по его вере.

Уникально устроен мир, в котором мы пытаемся приоткрыть завесу закодированных смыслов прошлого и будущего: в мифологии, в сказках, в притчах. Понятно, что сказочная дорога отличается от дороги реально существующей. Но как только часть пути в постижении смысла реальной жизни нами пройдена, мы сразу переводим его в пространство новых кодов. Мифологизируем пространство и время, трансформируем быль в былину.

В российском кинематографе эта идея блистательно отражена Андреем Тарковским. Все его знаковые фильмы, начиная с «Иванова детства» и закан-

---

[1] Орищенко С.С. Методология культуры: православие и современный кинематограф в ценностном постижении мира: учеб-метод. пособие. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2016. 112 с.

[2] Новый Завет: Книги Священного Писания… (Ин. 14:6).

чивая «Жертвоприношением», это один фильм о двух дорогах: внутренней и внешней, дорогах, которые выбирает человек на своём пути. Метаязык кинематографического текста Андрея Тарковского намного сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Дорога – не единственная составляющая его исканий. Вот какие наблюдения высказаны доктором филологии М.А. Перепёлкиным в его диссертационном исследовании: *«Собственный "метафизический сюжет" А. Тарковского связан с такими понятиями, как "счастье" и его утрата, "страсти" – с производными "страх" и "труд", и, наконец, – тоска по утраченному истоку и стремление вновь обрести единство с ним. Необходимыми звеньями этого сюжета оказываются такие образные и смысловые единицы, как Дом, Мать, История, Сон, Сокровенное, Иное, Апокалипсис и некоторые другие; между этими единицами в кинематографе и всех других формах развертывания "метафизического сюжета" у А. Тарковского осуществляется интенсивное взаимодействие, позволяющее говорить об одновременном присутствии в рамках данного сюжета целого ряда парадигмообразующих элементов метафизической парадигмы 70-х»*[1].

Несмотря на сложность внутреннего мира художника, творчество Андрея Тарковского привлекает тем, что он допускал каждого зрителя к соавторству. Он предпочитал работать для каждого из нас, а следовательно, давал нам право на личную интерпретацию его текстов. Мы понимаем, что образ дороги в его фильмах не единственный, и возможно не главный с его точки зрения и точки зрения исследователей, но пройти мимо этого элемента, не остановившись на нём подробно, мы не смогли.

Итак, дороги в семи классических кинотекстах Тарковского нам видятся такими. «Иваново детство» – смещение возрастных рамок, боль человека в поисках дороги потерянного детства, которая из-за сложившихся исторических обстоятельств осталась только во снах и воспоминаниях.

«Андрей Рублёв» – выбор дороги, которая приводит к свету; для автора важен не только путь эпитимий и странничества, но и путь гениального прозрения, откровения, встречи с Божественным, когда человек не имеет права пренебрегать той дорогой, которая ему предназначена свыше.

«Солярис» – дорога памяти и её ловушки, ответственность учёных за научные открытия, неготовность идти навстречу неизведанному, страх перед новым, невесомость от утраты фундамента, утраты родительского дома, ответственность за участие в судьбе сына и его благословение, категория совести для продолжателя рода и семейных традиций.

«Зеркало» – отражение дороги в судьбе человека, желание сохранить любовь в сердце, минуя всё суетное и недостойное воспоминаний, и заслужить прощение. Напоминание о скрещении и переплетении дорог в судьбах близких людей. Их повторяемость, цикличность. Ответственность за сказанное слово, совершённое действие, злой помысел перед всем родом.

---

[1] Перепёлкин М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. С. 10.

«"Сталкер" – испытание человека дорогой счастья, переоценка ценностей, данная дорогой, отказ от материального в пользу духовного, в поисках веры, желание пройти дорогой пророка, пройти чистилище, чтобы возродиться и постичь глубину своего духовного мира. Интересны в этой связи наблюдения самого режиссёра: «В нём я хочу взорвать отношение к нынешнему дню и обратиться к прошлому, в котором человечество совершило столько ошибок, что сегодня вынуждено существовать как в тумане. Картина о существовании Бога в человеке и о гибели духовности по причине обладания ложным знанием»[1]. Ложным знанием, как ложной дорогой.

«Ностальгия» – утрата дороги, невозможность возвращения, желание понять свой путь, и путь мимо проходящего тебя человека, который понятен тебе больше, чем самому себе; необходимость испить чашу до дна, кровная связь дома земного с домом небесным, одиночество человека, приобретшее размахи вселенной.

«Жертвоприношение» – способность на жизненном пути построить дом, вырастить дерево и родить сына, принести себя в жертву ради тех, кого любишь и научиться понимать близких и не осуждать их; умение быть сеятелем, начинать с нуля, растворяться в пространстве для счастья близких, чтобы прорасти новой жизнью, новым зерном, новым словом.

Любая дорога предопределяет эти ступени познания себя и мира. Дороги Тарковского – это мучительный поиск пути к Богу. Сложные взаимоотношения художника и атеистического государства не дали вовремя оценить вклад Андрея Тарковского в российский кинематограф с этой точки зрения. Парадоксы дорог, которые скрестились в жизни великого режиссёра, стали теми питающими источниками, которые по сей день отражаются в русском кинематографе и будут отражаться ещё долгие годы.

В «Иванове детстве» обстоятельства взвалили на плечи ребёнка непосильную ношу, сделав его взрослым, «военная дорога» уничтожила мальчика. В «Жертвоприношении» Малыш тоже взрослеет, поскольку принимает завет отца – поливать сухое дерево, пока оно не зазеленеет. Отец задал направление, сын поверил ему и принял его наказ. В последнем фильме Тарковского нарушений линии жизни, временных сдвигов нет. Малыш продолжает жить. Он наполнен размышлениями отца о смысле жизни, смысле пути, смысле бытия. У него, благодаря рассказам отца, сложилась разумная картина мира, которой он сможет следовать в будущем. Опыт передан в надёжные руки, хотя отец не успел ответить на вопрос сына: «Почему сначала было Слово?» Наверное, в поисках ответа на этот вопрос будут складываться отношения мальчика с его сыном. Ведь будущее возможно, если мы бережно относимся к традиции, к заповеди отца, к его любви и благословению. Тарковский из фильма в фильм настойчиво развивает наш духовно-душевный мир, призывает к внимательному отношению к человеку, который является целой вселенной. *«Так странно*

[1] Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986. Флоренция, 2008. С. 188.

складывается биография художника, неотделимая от истории его героев. Реальное земное странничество в творческой биографии Тарковского – это ещё и путь духовных исканий, поиск ответов на вопросы, которые он задал сам себе и нам, его зрителям»[1]. Мы верим художнику и идём вслед за ним по дороге, которую он предлагает зрителю «пережить» вместе с ним.

В фильме «Андрей Рублёв» юноша-подросток интуитивно создаёт гигантский колокол. Ещё совсем мальчик, борясь за выживание, творит по замыслу Божию и с Божьего благословения. Творческий и одновременно героический поступок отрока поможет Андрею Рублёву утвердиться в силе избранного пути, расцветить мир Божественными красками, оставив после себя иконы, которые прославят красоту и гармонию Божественной Троицы в веках.

В фильме «Зеркало» мальчик и девочка, брат и сестра, растут в непростое военное время. Живут в ожидании возвращения отца с фронта, матери с едой, бабушки с тёплым, сочувственным словом. В фильме постоянно из ниоткуда, из окон, дверных проёмов, зеркал, всплывают ярчайшие воспоминания детства, которые ничем не затмить. Они перепутываются с впечатлениями взрослого человека и вызывают щемящую грусть об утраченном и невосстановимом. И только дождь с его прозрачными струями, как единственная возможность услышать разговор Бога с человеком, радует всех своей чистотой и всеобъемлющей любовью.

В фильме «Солярис» дети отсутствуют. Маленькие девочки-фантомы, рождённые воображением астронавтов, не то воспоминания детства, не то взрослой жизни. Какими были эти встречи: счастливыми, трагическими? Зритель самостоятельно домысливает «судьбу» каждого эпизода. Какими бы ни были дороги, приведшие эти юные создания на космическую станцию, понятно одно – их присутствие вызывает тревогу у очевидцев. То ли вина мучит их перед этими созданиями, то ли мечта о несбывшихся надеждах? Тем горше сознание того, что рядом нет никого, кого мы относим к другому поколению. Нет тех, кому необходимо передать опыт, чтобы дороги будущих поколений не были такими кривыми, запутанными и изломанными, как у группы учёных, заключённых на станции.

В фильме «Сталкер» странная девочка, которую родители зовут Мартышка, может передвигать предметы, сосредотачивая свой взгляд на них, но при этом не умеет ходить. Её ножки обездвижены и путь предопределён, очевидно, поэтому столько тоски и силы во взгляде этой малышки, предвидящей свой сложный, безрадостный путь, похожий на путь сталкера. *«Сталкер ведёт в Зону людей, жаждущих оказаться в некоей Комнате, в которой исполняются самые заветные человеческие желания. Путь в Зону становится важнее конечного пункта, процесс самопознания – важнее абстрактного счастья. Собственно, весь фильм и построен во многом на этом внутреннем конфликте. Способен ли человек до конца понять самого себя, осознать свои истинные желания, а не иллюзорные побужде-*

[1] Волкова Паола. Цена «Nostos» – жизнь. Москва: Зебра Е, 2013. С. 163.

ния или фантазии, познать сущность собственной личности, суметь обуздать собственные страсти и страхи, очистить свой разум и душу»[1].

В фильме «Ностальгия» речь идёт, в том числе, и о детях, не сумевших воплотиться на земле. Их путь прерван. Дорога невозможна. Метафора их душ представлена в образе птиц, мечущихся в пространстве католического храма в поисках пути. Они пытаются понять, почему этот жестокий мир не пускает их на землю. Страдание неродившихся младенцев и страдание согрешивших матерей, утративших способность к деторождению, лейтмотивом проходит через весь фильм. Это дорога отчуждения, ведущая к смерти. Пропасть между взрослыми и детьми. Ни одного счастливого эпизода. Ностальгия, как тоска по родине и родительскому дому присуща не только главному герою Андрею Горчакову (актёр Олег Янковский), но и всем персонажам фильма. У каждого она своя – дорога невозвращения. Уходит из дома итальянца сын, которого тот удерживал в пределах дома в течение семи лет в ожидании апокалипсиса. Где-то далеко в России семья и дети Андрея Горчакова. Порвалась связь времён. Отцы и дети разорваны, разобщены, раздавлены ожиданием надвигающейся катастрофы. Диалог между ними невозможен. Одиночество угнетает, приближает трагическую развязку – уход из жизни. Удивляет в этом фильме то, что мы слышим за кадром голос Бога: «Кто имеет уши слышать, да слышит!»[2]. Слышат немногие и не те, кому речи предназначались.

И только в фильме «Жертвоприношение» разрушенные связи между отцом и сыном будут восстановлены. Отец сможет передать сыну завет, а сын сможет его воспринять. Болезнь ребёнка вынуждает его внимать отцу молча. Зато отец говорит много, как будто боится не успеть передать свой опыт любимому сыну. В конце фильма мальчик заговорит о том сокровенном, что было важно для отца.

Два последних фильма, снятых в Италии и Швеции, рассказывают о том, чего ищет художник Тарковский в этом мире. Он ищет дорогу общения с Богом, к которому в первых пяти кинолентах он мог только приближаться. В «Иванове детстве» мы слышим звон ожившего колокола в День Победы и видим полусгоревшую икону Божьей Матери, чудом уцелевшую на стене полуразрушенного храма, как напоминание о матери Ивана. Богородица как метафора защиты Сына Человеческого и воссоединения с Ним, как надежда на продолжение жизни мальчика с его грёзами о счастливом детстве, запечатлёнными в радостных детских снах: с полётами как будто наяву, с поездкой на грузовике, гружёном яблоками, с девочкой, которую можно догонять по чистой, незамутнённой реке, пить колодезную воду из ведра, встречать мать... И крест, периодически всплывающий в кадре крест, который раздавит былинку-мальчика, потому что предназначен взрослому человеку, а не ребёнку. Сергей Загребин уточняет в своей монографии: *«Примечательно, что в фильме блиндаж устроен в подвале разрушенного храма. На поверхности земли сохранился лишь фраг-*

[1] Загребин С.С. Этика Тарковского. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2012. С. 176-177.
[2] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 13:9).

мент стены с изображением Богоматери, да купольный крест, стоящий у спуска в подвал. Метафора разрушенного храма усиливается образом Апокалипсиса. Иван листает трофейный альбом гравюр Альбрехта Дюрера и останавливается на листе "Четыре всадника Апокалипсиса". В творчестве Тарковского Откровение святого Иоанна Богослова всегда имело особое значение как некий духовный камертон»[1].

Кинокартина «Андрей Рублёв» позволяла режиссёру говорить о насущной потребности разговора о Боге. Никто не мог упрекнуть режиссёра в том, что Тарковский говорит о храме, о религии, о вере – тема позволяла ему эти «вольности» в атеистическом государстве. Рождение колокола из чрева земли, рождение гениального прозрения отрока с Божьей помощью создавшего «царь-колокол», стоическая смерть монаха в стенах поруганного захватчиками храма – всё потрясает зрителя. В двух первых названных кинокартинах враги стремятся разрушить храмы Руси, как символы веры, как оплот духовной силы, как центр, как стержень, объединяющий Русь православную. Силён враг, но и дух православный силён. В истории нашего народа мы не раз это доказывали и гнали захватчиков восвояси. А вот бороться с собственным врагом, который разрушает нас изнутри, разучились. Сами отдали храмы на поругание и глумление. Сами разрушали, сами губили, уподобляясь врагам-иноземцам. Развитие технического мира пагубно отразилось на духовном мире человека. В какой-то момент его успехи в познании материи вознесли человека на заоблачные вершины, он вдруг возомнил себя равным Богу и отказался от диалога с Ним.

Тема разрушенного храма, утраченной веры, искажённого восприятия православия будет усиливаться в каждом следующем кинотексте художника. Как тело будет томиться из-за разлуки с тем единственным домом из воспоминаний детства, так душа в современном мире, лишенная храма, обречена на невозвращение на путь истинный. Только после смерти Андрей обретает утраченное: его дом защищён стенами храма. Рядом единственный друг – собака. В «Ностальгии» переводчица Андрея Горчакова Эуджения не в состоянии опуститься на колени в пределах церкви, она не понимает, зачем ей молиться о будущем потомстве, более того, героиня явно задета феминистической «несправедливостью», что женщины больше молятся, чем мужчины. Почти откровением для неё звучат слова служителя церкви, что предназначение женщины в материнстве. Она считает, что счастье не в этом. Парадокс западного мира заключается в том, что он не был лишён на протяжении долгих лет общения с Богом, но растратил духовный опыт не меньше, чем мы в атеистическом государстве, а может быть и больше. Ожидание апокалипсиса делает извилистым жизненный путь многих. Неверие в разумность Божьего мира рождает в душе человека страх, панику, он начинает совершать безумные, безнравственные поступки, которые сбивают его с верного пути, отворачивают от Бога, делают одиноким, непонятым, отринутым. Очевидно, фильм А. Тарковского «Ностальгия» самый значимый в его творчестве.

[1] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 27.

Сначала небольшое отступление от темы, позволю написать от своего лица. Все мы слышали не единожды слова: «Сначала было слово» в разных речевых ситуациях: строкой в книге, проповедью в храме, прозрением в себе. Человеку взрослому и привыкшему анализировать разные явления, связанные с коммуникацией, не надо объяснять значение этой фразы, точно так, как опытным путём человек приходит к пониманию другой, не менее популярной философемы: «никогда не говори никогда». На бытовом уровне человек знает, что это категорическое отрицание, произнесённое в запальчивости, принесёт обратный эффект. В молодости моим любимым стихотворением было цветаевское «Пригвождена к позорному столбу». Оно читалось по поводу и без повода. Оно обожествлялось мною. Казалось, что написано для меня и обо мне. В июне 2002 года мне пришлось прочитать его в последний раз на площадке перед школой у гроба своей заветной подруги. Она погибла возле опоры линии электропередач от взрыва бомбы, начинённой гвоздями. Буквально была «пригвождена к позорному столбу». С тех пор стихотворение не читается мною и слушается по необходимости с содроганием.

Вот так же слово «ностальгия», произнесённое раз, осмысленное, прочувствованное, повторённое и энергетически усиленное внутренними переживаниями режиссёра и произведением искусства, «мечтанное» и в глубину погружающее, реализовалось в судьбе Андрея Тарковского. Невозвращение Тарковского на родину – невозвращение мастера, которому не давали покоя непониманием: *«Мог ли я представить, снимая "Ностальгию", что состояние удушающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом всей моей жизни? Мог ли подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту болезнь, спровоцированную моим безвозвратно утерянным прошлым?..»*[1].

Если бы смог представить, возможно, отказался бы от замысла, а вернувшись на родину, возможно, смог бы сказать гораздо значительнее о теме, которая волновала его больше всего, ведь мечтал А. Тарковский снять серию фильмов по Евангелию от Луки: размышляя над будущими фильмами, Тарковский запишет на последних страницах дневника свою идею снять картину на евангелическую тему: *«Снять Евангелие и кончить на этом?! Как? Как снять? Очень поэтично и гармонично изложено Евангелие от Луки... Какая невозможно трудная работа!.. Даже не работа, а...»*[2].

Вот как интерпретирует этот фильм доктор филологии М. Перепёлкин: *«Итак, "Ностальгия" – фильм о тоске, а точнее – фильм-тоска по материнской утробе, которая в то же время есть Отчий дом, Царство Небесного Творца, где было задумано всё сущее и куда оно возвращается после смерти на земле»*[3].

В фильме «Солярис» помимо других православных аллюзий и реминисценций потрясающ эпизод встречи отца и сына на пороге дома. Блудный сын

---

[1] Тарковский А. Запечатленное время... С. 155-158.

[2] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 307.

[3] Перепёлкин М.А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания: монография. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010. С. 336.

возвращается к родительскому порогу за прощением и пониманием. Он получает желаемое. И теперь его дорога может обрести новый смысл, смысл единения и гармонии. Шаг навстречу на дороге жизни необходим как взрослым, так и детям. Даже позднее воссоединение и понимание ценно для каждого, кто готов к диалогу.

«Зеркало» с его извилистыми тропинками, с отражающимся временем, с постоянным ожиданием чего-то главного и невозвратного стоит как будто особняком в системе других кинотекстов А. Тарковского. В нём сильно женское начало. Тема православной дороги отражается через образы ангелов в альбоме по искусству и в упоминании пророка Моисея. Разлука с отцом искажает восприятие мира. Герой торопится в иной мир, чтобы обрести всё то, чего он был лишён на земле.

В «Сталкере» герой страдает от того, что люди самонадеянно позабыли о первопричине земного существования, они разучились верить и готовы осмеять каждого, кто пытается им об этом напомнить. Вознесясь в своей гордыне над миром, они готовы совершать безумства: взрывать и наказывать, мстить и разрушать. Только на дороге, по которой сталкер предлагает пройти, можно вернуться к себе прежнему, стать снова честным, хотя бы перед собой. Его призыв – стать как дети, исполниться душевной энергией, поверить в возможность счастья и нравственного совершенства, утопичен. Страдания сталкера понимает и принимает только его жена, которая не отказывается от чаши, которую согласна выпить до дна, не отказывается от дороги, которую выбрала сознательно раз и навсегда, соединив свою судьбу с блаженным.

В «Жертвоприношении» звучит молитва «Отче Наш». Она произносится героем в тот роковой час, когда стало понятно, что миру пришёл конец. Конец, так долго ожидаемый, и ожиданиями спровоцированный. Сначала было слово. Эти слова как мантра постоянно звучат с экрана. Во время катастрофы малыш спит, отец не хочет его будить, чтобы не испугать страшным известием о конце земного существования. Не знает о конце света и служанка Мария, у которой нет дома телевизора. То есть слово о конце света не совпало с делом, не все погрязли в грехе, не все готовы расстаться с земной жизнью, не все произнесли заветное: апокалипсис. Жертва героя, его грехопадение совершается во имя жизни, во имя близких, чьи страдания он не в силах наблюдать. Он вызывает огонь на себя. Берёт бремя ответственности, готов гореть в геенне огненной, лишь бы все, кто ему дороги, продолжали жить. Дорога, выбранная героем, сложная. Сочувствие зрителя на стороне Александра, точно так, как сочувствие Господа на стороне кающегося грешника. *«Человек приходит к покаянию через искренние и глубокие нравственные страдания, которые должны иметь единственное возможное завершение – обращение к Богу. Практически все персонажи фильмов Тарковского проходят этот сложный и мучительный путь, точнее – движутся по этому пути, итог которого, как правило, остаётся за кадром, подразумевается между строк. Самый личный, интимный момент жизни*

человека – обращение к Богу не может выставляться напоказ. Режиссёр не договаривает до конца то, к чему зритель должен прийти самостоятельно, осуществив своё личное нравственное усилие. Следует подчеркнуть, что путь нравственного самосовершенствования должен озаряться жертвенной любовью, которая помогает переносить все тяготы и даёт смысл человеческой жизни. Это высшая цель и предназначение человека»[1].

Сегодня имена режиссёров: Кирилла Серебренникова, Павла Лунгина, Владимира Хотиненко, Андрея Прошкина[2], Алексея Балабанова, Андрея Звягинцева, Юрия Быкова, Наталии Назаровой, Александра Касаткина, Ренаты Литвиновой, Андрея Богатырёва[3] входят в круг наших исследований. Все они, независимо друг от друга, пытаются найти дорогу к истине и Богу в наши дни. Переклички с размышлениями Андрея Тарковского в их творчестве так сильны, что мы можем приводить его цитаты к изображаемому сегодня в виде пророческих предсказаний: *«Искусство возникает и утверждается там, где существует вечная тоска по духовности, идеалу, собирающая людей вокруг искусства... Искусство оперирует иероглифами абсолютной истины... Искусство почти религиозно по своей сути, освящённое сознанием высокого духовного долга». При этом Тарковский ни в коем случае не подменял веру искусством: «Искусство способно лишь подготовить человеческую душу для восприятия добра через потрясение, катарсис»*[4]. Эта цитата полностью совпадает с исследуемыми нами фильмами Юрия Быкова: «Жить», «Майор», «Дурак».

Следующее высказывание мы соотносим с кинофильмами Кирилла Серебренникова «Юрьев день» и «Измена»: *«Наш долг перед Создателем, пользуясь данной нам Им свободой воли, борясь со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему, расти духовно, драться с мерзостью внутри себя. Надо очищаться. Тогда мы не будем ничего бояться. Господи, помоги! Пошли мне учителя! Я устал ждать...»*[5].

Как нельзя лучше вписывается в контекст фразы великого режиссёра кинофильм Павла Лунгина «Дирижёр» «Художник, не имеющий веры, подобен слепорождённому живописцу»[6]. «Страсти по Матфею» также имеют прямой отголосок в творчестве Тарковского. Ария альта из оратории И.-С. Баха «Страсти по Матфею» в исполнении Юлии Хамари звучит в фильме «Жертвоприношение». И это не единственная перекличка с творчеством мэтра. Человеку свойственно в жизни стремиться к счастью. В поисках дороги счастья он часто не видит главного: счастливым можно стать, теряя и жертвуя.

«Тарковский заявляет, что счастье, это не достижение желаемого, а осознание ценности своего духовного мира. Если понимать духовность как добродетель,

---

[1] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 286-287.

[2] Орищенко С.С. Искусство звучащего слова. Кн. 5. Культурные коды киноискусства. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2014. 96 с.

[3] Орищенко С.С. Методология культуры...

[4] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 238.

[5] Тарковский А. Мартиролог. Дневники 1970-1986... С. 188.

[6] Тарковский А. Запечатленное время... С. 155-158.

то счастье – есть приобщение к добродетели, есть уменьшение зла и приумножение добра в душе человека. В сущности, Тарковский отходит от индивидуализированного понимания счастья и выходит на уровень понимания счастья как универсальной для всех людей этической категории»[1]. В этих строках заключён смысл другого фильма Павла Лунгина «Остров».

Кинокартина Владимира Хотиненко «Поп» созвучно следующему высказыванию А. Тарковского: *«Так христианская онтология приобретает этический статус, как и христианская гносеология. Познание человеком самого себя становится и познанием Творца. В кинематографе Тарковского эти базовые философские, этические постулаты христианства являются тем глубинным основанием, на котором построено всё творчество режиссёра. Постижение этих глубинных оснований позволяет приблизиться и к пониманию христианской ориентированности всего творчества режиссёра, сущности его мировоззрения, смысла его искусства»*[2].

А. Тарковский был верующим человеком, со своим опытом «бытовых чудес», которые сопровождают духовный путь каждого верующего и являются тем фундаментом, который помогает в трудные минуты быть последовательным. Вот один из примеров из его дневниковых записей: *«Сегодня ещё одно чудо. Всё же со мной иногда происходят странные и прекрасные чудеса. Я был сегодня на кладбище, на могиле у мамы. Тесная ограда, маленькая скамеечка, простенькое надгробие, деревянный крест. Клубника пускает усы. Помолился Богу, поплакал, пожаловался маме, попросил её попросить за меня, заступиться... И вдруг звонок из Рима»*[3]. Эту цитату мы привели, чтобы напомнить об Андрее Прошкине и его фильме «Чудо».

Творчество Андрея Богатырёва и его фильм «Иуда» отражаются в размышлениях Тарковского на эту тему в следующем высказывании: «Тарковский сознавал, каким титаническим и ответственным должен быть этот труд как подведение итогов, как высшая точка профессионального мастерства, как предел духовных исканий с помощью кинематографа. Тарковский, обдумывая замысел, особое место обращает на образ Иуды. В дневнике есть запись: *«NB. Очень важно: Почему Иуда предал? Мотивы... А почему вообще существует Иуда Искариот?.. Наглядное пособие для изучения степени падения человека...»*[4].

Степень падения человека рассматривается в фильмах такими режиссёрами, как Алексей Балабанов «Я тоже хочу», Рената Литвинова «Последняя сказка Риты», Андрей Звягинцев «Левиафан», Александр Касаткин и Наталья Назарова «Дочь». Фильмы о разных судьбах, о разных дорогах, ведущих к православию и от него, о выборе человека, о его не всегда осознанном страдании, если путь к храму закрыт, если Бог не слышит человека, исказившего свою сущность грехом. Каждый из этих фильмов напрямую соотносится с кинокартинами А. Тарковского. Паола Волкова в книге-исследовании творчества Андрея

[1] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 238.
[2] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 256.
[3] Перепёлкин М.А. Слово в мире Андрея Тарковского... С. 199-200.
[4] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 282.

Тарковского писала: *«Так странно складывается биография художника, неотделимая от историй его героев. Реальное земное странничество в творческой биографии Тарковского – это ещё и путь духовных исканий, поиск ответов на вопросы, которые он задавал сам себе и нам, его зрителям. <…> В начале XX века, в 10-х годах, Чаплин почувствовал интонацию одиночества человека в новом веке. Лишь мечта о доме и пустое небо над головой. Фигура маленького, грустного, застенчивого человека на дороге как символ XX века»*[1].

Похоже, что этот странный и одинокий путник достиг рубежей нового века и уже в течение 20-ти лет нового столетия всё ищет и ищет тот единственно верный путь, с которого он сбился в начале XX века. При этом для нас важно было узнать, что поиски А. Тарковского дороги, ведущей к храму, к нравственному, началу, к слову, с которым можно обратиться к Богу и услышать Его ответ, важны и интересны нашим современникам. Молитва Тарковского: *«Боже! Чувствую приближение Твоё! Чувствую руку Твою на затылке моём. Потому что хочу видеть Твой мир, каким Ты его создал, и Людей Твоих, какими Ты стараешься сделать их. Люблю Тебя, Господи, и ничего не хочу от Тебя больше. Принимаю всё Твоё, и только тяжесть злобы моей, грехов моих, темнота низменной души моей не дают мне быть достойным рабом Твоим, Господи! Помоги, Господи, и прости»*[2], – доказывает наше предположение.

Эти слова не могут не волновать, поскольку отражают вечный поиск своей дороги. Дороги к православному храму как к нравственному ориентиру, который поможет услышать слова Бога, обращённые лично к тебе.

4.2. «Монах и бес» Николая Досталя как своевременный разговор о любви

Новый фильм Николая Досталя «Монах и бес» – гимн любви всех ко всему: к миру, к Богу, к человеку. Весёлая, озорная история монаха, ставшего святым, основана на житийной литературе. Элементы чудесного соотносятся в фильме со множественными литературными источниками и православной культурой. Фильм Николая Досталя повествует о жизни «странного» монаха и его приключениях. Иван, Семёнов сын, странствует по монастырям Российской империи. Имя Николая Досталя в связи с православной темой у современного зрителя может вызвать удивление, ведь повествование о монахе, его приключениях и взаимоотношениях с бесом может показаться случайным в фильмографии режиссёра. На самом деле, интерес Н. Досталя к православию проявлялся и в других его работах. Достаточно вспомнить его телевизионный фильм «Штрафбат», когда над полем, усеянным русскими воинами, на небе возникает образ Богородицы, которая пытается укрыть своих сыновей спасительным платом. Её видят несколько человек, выживших в бою. В художественном фильме «Петя по дороге в Царствие Небесное» режиссёр исследует земной путь блаженного юноши. В фильме важен не столько уход молодого человека

[1] Волкова Паола. Цена «Nostos» – жизнь… С. 163-164.
[2] Перепёлкин М.А. Слово в мире Андрея Тарковского… С. 199.

на небо, сколько бережное отношение к нему всех окружающих, объединённых общим горем, в послевоенной северной Кандалакше. Наше наблюдение подтверждает и сам автор: в одном из интервью он упоминает эти работы[1]. Кроме того, в фильмографии автора есть сериал «Раскол». По словам Николая Досталя, в нём он хочет «немножко восстановить историческую правду»: история России XVII в. сравнительно мало изучена и освещена в кинематографе. Основная тема фильма – реформы, проводимые патриархом Никоном, и сопротивление, которое возглавил протопоп Аввакум[2].

Итак, дорога к Богу интересовала режиссёра давно. Дорога от простых грешников: солдат штрафбата и юродивого Пети, до праведного человека Ивана, Семёнова сына. Юрий Арабов, создавая сценарий «Монаха и беса», погрузился в разные исторические эпохи. В образе героя фильма авторы соединили две исторические личности, двух Иоаннов. Святитель Иоанн (Илия), 1-й архиепископ Новгородский и Псковский, живший в XII в., и монах-праведник Иван Семёнович Шапошников, живший в XIX в. в Нило-Сорской пустыне, именно они стали прототипами киногероя Ивана, Семёнова сына. В житии Иоанна Новгородского мы узнаём о его чудесном полёте на бесе в Иерусалим и о чуде, когда плот с ним стал подниматься против течения реки Волхов. О Шапошникове читаем, что он действительно всех любил: и насекомых, и людей, даже тех, кто смеялся над ним, гнал и преследовал его.

Искусству кинематографа подвластно многое. Главное, что кино может воплотить элементы чудесного, сопровождающие жизнь монаха-странника. Интересно, что бес в этом фильме, как в версии «Ночи перед Рождеством» Н.В. Гоголя из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», может перемещать человека по небу, совершая полёт во времени и пространстве. Нечистый доставляет Ивана в Иерусалим, чтобы добиться власти над его душой.

Жизнь монаха сложна и опасна. Опасна степенью искушения, которой он подвергается со стороны нечистой силы. Степенью прелести и ослепления, направленной на его бессмертную душу. Таким лакомым кусочком для бесов является душа праведника. В таких обстоятельствах трудно сказать: «Бес попутал», – если он способен спокойно входить и выходить из тебя, говорить твоим голосом, перевоплощаться и соблазнять, внушая окружающим мысли и образы, которые могут и святого дискредитировать.

Иван, Семёнов сын – человек удивительный. Он измучен тем, что в него свободно может входить и выходить бес и вещать через него. Из-за этого монах попадает в смешные и нелепые ситуации. Если в такой момент у них есть свидетели, то братия шокирована поведением монаха, не предполагая, почему он ведёт себя так вызывающе. А тот только и виноват в том, что рождён со «странностью» любить всё и всех, даже нечистую силу, которая так назойливо не даёт

[1] Николай Досталь о «Монахе и бесе» и других. URL: https://lenta.ru/articles/2016/10/17/dostal/ (дата обращения: 09.11.2015).

[2] Телесериал «Раскол» Николая Досталя. URL: https://lenta.ru/articles/2016/10/17/dostal/ (дата обращения: 17.08.2017).

ему покоя. Сначала кажется, что монах – озорник, балагур и провокатор, что он любит веселить народ и ведёт себя часто так, что благочестивые монахи только руками могли развести. По мере развития сюжета зрители узнают, что сложная жизнь монаха постоянно подвержена искушению всеми смертными грехами. Иван настолько привык к присутствию беса рядом с собой, в себе, что вынужден хитрить и изворачиваться, быть начеку, чтобы не впасть во грех, не запутаться в сети, расставленной нечистью. Монах то горит на виду у братии, то возвращается на плоту, будучи к нему привязанным, против течения реки, то вычищает за час вековой колодец от грязи и смрада, то ловит рыбу, которую можно назвать чудо-юдо рыба-кит – монструс-экзотикус, по мнению писаря, любителя ввернуть сочное словцо. С помощью нечистой силы Иоанн выполняет любое послушание быстро и качественно, что вызывает и удивление, и недоверие, и боязнь настоятеля монастыря и братии, которые вынуждены верить своим глазам, хотя понимают, что тут дело нечистое, иллюзией попахивает и не соответствует по их разумению монастырской каденции.

Соседство с бесом, общение с ним, искушения и прелесть, исходящие от него, известны монашеству не понаслышке. Борьба с нечистой силой через пост, молитву и послушание происходит в монастыре постоянно[1]. И показывается нечисть не каждому смертному, а тому, кто преуспел в богоугодных делах. Наибольшее удовлетворение испытывает нечистая сила, если докучает праведнику. Вот и привязался бес к нашему герою, хочет выслужиться, повысить свой статус, справиться со строптивым христианином. Монах настолько свыкся с присутствием беса рядом, что признаётся на исповеди в любви к нечистому. Но как ни простоват монах, он всё-таки способен на хитрости, при помощи которых противостоит бесу. Тот жжёт его огнём неправедным, а монах спасается в стенах монастыря, где отовсюду звучат молитвы и гасят бесовское намерение – испепелить монаха. Монах соглашается подписать дьявольскую грамоту о продаже собственной души, но тут же, не моргнув глазом, говорит, что доносы и пасквили – анонимное дело, и хотя разумеет грамоте, ставит на документе крест, да ещё присказку произносит: «Ангелам слава! Бесам – язва!», – что и помогает документу благополучно сгореть. Интересен тот факт, что чудо, совершённое праведником, состоялось сразу после искушения беса, когда тот закатил пир горой и пытался уловить душу человека в свои сети через кулинарные изыски. Не рой другому яму, сам в неё ввалишься. Как тут не вспомнить пушкинского персонажа, который постоянно обводил вокруг пальца неопытного бесёнка? Кроме хрестоматийной «Сказки о попе и работнике его Балде», у А.С. Пушкина есть и малоизвестная поэма «Монах», которая тоже является одним из ключей к пониманию фильма Николая Досталя. Иван, Семёнов сын, обещает бесу отдать душу, если тот его доставит в Иерусалим, прибыв на святую землю, ввязывается в драку, в которой погибает. Бес тратит силы на его возвращение к жизни. Монах готов выполнить своё обеща-

[1] Архимандрит Тихон (Шевкунов). Несвятые святые и другие рассказы. Москва: Изд-во Сретенского монастыря; ОЛМА Медиа Групп, 2011. С. 142.

ние, если бес выполнит его последнюю просьбу, войдёт с ним в храм ко гробу Господню. Бес понимает опасность такого поступка для себя, и как бы ему ни хотелось завладеть душой праведника, категорически не соглашается сделать этот шаг. Но Иван вталкивает беса в храм, а обратно выносит на руках парализованного: Легион не зря сопротивлялся – потерял у гроба Господня бесовскую силу. Предварительно он сточил рожки у цирюльника, чтобы шагать в ногу с модой и становится человеком, не подозревая, что скоро утратит все свои бесовские способности. Он открывает Ивану тайну беззакония, что всё в их «епархии» построено на нелюбви: «Не любите и не любимы будете». Задача нечистой силы – всех разобщить, сделать каждого свободным ото всех обязательств перед другими людьми.

Поистине, неисповедимы пути Господни. Возвращение на родину монаха и его спутника было долгим и мучительным. Недалеко от монастыря, куда стремились путники, их арестовали за бродяжничество, обвинили во всех смертных грехах, в которых монах с радостью и признался. Заступничество Легиона объяснило жандармскому чину, что его спутник возьмёт любую вину на себя, чтобы угодить Богу и пострадать во имя Его. Жандарм счёл такое поведение насмешкой над собой и приказал выпороть монаха. Так его и запороли насмерть. И присутствовал при этом только потрясённый товарищ, бывший когда-то бесом, но по воле Бога ставший человеком. Его душераздирающий крик: «Святого убили» – подчёркивает удивительное его перевоплощение. После гибели товарища он идёт в монастырь, чтобы трудиться в нём до конца своих дней.

Фильм Николая Досталя весёлый и трогательный, поучительный и чистый, смотрится легко. Он учит любви. Такое впечатление, что его съёмочная группа создавала картину на едином дыхании, настолько каждый актёр на своём месте, каждый, без исключения. Но главная заслуга, конечно же, принадлежит Тимофею Трибунцеву – исполнителю главной роли. В нём совместилась и наивность, и озорство, и религиозность, и усталость, и святость, и вера, и борьба, и нечто такое, что позволяет душе волноваться и сочувствовать герою фильма.

Кто-то из зрителей снова недоволен. Считают, что непозволительно с насмешкой говорить о настоятеле монастыря и братии, что такое отношение к теме отваживает паству от храма, веры и религии. Здесь стоит не согласиться с таким мнением. Оно просто похоже на брюзжание тех, кто, возможно, даже не посмотрел фильм и сделал выводы на основании чьего-то расхожего мнения. Бывают, к сожалению, и такие зрители.

Когда Легион, заикающийся и хромающий пришёл спасаться в монастырь, то его игумен встретил совсем иначе, чем когда-то Ивана, Семёнова сына: «Будешь у меня Лазарем!» – решил он ласково. Мы часто в исследовании кинотекстов встречаемся с этим библейским именем: Лазарь. Так часто душа грешника нуждается в прикосновении Божьем, в преображении души во славу Его. Как правило, имя это произносится тогда, когда герой ослеплён

прелестью, мнит себя богом и пытается воскресить умершего или излечить больного[1]. Совсем иначе: с другой интонацией, с другим помыслом, с другими надеждами звучит новое имя из уст игумена. Простота и искренность помогает поверить зрителю, что рекомендации праведника Ивана, Семёнова сына – стоять три года на одном месте лицом на восток и день, и ночь взывать ко Господу о помиловании: «Боже, помилуй мя, злобу древнюю! Боже, помилуй мя, прелесть помраченную! Боже, помилуй мя, мерзость запустения!» – помогут Легиону стать Лазарем, воскреснуть для праведной жизни. Здесь игумен не берёт на себя труд чудотворца. Чудо необходимо совершить самому Легиону. Общение с бесом монаха из Торжка не прошло бесследно не только для Ивана, но и для нового монастырского трудника. Помня, что Иван, Семёнов сын, любит всех, понимаешь, что он с неба будет помогать Легиону оставаться человеком и становиться Лазарем.

Настоятель монастыря, которого совсем недавно Легион хотел оклеветать, сместить с должности, не знает многого: латыни, новомодных словечек, сложных философских сентенций, не обучен политкорректности, но он, пережив все испытания, связанные с пребыванием Ивана, Семёнова сына, и Легиона в стенах его монастыря, знает самое главное: «Без правды нет царствования, и монастыря нет». Он точно знает, зачем он здесь, в этом медвежьем углу принимает всех заблудившихся, сирых и обиженных. Сеять любовь, изменять мир, преображая его, неся с достоинством и смирением Слово Божье, – вот задача пастыря отныне и навеки.

4.3. Потребность молитвы в современном кинематографе как традиция

Частотность употребления православных молитв в современном кинематографе говорит о необходимости исследования этого материала с точки зрения риторических приёмов и традиции, которая заключается в тесной взаимосвязи православной культуры и кино. Все молитвы, произносимые героями с киноэкрана, имеют историческую основу, связанную с православной традицией. История сохранила имена священников и православных, чьи молитвы живут в народе, преодолевая время и пространство. Сегодня кинематограф помогает сохранить молитвенное слово, обращённое к Богу. Таким образом, вслед за традиционной фиксацией православных текстов в письменной культуре возникает другая возможность, их устное публичное произнесение. Молитвы звучат с телеэкранов не только на специализированных каналах, подобных «Спасу», в документальных фильмах, но и в фильмах художественных и находят своих слушателей и зрителей, поскольку риторическое воздействие этих слов имеет вековые традиции.

[1] Орищенко С.С. Риторические коды в кинокартине «Ученик»...; Ее же. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда» в контексте культуры XX века // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Самара, 2015 г. / под ред. С.В. Соловьёвой. Самара: СГИК, 2016. С. 38-51.

Современный кинематограф претерпевает период, когда с экрана можно говорить всё, включая религиозные цитаты, в частности произносить христианские молитвы. Вряд ли такое было возможно прежде, во времена социалистического отечества. Мы не говорим о единичных случаях, когда снимался фильм «Отец Сергий» по повести Л.Н. Толстого или любой другой экранизации по литературе XIX – начала XX в., когда институт церкви был нормой в обществе. Особняком здесь стоят произведения Андрея Тарковского, об этом подробно мы говорили в сборнике статей «От фрагмента к целому. Парадигма культурных изменений»[1].

Так, кинокартину «Андрей Рублёв» (1971) Андрея Тарковского принято считать в искусстве фильмом-молитвой, хотя молитвы как жанр риторического искусства звучат не только в этом фильме режиссёра. Уместно здесь вспомнить и Тенгиза Абуладзе с его «Покаянием» (1984) и поиском дороги к храму, и Сергея Параджанова с «Цветом граната» (1968) и осмыслением христианской символики в нём. Необходимо отметить, что в авторской версии 1969 года молитва в фильме «Цвет граната» звучит наиболее ярко и обоснованно. Благодаря работам А. Тарковского, Т. Абуладзе, С. Параджанова в конце XX в. молитва в кино начала XXI в. зазвучала отчётливо и закономерно. Сегодняшняя потребность в молитве, как стержне, внутренней опоре, без которой не возможен сюжет киноповествования, особенно заметна. Молится в фильме «Монах и бес» (2016) главный герой, Иван, Семёнов сын: *«Господи, не знаю, чего просить у Тебя. Ты один ведаешь, что мне потребно. Ты любишь меня больше, нежели я умею любить даже самого себя. Дай рабу Твоему, что я сам просить не смог. Не смею просить ни креста, ни утешения. Только предстаю пред Тобой. Сердце моё открыто. Ты зришь нужды, которых я не знаю. Зри и сотвори по милости Твоей. Низложи и подними меня перед святой Твоей волей. Безмолвствую перед непостижимыми для меня Твоими судьбами. Приношу себя в жертву Тебе. Научи меня молиться. Сам во мне молись. Аминь»*[2].

На первый взгляд может показаться, что текст создан современными авторами. Из христианских источников узнаём, что эта молитва – сокращённый вариант ежедневной молитвы Святителя Московского Филарета (XVIII-XIX вв.) Очевидно, поэтому она наделена такой чудодейственной силой. После такой тирады бес, сопровождавший монаха, совсем ослабел, даже содомская грязь Мёртвого моря, состоящая из останков его пращуров, не смогла его поставить на ноги. При этом молитва смогла посеять в душе беса, по имени Легион, смуту. Вот он уже спрашивает у Ивана, сможет ли Бог принять покаяние от нечистого? Ещё недавно Легион ходить не мог по святой земле, потому что она жгла его ноги, потому что он чувствовал присутствие Иисуса Христа, а теперь заговорил о немыслимом. На что слышит ответ праведника о смирении, покаянии и трёхлетней молитве, которую бес должен будет произносить и днём, и ночью, стоя лицом к востоку и не сходя с места: *«Боже, помилуй мя, злобу древнюю! Боже, помилуй мя, прелесть помраченную! Боже, помилуй мя, мерзость запустения!»*[3].

---

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги...
[2] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров»...
[3] Орищенко С.С. «Монах и бес» Николая Досталя...

Рефрен, в котором поминается Бог, усиливает риторическое воздействие фразы. Этому способствуют тропы и фигуры: и троекратное риторическое обращение к Всевышнему, и уничижительно-сокращённое местоимение *«мя»*, и синонимический ряд, характеризующий нечистую силу в нисходящей градации, и эпитеты, переходящие в заключительную метафору. Трижды фраза заканчивается фигурой риторического восклицания, что усиливает эмоциональное воздействие слова, обращённого к Богу. Такой призыв на помощь и искреннее желание очиститься не может быть не услышан Всевышним. Последние события фильма столь потрясают, что зритель верит в перевоплощение Легиона, ведь что не подвластно человеку, то подвластно Богу. Молитва беса в стенах монастыря поможет ему стать Лазарем, возродиться к новой жизни и начать её с нового закона: «Любите и любимы будете».

В фильме Павла Лунгина «Остров» (2006) монах-кочегар Анатолий молится о своей пропащей душе, о душах паствы. Его молитвы просты и незатейливы, они похожи на молитвы трёх старцев из рассказа Л.Н. Толстого, умеющих ходить по водам: *«Трое Вас и трое нас, Господи, прости нас!»*[1].

Анатолий поёт: *Господи, помилуй! Господи, прости! // Помоги мне, Боже, на моём пути! // Я так слаб душою, телом так же слаб, // И страстей греховных я преступный раб...*[2]. В этих строках заключена мудрость человека, стоящего у смертного одра, посвятившего жизнь покаянию. Тайна этих строк заключается в том, что они принадлежат старцу Николаю Гурьянову, особенно почитаемому Русской православной церковью (XX–XXI вв.) Так художественность кинообраза черпает силу в молитвенном слове, которое принадлежит настоящим подвижникам церкви. Жизнь земная пройдена, задача монаха Анатолия – достойно встретить смерть, не впав при этом в прелесть, не возомнить себя святым, не растерять любовь в сердце ко всем, кто находится рядом и недосягаемо далеко. Молитвенное слово отца Анатолия обладает чудодейственной силой, способной поставить на ноги, вернуть разум, примирить с утратами и потерями, научить искреннему прощению. Смирение, молитва, пост помогают монаху обрести покой, уйти в мир иной с чистой душой. Убедительность образа монаха Анатолия стала возможна благодаря молитвам, исходящим от чистого сердца.

В последней киноленте Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012) мы знакомимся с группой людей, объединённых идеей, через заброшенную колокольню попасть на планету, на которой есть вода, жизнь и счастье. Музыкант, один из группы, который, кстати, будет взят планетой счастья, перед путешествием заходит «в храм на Васильевском острове, на углу 6-й линии и Большого проспекта» в Санкт-Петербурге. Мы слышим его молитву: *«Боже, дай мне разум и душевный покой принять то, что я не в силах изменить, и возможность изменить то, что могу; и мудрости отличить одно от другого. Да будет воля Твоя, а не моя. Аминь»*[3].

---

[1] Толстой Л.Н. Рассказы. URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/narodnye-rasskazy/tri-starca.htm (дата обращения: 20.10.2010).

[2] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров»...

[3] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

Слова эти приписывают множеству авторитетов в культуре: кто – Марку Аврелию (161-180), кто – Омару Хайяму (1048-1131.), кто – немецкому богослову Карлу Фридриху Этингеру (1702-1782), кто – американскому пастору немецкого происхождения Рейнгольду Нибуру (1892-1971), кто – Оптинским старцам (XVIII-XIX).

Как видим, в современном мире персонажи кинофильмов понимают, что молитва поддержит их в сложных жизненных ситуациях. Надежды на собственные силы иссякают. На первый взгляд может показаться, что в кинематографе XXI в. мы постоянно слышим молитвы не канонические, записанные в молитвословах, а авторские, современные, идущие от сердца молящегося. Этот факт нисколько не умаляет их значения. А знание, что в основе «кинематографических молитв» лежат тексты, принадлежащие православным молитвенникам, праведникам, святым, доказывает, почему такой след в душах зрителей оставляют эти риторические образцы. Неслучайно в практике православного человека одной из главных молитв считают Иисусову молитву: *«Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного!»*[1].

По мнению отцов церкви, искреннее обращение к Богу более ценно, простые молитвы гораздо быстрее доходят до адресата. С одной стороны, вхождение в храм современного героя и современного зрителя произошло совсем недавно. Самостоятельно человеку сложно переступить порог храма, а правила воцерковлённой жизни не учатся с лёгкостью за короткий промежуток времени. С другой стороны, потребность в молитве и вхождение в храм стало необходимостью для многих современников, именно поэтому молитвы зазвучали сегодня с киноэкранов так часто и настойчиво. Эпиграфом к рассказу Толстого стоят слова: *«А молясь, не говорите лишнего, как язычники: ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны. Не уподобляйтесь им; ибо знает Отец ваш, в чем вы имеете нужду, прежде вашего прошения у Него»*[2].

Мы понимаем, что потребность в молитве назревала в обществе, лишённом общения с Богом, постепенно. Такова природа человека, что обращение к Богу необходимо ему в дни испытаний. Бабушки, хранившие православную веру в России, уже отошли в небытие, мы опоздали услышать их молитвенное слово, поверить им. Иссяк их источник заступничества за нас перед Богом. Пришли иные времена: сегодня кинематографические молитвы звучат вслед за молитвами литературными. Достаточно вспомнить две молитвы XX в., которые мы исследовали в других работах: первая принадлежит А. Солженицыну[3], вторая В. Ерофееву в рассказе «Галоши»[4]. Наши современники не одиноки в обращении к традиции молитвенного слова. Плеяда предшественников XVIII–XIX вв. тому яркое подтверждение.

---

[1] Православный молитвослов: по благословению Преосвященного Симона, епископа Мурманского и Мончегорского. Москва: Отчий дом, 2009. С. 355.

[2] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 6, 7, 8).

[3] Нива Жорж. Солженицын. Москва: Худож. лит., 1992. С. 95.

[4] Орищенко С.С., Нугайбекова М.А. Рассказ В. Ерофеева «Галоши»: опыт филологического анализа. Самара: СИПКРО, 2005. С. 14.

4.4. Мирское и священное в креативных практиках современного кинематографа

В современном отечественном кинематографе понятия о мирском и священном часто не разделяют. Доказательная часть может быть представлена при интерпретации фильма Николая Досталя «Петя по дороге в Царствие Небесное». Православный дискурс в современном киноискусстве отражает интерес общества к возрождению религии в России. Этот период требует культурологического осмысления, так как показывает важность сакрального в жизни современного общества.

Священное и мирское, сакральное и профанное, небесное и земное, что позволено Юпитеру, то не позволено быку. Современный кинематограф очень многообразен, но он принципиально отличается от кинематографа советского. Сегодня преобладают серые краски, критическое отношение к миру, безысходность и пессимизм. Можно сказать, что эстетика постмодернизма подчинила себе всё пространство современных кинотекстов. Если в Советском Союзе существовал госзаказ на детское кино, на экранизацию классической литературы, на патриотические, исторические фильмы, фантастику, разножанровые комедии от сатирической до лирической, то сегодня, при первом осмыслении вопроса, на него можно сразу не ответить. Но это вовсе не значит, что между кинематографическими «временами» двух государств, двух политических систем, двух эпох – пропасть. Мы как раз доказываем в своих исследованиях обратное. В статьях «Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации»[1] и «Отцы и дети в современном русском кинематографе»[2] мы отмечаем, насколько связаны кинематографические мастерские современных режиссёров и режиссёров второй половины XX в.: Андрея Тарковского, Сергея Параджанова, Тенгиза Абуладзе.

Если говорить о принципиально новом в современном кинематографе, то это, скорее всего, открытое обращение к теме священного как эквиваленту чудесного, принадлежащего духовной жизни современного общества, без метафор, символики и иносказания. Это не значит, что тропы и фигуры не используются современными режиссёрами. Мы говорим о том, что сегодня с экрана могут звучать молитвы, что может быть показана жизнь духовного пастыря без комического и сатирического оттенка, направленного на него[3]. Стала возможной экранизация Евангельских притч, самого Евангелия, художественной литературы из жизни святых, апостолов и земной жизни Иисуса Христа[4]. Духовная жизнь в Советском Союзе никогда не прекращалась, она

---

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги...

[2] Орищенко С.С. Отцы и дети в современном русском кинематографе // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности = Art Paradigms in Age of Social Turbulence: материалы Междунар. науч.-практ. форума (Самара, 2017/2018): в 2 т. Т. 2 / под ред. В.И. Ионесова. Самара: СГИК, 2018. С. 136-169.

[3] Орищенко С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко...; Ее же. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...; Ее же. Предательство и прозорливость...

[4] Орищенко С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда»...

уходила в «подполье». Главная задача верующих в атеистическом государстве – звучащее молитвенное слово. Оно было сохранено нашими бабушками, ровесницами XX века. Это они не прекращали своего общения с Богом, сохраняли молитвенный щит над родом, твёрдо веря, что придёт время, и их потомки обретут духовное зрение, поймут разницу между верой и неверием, примут правильное решение[1]. Мирское – принадлежащее миру, обществу людей, часто противопоставляют священному, связанному с верой в православной религии. Правильно ли это? Нет ли в этом какой-то ошибки, мешающей разобраться в сути вещей? Возможно ли соединение мирского и священного в одном пространстве? На наш взгляд, возможно. Но не в том виде, как это происходит в исламе, мы говорим о христианском мировоззрении, православной его составляющей. Чтобы объяснить свою точку зрения, обратимся к кинематографической ленте Николая Досталя «Петя по дороге в Царствие Небесное».

Середина 50-х годов. Страна после страшного исторического события вселенского масштаба – Второй мировой войны. Великая Отечественная война в прошлом, но не настолько, чтобы эти события не влияли на взаимоотношения между людьми в пространстве фильма. Небывалый подъём по индустриализации страны, новые стройки восстанавливают разрушенное. Рядом с позитивным, победившим миром лагеря заключённых, виновных и неповинных – события которые известны нам по многочисленным источникам: литературе, кинохронике, публицистике, истории. Тем не менее страна объединена Великой Победой, единым горем, единым дыханием, единым стремлением – восстановить утраченное, приблизиться к светлому будущему – коммунизму. Казалось бы, самое страшное испытание позади. Враг повержен. Советский Союз выстоял, спас европейские народы от порабощения, а мир от фашизма. Долг, подвиг, героизм, с одной стороны, вполне мирские понятия, с другой стороны, священные, способные возвеличить силу человеческого духа, возвысить ратный подвиг советского народа на дорогах Великой Отечественной войны. Не случайно к сонму святых причислены такие имена защитников отечества, как Дмитрий Донской, Александр Невский, Фёдор Ушаков. Это ли не сближение мирского и священного? Значит ли это, что сакральное и профанное сближаются в эпоху испытания? Возможно, так оно и есть. Внешний враг повержен. Но не менее страшен враг внутренний. Где искать опору для того, чтобы пережить горе утрат? В чём смысл жизни, если десять сыновей не вернулись с войны, и на пороге одинокая старость? Как заставить себя жить, если душа выжжена и не видит света?

В фильме Николая Досталя с первых кадров появляется блаженный Петя, юноша лет 20, сын своего отечества. Добрый, красивый, наивный, желающий быть нужным родине. Стоит на дороге с милицейским жезлом и наблюдает за

[1] Орищенко С.С. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп»...; Ее же. «Монах и бес» Николая Досталя...; Ее же. Потребность молитвы...; Ее же. Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства // Креативная экономика и социальные инновации. 2018. Т. 8, № 4 (25). С. 57-65.

нарушителями дорожного движения. Изредка по занесённой снегами дороге проезжает машина. Поведение добродушного юноши никем не обсуждается в поселении. Все жители подчиняются указанию его жезла, приостанавливают транспортные средства, извиняются, если новоявленный дядя Стёпа чем-то не доволен, готовы уплатить штраф и подчиниться юному инспектору. Удивляет, что в этих обстоятельствах все жители посёлка едины в своём отношении к парню. Никто не подтрунивает над ним, никто не подчёркивает в нём его недуг. Все с пониманием относятся к беде семьи и как могут поддерживают их своим незаметным участием. При этом нет в адрес Пети насмешек, нет пренебрежения к блаженному. Здесь уместно заметить, что только некоторые дети протестуют против поведения псевдорегулировщика, ведь они выросли в атеистическом государстве, но они получают от родителей нравственные уроки. Взрослые на стороне Пети, при этом они не унижают его достоинство, объясняя детям, что юноша душевнобольной. Те кто помладше даже не понимают, что юноша болен, потому что он ведёт себя так, как принято жить в этом местечке. Зритель так и не узнает, что стало причиной недуга молодого человека: или он появился на свет таким, или что-то случилось непоправимое в подростковом возрасте, что психика молодого человека не выдержала и дала сбой. Петя отвечает односельчанам взаимностью. Он только на вид строг, но может переживать и вполне «здоровые» эмоции. Он неравнодушен к женскому полу и пробиваем красотой жены начальника лагеря, очаровательной докторши. Он помогает знакомой девушке отправиться с грузом в пункт назначения, приостановив очередную машину. Он не доволен начальником строительства и не позволяет ему сесть рядом с собой за один столик в обеденный перерыв, возможно, чувствуя в нём соперника, сильную личность, интересную местным женщинам или, скорее всего, показывает свою неподкупность перед сильными мира сего. Петя заботится о матери и мечтает получить для солидности наган от начальника милиции, а пока что довольствуется деревянным оружием, которое хранит в кобуре.

Живёт паренёк в далёком северном селении, несёт свою вахту, хочет быть полезным, присматривает за порядком. И как было ему не поучаствовать в поимке беглых заключённых, ведь Петя стоит горой за порядок. Вот здесь и случится непоправимое. Петю застрелит солдат из конвоя. Случайно. Ведь Петя не умеет просчитывать возможные ходы и приспосабливаться к трудностям жизни. Можно сказать, что солдат погиб на посту, верно неся службу, если бы не одно но, которое меняет наше отношение к происходящему. Петя был болен, серьёзно болен. Он оставался ребёнком, несмотря на высокий рост, возраст и желание быть полезным. Убили невинную душу случайно, тем страшнее сложившаяся ситуация. Никто не хотел смерти юноши, никто не предвидел трагедии. Здесь взрослое население вроде бы и не виновато. Тогда в чём смысл истории, рассказанной авторами фильма? Что пути Господни неисповедимы, нам известно. Что человек предполагает, а Бог располагает – тоже. Что

Бог знает, когда забрать душу, когда ей необходимо подняться в мир горний – знаем. Невинная душа Пети попадает в Царствие Небесное, потому что Бог учит: «Будьте как дети», – пришло время ангельского служения на небесах.

Известно уникальное отношение на Руси к юродивым, достаточно вспомнить рассказ И.А. Бунина «Иоанн Рыдалец». Об институте юродства мы подробно говорили в статье по фильму Павла Лунгина «Остров»[1]. Тема юродства настолько значима для нас, что звучит даже в такой лирической комедии советского периода, как «Любовь и голуби» режиссёра Владимира Меньшова. В ней идёт рассказ о деревенском «дурачке», любившем голубей и убитом злыми людьми. История вызывает слёзы сопереживания в душе младшей дочери героя, самой чистой и невинной душе. Не стоит русское село без праведника, читай – юродивого, считай – святого. Юродивый не от мира сего, его присутствие необходимо для жителей как села, так и города. Здесь, на земле отмечен Богом его светлый путь на небо. Отсюда трепет, отсюда почитание, отсюда любовь народная к мирским испытаниям блаженных людей, которые ведут мир к постижению сакрального, ведь доброе отношение к юродивым может стать пропускным билетом в иной мир, доказательством понимания священного промысла Божьего. В истории Русской православной церкви есть юродивые, причисленные к лику святых за свой земной подвиг: это Ксения Петербургская, Андрей Симбирский, Пелагия Дивеевская, Прокопий Вятский, Максим Тотемский, Андрей Тотемский, Феофил Киевский и другие. Мирское свойственно человеку «земному», часто оно мешает духовному росту, становится препятствием при восхождении к Богу. Святость зарабатывается работой, борьбой с грехом внутри себя. Понятно, что путь юродивого предопределён заранее, любое его деяние – дорога к Богу. Оно может быть не понятно многим, оно противоречит или не подчиняется логике простого смертного. Сакральная память предков помогает выработать правильное отношение к Божьим людям, именно поэтому никто из взрослых в фильме «Петя по дороге в Царствие Небесное» не желает причинять обиды блаженному человеку.

Мир дольний и мир горний, пересекаясь в жизни человека, образуют метафорический крест судьбы, который человеку необходимо пронести с достоинством на личную Голгофу – вершину земного подвига, закрепиться на последнем форпосте, чтобы войти в вечность. Петя погибает на посту, доказывая любовь к отечеству, проявляя лучшее в себе – героическое начало заступника земли русской. Создатели фильма показывают таким образом сложный, неоднозначный мир в душах людей послевоенного времени, измученных утратами близких на дорогах войны, запуганных молохом ГУЛАГа, перемалывающего народ без разбора, утративших духовную опору в атеистическом государстве.

Священное и мирское не противопоставлено для нас, как сакральное и профанное. Это две стороны одной медали. Повсюду видно их взаимодействие. Так, Василий Николаевич Муравьёв из профанной жизни мирянина

[1] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров»...

через сакральное вырастает в старца Серафима Вырицкого. В августе 2000 года Серафим Вырицкий канонизирован Русской православной церковью в лике преподобных в сонме Собора новомучеников и исповедников российских. Мирское и священное – это две ступени при восхождении в Царствие Небесное. Не каждому доступно их преодоление, но оно возможно. Жития святых тому доказательство.

Кто-то из невоцерковлённых не понимает, откуда такое почитание верующих людей мощей святых. Через них чаще всего можно понять на физическом и духовном уровне присутствие Бога в мире. Тот, кто испытал их действие на себе, никогда не предаст веры. Это ещё одно доказательство соединения миров дольнего и горнего, когда через физическое тело, принадлежащее земному, мирскому, профанному, возможна трансляция духовного, священного, сакрального. Таким образом священное показывает, что оно насыщено мирским, мирское – это одна из стадий становления иррационального.

Ежедневно соединение священного и мирского происходит в пределах храма, когда миряне приходят на службу с открытым сердцем, чтобы найти духовную поддержку и находят её: исповедуются, причащаются. Для верующего человека все основные этапы жизненного пути: рождение – свадьба – смерть, отражаются в священных обрядах крещения – венчания – отпевания. В этом соединении видится промысел Божий, основанный на любви к человеку, которого он опекает на протяжении всего жизненного пути. Одна из сильнейших исповедальных сцен показана в фильме Андрея Кравчука «Викинг». В нём киевский князь Владимир рассказывает священнику в православном храме о своих греховных деяниях и возрождается к новой жизни, приняв крещение осознанно. Искренность события приводит его к пониманию, каким должен быть путь русского народа. Крещение Руси князем Владимиром приводит его к сонму святых[1].

При этом трудно оспаривать тот факт, что священное и мирское противопоставлены друг другу. Это знание, однако, не мешает человеку гармонизировать жизнь внешнюю и внутреннюю. Это составляющая счастья – жить в согласии с миром и собой. Гармонизация становится возможной при условии поиска света и привлечения его к себе: изучение священного слова, выбор пастырского руководства, освящение жилища, стремление к святым местам, движение к соединению с Божественным началом. Недаром верующие считают, что человек на земле только гость. Возможно, смыслом его пребывания на земле, в плену мирского, является возвращение в лоно сакрального. Путь к священному долог и труден. Мирское на этом пути всё время отвлекает, требует сил и внимания. Прельщает, переориентирует, изматывает. Священное организует мирское. В традиции русского народа называть село именем святого, в честь которого возведён храм: Воскресенка, Николаевка, Александровка, Воздвиженка, Богородичное, Павловское, Петровка, Сергиевск...

[1] Орищенко С.С. Роль преподавателя как проводника...

Мир не существует без духовной составляющей, при этом миряне совершают ошибки, грешат, преступают духовный закон, а затем страдают, ищут выхода из угнетённого состояния, где священное на время отступает в тень, предлагая мирянам окончательно утвердиться в самостоятельном выборе света, священного, сакрального, Божественного. Утвердившись в правильности выбранного пути, человек совершает духовный подвиг. Так, в фильме Владимира Хотиненко «Поп» отец Александр Ионин на оккупированной фашистами территории принимает в свою семью всех обездоленных детей разных национальностей, рискуя быть казнённым. Молитва этого человека и его матушки помогает преодолевать мирские проблемы под неусыпным контролем врагов. Между молотом и наковальней живёт отец Александр и честно несёт службу пастыря, человека, который удерживает священный щит молитвенного слова над жителями Псковского села во время самой страшной войны XX века.

Если мирское и священное так близко соприкасаются и взаимодействуют, может быть, противопоставление их условно? Когда мирское превалирует над священным? Гордыня, власть и деньги делают своё разрушительное дело. В современном обществе чиновники мнят себя полубогами, способными распоряжаться судьбами людей. Этот факт не может не отражаться в киноискусстве, так мирское превалирует в современном кинематографе. Галерея персонажей без сердца, без чести и совести нескончаема. Чиновники всех рангов не только не помнят о священном, но и пытаются его подкупить или откупиться от него, поставить себе на службу для исполнения нескончаемых желаний. Куда деваться маленькому человеку в таких обстоятельствах? Терпит унижение и преследование от мэра города персонаж фильма Андрея Звягинцева «Левиафан»[1]. Из-за бездействия чиновников города убит толпой разъярённых жителей общежития герой фильма «Дурак» Юрия Быкова[2]. Что делать? Неужели священное сокрыто от мирского навсегда? Антагонизм священного и мирского существует, и тема эта наиболее явственно прослеживается в нашем государстве, отвернувшемся от священного в далёком 1917 году не только в искусстве, но и во всех сферах жизни. Государство воинствующего атеизма провозгласило человека в центре Вселенной. Логично было бы предположить, что в стране уничтоженных храмов, расстрелянных священников, сосланных в лагеря монахов, разбитых колоколов, сожжённых икон, закрытых монастырей мирское победило раз и навсегда. Возвращения к прошлому православного государства невозможно. Но человек предполагает, а Бог располагает. Приходит время, когда верующие и атеисты перестают быть противниками. Многие неверующие обращаются к Богу с просьбами о поддержке, пополняют число воцерковлённых. Есть время разбрасывать камни и собирать их. Строительство православных храмов подтверждает, что в обществе настала необходи-

[1] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи // Модернизация культуры...

[2] Орищенко С.С. Любимый герой в поисках гармонии. Конец триады. Фильм Ю. Быкова «Дурак» // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: СНЦ РАН, 2016. Т. 18, № 2. С. 106-110.

мость в возвращении священного. Потребность общества в общении с Богом, поиск дороги, которая приводит к храму, сознательное отречение от мирского, уважительное отношение к смерти и мечта о воскресении питают современный кинематограф многими оригинальными сюжетами[1].

Однако не во всех кинематографических интерпретациях священное возводится на пьедестал. Есть и критическое осмысление темы, где показано недоверие к институту православной религии, где высмеивают образы священников, показывая в них большую привязанность к мирскому в фильмах А. Звягинцева «Левиафан», К. Серебренникова «Юрьев день»[2]. Если сатирические нотки в адрес батюшки в фильме Кирилла Серебренникова уместны, то Андрей Звягинцев явно «перебрал» с чёрными красками ровно настолько, чтобы зритель не поверил ему, посчитал его точку зрения неубедительной или предвзятой.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что в современном кинематографе антагонистам священному и мирскому уделяется много внимания. Это могут быть сюжеты из области мирского восприятия темы, не связанные с темой возрождения храмов, как в фильме Юрия Быкова «Жить», где один из персонажей считает, что Бога придумали люди, чтобы подчинять себе более слабых, но в конце истории жертвует собой на дороге смерти ради случайного попутчика[3]. Это могут быть пограничные сюжеты, как в фильме Алексея Балабанова «Я тоже хочу». Группа маргинальных элементов стремится к колокольне счастья, которая отправляет людей на другую планету. Никто из них не живёт по законам заповедей, но внутри каждого уже созрело желание прикоснуться к священному. Каждый из персонажей, не раздумывая, говорит: «Я тоже хочу», – как только появилась возможность выбора, они сразу отрекаются от мирского в пользу священного. И наконец, в фильмах Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь», Павла Лунгина «Остров», Владимира Хотиненко «Поп», Андрея Прошкина «Орда» показаны пастыри, которые являются настоящими проводниками между мирским и священным. На самом деле оппозиционная пара священное – мирское гораздо сложнее, но она входит в разряд философских противоречий, которые существуют в единстве, как день и ночь, жизнь и смерть, космос и хаос, и значит всегда будет интерпретироваться в искусстве, поскольку неисчерпаема.

---

[1] Орищенко С.С. Заигрывание с образом смерти и его карнавализация в фильме Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты» // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: СНЦ РАН, 2016. Т. 18, № 2 (2). С. 205-208.

[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»... С. 1283-1289; Ее же. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»...

[3] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить по совести. Кинематографическая версия. Юрий Быков «Жить» // Известия СНЦ РАН. Самара: СНЦ РАН, 2015. Т. 17, № 1 (5). С. 1172-1176.

4.5. Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства

Написана новая книга «Кинопанорама православных фильмов: Словарь». Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства – явление новое, свойственное концу XX – началу XXI века. При этом необходимо сделать оговорку, что в словарь включены документальные, художественные и мультипликационные фильмы. Их появление на экранах принадлежит разным периодам, разным странам. Конец XX – начало XXI в. – время активного создания документальных фильмов в России. Художественное кино создавалось на протяжении всей истории кинематографа.

Идея создания православного кинематографического словаря пришла во время изучения сайта о православных фильмах онлайн[1]. Электронный адрес сайта: (авторы онлайн-справочника представляют 727 кинокартин, включая аудиокниги). Одиннадцать аудиокниг в словаре не указаны, так как нас интересует визуальное искусство. Цифру в 727 наименований онлайн-справочника можно считать приблизительной, ведь многие документальные фильмы имеют несколько частей: от двух до пятнадцати. Количество словарных статей в «Каталоге православных фильмов» – 730. Нами добавлено несколько художественных фильмов из личного тезауруса, такие как «Юрьев день», «Измена», «Ученик» Кирилла Серебренникова; «Левиафан», «Возвращение» Андрея Звягинцева; «Жить», «Майор», «Дурак» Юрия Быкова; «Иуда» Андрея Богатырёва; «Я тоже хочу» Алексея Балабанова; «Мелодия для шарманки» Киры Муратовой; «Поп» Владимира Хотиненко; «Викинг» Андрея Кравчука; «Цвет граната» Сергея Параджанова; «Покаяние» Тенгиза Абуладзе; «Ностальгия» Андрея Тарковского; «Солнечный удар» Никиты Михалкова; «Петя по дороге в Царствие Небесное» Николая Досталя; документальный фильм «Любушка» Светланы Тандит.

Конечно, предлагая художественные фильмы режиссёров, чьи работы вышли в последнее десятилетие, мы понимаем, что рискуем быть непонятыми. Некоторые из них могут вызвать недоумение у создателей сайта «Православное кино онлайн». Мы предполагаем, что не все согласятся с нашим выбором. Но мы уже говорили о проблеме, которая стоит перед учёными[2]. Какое кино можно считать православным, по каким критериям? Серьёзных научных исследований в этой области знаний пока не существует. Мы основываемся на мнении, что, если фильм рассматривает истоки смертного греха и пытается осознать его разрушительную силу в пределах экранного времени, его можно отнести к данной категории фильмов. Главные вопросы, поставленные

[1] Православное кино онлайн. URL: http://pravfilms.ru/load/?page30 (дата обращения: 25.06.2017).

[2] Орищенко С.С. Отражение русской революции в кинематографе: от «Окаянных дней» И. Бунина до «Солнечного удара» Н. Михалкова // Память о прошлом – 2017: VI ист.-арх. форум, посвящ. 100-летию революции 1917 года в России, (Самара, 18-20 апр. 2017 г.): материалы и докл.: сб. ст. / сост. О.Н. Солдатова, (отв. сост.) Г.С. Пашковская. Самара: Науч.-техн. центр, 2017. С. 526-534.

в них: как бороться с грехом, быть свободным от него, и к чему приведёт бездействие? Достаточный ли это повод, чтобы причислить названные фильмы к данному тезаурусу? Вопрос остаётся открытым. При этом можно отметить, что знакомство с творчеством Павла Лунгина «Дирижёр», «Остров»; Андрея Прошкина «Орда»; Николая Досталя «Монах и бес»; Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь» произошло раньше, нежели с интернет-сайтом «Православное кино онлайн». Эти фильмы с православным дискурсом также входят в круг наших интересов. Интерес к творчеству данных авторов мы подтверждаем рядом исследовательских интерпретаций, изданных в научных журналах и сборниках конференций.

Данный словарь содержит 730 описаний: 531 документальный, 142 художественных и 57 мультипликационных фильмов. Несмотря на солидную цифру, это малая толика из всего потока православного кино. Сегодня культуре не известно точное количество кинематографических работ в этом направлении, но известно о приблизительной цифре – двадцати тысячах киноверсий, посвящённых христианской религии. Понятно, что каждый новый календарный год помогает увеличению количества фильмов.

В чём заключалась наша работа? В каталоге интернет-сайта нами были найдены некоторые несоответствия: какие-то фильмы повторяются дважды, часть из них входит в списки художественных фильмов, хотя являются документальными и наоборот. Таким образом, обработав материалы о православном кино в малой его части, мы надеемся на продолжение работы, если она будет востребована в науке и искусстве режиссуры православного и патриотического праздника.

Было установлено, что некоторые документальные ленты разных авторов названы одинаково, такие как «Икона», «Литургия», «Старцы», «Страсти по Матфею». Они в словаре заняли свои места в алфавитном порядке и следуют друг за другом по году выпуска. Есть совпадения названий и среди художественных фильмов, например, «Евангелие от Матфея» Паоло Пазолини и Регардта Ван Ден Берга; «Иуда» Роберта Карни и Андрея Богатырёва, «Камо Грядеши» Мервина Ле Роя, Энтони Манна и Ежи Кавалеровича. Они также зафиксированы по году выхода на экраны в порядке возрастания. Исправлены грамматические ошибки в аннотациях. В некоторых из них минимально исправлен текст.

В онлайн-справочнике много неточностей, связанных с именами режиссёров документальных фильмов. Некоторые титры дают имена режиссёров в сокращении. Нас заинтересовал этот вопрос, мы стали просматривать фильмы, чтобы уточнить сведения о создателях кинодокументалистики, восстановили сведения о некоторых режиссёрах. Другая проблема заключалась в том, что в титрах документальных и анимационных фильмов не было полных имен режиссёров. И если нам удалось найти имена почти всех режиссёров документальных фильмов, то с мультипликацией вопрос остался открытым. После перечня

фильмов мы указываем отдельным списком имена кинорежиссёров. После имён режиссёров документального кино даём список 61-го фильма, где имена авторов не указаны вовсе. Они идут в том же алфавитном порядке, что и в основном списке с указанием года выпуска. Предполагаем, что после выхода книги появится обратная связь с читателями, которые смогут уточнить сведения, необходимые нам, чтобы в последующих изданиях мы могли восстановить «справедливость».

Считаем, что восстановление имён режиссёров принципиально важно для науки и искусства. Нам прекрасно знакомы создатели художественных фильмов. В этом заключается уважение к тем, кто работает в кинематографе. Документалисты тоже достойны того, чтобы их имена были на слуху, ведь именно документальное кино взяло на себя труд вести просветительскую работу в вопросах христианской православной религии в современных условиях возрождения веры в России. Время строительства храмов, возвращения православных традиций, становления монастырской жизни важно для культуры России и требует тщательного описания, в том числе и кинематографического.

Мы не берёмся давать оценку качеству тех или иных кинокартин, указанных в онлайн-каталоге. Именно поэтому мы оставляем аннотации так, как они предложены в Интернете, хотя многое хотелось бы в них изменить или уточнить. Было даже желание написать свои варианты текстов. Возможно, мы сделаем это при следующем издании словаря. Пока что мы сознательно оставили всё без изменений. Наша задача – обратить внимание общества на возможность культурологического изучения этого явления – *православное кино.* Чтобы подчеркнуть важность затронутой темы, обратимся за поддержкой к авторитетному мнению С. Фрейлиха. В книге «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского», он говорит: *«Например, внезапно возникшая и заставшая нас врасплох тема "Кино и религия". Советская кинотеория, развивавшаяся несколько десятилетий в атеистической стране, не занималась этой проблемой в научном плане, её касались у нас не столько с исследовательской, сколько с разоблачительной задачей. Сейчас, когда религия заняла достойное место в нашем обществе, когда выходят труды религиозных философов Соловьёва и Фёдорова, печатаются исследования Александра Меня, – мы, легко поддающиеся "смене вех", поворачиваем на 180 градусов и уже не исключительно в пользу Маркса трактуем проблему, а исключительно в пользу Христа... этот вопрос шире самой темы и имеет важное методологическое значение...»*[1].

В связи с высказыванием учёного, считаем, что научное исследование православного кино может начаться с создания книжных каталогов о нём. Предполагаем, что этот первый опыт потребует продолжения. Тема православного кино ждёт своих исследователей. Очевидно, что в будущем часть работ, указанных в этом словаре, будет опущена ввиду их несовершенства, но таких работ немного, хотя мы можем ошибаться в своей оценке. Возможно, что и эти документальные работы необходимы будут науке для полной картины исследования.

[1] Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Академ. проект; Трикста, 2008. С. 9.

Структурно словарь состоит из трёх частей. Первая посвящена документальному кино, вторая – художественному, третья – мультипликационному. Каждая из частей заканчивается алфавитным списком фамилий и имён кинорежиссёров. Вместо заключения читатели смогут познакомиться со статьёй автора о православном кино, которая была написана после знакомства с сайтом «Православное кино онлайн». В структуру сведений включена информация из Интернета. Туда входит аннотация к фильму, имя режиссёра, год выхода кино на экран, страна, продолжительность фильма, имена актёров в игровых фильмах и награды, которые получили авторы в разных номинациях на православных кинофорумах.

Главные цели создания словаря о православном кино – сохранение информации о нём, корректировка сведений об авторах и привлечение киноматериалов при написании сценариев по праздничной культуре. Богатейший исторический, художественный и документальный материал может быть тем фундаментом, который поможет режиссёрам театрализованных представлений и праздников решать самые смелые постановочные задачи.

4.6. Традиционные ценности православной праздничной культуры в современном кинематографе

В современном кинематографе активно создаётся православное кино. Условно оно делится на художественное, документальное и анимационное. Некоторые сайты присоединяют к спискам аудиокниги. Нас интересует этот вопрос, поскольку это направление современного киноискусства может стать значимой опорой при создании патриотического праздника. Православное кино поможет сформировать правильное отношение светского зрителя к традиционным ценностям православной культуры.

Традиционные ценности православной праздничной культуры в современном кинематографе исследованы мало, как мало исследовано и само православное кино. Но эти ценности существуют, часто они касаются исторических фактов, связанных с православной культурой, и, как правило, принадлежат документальным фильмам. Так, в одном из фильмов, в котором речь идёт о годах Великой Отечественной войны, мы узнаём, что в 1945 году Пасха праздновалась 6 мая. День Победы над фашистской Германией – 9 Мая, приходился на неделю празднования Светлой седмицы. *«На этой неделе православные христиане ходят друг к другу в гости и дарят крашеные яйца и куличи. В течение недели при звоне колоколов иногда совершают крестные ходы вокруг церкви, при этом носят крест Христов. Таким образом, православные радуются победе Спасителя над смертью и адом. На протяжении всей пасхальной недели Царские врата в храмах не закрывают. В народе считают, что в это время распахнуты врата в рай, и каждый умерший во время светлой седмицы попадает прямо к Господнему Престолу»*[1].

[1] Святая седмица. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Светлая_неделя_в_славянской_традиции (дата обращения: 25.06.2017).

Так и хочется вспомнить народную мудрость о том, что люди начинают войны, а заканчивает их Господь. Традиционные ценности православной праздничной культуры в современном кинематографе очень важны. Порой светский зритель даже не подозревает, какие удивительные факты из жизни православной культуры мы можем почерпнуть в кино, чтобы убедиться в неоспоримости его влияния на современную праздничную культуру. Патриотическое воспитание тому пример. Все праздники патриотической тематики, где необходимо помнить о доблести русского оружия, о бесстрашии русского солдата, о силе духа православного народа в сложные исторические времена, можно проиллюстрировать материалами православного документального кино. Великая Отечественная война. Битва в низовьях Волги. История генерала Чуйкова, выстоявшего под шквалом огня в Сталинграде, дошедшего до Берлина и перекрестившегося кулаком, глядя на Рейхстаг. Так он крестился и в Сталинграде после того артобстрела, когда выжил один, когда не смог разжать руки, скованные в кулаки, чтобы перекреститься. Планета Чуйковия, открытая астрономами в наши дни, получившая имя в честь матери генерала за преданность вере, скорее не удивляет, а лишь подтверждает мысль о силе материнской молитвы, что со дна морского достанет. Молитва, которую генерал носил всю жизнь в партбилете, была написана её рукой.

В блокадном Ленинграде одиннадцатилетняя девочка-сирота Любушка, ставшая впоследствии странницей, каликой перехожей, прославившаяся своим даром предвидения, всю жизнь прожила в пути между монастырями, городами и сёлами. Символ стойкости и веры, символ силы духа против мирового зла, символ скрещения дорог в судьбе ребёнка, вынесшего все страдания и победившего, скорее похож на сказку. Совсем недавно мы говорили о подобной истории ребёнка, раздавленного войной в фильме Андрея Тарковского «Иваново детство». Непосильный гиперметафорический крест исторических событий не раздавил девочку, он сделал её святой[1].

Современный безбожный мир строился не один день[2]. Его «создатели» в течение 70-ти лет стремились отучить народ верить в Бога. Разрушение храмов, гонение на священников не убили православного духа в народе. Документальное кино рассказывает о судьбах московских патриархов в годы преследования. Их стоическое служение сродни подвигу во имя русской земли, во имя русского народа. Любой праздник православного календаря украсят факты из этих фильмов.

Не менее значительны в этих кинолентах элементы, связанные с традицией духовного песнопения. Ни один праздник не обходится без музыкального сопровождения. И здесь из этого неиссякаемого источника можно черпать и

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации в отечественном кинематографе // От фрагмента к целому...

[2] Орищенко С.С. Методология культуры...

черпать, чтобы украсить праздник, усилить его эмоциональное воздействие на зрителя, вызвать душевный отклик и создать неповторимую атмосферу[1].

Важность изучения православного кино для режиссёра театрализованного представления и праздника неоспорима. При этом в современном российском кинематографическом пространстве православного документального кино очень много тёмных пятен. Прежде всего, это непрояснённые вопросы, связанные с отсутствием точных выходных данных кинофильмов. Зрители иногда не знают в буквальном смысле, в каком году снята кинолента, кем. Следующий вопрос ещё более сложный: какое кино можно считать православным? Каковы критерии, по которым мы будем относить кинопродукцию к православному кино? Часто нам не известны точные данные о количестве выпускаемых кинофильмов. Кто-то считает, что такого рода кино вовсе не существует. Кто-то называет цифру в двадцать тысяч кинолент. В связи с этим возникает проблема, которая состоит в том, что до сих пор в науке не созданы подробные каталоги, из которых можно было бы узнать основные сведения о том или ином православном фильме. Что мы имеем в виду? За последнее тридцатилетие создано около 20 тысяч православных фильмов. Серьёзная цифра. И очевидно, в силу своей серьёзности требует единого описания, единых каталогов, чтобы в них при необходимости можно было найти ту или иную кинокартину как для знакомства с ней, так и для культурологического исследования.

В Интернете на разных православных сайтах есть некоторые попытки заняться этой работой, так, например, на сайте православное кино онлайн[2] на 29 интернет-страницах вперемешку представлено 522 документальных, 150 художественных, 50 мультипликационных фильмов и 11 аудиокниг. Всего 722 работы. Чтобы найти необходимый материал на этом сайте, придётся изрядно потрудиться, поскольку фильмы, представленные для просмотра, не выстроены по какому-то определённому тезаурусному принципу, в определённой последовательности, например, по году издания, по имени режиссёра их создавшего, по странам, в которых сняты кинокартины. Но при этом, что очень ценно, каждый фильм предваряет анонс.

Какие неточности были нами обнаружены при изучении данного интернет-каталога? Во-первых, хотя на страничке есть деление на 4 группы: документальное кино, художественные фильмы, мультипликационные фильмы, аудиокниги, зрителю они представлены в едином списке. Во-вторых, в кратких сведениях много повторов, у многих фильмов не названы фамилии режиссёров или отсутствуют их имена: они не всегда вынесены в титры до или после кинокартины. Иногда эти сведения можно почерпнуть при просмотре того или иного документального фильма, просто в анонсе эти сведения не указаны по каким-то причинам. В таком случае наш каталог пополнялся недостающими сведениями. Но всё-таки более 70 фильмов так и остались без имен создате-

[1] Орищенко С.С. Страсти по Матфею в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» // Известия СНЦ РАН. Самара: СНЦ РАН, 2013. Т. 15, № 2, ч. 4. С. 1036-1042.

[2] Православное кино онлайн...

лей и года съёмки. По какой причине они отсутствуют в титрах? Одно из предположений: режиссёры скромно замалчивают своё имя, поскольку считают, что этот факт сам по себе мало значащий. Делают они кино во славу Божию, а сами пытаются остаться в тени. Такой подход не противоречит православной вере, но для науки создаёт определённую проблему, поскольку список фильмов с каждым годом будет увеличиваться, и придёт время, когда та или иная работа, в которой не указаны выходные данные, может быть утрачена.

Документальное кино по своей жанровой направленности очень многообразно. Изучаемый нами сайт включает такое тематическое разнообразие: жизнь Иисуса Христа, жизнь апостолов, жития святых, жизнь монастырей, жизнь патриархов, жизнь царской семьи, история гонения на церковь и её служителей, тема возрождения храмов в России, тема чуда в православной традиции, жизнь старцев, жизнь священников, судьбы настоятелей монастырей, судьбы матушек и стариц, история верующих, прошедших дорогами Великой Отечественной войны, работа православного ТВ. При этом многообразии нет полного тематического списка, характеризующего православное кино. Резюмируя, можно сказать, что в кинопространстве православного кино настало время создать словари о нём на бумажных носителях, то есть создавать словари по православному кинематографу, книги, в которых будут соблюдены все важные для истории кино и культурологии данные. Тогда традиционные ценности православного кино смогут стать инструментарием для создания качественных представлений и праздников на заданную тему, и ни один фильм не будет забыт или утрачен.

4.7. Страсти по Матфею в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»

В культуре русской церковной музыки митрополит Иларион создал оратории «Страсти по Матфею». Это произведение станет сюжетообразующим в фильме «Дирижёр» Павла Лунгина. Страсти Христовы – это часть Евангелия от Матфея *(главы 26 и 27)* читаются в храмах каждый год накануне Пасхи. Музыка, которая звучит в промежутках между чтением отрывков из Евангелия, опирается на литургические тексты Великого Четверга, Страстной Пятницы и Великой Субботы. События Евангелия в оратории отражаются в жизни тех, о ком идёт речь в фильме, и влияют на взаимоотношения киногероев. Погрязнув в грехе, персонажи фильма «соревнуются» в страстях, которые на святой земле, в Иерусалиме, лишь обостряются. Религиозный христианский дискурс не только усложняет характеры действующих лиц, но и объясняет глубину их страданий. Фильм Павла Лунгина «Дирижёр» можно было бы назвать «Страсти по Матфею», так мощно звучание этой оратории[1] в фильме. Мелодия начи-

[1] Орато́рия (лат. oratorium, итал. Oratorio) – крупное музыкальное произведение для хора, солистов и оркестра. В прошлом оратории писались только на сюжеты из Священного Писания. Отличается от оперы отсутствием сценического действия, а от кантаты – бо́льшими размерами и разветвлённостью сюжета. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ oratorium/ (дата обращения: 18.09.2012).

нается с первых кадров и заканчивается в последних. Собственно, оратория, созданная митрополитом Иларионом, и послужила отправной точкой к появлению фильма. Как отмечает музыковед Ольга Гарбар: *«Впервые в истории музыкальной традиции произведение такого масштаба написано на канонический текст Евангелия от Матфея и богослужебные тексты Православной Церкви. Оратория наполнена интонациями русского церковного мелоса, но также впитала в себя стилистику и приемы европейской барочной музыки. При всем этом она отличается от сходных сочинений подлинно православным пониманием Страстей Спасителя: в музыке отсутствует натурализм, театральность, "страдания" потрясают не описанием физических мук, а внутренним состоянием, душевным напряжением, духовным смыслом. Музыка Владыки Илариона ведёт человека к духовному через душевное. Его оратория – не просто музыкальное произведение, полное страстей, борений, всевозможных концертных эффектов, это скорее духовное действо, проповедь Слова Божьего, приобщение всех нас к Тайнам Божественного бытия»*[1].

Год назад в интернет-сообществе при обсуждении кинокартины Павла Лунгина было сказано: *«Фильм о всеобщем общечеловеческом кризисе: кризисе веры, кризисе европейской культуры, кризисе цивилизации, кризисе самого человека, оторванного от чего-то настоящего, истинного, исконного – от самых корней»*[2].

Этими корнями, по мнению создателей фильма, может быть нравственный закон, записанный в мировых религиях, закреплённый в заповедях: не убий, не укради, не прелюбодействуй... Казалось бы, любой человек, верующий и неверующий, осознаёт тяжесть смертных грехов и старается не нарушать нравственного закона. При этом верующие люди молят Бога о том, чтобы он не ослаблял свой повод, держал молящегося в рамках закона. Ибо любой верующий знает, как мал, измождён, надломлен человек, и что может с ним стать, если повод будет отпущен. Любой верующий помнит, что смертные грехи – это предупреждение о бездне, в которую может ввергнуться любой из нас.

Атеисты не отвергают заповеди, понимая, что их необходимо соблюдать, они считают, что им для следования нравственным законам достаточно своей силы воли и ума. При этом неверующие люди не допускают мысли, что *заповеди написаны о каждом из нас, для каждого из нас* (курсив наш. – *С.О.*). Они уверены, что никогда не совершат зла против людей и самих себя. Они абсолютно уверены в себе. Но при этом не подозревают, как изобретательно зло, чтобы прельстить, уловить в свои сети, низвергнуть с высот пьедестала, который атеисты сами для себя воздвигли и себя на него поставили. Грех поджидает жертву в самых неожиданных местах, и очень часто у человека не хватает сил, чтобы справиться с ним без помощи Бога...

Симфонический оркестр известного дирижёра Вячеслава Петрова едет на гастроли в Иерусалим, чтобы показать зрителям мастерство коллектива.

[1] Оратория митрополита Илариона. URL: http://hilarion.ru/2011/04/01/3416 (дата обращения: 18.09.2012).

[2] Кинопоиск.Ру. URL: http://www.kinopoisk.ru/film/661124/ (дата обращения: 28.03.2013).

На святой земле должна прозвучать оратория митрополита Илариона «Страсти по Матфею». Оркестр и солисты хора готовятся к ответственному выступлению, волнуются перед поездкой, радуются возможности побывать в Иерусалиме. Приподнятое настроение членов коллектива омрачается беспокойством некоторых из них. Страсти, разыгравшиеся в оратории, начинают проецироваться на взаимоотношения членов коллектива. Вот что говорят о фильме при его обсуждении на форуме «Кинопоиск.Ру»: *«Героев фильма мы застаём в кризисный момент, когда они переживают состояние "безмерной одинокости души": не сложились отношения дирижера Петрова с коллективом оркестра; покончил с собой его сын, которого отец оттолкнул неверием в его творческие силы, способности, в его желание трудиться»*[1].

Симфонический оркестр заменил Вячеславу Петрову семью. Иллюзия того, что дирижёру, его воле подчиняются по мановению дирижёрской палочки, исказила представления руководителя оркестра о взаимоотношениях с коллегами. Петров-старший настолько погружён в творческий процесс, что перестал понимать людей, видел в них лишь исполнителей своей воли. Для общения с подчинёнными Вячеслав Петров пользовался услугами администратора Пушенкова, который был посредником между дирижёром и членами его коллектива. Одиночество, разобщённость, недоверие, непонимание, зависть – привычное состояние сотрудников в оркестре известного дирижёра. Иллюзия крепких отношений единомышленников в коллективе Петрова рассеивается по мере развития сюжета...

Коллеги для руководителя – рабочий материал. Кто они? Эти люди, окружающие дирижёра? Какие мысли заботят их? Какие чувства испытывают они друг к другу? Что они думают о своём руководителе? Петров не ориентируется в том, что не касается дирижёрского пульта, он даже не предполагает, что его жёсткость в работе может отталкивать от него коллег...

Замкнутость руководителя сродни гордыне. Гордыня часто изменяет человека, делает его недоступным для общения, превозносит над людьми. Гордец теряет чувство слова, способность к говорению, потребность в диалоге. Петров считает, что музыканты должны понимать его с полувзгляда, с полужеста дирижёрской палочкой. Кто-то из членов коллектива спокойно воспринимает равнодушное отношение руководителя к себе, кто-то страдает от непонимания, пытается высказать протест.

Солист Евгений Надеждин волнуется, что его могут не взять на гастроли, так как услышал, что его партию отослали в Иерусалим. Он нервничает, разговаривает об этом с администратором, который пытается рассеять сомнения Надеждина, с коллегой по работе Сергеем, который также пытается успокоить товарища. Евгений признаётся Сергею, что боится взгляда руководителя, подобного взгляду василиска[2], от него у Евгения прерывается голос. Беспокойство Надеждина усиливается от невероятного происшествия – отсутствия

[1] Кинопоиск.Ру...

[2] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр»...

дирижёра на последней репетиции. Случай небывалый, впервые произошедший в коллективе за тридцать лет существования оркестра. И наконец, разговор солиста с Вячеславом Юрьевичем Петровым о поездке, когда дирижёр пришёл на репетицию, чтобы уведомить коллектив о новом графике отъезда в Иерусалим. Из путаной речи Надеждина мы узнаём, что он потерял семью, долго лежал в больнице и считает катастрофой для себя, если Петров не возьмёт его в поездку. Главным аргументом актёра было утверждение, что он одинок в мире, и без коллектива ему не выжить. Дирижёр отправил Надеждина за разъяснениями к администратору Пушенкову, который попросил Вячеслава Петрова быть помягче с Надеждиным и подтвердил Евгению, что он включен в число отъезжающих за границу. Интересно отметить, что страсти в коллективе, накалившись на земле до определённого градуса, вспыхнули с особой силой в самолёте, следующем в Иерусалим.

Надеждин летит в творческую командировку. Подвешенное состояние между небом и землёй усугубляет ситуацию. В какой-то момент Надеждин малодушно помышляет о смерти, ему хочется, чтобы самолёт рухнул вниз, чтобы скорее прекратить его мучительные сомнения. При этом Евгения не смущает, что рядом с ним находится огромное количество людей, которые не повинны в сложившейся ситуации. Тревога не покидает Евгения, и он решается на отчаянный шаг – обратиться ещё раз с вопросом о своём участии в концерте к Петрову. Страх перед будущим и обида на дирижёра толкают его к разговору, в котором руководитель откровенно отвечает, что не знает, для чего Надеждин летит с ними, так как его партия отослана в Иерусалим, и, скорее всего, её будет исполнять другой солист. Как ни был Надеждин убеждён в своей правоте, честный ответ Петрова сразил его. Неожиданно для самого себя робкий Надеждин начинает грубо разговаривать с дирижёром, обвиняя его в равнодушии к людям. Страстная речь набирает обороты, и в запале солист признаётся Петрову, что все в коллективе его ненавидят, потому что боятся. Запрещённый приём, кивать на всех, решая свои проблемы, но к чести Надеждина он добавит, что боится Петрова больше всех. И снова подчеркнёт, что он один, и некому его защитить в этом мире.

Пока никто из коллектива не знает, почему дирижёр и солисты вылетели на гастроли раньше времени, никто не знает, что Петров так же одинок как и Надеждин, даже администратор Пушенков, единственный, через которого Петров общается с коллективом, пока не в курсе последних событий. Очевидно, понимая, что совершил непоправимое, Надеждин утром вновь встретится с дирижёром, чтобы извиниться за некорректное поведение и доказать руководителю, что он готов к выступлению. Трудно предположить, как повёл бы себя Петров, не случись трагедии в его семье. Вечером он посетил дом друзей, с которыми делил кров его сын Саша, утром собирался на церемонию прощания с сыном. Выслушав Евгения, Петров разрешает Надеждину солировать в концерте.

Неудивительно, что кроме проблем, связанных с похоронами сына, дирижёр озабочен словами Надеждина о том, что его ненавидят в коллективе. Подтверждается наше предположение, что Петров так был погружён в творческий процесс, что не замечал людей вокруг себя с их болями и заботами, с их проблемами и невзгодами. Возможно, нелепая выходка Надеждина помогла Петрову очнуться ото сна, в который он погрузил себя десять лет назад, когда сын покинул родительский дом, едва ему минуло шестнадцать. Возможно, Петров понял, что никто не сможет в жизни заменить близкого, родного человека, что никто в коллективе не обязан любить его, даже если он является гарантом творческого успеха, ведущего к известности и материальной независимости. Кроме работы каждый член коллектива обременён семейными заботами, и вряд ли для любого из них Петров является более значимым лицом, нежели родные. Казалось бы, что зрителю необходимо порадоваться за мудрое решение руководителя, который поддержал своим участием одинокого человека. Казалось бы, Надеждин, борясь за свои права, вознаграждён по праву. Тогда почему зритель не испытывает облегчения и радости за солиста оркестра? Дело в том, что сочувствуя Надеждину, трудно сопереживать ему, видя, как он вспыльчив и высокомерен, как он горд своей «победой». Как груб с тем же Пушенковым, благодаря которому оказался в Иерусалиме. Как не совсем искренен с Петровым, когда пытается оправдать своё поведение в самолёте. Поведение Надеждина делает его мелким и суетным. Он горделив и тщеславен не менее чем его руководитель. Единственное, что извиняет его, так это тот маленький протест против «несправедливости» руководителя, которого вчера он ненавидел, а сегодня вдруг полюбил. Поистине, между этими чувствами всего один шаг… Одиночество в мире людей усложняется темой тотального равнодушия их друг к другу. А ужас заключается в том, что люди, вовлечённые греховностью в Вавилонское столпотворение, утратили способность видеть, слышать и понимать друг друга. Сыновья не понимают отцов, толкающих детей к самоубийству, отцы не понимают детей, естественное желание которых жить, любить, творить здесь и сейчас. Мужья изменяют жёнам, жёны остаются без мужей, воспитывают детей без отцов. Руководители не ценят сотрудников. Сотрудники ненавидят руководителей. Любовь покинула людей. Они утратили слово как Божественный дар. Умея говорить, разучились это делать.

Когда-то дирижёр Петров решил для себя, что отныне его дом и семья – это его работа. Он полностью растворился в работе и не допускал мысли, что и здесь его поджидает разочарование. Создав успешный коллектив, дирижёр решил, что он вновь способен руководить собственной жизнью. Петров попадает в ловушку, созданную им самим. Имя ей – одиночество. Отказавшись от семьи, отказавшись от Бога, Вячеслав Петров остаётся в вакууме, в котором трудно дышать. И мы так бы и продолжали рассуждать о гордыне этого человека, о его гневливости, памятозлобии и сребролюбии – тех грехах, которые пожирают Петрова-старшего, если бы не сочувствие к страданиям этого человека.

Сложное чувство сопереживания к нему и недоумения из-за его нелепых поступков, связанных со смертью сына, находит поддержку в слове митрополита Илариона, сказанном владыкой перед исполнением оратории «Страсти по Матфею» в одном из концертных залов: *«В последние дни Своей земной жизни Господь был оставлен один перед лицом страдания и смерти. Он испил до дна чашу, которая была уготована Ему, и пережил самое страшное, что может выпасть на долю человека, – одиночество и оставленность»*[1].

Так, тема Страстей Господних помогает нам увидеть в Петрове трагического героя, который на святой земле совершит свой путь на Голгофу, подобный восхождению Христа. Проповедь владыки Илариона настолько помогает проникнуться добрым чувством к этому персонажу, совершающему один неблаговидный поступок за другим, что создаётся впечатление, что автор музыки комментирует события фильма Павла Лунгина. Чтение Евангельского текста, сопровождающего Петрова в пути, заставляет задуматься о том, что «одиночество и оставленность» героя фильма, возможно, будут иметь положительное влияние на его судьбу. Митрополит Иларион говорит: *«Вслушиваясь в рассказ евангелиста Матфея о страданиях, крестной смерти и воскресении Господа Иисуса, возблагодарим Господа за то, что Он стал одиноким, чтобы не были одиноки мы, был оставлен, чтобы мы не были оставлены, прошел через оскорбления и поругания, клевету и уничижение, страдания и смерть, чтобы во всяком страдании мы чувствовали, что мы не одни, но что Сам Спаситель с нами до скончания века»*[2].

Помня о двойственности человеческой натуры, мы понимаем, что Вячеслав Юрьевич Петров, дирижёр симфонического оркестра, вершитель судеб, из мифического василиска с убивающим взглядом превращается на наших глазах в Василиска Команского[3], чья жизнь прославлена святостью и наполнена светом. Александр видит в отце идеал, к которому стремится, и не находит сил следовать ему. Отец поставил сыну слишком высокую планку. Узнавая новые подробности из жизни дирижёра Петрова, зритель понимает, что всё гораздо сложнее, нежели раз и навсегда решил для себя этот талантливый музыкант. Подсказкой служит картина, написанная Александром Петровым, которую сын хотел подарить отцу при встрече после концерта. Даже эта новость, услышанная Петровым-старшим от друзей Александра, воспринята дирижёром искажённо. Он считает, что сын своим поступком хотел сорвать выступление симфонического оркестра.

Картина… Как к ней отнестись? Как к кощунству и пародии на отца или как к пониманию того, что отец несёт свой крест? Он распят, и он при этом в полном одиночестве, его некому будет омывать и оплакивать[4]. Создать картину с изображением мёртвого отца и верить в то, что отец должен воскреснуть,

[1] Страсти по Матфею. URL: http://www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix-tradiciyax-i-dostupno/ (дата обращения: 03.04.2013).

[2] Страсти по Матфею…

[3] Василиск Команский. URL: http://www.wikipedia.org/wiki/Василиск_Команский (дата обращения: 28.09.2012).

[4] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр»…

было сложно. Сын думал, что отец, скорее всего, не поймёт его в очередной раз. Нарисовав отца снятым с креста, Александр пытался объяснить, что тот бессмертен, что со смертью происходит освобождение духа. Сын приносит себя в жертву, чтобы разбудить отца, напомнить ему о человеке, выдавить из него слёзы, получить ответ в письме. Что в письме? Проклятия? Объяснение в любви? Желание воссоединиться? Каждый волен интерпретировать самостоятельно этот эпизод[1]. Картина Александра, написанная для отца, выброшена дирижёром. Для нас она является символом креста, который Петров не смог вынести: *«Если крест твой навалился на тебя с такой тяжестью, что ты не в силах понести его, если близкие твои не хотят разделить его с тобой, будь благодарен и тому, быть может, случайному прохожему, который поможет тебе нести его хотя бы какую-то часть пути»*[2].

Вот эту-то часть пути и пытается помочь преодолеть Вячеславу Петрову девушка, подруга Александра, которая, не зная русского языка, понимала состояние Петрова и дала ему возможность выговориться, рассказать о сыне, которого она знала лучше, чем его родной отец. Но дирижёр изгоняет её, не понимая и не принимая её участия, не желая делиться своей ношей. Нет в его сердце благодарности к тем, кто заменял Александру семью, человеческие отношения, давал кров.

История взаимоотношений дирижёра с сыном касается земного пути музыканта. Сын верит, что воскресение отца, возвращение любви в его сердце стоит жертвы. Находим созвучные мысли в обсуждении фильма на кинофоруме: *«Юноша изобразил Христа с головой отца. Эта работа приоткрывает нам внутренний мир молодого человека, свидетельствует о том, что парень много думал о жизни и смерти, что высоко ценил отца, что понимал его трагическое одиночество»*[3].

Вячеслав Петров, отказавшись от любви к сыну, не поверив в его талант, расценивает уход Александра из дома, как предательство: *«Если тот, кто жил с тобой под одной крышей, причащался от одной Чаши, ел твой хлеб, кому доверился ты со всей силой любви, с кем делился своими мыслями и чувствами, от кого ничего не утаивал и для кого ничего не жалел, – если этот человек предал тебя, вспомни, что и Господь пережил это»*[4].

Оказавшись в квартире друзей сына, Петров повторит судьбу Иисуса, когда все гнали Христа, и каждый из толпы пытался унизить Его и сделать Ему больно: *«Если осуждают тебя и оскорбляют, ударяют по лицу и плюют на тебя, пригвождают ко кресту и вместо воды дают горькую желчь, молись за распинающих тебя, ибо они не знают, что творят»*[5].

---

[1] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...
[2] Страсти по Матфею...
[3] Кинопоиск.Ру...
[4] Страсти по Матфею...
[5] Там же.

Горькой желчью разлилось в дирижёре известие о том, что сын повесился. Друзья, которые так любили Александра, обвиняют во всём отца. Они судят его за то, что тот успешен в мире и так и не отозвался на крик Александра о помощи. Откуда знать им, какой это труд – воспитание сына? Откуда знать, что творится в душе Петрова-старшего? Откуда знать, что они распинают отца Саши и не ведают, что творят? Герою кажется, что он всеми предан и всеми оставлен. Митрополит Иларион говорит о подобной ситуации: *«Если волна богооставленности накрыла тебя с головой и кажется тебе, что Бога нет или же Он отвернулся и не слышит тебя, то не отчаивайся, ибо и Христос прошел через этот страшный и горький опыт»*[1].

После этих простых слов, предваряющих ораторию, становится понятно, для чего Александр написал картину, на которой изобразил отца вместо умершего Христа. Жизнь продолжается, путь восхождения не закончен, и надо найти выход, чтобы не чувствовать себя оставленным Богом, потому что *«если ты страдаешь от одиночества, вспомни, каким одиноким был Спаситель в последние часы Своей земной жизни. Если близкие и ученики твои отвернулись от тебя, если ты подвергся незаслуженной клевете, если против тебя лжесвидетельствуют и объявляют тебя повинным смерти, вспомни, что Сам Господь прошел через это»*[2].

Фильм Павла Лунгина показывает события наших дней, герои пришли в святую землю, чтобы узнать истину о себе. Судьба собрала их в Иерусалиме, в городе, где был казнён Сын Человеческий. Дирижёр Вячеслав Петров проходит свой путь на Голгофу по тем же улицам, что и Христос. И этот путь приводит его в Храм Гроба Господня, место воскресения Иисуса Христа. В этом нам видится намёк на воскресение и героя. Кадры, показывающие Петрова в этом храме, чередуются с кадрами, где он распростёрт на могиле сына. Смерть Христа символизирует жизнь вечную. Смерть Петрова-младшего воскрешает отца...

Другая сюжетная линия, где бушуют страсти, касается супружеской пары вокалистов – Аллы и Сергея. Прелюбодеяние давно стало нормой жизни в светском обществе. Взаимоотношения между мужем и женой давно вошли в спокойное русло тех условных договорённостей, когда один из супругов изменяет, а другой делает вид, что не замечает этого. Ни для кого в коллективе не секрет, что Сергей обманывает Аллу, знает об этом и супруга, но любовь к мужу заставляет её закрывать глаза на его похождения. Они делают вид, что счастливы.

С молчаливого согласия жены, боящейся потерять мужа, Сергей ведёт себя некрасиво. Он настолько охладел к жене, что не собирается с ней сидеть рядом в самолёте, а на замечание администратора Пушенкова цинично объясняет свое поведение: «Она будет знать правду – будет плакать, будет плакать – я буду расстраиваться, буду расстраиваться – буду плохо звучать». Сергей не собирается ничего менять в семейных отношениях, он заботится прежде всего о себе, о своей карьере, о своём спокойствии, его всё устраивает. Героя даже

[1] Там же.
[2] Там же.

сложно обвинить в прелюбодеянии, так как он не верит в Бога и всячески подчёркивает это. Такие люди считают, что грех и нравственные законы не для них. Неверующему человеку позволено всё. Он сам определяет меру и грань своего падения и считает, что в любой момент может остановиться. Наверное, мы могли бы осудить Сергея за его поведение и сочувствовать его супруге, если бы не знание того, что ревность Аллы и её вмешательство в отношения мужа с его новой знакомой, с которой они встретились в самолёте, не привело к трагедии.

Казалось бы, в чём вина Аллы, которая так сильно любит мужа и пытается вернуть его внимание к себе, сохранить семью? Какие нравственные законы нарушает она? Ревность – разновидность зависти. Читаем в «Беседах о страстях»: *«Грех зависти рождается из гордыни, когда человек мнит себя немаловажным, и рождается от того, что человек думает, что имеет некие права, а они поруганы. Зависть возникает от фальшивого чувства справедливости: другим не должно быть лучше, чем мне, всё должно быть одинаково»*[1]. *«Зависть и убийство – родные братья, причём не в переносном, а в прямом смысле»*[2], – добавляет священник. И знание это буквально потрясает, потому что Алла становится невольной убийцей паломницы Ольги. И здесь хотелось бы вернуться к началу нашего размышления о том, что смертные грехи, прописанные в заповедях, про каждого из нас, для каждого из нас. Их совершают не какие-то особенные злодеи, рождённые для греха, а совершают самые обыкновенные люди, окружающие нас, кто неосторожным действием, кто неосторожным словом, кто неосторожным помыслом… Когда мы отвлечённо рассуждаем о грехе, то он не очень-то и пугает. Но когда Алла невольно становится причастной к смерти Ольги, не пустив на концерт предполагаемую любовницу мужа, становится по-настоящему страшно. Страшно потому, что заповеди (повторим это ещё раз) для всех, убийцей может стать каждый из нас, даже не подозревая этого. Тем внимательнее должны мы быть к словам, которые сеем вокруг себя, тем внимательнее должны быть к своим помыслам, отстаивая их чистоту, и необдуманным действиям, которые могут повлечь за собой гибель человека. Алла хотела показать мужу власть над ним и услышала те слова, которых больше всего боялась: «Я не люблю тебя». Греховная страсть, основанная на нелюбви или любви искажённой, может убивать. Истинная любовь сеет вокруг добро, согревает, даёт жизнь, потому что любовь заповедана человеку Богом.

Тревога за судьбы героев фильма усиливается после гибели паломницы Ольги, приехавшей в Иерусалим, чтобы поклониться святым местам, поклониться кресту, поклониться Богу… Неслучайно в этом эпизоде звучат слова из Евангелия о жёнах, ставших святыми после своей земной жизни, которых потом назовут мироносицами. И гибель юноши-араба, у которого нет другого выхода, как привести в действие адскую машину… Ритуал омовения и подго-

[1] Священник Даниил Сысоев. Беседы о страстях. Москва: Миссионерский центр им. иерея Даниила Сысоева, 2012. С. 93.
[2] Там же. С. 100.

товки юноши-смертника к убийству показывает иной, изломанный мир, мир, в котором ненависть к иноверцам – норма поведения. Перевёрнутый юноша-араб на столе, как искажение истинной жизни, истинной веры, истинных отношений, основанных между людьми на любви и братстве. При всей жестокости и несправедливости свершившегося на восточном рынке становится жалко и тех, кто безвременно уходит из жизни, и тех, кто эти жизни отнимает.

Страсти, окутавшие героев фильма, держат зрителей в напряжении. Из-за духовного кризиса каждого действующего лица ожидаешь срыва концерта. Но концерт состоится. Страдания актёров, испытания, выпавшие на их долю в Иерусалиме, помогают переосмыслить многое как героям фильма, так и зрителям. Грехи, обострившиеся на святой земле, и борьба с ними дают возможность глубже понять то, о чём поют вокалисты, сделать переживания, сопровождающие казнь и воскресение Христа, по-настоящему близкими, важными для каждого, кто слышит ораторию. Кадры, в которых показано выступление симфонического оркестра, вызывает уважение к актёрам, которые в любом состоянии должны выполнить свой профессиональный долг, свой маленький подвиг перед слушателями, исключающий личные переживания от исполнившегося предательства и свершившегося горя...

Фильм Павла Лунгина тем и удивителен, что в конечном счёте зритель понимает каждого из персонажей, хотя, возможно, он не имеет на это право. А происходит это потому, что на земле нет безгрешных людей. Каждому есть в чём раскаяться. Каждому есть о чём задуматься. Каждому есть у кого просить прощения. Осознать, что каждому необходимо бороться со своими страстями нам помогает фильм Павла Лунгина «Дирижёр». Картина тревожит точно так как: *«Страсти Христовы никого не оставляют равнодушными, – говорит Владыка Иларион. – Сколько бы раз мы ни слышали эту историю, мы всякий раз переживаем ее как будто в первый раз. Эта история последних дней и часов земной жизни Спасителя вместила в себя историю жизни каждого человека. В персонажах этой истории мы распознаем самих себя»*[1].

ГЛАВА 5
КОНЦЕПТ ЧУДА В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ

5.1. Предательство и прозорливость в художественном фильме Павла Лунгина «Остров»

Фильм Павла Лунгина «Остров» занял в современном кинематографе достойное место. Он о силе обстоятельств, о предопределённости судьбы, о сложности пути при восхождении к Богу. Он о трагедии личности, на чью долю выпали испытания, формирующие человеческий дух. Он о воскресении

[1] Выступление митрополита Илариона Алфеева в Самаре в театре оперы и балета 04.04.2013. перед исполнением оратории «Страсти по Матфею». URL: http://благовестсамара.рф/-public_page_15168 (дата обращения: 05.04.2013).

души, когда она из мёртвой становится вновь живой, а затем и бессмертной. Неоднозначное соединение предательства и прозорливости главного героя возможно, по мнению создателей фильма, при искреннем раскаянии, жизни в отречении и покаянии, верности избранному пути...

Художественный фильм Павла Лунгина вышел на экраны в 2006 году. Критика сразу оценила фильм как интересную, качественную работу. Фабула фильма проста. Молодой человек в годы Великой Отечественной войны, попав в плен к немцам, под дулом пистолета вынужден расстрелять своего командира – шкипера буксира. Оставшись в живых по воле провидения, он всю жизнь замаливает грех братоубийства и предательства в далёком северном монастыре, монахи которого и подобрали раненого юношу. Он остаётся в этой обители. Узнав на склоне лет, что прощён боевым товарищем, который тоже выжил после расстрела, герой умирает. Но перед тем как уйти в мир иной, он изгоняет беса из дочери Тихона Петровича, так звали шкипера, тем самым возвращает к жизни не только молодую вдову, потерявшую в мирное время мужа, военного моряка, но и её отца, ставшего адмиралом, который потерял надежду на выздоровление дочери.

Так в «тексте» фильма реализуется концепт чуда. Выздоровление молодой женщины удивляет не менее, чем встреча боевых товарищей после стольких лет, разделявших их. Удивляет и прощение, которое получает отец Анатолий из уст преданного им в начале войны командира, и то, что тот случайно выжил после расстрела, не пропал в мясорубке военных действий. Но более всего удивляет способность отца Анатолия творить чудеса после того, как однажды он стал предателем.

Отступничество испокон века осуждалось людьми. Его история уводит нас к началу времён. Достаточно вспомнить Каина, предавшего своего брата Авеля и убившего его. Проклятие рода Каина после этого поступка было отмечено и закреплено Каиновой печатью. Клятвопреступление Иуды, совершившего свой грех, вызывает скорбь в сердцах верующих и осуждение среди атеистов, которые тоже не поощряют предателей. Поцелуй Иуды также станет для мира символом. В веках будет предано анафеме не только имя Иуды, ставшего именем нарицательным, синонимом предательства, но даже дерева, на котором Иуда повесился. Предательство и убийство – суть одного греха. Одно не существует без другого. И Каин, и Иуда предают из-за зависти, которая лежит в основе их деяния. В киноповествовании молодой солдат совершает преступление из-за трусости, малодушия, страха смерти, зависть не влияет на его действие. Итак, история, рассказанная нам Павлом Лунгиным, о предательстве, о предателе, то есть человеке, которому не избежать осуждения со стороны общества. И зрители готовы к осуждению, к презрению, к ненависти.

Перемётничество молодого солдата в годы Великой Отечественной войны тем более утяжеляет его вину, потому что на дорогах войны каждая семья в нашей стране потеряла своих близких. И многие из них пропали без вести, то

есть погибли при невыясненных обстоятельствах. В истории Великой Отечественной войны известны факты, когда офицеров, коммунистов, командиров убивали выстрелами в спину, то есть предавали. Нет ничего страшнее неизвестности, многие семьи так и не узнали не только о судьбе своих близких, но и о месте их гибели. Наши бабушки всю жизнь продолжали ждать не вернувшихся с фронта мужей и сыновей, наши родители своих братьев и сестёр. Трагедия Великой Отечественной войны была такой силы, что любое упоминание о коварстве боевых товарищей больно ранит до сих пор. Особо ранит тема предательства, когда малодушие, трусость за собственную жизнь лишали людей человеческого лица, права называться людьми.

После первых кадров фильма, когда юноша выстрелил в товарища, и тот, поражённый пулей, упал в воду за борт баржи, груженной углём, зритель предполагает, что сейчас придёт черёд и молодого человека. Немецкий офицер вёл себя таким образом, что сомневаться в этом не приходилось. Тем ужаснее выглядел поступок матроса. Нам, отдалённым от того времени столькими десятилетиями, знающим о нём только из книг, кинофильмов и рассказов ветеранов Великой Отечественной войны, приходится сожалеть о поступке молодого солдата. Нам предпочтительнее видеть его героическую смерть рядом с боевым товарищем. Но здесь происходит нечто неожиданное для героя фильма. Немцы уходят с баржи, оставив паренька, обезумевшего от страха за свою жизнь и за содеянное. Увидев удаляющийся вражеский катер, он уже посчитал, что смог перехитрить смерть. Грозит немцам и обвиняет их в том, что они убили Тихона. В этот момент баржа, заминированная немцами, взрывается. Но матрос остаётся в живых, остаётся тот, кто только что нарушил присягу, совершил преступление, стал Иудой… Обратимся к комментарию этого эпизода одного из зрителей фильма: *«Лично у меня фильм оставил глубокое, но в то же время очень двойственное впечатление. Очень сильно показана военная линия в самом начале картины. Мы видим, что любая война – это, прежде всего, стихия, в которой происходит испытание человека. И воюют не немецкие и советские солдаты, а конкретные люди, оказавшиеся в экстремальной ситуации. В этих условиях любой эпизод может определить всю человеческую судьбу, что и происходит с главным героем»*[1].

Следующая страница истории – мирное современное время, 1976 год. Северный остров. Мужской монастырь. Начинается другой отсчёт времени – будничная жизнь в мужском монастыре, где несёт послушание истопником отец Анатолий. Позже зритель догадывается, что чудаковатый старец, к которому с материка едут люди за советом, благословением и помощью, и есть тот, кто однажды в юности дрогнул и предал, стал убийцей. *«И вот после военной сцены мы переносимся в семидесятые годы, где перед нами возникает полуразрушенный монастырь. Состояние развала и опустошенности в нем ярко подчеркнуто. Это наша страна, наша душа, в которой нет места вере в Бога. Но может ли быть в*

[1] Протоиерей Георгий Митрофанов. URL: http://www.kiev-orthodox.org/site/faithculture/1376/ (дата обращения: 23.09.2013).

стране, пережившей страшную войну и годы гонений, благолепная Церковь, благолепная религиозность с блеском риз, колокольным звоном и запахом ладана? Главный герой фильма являет нам образ совсем другой Церкви»[1].

Следя за однообразным размеренным течением жизни отца Анатолия, зритель забывает о том, что несколькими кадрами раньше был готов осудить этого человека. История жизни монаха, отрекшегося от мира, потрясает, трогает гораздо больше, чем его предательство, потому что подробности существования героя делают фильм Павла Лунгина настоящей трагедией. Наказание, которое отец Анатолий назначил себе, он несёт исправно, служа на острове, не уходя с места преступления: всю жизнь он возит в тележке уголь со взорванной баржи, запасов которого хватило на многие десятилетия. Он не позволяет себе забыть содеянное, горько раскаивается, изнуряет себя трудом, отказывается от человеческих условий жизни в монашеской келье, спит в котельной на куче угля, беспрестанно молится и боится предстать пред Господом, потому что считает, что грех, совершённый им в юности, простить невозможно. Отец Анатолий пытается искупить свою вину, постоянно напоминая себе о прошлом, и живёт, терпя унижения, следуя пророчеству Иисуса Христа: *«...Кто возвышает себя, унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится»*[2].

Монах живёт по закону, когда физическая жизнь давно растворена в духовной, что и позволяет ему не только предвидеть, но и оберегать людей от необдуманных поступков, лечить их молитвенным словом и заступничеством перед Богом. Вот это, якобы несоответствие между преступлением и чудотворством, и вызывает двойственное восприятие фильма, отрицательные отклики некоторой части зрителей. Они считают, что герой не совершил никакого духовного подвига, оставшись в стенах монастыря, а просто спрятался на острове от возмездия и правосудия, так как преступил не только нравственный закон, но и закон уголовный. Зрители уверены в том, что монах должен был понести наказание за своё преступление по законам страны, которую предал. И если он не был судим по законам военного времени, не попал под трибунал, то должен был отсидеть в ГУЛАГе минимум десять лет. А уж потом мог бы пойти в монастырь и замаливать грех, если бы, конечно, уцелел за это время. Зрители предполагают, что молодой человек таким образом скрыл от людей своё преступление. Очевидно, они не знают о том, что монахи исповедаются каждую неделю, что перед обрядом пострижения вспоминают всю свою жизнь, перебирая её по крупицам и отрекаясь от злых слов, греховных дел и помыслов. Монах Анатолий не мог при таких обстоятельствах скрыть свою боль, потому что она всегда была с ним, жгла его изнутри. Даже вне исповеди, в повседневных разговорах с монахами и мирянами он постоянно говорит о том, что грешен страшным грехом: «А может быть, я человека убил?» У нас не вызывает сомнения то, что молодой человек остался в монастыре, не слукавив, не обманув духовника и братию.

[1] Там же.

[2] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 23:1).

Другие, недовольные фильмом, считают, что монах Анатолий зря скрывался от правосудия. Если бы он рассказал о преступлении раньше, то смог бы узнать о том, что его товарищ после расстрела выжил, и таким образом ни к чему бы были угрызения совести на протяжении всей жизни. И главный аргумент против монаха Анатолия заключается в том, что негативно настроенные зрители, рассуждая о фильме, соглашаются с мнением тех, кто считает, что нет в действии отца Анатолия духовного подвига, они считают, что его жизнь в монастыре – это проявление слабости, недостойное сильного человека. Способность героя совершать чудеса, когда отец Анатолий предстаёт перед зрителями целителем и провидцем, они относят к слабому сценарию, относят к прегрешению против истины.

Очевидно, зрители имеют право на такое мнение. Но давайте подумаем: «Что есть истина?» И как относиться нам к предательству, совершённому героем кинопритчи? Ведь он предал, и через предательство спас не только свою жизнь, но и жизнь многих, о ком пойдёт речь в фильме... После предательства он наложил на себя такие вериги, «приковал» себя к тачке с углём, изнурил свою плоть, приближая час расплаты, ускоряя последний час. Получив дар целителя, устремился на помощь людям, часто жертвуя собой (эпизод, когда отец Анатолий, будучи больным, заходит по пояс в холодную воду, чтобы забрать мальчика у матери, которому необходимо было остаться в монастыре для утренней исповеди и причастия). Нёс свою повинность монах не на курорте. Остров, на котором располагался монастырь, находится на северной окраине, рядом с Соловками, так что суровые климатические условия сродни здесь гулаговским.

Как правило, решение оставить в монастыре послушника принимает настоятель. Чтобы стать монахом, послушник проходит долгий путь смирения и очищения. При этом послушнику необходимо понять, что путь выбран правильно, осознанно, что обратной дороги нет и не может быть. Послушник, решивший посвятить свою жизнь служению Богу, не имеет права скрывать от духовника никакое злое деяние, потому что как никто другой понимает, что можно обмануть людей, поверивших тебе, но невозможно скрыть содеянное от Бога. В воле исповедника было отдать горе-воина властям, но он принял иное решение. Что это? Тайна исповеди, которая налагает на священника определённые обязанности? Пособничество отступникам? Поощрение предателей в столь трудное время для страны? Скорее всего, нет. Никто не знает лучше духовного пастыря, как важно для человека сохранить душу, как сложен путь восхождения падшего, как сложно воскресение духа, как сложно служить Господу. Именно пастырь понимает, что искреннее раскаяние отца Анатолия принесёт несравненно большие плоды, нежели каторга или расстрел. Оно нужно не только самому оступившемуся, но и миру, который будет держаться его молитвами. Каждый пастырь наделён свыше правом отпускать грехи человеческие. Если бы молодой солдат был отдан настоятелем монастыря под три-

бунал, скорее всего, по закону военного времени паренёк был бы расстрелян. Погибли бы не только его душа, но и душа пока ещё не родившегося малыша у девушки, которую отец Анатолий уберёг от аборта. Горькой бы была судьба больного мальчика-инвалида, которого он молитвами поставил на ноги. Мучилась бы вдова, отправленная монахом во Францию, если бы не решилась на этот безумный шаг и оставила на смертном одре нераскаявшегося мужа, который не вернулся после войны домой и мучился, не мог уйти в мир иной без прощения оставленной им супруги… То, что монах Анатолий, преступивший закон в прошлом, стал провидцем и лекарем человеческих душ, наставником их при принятии судьбоносных решений у нас не вызывает сомнения. Мы знаем, что именно грешник вошёл в Царствие Небесное, ибо дано ему было по его вере, для этого достаточно вспомнить эпизод казни Иисуса Христа на Голгофе: *«Один из повешенных злодеев злословил Его и говорил: если Ты Христос, спаси Себя и нас. Другой же, напротив, унимал его и говорил: или ты не боишься Бога, когда и сам осуждён на то же? И мы осуждены справедливо, потому что достойное по делам нашим приняли, а Он ничего худого не сделал»*[1]. *«И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь во Царствие Твоё! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»*[2].

Так и герой фильма получил свой дар после страстного раскаяния в преступлении и непрестанной молитвы ко Господу, принял свой дар как крест служения людям. Служил честно, скромно, безвозмездно. Кроме этого вёл себя не как пророк, а как юродивый. Вот одно из созвучных мнений о главном герое фильма Павла Лунгина «Остров»: *«Я член Синодальной комиссии по канонизации, и я очень устал от того, что в народе высшим типом святости зачастую считается юродство. В своеобразном "народном рейтинге" святых именно юродивые занимают первое место! Даже мученики, отдавшие жизнь за Христа, на этом фоне отходят на второй план. Однако юродство главного героя фильма, монаха Анатолия, не совсем обычное. Перед нами – кающийся грешник, который идет к Богу церковным путем, но не тем, которым, строя храмы и золотя купола, пытаются идти сегодня многие. Образ кающегося предстает перед нами на фоне реального развала, который происходит в стране, и на фоне других монахов, которые этой разрухи как бы не замечают. И ведь действительно, занимаясь сегодня церковной работой, многие из нас делают вид, будто не было церковного Апокалипсиса XX века. А главный герой, монах Анатолий, как раз олицетворяет другую духовную жизнь, убедительную для жителя России, страны, которая столько пережила»*[3].

При этом монах искренно думает: «Одно не пойму, вроде за мои грехи удавить меня мало, а меня чуть не святым сделали… А какой я святой? Мира нет в душе». И что это даёт нам? Мы понимаем в какой-то момент, что не можем осуждать ни этого человека, никого бы то ни было другого, что неведомы нам пути, по которым мы приходим к Господу… История, рассказанная Павлом Лун-

[1] Павловский А. Популярный Библейский словарь. Москва: Панорама, 1994. С. 79.
[2] Новый Завет: Книги священного писания… (Лк. 23:39).
[3] Протоиерей Георгий Митрофанов…

гиным, не случайно носит притчевый характер. Из фильма в фильм режиссёр призывает: *«Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерой мерите, такой и вам будут мерить»*[1].

Жизнь монаха Анатолия подчинена раскаянию, настоятельной просьбе о прощении, поиску утраченной души: *«Просите, и дано будет вам; ищите, и найдёте; стучите, и отворят вам; Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят»*[2].

Он неутомим в работе над собой, в работе воспитания людей, которые приходят к нему как к святому за лечением и советом. Наставляет нерадивую мать, спешащую на работу и не понимающую ответственности перед Тем, кто способен вылечить её сына. Отец Анатолий не пытается в подобных ситуациях выглядеть богообразным старцем, он больше похож здесь на разбойника, когда отнимает мальчика у матери, чтобы выполнить обет, обещанный Богу. Он не щадит девушку, когда говорит о том, что на ней венец безбрачия, лишь бы она услышала, что её внебрачный младенец должен прийти в этот мир, не брала греха на душу, не становилась убийцей. Монаху открыто, что на свет появится замечательный человек, и он видит своей задачей сохранить малыша для мира. Не жалеет отец Анатолий и женщину, которой говорит горькую правду о том, что муж, не вернувшийся с войны, предал её, жил до сих пор во Франции, жив и по сей день, но умирает и ждёт её, чтобы просить прощения. Ей предстоит непростое решение, монаху открыто, что «вдове» надо ехать, перед этим продать всё хозяйство и ехать, не бояться этого «безумного шага», потому что это будет богоугодным делом. «Исполняй предначертанное!» – говорит отец Анатолий, и зритель понимает, что вдова выполнит всё, что ей суждено, потому что любовь и прощение в её сердце к тому, кто её предал. Мир быстро узнаёт о тех, кто силой молитвы может творить чудеса. Вот и тянутся к монаху страждущие, а он порой и лица своего не показывает, разговаривает через стену, скрывает свою способность провидеть, творит милость так, чтобы левая рука не знала, что делает правая. И судим мы о нём по его новым добрым делам, приносящим добрые плоды: *«Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые. Не может дерево доброе приносить плоды худые, ни дерево худое приносить плоды добрые. Итак, по плодам их узнаете их»*[3].

Павел Лунгин в интервью сетует на то, что его видят автором одного фильма, что фильм «Остров» «затмил» всё остальное, сделанное им в кино. Сетует потому, что, по его словам, не является автором одной и той же темы, а старается браться за всё, что делать очень сложно, но при этом очень интересно. Часто он говорит о том, что очень любит процесс съёмки, и была бы его воля, он снимал бы фильмы каждый день. Успех картины «Остров» он определяет вовремя затронутой темой, блистательной работой оператора фильма Андрея Жегалова и актёрского ансамбля во главе с Петром Мамоновым. Сам

[1] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 7:1-2).
[2] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 7:7-8).
[3] Новый Завет: Книги священного писания... (Мф. 7: 17-18. 20).

автор говорит, что фильм «никакого отношения к религии не имеет»[1], он о раскаянии, именно поэтому отец Анатолий часто молится не в храме, а на острове, в котельной, обращается к Богу в пространство, лечит дочь боевого товарища на острове, мечтает найти на нём последнее пристанище. Именно поэтому так часто показаны пейзажи со стихией воды, северный холодный камень, мох, иней, снег – составляющие скудного северного пейзажа, похожего на пейзаж Крамского на картине «Христос в пустыне». Такой пейзаж подчёркивает одинокое странствование человека по жизненному пути. Но в этом и заключается главное чудо, что автор замышлял одно, а получилось нечто другое. Истинное произведение искусства всегда перерастает замысел, становится по-настоящему значимым. Авторы фильма показали, что молитва сопровождает верующего человека каждую минуту, и посчитали, что это противоречит истинной религиозности. То, что молитва повсюду сопровождает отца Анатолия, и подтверждает его истинную веру, потому и наделено его слово целительным даром, что он единственный в монастыре, кто неустанно несёт службу Богу. Его слово – пример неусыпной молитвы, которая идёт от сердца молящегося. Где она произносится, не столь уж и важно. Достаточно вспомнить, что все праведники и чудотворцы уходили в лес, в пустынь, жили вдали от людей, в пещерах, в землянках, в дуплах, питались, чем Бог пошлёт, и пребывали в постоянной молитве. Павел Лунгин сказал, что ему нравится, когда фильмы перестают нуждаться в нём, в какой-то момент начинают жить самостоятельно. Так случилось и с фильмом «Остров», помимо воли авторов он стал больше, чем рассчитывали его создатели. Они хотели показать путь покаяния, жизнь раскаявшегося грешника (фильм, конечно же, и об этом). Но он ещё и о вере, вере истинной, той, что творит чудеса. О религии, о том, что не каждому и верующему суждено спастись. О кресте, от которого можно отказаться и который можно вынести, донести, испив покаянную чашу до дна только очень сильному человеку...

Кинематографическая история Павла Лунгина продолжает тему, затронутую в фильме «Покаяние» Тенгиза Абуладзе, вышедшем на экраны в 1987 году. «Каждая дорога ведёт к церкви, к Богу, и Он – последний судья», – говорит старуха в фильме «Покаяние». Если в 90-е годы XX в. было заявлено с экрана, что все дороги ведут к храму, то понятно, почему по прошествии двадцати лет современная история XXI в. повествует о жизни внутри храма, внутри монастырских стен. Можно увидеть разницу между двумя «покаяниями» и выбрать единственно верную дорогу, свой единственно верный и совсем не простой путь восхождения к Богу в поисках утраченной души...

Предательство и прозорливость в фильме «Остров» вовсе не суть одного и того же явления. Связывает их лишь то, что герой фильма через покаяние сблизил их. Не каждый предавший в будущем получит крест предвидения. Именно крест, а не благословение, как может показаться «неопытному» брату, «боязли-

[1] Павел Лунгин. URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/47463/video_id/631601?utm_source=sharik&utm_medium=banner&utm_campaign=sharik (дата обращения: 06.10.2013).

вому»[1] прихожанину, атеисту. Крест не простой, тяжёлый, не всякому по силам. По силам только тому, чей дух претерпел земные мытарства, подобные тем, что выпали на долю отца Анатолия, героя фильма Павла Лунгина «Остров».

За свою непростую земную жизнь человек совершает столько неблаговидных поступков, которые могут на протяжении всей жизни напоминать о себе, отзываться скорбным эхом в судьбе человека. Какая-то часть деяний со временем стирается из памяти и не беспокоит, но есть такие, которые могут «съесть» нас изнутри, которые не забываются ни днём, ни ночью, ни в горе, ни в радости. Это грехи, несущие в себе смерть, умерщвляющие душу, смертные грехи. Хотя предательство не вынесено отдельной строкой в категорию смертного греха, но является таковым. Предательство, по определению Александра Городницкого, «души незаживающий ожог». Павел Лунгин, рассказавший притчу об обожжённой душе юноши, чью судьбу «переехало колесо истории», сумел найти такие детали, характеризующие время, сказал такие слова, проникающие в сердце, подобрал такой актёрский ансамбль, которому веришь с первого кадра фильма до последнего. История, рассказанная Павлом Лунгиным, – одно из тех кинематографических достижений, которое требует от зрителя большой внутренней работы: сочувствия, сопереживания, прощения главному герою, отцу Анатолию, человеку со сложной, неоднозначной судьбой.

5.2. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина

Символичность названия художественного фильма «Остров» предполагает разные точки зрения зрительской аудитории на события, показанные в фильме, на отношение к главному герою, на важность темы, затронутой создателями кинокартины. Нам интересна оценка происходящего не только зрителями, но и персонажами киноповествования.

В первом высказывании о художественном фильме «Остров» Павла Лунгина мы пытались рассмотреть разные точки зрения на события, связанные с предательством главного героя, его жизнью в монастыре и способностью помогать верующим[2]. Мы говорили о предательстве, покаянии, провидении в судьбе простого человека, низвергнувшегося в пропасть своего злого деяния. Восхождение его через очищение молитвенным словом вызывает не только разноплановые суждения зрителей, но и столкновение главного героя кинопритчи с теми, кто живёт с ним в стенах одного монастыря, делит пространство на острове. Итак, попробуем исследовать отношение к брату Анатолию, главному герою фильма, внутри монастырских стен и определить три взгляда на остров и события, произошедшие на нём.

Название фильма связано с местом расположения монастыря. Действия происходят вдали от материка, на острове – суше, со всех сторон окружённой водой. Добраться туда можно только водным транспортом. Такое уточнение, реалистичность пространства отвлекает зрителей от символического значе-

[1] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...
[2] Орищенко С.С. Предательство и прозорливость...

ния слова, можно сказать, что, скорее всего, мы не задумываемся о его символике вовсе. Но в названии «Остров» кроется нечто большее, нежели географическое понятие, образ первозданной суши, возникшей из глубин мирового океана. Часто он видится нам символом спасения, убежища для потерпевших крушение, той опорой, земной твердью, которая поможет подняться на ноги тому, кто его достиг в прямом и переносном смысле. Если рассматривать море в качестве образа хаоса, космоса, стихии, испытывающих судьбу человека, то остров, будучи противопоставленным им, выступает как средоточие духа, центр мироздания, где происходит зарождение «новой жизни», меняется точка отсчёта в судьбе героя, всё начинается с нуля, с чистого листа. Также остров может являться олицетворением одиночества, изоляции, жизни в отрыве от мира, от родины, от близких людей. Так происходит и с героем фильма Павла Лунгина, монахом Анатолием. Показательно, что отец Анатолий начинает новую жизнь отшельника среди монастырской братии, изолированный от общества, как будто отбывающий наказание. Кроме острова, на котором расположен монастырь, у героя киноповествования есть и «свой» «заветный» остров, место ничем не примечательное, необитаемое, пустынное, куда он часто уплывает на лодке, чтобы вознести Богу свои молитвы. Он настолько сроднился с этим островом, что считает его своим: обнимает эту холодную, каменистую землю, исповедуется ей, ест мох, как манну небесную, дар Божий. Он может полушутливо прикрикнуть на одну из посетительниц монастыря: «Вон с моего острова!» – потому что давно сроднился с этой землёй, знает, что его тело станет её продолжением, здесь упокоится его душа, здесь совершится восхождение к Богу. Поэтому самые сокровенные мысли, обращённые к Господу, самые заветные слова отец Анатолий произносит на острове, недалеко от монастыря, в котором волею судеб он нашёл себе приют. Для отца Анатолия остров – обиталище духа. Искренняя любовь к месту, которое стало его спасительным кругом, помогло реализовать ему восхождение к Отцу Небесному. Интересно, что в семантике имени главного героя одно из значений – «восходящий»[1]. Вряд ли такое совпадение случайно, достаточно вспомнить интервью Павла Лунгина, в котором он рассказывал о работе над фильмом и уточнял, как важно было для создателей кинокартины быть точными в деталях. Подтверждением нашего предположения служит толкование имён двух других персонажей, чьи взгляды на остров мы и рассмотрим. Это отец Иов[2] и настоятель монастыря отец Филарет[3].

Показательно, что изо всей братии монах Анатолий (актёр Пётр Мамонов) вступает в общение только с ними двоими. Роль отца Иова исполняет актёр Дмитрий Дюжев. Роль настоятеля монастыря отца Филарета – актёр Сергей Сухору-

[1] Анатолий – «восток», «восточный», а также «восходящий» (греч.). URL: http://www.alltaro.ru/names/men/Anatoliy.html (дата обращения: 11.11.2013).

[2] Иов – «угнетенный», или «враждебно преследуемый» (древнеевр.). URL: http://slovari.yandex.ru/иов/Библейская%20энциклопедия/Иов/ (дата обращения: 11.11.2013).

[3] Филарет – «любитель добродетели», «любящий добродетель» (греч.). URL: http://www.imenator.ru/mujskie/imena/filaret (дата обращения: 11.11.2013).

ков. Отношения между монахами складываются непростые. Не всегда правильно понимают они поведение старца. Монастырский люд считает, что странно ведёт себя отец Анатолий. Неопытные братья, такие как отец Иов, совсем не понимают странного монаха: «Я человек простой, мне твои намёки не понятны». И чем чаще общается с ними старец, тем больше «загадывает загадок». Персонаж Дмитрия Дюжева, постоянно раздражаясь в адрес старшего брата, который «опять скандал учинил», ещё и завидует отцу Анатолию. Молодой монах выделяет только одну сторону деяний отца Анатолия. Ему видится, что жизненный путь монаха-кочегара «усыпан розами» благодарных прихожан, которые восхищаются даром старца, любят его, ищут встречи с ним, молят о помощи. Иов хочет так же быть полезным людям, помогать им и не понимает тяжести креста, которую несёт «странный» монах, живущий по законам любви и полного самоотречения. Молодой отец Иов недоволен поведением монаха-кочегара, недоволен настолько, что своё недовольство записывает по пунктам в блокнот, а потом с докладом является к настоятелю монастыря, чтобы призвать того в свидетели бесчинств отца Анатолия и заручиться поддержкой у настоятеля для осуждения деяний строптивого монаха. Гнев его понятен, персонаж Дмитрия Дюжева не желает ни с кем делить остров, монашескую жизнь превращать в балаган. Ему не нравятся паломники с большой земли, потому что поток людей к отцу Анатолию всё возрастает, а это вносит суету в размеренную жизнь монастыря, отвлекает, как ему кажется, от главного – служения Господу. Узнаём с удивлением в значении имени Иова «угнетённого, враждебно преследуемого». Кто же угнетает молодого монаха? Кто враждебно преследует его? Угнетает собственное несовершенство, греховные помыслы, зависть к отцу Анатолию. Вот отец Анатолий и «преследует» «заблудившегося» отца Иова, только враждебности в его действии нет, им движет любовь. Он всего лишь пытается примириться с братом Иовом, отвлечь его от разъедающей душу зависти к его «популярности». Персонаж, блистательно сыгранный Петром Мамоновым, пытается достучаться до сердца Иова, добиться признания, что тот правильно понимает предначертанный ему путь, что сердце его полно любовью, что любовь – естественное состояние для монаха, который ради людей оставил жизнь в миру, молится за белый свет. Подвигом своим – щитом молитвы, закрывает от греха, спасает от духовной смерти всякого христианина.

При первой их встрече отец Анатолий просит отца Иова напомнить ему, за что Каин Авеля убил. И зрителю не сразу будет понятен смысл этого вопроса, как не будет понятно, почему вопрос вызвал у собеседника негативную реакцию: не то отец Иов замышляет злое, не то так же как и отец Анатолий, грешен смертным грехом, не то для него очевидна «издёвка» старшего брата. Сначала зрителю не будет понятно, зачем отец Анатолий постоянно провоцирует молодого монаха, вызывая его раздражение, почему так хочет услышать от него слова о любви, почему ему важно, чтобы брат Иов плакал после его смерти. Не понятно потому, что общается с братией отец Анатолий не так, как принято

между людьми, а иносказательно, при помощи притч и ситуаций-ловушек. Вот отец Иов и попадает в эти ловушки, расставленные отцом Анатолием, и при этом сетует: «Всё у тебя не как у людей». То руки испачкает сажей, открывая дверь кочегарки, то примет от отца Анатолия мальчика на руки и его маму в придачу, чтобы устроить их на ночлег в мужском монастыре, то будет возмущён поведением монаха, который на службе смотрит в окно, нарушая порядок в храме во время литургии. И только тогда, когда зритель поймёт поведение главного героя, почувствует его опеку над монахом, которого обуревали гордыня, зависть, обида и осуждение ближнего своего, тогда отец Иов тоже «прозреет»: «Думаешь, я не понимаю без твоих намёков, что грешен?» Но кроме этого молодой монах сопротивляется тому, что любит своего беспокойного брата. Гордыня не даёт молодому монаху признаться в чувстве к старшему товарищу. Он считает такое признание слабостью. Он настолько заблуждается в своих оценках поступков старшего брата. Он обижен на отца Анатолия, утверждает, что того не за что любить. Делает такой вывод, потому что считает, что беспокойный кочегар живёт не по правилам монастырского устава, а по своим правилам, которые и раздражают монаха Иова, вносят сумятицу в размеренную жизнь монастыря, острова. Персонаж Дмитрия Дюжева поймёт, что любит отца Анатолия только тогда, когда старец предупредит монаха о приближающейся смерти. Поведение монаха-кочегара, нарушителя спокойствия на острове раздражает молодого монаха на протяжении всей картины, потому что истина до поры до времени сокрыта от духовного зрения отца Иова. Он не предполагает, насколько дорог ему этот юродивый. Как тяжёл крест, который исправно несёт отец Анатолий. Как не будет хватать острову и островитянам его молитвенного слова, растворённого в пространстве суровой, северной природы… Важно, что Иов поверит отцу Анатолию, когда тот предупредит его о своей кончине, потому так и будет стараться молодой монах угодить ему, что любит брата Анатолия. Покроет ящик лаком, который тот определил себе гробом, будет единственным, кому отец Анатолий скажет последние слова прощания, понесёт крест на могилу старца… Завет, тайна отца Анатолия заключены в известной фразе Иоанна Богослова: *«7 Возлюбленные! Будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рождён от Бога и знает Бога. 8 Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь»*[1].

Её он постиг. Ею наполнился. Её важно ему передать отцу Иову, чтобы он мог адресовать её тем, кто придёт в монастырь после кончины старца, ибо «не любящий брата пребывает в смерти». Любовь помогает старцу творить чудеса. Любовь к Богу. Любовь к людям. Любовь к жизни. Монах Анатолий помогает вдове, приехавшей к нему со своими сомнениями, со словами: «Ты мужа своего любишь? Ради такой любви и попросить можно». Спрашивает у матери больного мальчика: «Ты сына-то своего любишь или работу?» На что та отвечает, что любит и сына, и работу… Старец негодует на такой ответ:

[1] Новый завет: Книги священного писания… (Посл. Ин. Богосл. 4:7-8).

«Я что тут с вами шутки шучу?» Кстати, мальчика зовут Ванечка[1], что позволяет нам сделать вывод о системе говорящих имён не только среди жителей монастыря, но и всех персонажей фильма, названных по имени. Поведение старца не всегда понятно, потому что он скрывает от людей свою способность провидеть, не желает, чтобы перед ним стояли на коленях, поклонялись ему как святому, боится впасть в прелесть: «Мои-то добродетели воняют, смердят. Одно не пойму: вроде за мои грехи удавить меня мало. Чуть не святым сделали! А какой я святой? Мира нет в душе». Эти слова отец Анатолий говорит настоятелю монастыря после того, как тот провёл с ним ночь в кочегарке.

С одной стороны, настоятель монастыря с пониманием относится к чудачествам брата. Одёргивает отца Иова, когда тот приходит с очередной ябедой на старца. В мягкой форме выговаривает монаху о том, что его тревожит, называет его проказником, потому что понимает, что не будет старец просто так бросаться в него головёшками. Но в некоторых ситуациях даже он не всегда понимает местного пророка и пугается его юродства (эпизод с сапогами, брошенными в топку). Но сила молитвы и искреннее устремление в служении Богу быстро разъясняют ему поведение беспокойного брата Анатолия, который давно разговаривает с братьями, прибегая к иносказаниям (эпизод с пожаром). И всё-таки отец Филарет не очень-то интересуется жизнью островного кочегара. После того как монах-истопник отказался принять приглашение настоятеля монастыря разделить с ним его келью, чтобы поправить здоровье, Филарет сам пришёл к брату Анатолию на ночлег в кочегарку. Первый вопрос, который он задал кочегару, где он спит, поверг его в замешательство… Узнав, что брат Анатолий спит на куче угля, Филарет решил расположиться там же, подобно кочегару, правда при этом решил подстелить мягкое одеяло, которое принёс с собой. Более близкое знакомство с братом Анатолием повергает настоятеля в шок. Он вдруг испугался, подумал, что брат собирается лишить его жизни, когда тот сжигает в топке его сапоги, приговаривая при этом: «На голенищах архиерейских сапог больше всего грехов и умещается», – а затем топит одеяло. Во время этой сцены настоятель Филарет называет старца и шутом гороховым, и бесом, но при этом осознаёт мудрость его деяния и благодарит отца Анатолия, что вовремя остановил он настоятеля, который признаётся: «Веры во мне мало, смерти испугался, маловерный, добродетели мало, а грехов много». После такого признания отец Анатолий тоже кается в своих грехах, которые, по его словам, смердят. И слышит от любящего добродетель Филарета истину, которая ему и самому известна, что через свои грехи и спасётся старец, достигнет желанной цели, соединится со Всевышним. Таким было прощание с настоятелем монастыря, у которого монаху Анатолию не надо было расспрашивать, есть ли в его сердце место для любви к беспокойному брату…

[1] Иван – «будет помилован», «Яхве (Бог) пожалел», «Яхве (Бог) смилостивился», «Яхве (Бог) помиловал» (древнеевр.). URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%E2%E0%ED (дата обращения: 01.12.2013).

Всё готово к восхождению, к возвращению на круги своя. Знает отец Анатолий и час расставания с островом, который стал для него его родным домом, помог возродиться душе. Не достаёт одного звена – прощения от Тихона Петровича[1], шкипера буксира, того, кого предал матрос Анатолий, расстрелял из-за малодушия и страха смерти. Тихон оправдает своё имя, «принесёт счастье», мир и покой душе предавшего его когда-то Анатолия. Знает об этом монах и ждёт приезда своего избавителя, из уст которого хочет услышать прощение: «Тихон, брат мой. Тихон Петрович, ты же всю жизнь мою знаешь. Малодушны мы. Ношу грех всю жизнь, прости ты меня, помолись, чтоб Господь снял с души моей тяжесть. Жил земной жизнью. От правосудия спасался. Грехи жгут». Казнённый Тихон простил своего палача, простил сразу, потому что сам выжил, а товарища считал погибшим. Простил искренно, по-братски, зла в душе не таил. Поэтому и не могла нераскаявшаяся душа монаха Анатолия расстаться с телом, что важно было выполнить ему последнюю задачу – вдохнуть жизнь в овдовевшую дочь адмирала, вернуть её отцу. Молодая женщина носит имя Анастасия[2], что напоминает нам снова о семантическом поле значимых имён в кинофильме Павла Лунгина. *«Система персонажей в целом составляет структуру, в которой важны и горизонтальные (среди самих героев), и вертикальные (в отношении сонма небесных покровителей) связи, что обнаруживает "минейный код", в котором значимость обретают не только личностные характеристики действующих лиц, но и их взаимодействие и взаимообусловленность»*[3].

Герой фильма «Остров» в одном из эпизодов поёт:

Господи, помилуй! Господи, прости!
Помоги мне, Боже, на моём пути,
Я так слаб душою, телом так же слаб,
И страстей греховных я преступный раб...

«Нет греха, который Господь не простит», – считает Тихон Петрович, познавший в своей жизни цену предательства и цену прощения. «Нет греха, который Господь не простит», – подтверждает мудрый настоятель монастыря Филарет, способный отличить зёрна от плевел. «Нет греха, который Господь не простит», – узнает отец Иов, принявший завет о любви от монаха, ставшего его учителем. «Нет греха, который Господь не простит», – считают создатели фильма. Вслед за ними мы понимаем, что прощение возможно после раскаяния, которому посвящена жизнь.

---

[1] Тихон – «удачный», «приносящий счастье» (греч.). URL: http://www.imenator.ru/mujskie/imena/tihon (дата обращения: 19.11.2013).

[2] Анастасия – «воскресение, (возвращённая к жизни)» (греч.). URL: http://www.akviloncenter.ru/name/anastasia.htm (дата обращения: 01.12.2013).

[3] Терешкина Д.Б. «Где, укажите нам, отечества отцы?» (Минейный код в системе персонажей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума») // Культура и текст. 2013. № 2. С. 119. URL: http://www.ct.uni-altai.ru/ (дата обращения: 01.12.2013).

5.3. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко: осмысление взаимодействия православия и современного кинематографа в постижении культурных смыслов

Кинематографическая работа Владимира Хотиненко интересна нам по нескольким причинам. Во-первых, это экранизация одноимённой повести «Поп». Во-вторых, сценарий к фильму создавал автор книги – Александр Сегень. В-третьих, тема возрождения православных храмов на оккупированных территориях в годы Великой Отечественной войны мало известна современным читателям и зрителям. И наконец, значение православия в контексте современной культуры – одна из сложных и неоднозначных тем, которая интересует автора статьи.

Экранизация литературных текстов предполагает сравнение двух произведений искусства независимо от того, хотим мы этого или нет. Литература и кино близки друг другу по духу, но не идентичны. Андрей Тарковский в лекциях по кинорежиссуре говорил, что *«обычно пишется сценарий, весьма далёкий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз неадекватен образу литературному»*[1].

В связи с этим возникает ряд вопросов: легко или сложно снимать художественный фильм по рассказу, повести или роману? Существует ли разница для сценариста между сценарием, созданным по беллетристике, или сценарием, не связанным с литературным текстом? В чём она заключается? Что важно для режиссёра, когда он мечтает воплотить на экране прочитанную книгу? Она не отпускает, продолжает жить в тебе, будит воображение, требует поиска ответов на возникшие вопросы, требует твоего вмешательства, рефлексии по поводу прочитанного. Андрей Тарковский, продолжая размышлять об антонимичности сценария и первоисточника, говорит: *«Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм… В идеальном случае сценарий должен писать режиссёр фильма»*[2].

Таким образом, мастер подсказывает зрителям и читателям, что существуют определённые законы, действующие в пределах того или иного вида искусства, которые не копируют друг друга, но при этом сближаются, рождая нечто новое.

В фильме Владимира Хотиненко «Поп», где сценаристом выступил Александр Сегень – автор одноимённой повести, все эти вопросы переплетены. В истории кинематографа известны случаи, когда авторы книги выступают сценаристами. Вспоминается экранизация 1939 года сказки «Золотой ключик» (режиссёр Александр Птушко), где сценаристом выступил автор повествования Алексей Николаевич Толстой[3].

[1] Волкова Паола. Цена «Nostos» – жизнь… С. 238.
[2] Волкова Паола. Цена «Nostos» – жизнь… С. 239.
[3] Орищенко С.С. Скульптура: феномен говорящего камня. Книга 6 из серии Искусство звучащего слова: учеб.-метод. пособие в 7 кн. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2016. 312 с.

Другая кинематографическая работа 1979 года «Сталкер» (режиссёр Андрей Тарковский) по произведению братьев Стругацких «Пикник на обочине», где от книги, созданной писателями, практически ничего не осталось. Об этом известном факте можно узнать из работ Паолы Волковой[1], Михаила Перепёлкина[2], Сергея Загребина[3] и других исследователей творчества Андрея Тарковского. Среди современных писателей-сценаристов можно вспомнить Юрия Арабова, Аркадия Арканова, Бориса Акунина, Павла Санаева, Викторию Токареву, то есть тех, кто создаёт сценарии на основе своих литературных произведений. Сегодня это явление, когда автор повести или романа пишет сценарий для экранизации книги, достаточно часто повторяющееся.

Чего же ждут зрители от экранизации? Как ни странно это может показаться, но они ищут в фильме подробности книги и часто остаются недовольными, если в сценарии есть существенные отклонения от первоначального текста. В те благословенные времена, когда наша страна по праву считалась самой читающей страной мира, любая экранизация новой книги создавала эффект книжного бума: в библиотеках выстраивались очереди, чтобы познакомиться с экранизированной новинкой. Желание перечитать то, что кинорежиссёр и его команда только что воплотили на экране, было всеобщим. Для чего зрителю необходимо перечитывать книгу, сюжет которой воплотился в художественном фильме? Чтобы дать оценку мастерству кинематографистов. Чтобы сверить своё видение с творческими мастерскими писателей, сценаристов, режиссёров, художников.

Книга Александра Сегеня «Поп» одна из тех, что может быть и не прочитана современными читателями. Этому есть два объяснения. Во-первых, те, кто приучен к чтению, воспитаны в атеистическом государстве, взять книгу с полки им помешает её название. Во-вторых, молодёжь сегодня не читает. Это страшный факт нашего бытия. Им не важно, как названа книга, скорее всего, они не обратят внимания ни на неё саму, ни на её автора. Их интересует мир визуальных развлечений. И вот здесь совершенно случайно они смогут встретиться с героями повести в одноимённом кинофильме Владимира Хотиненко. Захотят ли они после этого прочитать книгу? Скорее всего, нет. Им и в голову не придёт, что она существует. Такое возможно только тогда, когда фильм по-настоящему растревожит душу, заставит искать подробности в истории, обратиться к иным источникам, подтверждающим происходящее на экране.

Конечно, есть среди публики и молодые зрители, и зрители старшего поколения, которым тема близка. Это воцерковлённые люди, которых с каждым годом становится всё больше в обществе, поскольку мы живём в эпоху *«строительства храмов»*, а не их тотального уничтожения. Понятно, что нельзя из этого списка исключать и просто любопытных зрителей, которым будет интересно познакомиться с жизнью Иоанна Крестьянкина, который стал прототипом литературного персонажа Александра Ионина, с повестью А. Сегеня «Поп»,

[1] Волкова Паола. Цена «Nostos» – жизнь... С. 542.
[2] Перепёлкин М.А. Слово в мире Андрея Тарковского...
[3] Загребин С.С. Этика Тарковского... С. 307.

с историческими документами, в которых они найдут подтверждение фактов причастности И.В. Сталина в годы Великой Отечественной войны к избранию Патриарха Московского и Всея Руси после стольких лет гонения на православную церковь в СССР. Именно эти зрители поймут разницу между двумя произведениями искусства: словесным и кинематографическим, поскольку если у них возникли вопросы после просмотра фильма, на них можно найти ответы в книге. Эти вопросы связаны прежде всего с подлинностью фактов. Многие зрители считают показанное выдумкой в угоду сегодняшнему времени. Они предполагают, что люди посещают церковь из любопытства, молятся неискренне, потому что, выйдя за порог храма, сразу начинают грешить.

Здесь уместно сказать, что автор статьи сначала увидел кинематографическую версию повести. Фильм Владимира Хотиненко понравился настолько, что об этом событии захотелось говорить снова и снова. Это желание пересматривать фильм, обсуждать его со студенческой аудиторией, исследовать с точки зрения Логоса потребовало знакомства с первоисточником – книгой А. Сегеня «Поп». И вылилось в научное исследование, в котором автор говорит о слове, о проповеди, о значении слова для христианского пастыря, о синонимичности слов *проповедь и совесть*. *«Слово главного действующего лица, священника, отца Александра так доходчиво, так ярко, так образно, что невольно любуешься речью этого персонажа и пытаешься запомнить ту ситуацию, в которой речь была произнесена. Проповеди отца Александра отнесены нами к категории чудесного. Активная цитация кинофильма показывает, что его крылатые фразы вполне могут войти в следующие выпуски словарей российского кино, пополняя кинематографическое "поле микрофольклора"»*[1].

Александр Ионин – главный персонаж повести и кинофильма – лицо удивительное. Главная его черта – любящее сердце и удивительная способность к проповеди, к умению быть убедительным и понимаемым. Речевых ситуаций, когда отец Александр при помощи слова «горами двигал», в фильме и в книге множество. Они подтверждают зрителям и читателям, что любовь паствы к православному батюшке не случайна. Его риторические способности могут изменить взгляд на ситуацию, привлечь к православию, спасти жизнь. Благодаря керигматической проповеди (проповеди, внушённой Духом Святым), которой он мастерски владел, отец Александр может убедить даже врага и балансировать между жизнью и смертью, опираясь только на веру и слово Божье. При этом, как любой оратор, батюшка хорошо знаком с риторическими уловками, если они помогут направить заблудшую овечку в стадо Христово. Так обещает он еврейской девочке окрестить её самолично, если она решится на этот шаг. Слово его и вера в Бога такой силы, что в книге автор говорит о том, что в батюшке открылся дар предвидения. Многие смерти предскажет отец Александр, многие события в повести А. Сегеня. В фильме авторы не стали показывать эту сторону образа главного героя. Не увидят зрители и главных военачальников двух противоборствующих сторон: Гитлера и Ста-

[1] Орищенко С.С. Искусство звучащего слова. Кн. 5...

лина. В кинокартине акцент сделан на образе православного священника, поставленного перед выбором: идти на русскую землю по воле её врагов или отказаться от миссии – прославлять имя Господа на оккупированной территории. Образ Александра Ионина настолько яркий и сильный, что история только этого человека вместила в себя всё, что необходимо было творческой команде В. Хотиненко, чтобы заинтересовать зрителя не только кинематографическим образом, но отослать его к самостоятельному постижению темы через книгу А. Сегеня, через жизнь Иоанна Крестьянкина, через исторические документы о работе Псковской православной миссии, о роли монашества и церкви в годы Великой Отечественной войны.

Главный нравственный урок книги и фильма, как остаться человеком в нечеловеческих условиях, как не сломаться, не изменить себе, не растерять оптимизма и патриотического духа в условиях тотальной несвободы. Вспоминается опыт Варлама Шаламова («Колымские рассказы»). Он рассказывает и о тех, кто прошёл через ад ГУЛАГАа и не сломился. Это были верующие люди, люди, любящие природу и умеющие замечать её красоту. Александр Солженицын утверждал, что не потерять человеческое лицо помогала профессия, мастерство, которое уважали даже на зоне («Один день Ивана Денисовича»). Анатолий Жигулин, опираясь на свой опыт, говорил, что выживали те, кто умел говорить, знал литературу, мог увлечь слушателя («Чёрные камни»). И совершенно уникальный опыт, подтверждающий мнение всех авторов, – это опыт Юрия Вейнерта и Якова Харона, создавших литературную мистификацию XX в. – образ поэта средневековья Гийома дю Вентре («Злые песни Гийома дю Вентре»). Сто искромётных сонетов будоражили воображение лагерников, давали надежду на то, что человека невозможно сломить. Творчество, воображение, ирония и пренебрежительное отношение к тем, кто пытается уничтожить в тебе человека, помогало выживать друзьям-соавторам и тем, кто разделял их судьбу за колючей проволокой.

Не случайно вспомнили мы лагерную тему в связи с фильмом «Поп». В книге читатели узнают о том, как терпеливо и достойно нёс свой крест в лагере Александр Ионин, проведя в нём долгие годы. Созвучна этой части повествования и судьба Иоанна Крестьянкина, который часть срока провёл в Куйбышевской области (ныне Самара), в одном из живописнейших мест Жигулёвского заповедника – Гавриловой Поляне, где прежде находилось одно из отделений лагеря.

Зададимся вопросом, почему же автор книги Александр Сегень в сценарии кинофильма не только отказался от некоторых повествовательных линий, но и изменил некоторые сцены. Наиболее яркая из них, когда житель села Закаты, Лёшка из партизанского отряда, решил расправиться с попом, которого считал чуть ли не виновным в смерти своей возлюбленной Маши. В фильме сцена происходит в храме, в книге – на лесной опушке. При этом диалог между персонажами совпадает. Только в фильме усилена сцена тем, что выстрел Алексея пробивает икону Божией Матери. Батюшка Александр после отпущения грехов

молодому человеку благодарит Заступницу, обращаясь к лику Девы Марии и залепляя воском отверстие от пули. Эта сцена потрясает. Не менее интересна сцена возмездия в повести в лесу, где Алексей собирается отомстить работнику культа, который, по его мнению, перечеркнул его счастье тем, что восстановил храм, в котором прежде был сельский клуб, где Лёшка с Машей танцевали и смотрели кино «Александр Невский». С точки зрения художественной правды, оба варианта возможны. Была бы сцена расправы с батюшкой такой же пронзительной, если бы сценарист последовал вслед за повествованием? Однозначного ответа на вопрос мы не можем дать, поскольку визуальный вариант уже принят зрителем и считается единственно возможным. Предполагаем, что сцена приобрела такую силу благодаря тому, что автор повести и сценарист фильма – одно лицо. Его предвидение не разрушает ткани повествования, а преображает, убеждая в правдивости материала. Возможно, сцена расправы, перенесённая в храм, подчёркивает, что батюшка готов погибнуть на посту, предварительно исполнив долг до конца (он отпустил Алексею грех убийства). Возможно, сцена заступничества Божией Матери была настолько сильной, что сценарист оставил вариант, отличный от книжного.

От каких-то эпизодов А. Сегень отказался сознательно. Он не стал визуализировать гибель семьи Маши, когда фашисты сожгли её семью заживо, когда в огне погибли не только родные братья и сёстры девушки, но и приёмный ребёнок. В фильме все дети, усыновлённые батюшкой Александром, останутся живы. Страха за жизнь героев киноповести много. Переживания не оставляют ни на минуту ни зрителей, ни читателей. Только уход из дома матушки Алевтины чего стоит. Закадровый голос погибшей попадьи, читающей письмо к мужу, её поиски, могила, слёзы. Всё это переживёт зритель с полюбившимся ему героем Александром Иониным. Не станут кинематографисты только добавлять боли знанием о том, что матушка ошиблась в своём диагнозе, её простуда не была тифом, и её жертва была принесена напрасно. Не все судьбы детей сложатся после победы оптимистично. Сценарист оставит в живых и немецкого офицера, погибшего на страницах повести. Этот ход наиболее ясный. В эпилоге фильма сказано, что он после войны напишет книгу об этих событиях, ни разу не упомянув имени Александра Ионина. Создателям фильма важно подчеркнуть, что эта история, которую некоторые считают выдумкой, чудом из разряда тех, что невозможна, – возможна. И таких людей, жертвующих собой в годы Великой Отечественной войны, было много. Образ Александра Ионина – собирательный, из тех, которых вслед за архимандритом Тихоном Шевкуновым можно назвать *«несвятые святые».*

Сценарий к фильму по повести «Поп» являет собой такой случай, когда автор книги Александр Сегень находит золотую середину между литературным произведением и кинематографическим текстом таким образом, что «недовоплощённость книги» не искажает первоисточника, а изменения в сценарии не являются «непримиримыми» как для зрителей, так и для читателей. Очевидно, что такое бережное отношение к слову и вызывает желание говорить на эту

тему: *«Влияние Логоса при создании кино неоспоримо. Лучшее доказательство заключается в том, что раскодировать текст мы пытаемся через работы литературоведов, философов, писателей, поэтов, богословов, художников, музыкантов. Сумма гуманитарных знаний, а также гомилетика, как раздел риторики, помогают находить во взаимодействии православной культуры и современного кинематографа всё новые и новые смыслы. Частое обращение режиссёров к Библейским и Евангельским метафорам в светском кино говорит о готовности современного общества к нравственному возрождению...»*[1].

5.4. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп»

Художественный фильм Владимира Хотиненко «Поп» интересует нас с точки зрения логоса. Слово главного действующего лица, священника, отца Александра так доходчиво, так ярко, так образно, что невольно любуешься речью этого персонажа и пытаешься запомнить ту ситуацию, в которой речь была произнесена. Проповеди отца Александра отнесены нами к категории чудесного. Активная цитация кинофильма показывает, что его крылатые фразы вполне могут войти в следующие выпуски словарей российского кино, пополняя кинематографическое «поле микрофольклора».

В художественном фильме В. Хотиненко «Поп» по одноимённому роману А. Сегеня силу слова, силу проповеди главного героя, священника отца Александра Ионина, можно приравнять к категории чудесного, потому что в фильме, прежде всего, ценно то, как говорит главный герой – убедительно, красноречиво, образно. Речь героев отечественных кинокартин является интереснейшей темой для изучения не только критиков, но и философов, литературоведов, психологов, искусствоведов, культурологов, лингвистов: *«Лучшее, что есть в наших лентах, – это тончайшая психологическая нюансировка, еле уловимые оттенки смысловой словесной игры, очень специфический российский юмор, полная погружённость в "культурный" фон эпохи»*[2].

Как часто мы слышим фразу: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»[3]. Всему начало слово, отсюда такое уважение к речи в целом и к слову в отдельности: *«Словом сотворил Господь весь прекрасный мир, по Его слову этот мир и прекратит своё существование. Никому более из телесных существ на Земле Господь не даровал этого великого дара – дара слова. Более того, он доверил Адаму дать имена всему существующему на Земле и в небесах. То есть мы видим, что слово обладает громадной творящей силой»*[4].

Создание кинокартины невозможно без слова: сначала замысел фильма и сопутствующие ему материалы облекаются в форму логоса, создаётся сценарий, часто имеющий отношение к литературному произведению. Для художественного фильма «Поп» как раз основанием послужил одноимённый роман

[1] Орищенко С.С. Методология культуры: православие и современный кинематограф в ценностном постижении мира...

[2] Елистратов В.С. Словарь крылатых фраз Российского кино: Словари XXI века. Москва: АСТ-Пресс, 2010. С. 15.

[3] Новый Завет: Книги Священного Писания... (Ин. 1:1).

[4] Дудкин Е. Молитва матери со дна моря достанет. Москва: Артос Медиа, 2015. С. 316-317.

Александра Сегеня. В основу сюжета легли материалы из биографии известного старца псковского монастыря Иоанна Крестьянкина – светлого проповедника отца Иоанна. Вот пример его живого слова: *«Вера, любовь и смирение были безошибочными путеводителями людей в бушующем житейском море и вели за собой в жизнь истину, искренность и простоту»*[1].

Вот таким истинным, искренним и простым, по воспоминаниям братии и прихожан, был сам Иоанн Крестьянкин, таким же показан и батюшка Александр Ионин в фильме «Поп». Нам важно это знать, поскольку речь главного персонажа кинокартины отца Александра очень интересна. Не всегда слово расценивается нами по достоинству. Мы не часто задумываемся о том, что слово даровано на земле только человеку. И человек давно обращается с ним по своему усмотрению. Часто искажает его, употребляет слова в грубой, хулительной форме, забывая при этом, что словом можно убить и можно возродить к жизни. Размышляя о силе слова можно вспомнить множество примеров из поэтического осмысления темы:

Слово
Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте,
Звучат лишь Письмена.
И нет у нас иного достоянья!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь[2].

Слово
В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.
И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к Луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.
Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово это – Бог[3].

Неоконченное
Я знаю силу слов, я знаю слов набат,
Они не те, которым рукоплещут ложи.
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек[4].

---

[1] Архимандрит Иоанн (Крестьянкин). Светильники духа. Москва: Православное братство святого апостола Иоанна Богослова, 2010. С. 202.
[2] Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Москва: Правда, 1994. С. 127.
[3] Гумилев Н. Избранное Стихотворение дано в сокращении. Москва: Просвещение, 1990. С. 139.
[4] Маяковский В. Сочинения в 2 т. Т. 2. Неоконченное Стихотворение дано в сокращении. Москва: Правда, 1988. С. 432.

Из научных изысканий: *«В институте проблем управления Российской Академии Наук кандидат биологических наук П. Гаряев и кандидат технических наук Г. Тертышный изобрели аппарат, который переводит человеческую речь в электромагнитные колебания. Они выяснили, как эти электромагнитные колебания влияют на растения и на молекулы наследственности человека – ДНК. Эксперимент с облучением бранными словами много лет проводился на семенах растения арбидопсис. Почти все они погибли. А те, что выжили, стали генетическими уродцами. Эти монстры, перенеся множество болезней, передали их по наследству. Через несколько поколений потомство полностью выродилось. Был проведён и прямо противоположный эксперимент. Учёные "благословляли" семена, убитые радиоактивным облучением в десять тысяч рентген. И вот перепутавшиеся гены, разорванные хромосомы и спирали ДНК встали на свои места и срослись. Убитые семена ожили»*[1].

Из философских трактатов: *«Не знаю ничего прекраснее, чем умение силою слова приковывать к себе толпу слушателей, привлекать их расположение, направлять их волю, куда хочешь, и отвращать ее, откуда хочешь»*[2]. *«Острый язык – единственное режущее оружие, которое от постоянного употребления становится еще острее»*[3]. *«Всякая мысль, выраженная словами, есть сила, действие которой беспредельно»*[4].

Итак, слово требует к себе уважения, бережного отношения и грамотного употребления, чтобы не стать грозным оружием. Слово в художественном фильме «Поп» интересно для нас, так как связано с разделом риторики – гомилетика. Гомилетика может служить прекрасной иллюстрацией к этому разделу науки о красноречии. Проповедь как выражение духовных истин может приобретать разные формы. И хотя в истории встречаются все её виды, самый распространенный из них – это устная речь. Как и всякую речь, устную проповедь можно рассматривать с разных сторон[5]. Главная функция речи – общение. Но при общении человек может ставить разные цели, и достигает он их разными способами. Проповеднику важно знать, зачем, кому, как говорит он свою речь. При этом необходимо помнить, что проповедь обращена к сердцу слушателя: *«Слово проповѣдь образовано на основе того же корня, что в слове вѣдѣніе, – вѣд. Слова с этим корнем в русском языке обычно имеют отношение к внутренней жизни человека: заповедь, совесть, исповедь, ведун, ведать, вещий и др.»*[6].

---

[1] Дудкин Е. Молитва матери со дна моря достанет... С. 316.

[2] Цитаты и афоризмы Марк Туллий Цицерон. URL: http://www.zitata.com/ciceron.shtml (дата обращения: 19.11.2013).

[3] Афоризмы, цитаты, пословицы У. Ирвинг. URL: http://aphorism-list.com/tema.php?page=jazyk&tktema=jazyk (дата обращения: 19.11.2013).

[4] Афоризмы о красноречии Л.Н. Толстой. URL: http://mlm-job.ru/forum/6-527-1 (дата обращения: 19.11.2013).

[5] Про́поведь. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%F0%EE%EF%EE%E2%E5%E4%FC (дата обращения: 19.11.2013).

[6] Там же.

Слово главного героя киноповествования «Поп» наполнено такой верой, подкреплённой Духом Божиим, что к нему проникаешься симпатией с первых слов, произнесённых им в кадре. Хотя повод для его первой реплики видится нам более комичным, нежели поучительным и серьёзным в традиционном понимании проповеди. Дело в том, что священник обращается к мухе: *«Вот, муха, до чего же ты непочтительное творение Божие. В то время, как я, лицо духовного звания, погружаюсь в мыслях о преподобном старце Зосиме Финикийском, ты имеешь дерзновение садиться на его дивное изображение, ходишь по нему своими наглыми ножищами, моешься тут, прости Господи. Ну-ка. И это я, про которого говорят, что я мухи не обижу»*[1].

После слов «ну-ка» батюшка удалил муху с картинки щелчком. Из этого монолога мы делаем сразу несколько выводов: во-первых, герой действительно добрейший человек, ведь даже назойливое насекомое, которое беспокоит священника только тем, что надоедливо садится на картинку с изображением святого, названо им не грубым, оскорбительным словом, а «творением Божиим». Во-вторых, ему свойственна самоирония, он понимает всю комичность ситуации, которая заключается в том, что он почтителен даже к мухе, с которой вынужден вести «душеспасительные» беседы. По всему видно, что ему неприятно «обижать» муху, но она не оставляет ему выбора, поскольку непочтительна к старцу Зосиме Финикийскому. В-третьих, отец Александр извиняется перед «творением Божиим» за грубое с ним обращение. Следующий разговор, казалось бы, не имеет к проповеди никакого отношения. Батюшка отвечает на вопросы супруги, матушки Алевтины:

– С кем это ты ту разговариваешь?

– Да вот с мухой.

– И охота тебе? Не пойму я, чего это куры так нестись стали? Смотри, сколько за сегодня накокали.

– Вот люди, не стали бы нестись куры – плохо, много несутся – опят не так.

– Не спорь, ещё мама рассказывала, если куры несутся много или грибной год – не к добру это. Не нравится мне, что Моисей пришёл, просил тебя позвать, вон стоит[2].

Священник в этой речевой ситуации предстаёт перед нами философом. Показательно, что супруга отца Александра сначала говорит о том, чем раздражена: и несущимися курами, и обилием грибов, и странным поведением мужа, разговаривающего с мухой, и только затем передаёт просьбу соседа. Сообщение о том, что священника поджидает Моисей, оставлено ею на потом, словно он не достоин внимания, только отец Александр, который «и мухи не обидит», сразу же выходит на улицу, чтобы выслушать собеседника. Разговор с соседом убедит зрителя в том, что сила проповеди отца Александра известна не только прихожанам храма, где служит батюшка, но и односельчанам-иноверцам. Если по первым кадрам фильма и первым диалогам зритель только предполагает

[1] Реплики из фильма.

[2] Диалог из фильма.

в герое способность проповедовать, то третий диалог только укрепляет это мнение:

– Помоги, батечка, не унимается она, мы уж и так и этак уговаривали, а она вовсе своё талдычит, стала вовсе невозмутимая и такие страшные слова говорит: эта затхлая атмосфера, беспросветность – это про веру своих предков.

– Да чем же я помогу тебе, милый человек?

– Э, кто не знает отца Александра? Все знают, какую вы имеете силу проповеди. Говорят – это ужасная сила?

– Так я о Христе проповедую, за Христа, а ты, добрый человек, как я понимаю – просишь иное, чтоб я дочь твою от Христа отваживал?

– Боже мой, ну что вам стоит, одного человека вы отвадите, так сто человек вы ещё привадите. Посуди сам, батечка, у меня пятеро дочерей, и только одна в замужах. Если Хавочка совершит свои нелепые мечты, то кто ж её возьмёт в замуж? Ваши не возьмут, потому что она наша, наши не возьмут, потому что она ваша. Эй, вэй, на колени встану.

– Ах ты, оказия какая.

– Хавочка, что же ты там стоишь, подойди сюда, дочечка, батечка хочет с тобой поговорить.

– Я сам подойду[1].

Разговор с соседом-иудеем раскрывает нам главный талант отца Александра – умение слушать и слышать человека и видеть в нём человека, невзирая на его национальность, несмотря на его вероисповедание. Как тактично, как доброжелательно разговаривает батюшка с Моисеем, называет его милым, добрым. Тема разговора тоже не простая, но при этом отец Александр не отказывает собеседнику и пытается достойно вести себя в весьма затруднительном положении. Он соглашается поговорить с дочерью Моисея Хавой, чтобы утвердиться в серьёзности её намерения. При этом отец Александр не обманывает соседа, он действительно пытается объяснить девушке, что сложное решение, которое ей предстоит принять, потребует от неё сосредоточения всех духовных сил, что обратной дороги не будет:

– Ты должна осознавать, что этот поступок может быть самым ответственным в твоей жизни.

– Я осознаю, батюшка.

– До конца ли?

– Батюшка, я уже всё решила, и ничто меня не остановит.

– Ты только подумай, что ты принесёшь родителям и сёстрам своим, отрекаясь от их веры и принимая лучезарный свет православия.

– Но ведь сказано в писании, что оставь родителей своих и приди ко Христу, что помеха ближний человек.

– Да это-то сказано, но православие налагает на человека величайший груз ответственности. Там ты только за своих отвечаешь. Господь простит тебя, если ты останешься со своими. Будешь доброй ласковой матерью, нежной

[1] Диалог из фильма.

женой, честной соседкой и никому зла не принесёшь в своей жизни. Но если ты примешь таинство крещения и будешь худой христианкой, это будет очень плохо. Иной и у нас думает, раз крещёный, значит спасённый, это далеко не так. Ты подумай хорошенько над моими словами, не спеши, обещаешь?

– Теперь обещаю. Подумаю. Может оно и верно.

– Вот, а коль не передумаешь, я тебя лично и окрещу. Хава – это значит Ева по-нашему. Станешь Евой в честь прародительницы рода человеческого. Ну, ступай к своему папаше. Крепко подумай.

– Ага.

– *Ну чисто муха*[1].

Талант проповедника и пастыря помогает отцу Александру быть убедительным в каждом слове, обращённом к девочке. Хава, внимательно выслушав батюшку, даже согласна отказаться от своего намерения покреститься, стать православной. Но мудрость духовного наставника и чистота помыслов девушки помогают им понять друг друга и прийти к единственно правильному для них решению. Как знать, возможно, этот поступок Евы сохранит ей в будущем жизнь. Во всяком случае, отец Александр в этом абсолютно уверен. В данном диалоге отец Александр близок к тем священникам, кто владеет керигматической проповедью: *«В Новом Завете керигма есть не просто изложение истин веры, а один из аспектов сотериологического процесса, совершаемого через харизматических посланников Слова. В их лице действует Дух Христов, ставя человека перед тайной спасения и выбором пути. Обычное человеческое слово не может породить веры, но керигматическая проповедь обладает особой силой, которая способна преобразить душу. На этой сверхчеловеческой силе керигмы зиждется и авторитет проповедующего. Он есть "соработник у Бога"»*[2].

Батюшка Александр и является «соработником у Бога». Доверие девушки к духовному пастырю – основа твёрдой веры, которую ничем не поколебать. Кому-то может показаться, что перечисленные диалоги неуместно называть проповедью, и с этим трудно не согласиться, все диалоги были произнесены в бытовых условиях, предназначались малому количеству людей, но не трудно было заметить, что в каждом из них речь так или иначе касалась веры, религии, Бога. Находим поддержку своему мнению в следующем высказывании архиепископа Аверкия: *«...В русском языке понятие "проповедь" оказалось не достаточно проработанным. Поэтому при переводе на русский язык, в нём не нашлось нужное количество терминов для обозначения всего многообразия видов проповедничества, представленных в греческом языке. Таким образом, русское слово "проповедь" – мультисмысловое. В широком смысле проповедь – это и рассказ, и известие, и возглашение, и сообщение, и свидетельство, и призыв, и беседа, и поучение, и откровение»*[3].

---

[1] Диалог из фильма.

[2] Архиепископ Аверкий (Таушев). URL: http://azbyka.ru/dictionary/04/averkiy_rukovodstvo_po_gomiletike_04-all.shtml (дата обращения: 01.10.2013).

[3] Там же.

Если мы согласимся с таким толкованием слова, то, скорее всего, за простотой высказываний отца Александра почувствуем ту силу, которая прославила батюшку среди односельчан. Православные тянутся к батюшке, как к спасательному кругу, пытаясь справиться с житейским морем невзгод, найти ориентиры, которые удержат на плаву. Священник приходит на помощь каждому нуждающемуся, делится своим опытом, пытается для каждого найти единственно верные слова, которые вернут равновесие в души верующих. Вот один из таких примеров:

– Отец Александр, я виноват, но и жена до того меня разозлит, что я её убить готов.

– Это, конечно, грех, но я скажу по секрету, сам иной раз до того свою Алевтину боюсь и недолюбливаю, а деваться от самого себя некуда, а потом подумаю, ведь она мой точильный камень, я об неё затачиваюсь. Если б она время от времени не была такая плохая, разве бы я стал таким хорошим? Господь ведь даёт нам жён чаще не похожих на нас. Вот взять хотя бы меня и Алевтину Андреевну. Я худен, строен, подтянут. Она округла и полновата. Взглянуть на нас со стороны: я – единица, она – нолик. Но вместе мы образуем десяточку. Без меня, без единицы она была бы всего лишь ноль. Но я без неё, без нуля, остался всего лишь единичка[1].

Не помыслит больше злого прихожанин о своей жене. Прощать будет её несовершенство, потому что будет считать свою жену «точильным камнем», благодаря которому он будет становиться лучше. Такова сила слова пастыря, при этом отец Александр вовсе не заигрывает с людьми, которые пытаются найти в его слове опору для себя, ищут моральной поддержки, духовного мостика, который соединяет верующего с Богом, помогает избегать греховных помыслов и не совершать злых деяний. Отец Александр пользуется в данной речевой ситуации так называемой публицистической проповедью, в которой *«исходной точкой являются те настроения, которые проповедник замечает в современной жизни, заблуждения, недостатки и пороки, которые он наблюдает в окружающей среде и против которых он направляет свое учительное слово»*[2].

Прав ли отец Александр, когда откровенно говорит о своих проблемах с прихожанином, признаётся в малодушной боязни перед Алевтиной Андреевной? Не является ли такое поведение батюшки заискиванием перед страждущим? Не правильнее ли было напомнить отчаявшемуся мужу о смертных грехах, о нравственных запретах, о молитве и посте, которые помогают изгонять греховные помыслы? Зачем батюшке соглашаться со злым мнением агрессивно настроенного мужа? Очевидно, опыт священника подсказывает ему линию его речевого поведения. О смертных грехах исповедник слышал не раз, но всё-таки говорит о возможном убийстве. Для отца Александра важно в беседе с доверившимся ему соседом найти такие аргументы, которые ни при каких обстоятельствах не вернут его к мысли о смертном грехе. *«Самое главное свойство проповеди то, что она является живым действенным словом. Основная обязанность проповедника – передать другим людям то, что он считает нужным и*

[1] Диалог из фильма.

[2] Архиепископ Аверкий (Таушев)...

полезным, чтобы имеющиеся у него взгляды и воззрения вошли в жизнь других людей и осуществились в практической действительности»[1].

Лукавит ли священник сейчас перед ним? Нет, батюшка искренен, в этом не приходится сомневаться ни собеседнику, ни зрителю. Речь отца Александра настолько убедительна и образна, что трудно забыть и о «точильном камне», и о «десяточке», которую он составляет с матушкой. А сколько уважения прозвучало в адрес Алевтины Андреевны из уст мужа... Снова Александр Ионин говорит не с амвона церковного храма, не призывает слепо следовать закону, но не услышать его сложно, потому что его слова рождают в сердцах слушателей любовь. Точно так на проповеди у опытного пастыря, всякий прихожанин слышит слова, обращённые только к нему одному, точно так батюшка из кинофильма «Поп» умеет словом согреть каждого, кто в этом нуждается. *«Так же, как блаженный Августин, оценивает значение внешнего красноречия и св. Григорий Двоеслов в своем "Пастырском правиле": "Надобно и нравиться пасомым, – говорит он, – только не из самолюбия, но для того, чтобы своею любезностью поддерживать в них любовь к истине, не для того только, чтобы услаждаться их любовию, но для того, чтобы любовь их сделать путем, чрез который сердца слушателей можно привести к любви Создателя. Ибо едва ли охотно будут слушать того проповедника, который не умеет слушателей расположить к себе. Таким образом, пастырь и не должен пренебрегать любовию пасомых, если хочет, чтобы его слушали, и не должен заискивать ее для себя лично, если не хочет оказаться на деле изменником и похитителем прав Того, Которому видимо служит"»*[2].

Служит отец Александр Христу, но чтобы паства верила ему и шла за ним, чтобы его слово не расходилось с его делом, ему необходимо быть честным не только перед Богом и людьми, но и перед самим собой. Любовь к проповеднику возможна лишь тогда, когда грешник, исповедуясь о самом больном, самом насущном, самом страшном зле, раздирающем душу, испытывает облегчение. Облегчение от того, что смог признаться в грехе, устоять, удержаться от пагубного поступка, отказаться от злого помысла. Возможно это только при огромном напряжении духовных сил верующего и благодаря мудрому пастырю, который в нужный момент сможет найти единственно правильное слово, которое отвратит грешника от совершения греха и укрепит его в правильности принятого решения. Задача очень сложная. Не каждому она по плечу. Проповедник должен обладать знанием, верой и любовью, подобно святым апостолам: *«Наши проповедники являются законными продолжателями того дела, которое преемственно перешло к ним от свв. апостолов, и поэтому и их души должен наполнять тот же Дух Божий, который действовал в свв. апостолах. Но они своим свободным произволением должны дать Духу Божию место действовать в них, а для этого они должны не оставаться холодными к приобретенному ими знанию истин Божиих, а принять их всем сердцем и глубоко проникнуться ими, чтобы эти истины преподносились слушателям из их уст не как что-то чужое, постороннее, а*

[1] Там же.

[2] Архиепископ Аверкий (Таушев)...

как их собственное кровное достояние. <…> Воодушевление Божественной истиной и сострадательная любовь к людям – эти два условия остаются необходимыми и для каждого проповедника, желающего быть действительным проповедником, а не сотрясателем воздуха, медью звенящей и кимвалом звучащим»[1].

Отец Александр из когорты тех пастырей, чьё слово не расходится с делом. Службу он несёт с честью, когда восстанавливает храм на Псковской земле, когда спасает обездоленных детей от смерти, когда отказывается отпевать полицейских, когда благодарит Богородицу-заступницу, что жив остался, когда указывает на порог немецкому офицеру – участнику казни партизан, когда подкармливает в концлагере военнопленных, когда отказывается подписывать протокол допроса, в котором надо признаться в пособничестве немецкой армии… Честь и совесть батюшки помогают ему при принятии таких сложных решений, когда он отказывается каждый день на службе прославлять силу немецкого оружия, предпочитая принять смерть от рук неприятеля, чем от соотечественников. По его слову, по его вере в Бога, в победу России над фашистской Германией, в добро, в людей было ему дано. Именно поэтому в первой части фильма так много примеров проповеднической деятельности батюшки Александра Ионина, потому что сначала было его слово… По его слову и по его вере воздалось ему. Чудо отца Александра в его смирении, в его восхождении к Богу. Это путь священника, зажатого между вражеской Германией и атеистической Россией, между Сциллой и Харибдой, жёрновом, который должен был непременно уничтожить служителя культа, уничтожить по всем характеристикам. Только чудо могло спасти человека в таких обстоятельствах. Мысленно переживая за судьбу священника, настоящего патриота, любящего страну, народ, русскую землю, снова и снова вспоминаешь цитаты из фильма и понимаешь, что *«цитации текстов кинолент… в российской (советской и постсоветской) культуре занимает совершенно особое место. Его можно назвать уникальным по сравнению с другими культурами. Киноречения, разумеется, есть и в английском, и во французском, и в немецком, и в китайском языках. Но таких масштабов цитации нет и не было ни в одном языке. Иначе говоря, в России (Советском Союзе) кино было в первую очередь воспринято народом с точки зрения текста, слова, звучащего из уст любимого актёра. Здесь для нас очевидно продолжение основной линии, доминанты развития русской культуры XX – начала XXI века – её (культуры) лингвоцентризма, сосредоточенность на Слове, Логосе. И в русской художественной словесности, и в советском кино, и в российской философии, мыслительстве – везде именно Слово как таковое занимает ведущее место»*[2].

Не случайно сценарий фильма получил благословение патриарха русской церкви Алексия. В киноповествовании показана сложнейшая жизненная дорога отца Александра Ионина. Этот тихий священник так нужен Богу, что пройдёт все земные мытарства и испытания и останется живым, тихо закончит свой путь в Псковском монастыре, точно так, как было в судьбе Иоанна Крестьянкина.

[1] Там же.

[2] Елистратов В.С. Словарь крылатых фраз… С. 14-15.

Финал в кинокартине останется открытым, зритель расстанется с киногероем в современное время, узнав в эпилоге о годах, проведённых им в ГУЛАГе.

В монастырских стенах в Пскове Иоанн Крестьянкин прославится своей добротой и способностью провидеть и исцелять словом, потому что не может такой сложный жизненный путь священника не привести к иному итогу... Образ Иоанна Крестьянкина воплотил на экране актёр Сергей Маковецкий. Для нас так важно говорить о фильме Владимира Хотиненко с точки зрения его речевого наполнения, потому что *«язык (вербальный, словесный) кинематографа – не только актуальнейшая проблема собственно лингвистики, но и предмет философии языка и культуры XXI века»*[1].

При этом обращение к цитированию того или иного персонажа из художественного фильма характеризует концепированность зрителя, его погружение в культурологическое поле отечественного кинематографа. *«Бытовая цитация кинолент – неотъемлемая часть обиходно-речевого поведения человека... Тексты многих фильмов становятся крылатыми практически целиком. Словесный кинофольклор грандиозен по своему объёму»*[2].

Остаётся добавить, что цитаты из художественного фильма «Поп» Владимира Хотиненко останутся в сознании народа как образцы истинного слова, в котором заключена любовь к человеку, к миру, к Богу.

5.5. Чудо в художественном фильме Андрея Прошкина «Орда»

Художественный фильм «Орда» Андрея Прошкина об исторических событиях на Руси во времена правления Ивана II. Но главным действующим лицом киноповествования станет митрополит Московский Алексий, который позже будет причислен к лику святых. Чудо, совершённое митрополитом, позволило старцу получить от ордынцев охранную грамоту и в пределах Кремля, на месте ханского подворья, построить Чудов монастырь. Взаимоотношения между христианским митрополитом и ханшей Тайдулой легли в основу сюжета о чуде.

Фильм Андрея Прошкина «Орда» вышел на экраны в 2012 году. Это четвёртое высказывание в ряду исследуемых нами в рубрике «Концепт чуда в современном киноискусстве»[3]. Всего в журнале «Известия Самарского научного центра РАН» с 2012 по 2014 г. вышло девять статей, посвящённых современному киноискусству. В 2012 г. мы остановили свой выбор на художественном фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день», где попытались исследовать идиостиль кинорежиссёра[4]. В 2013 г. издан цикл статей, посвящённых творчеству Павла Лунгина. Здесь рассматривался религиозный дискурс в художественном фильме «Дирижёр»[5]. Данная, десятая работа завершает исследование под общим названием «Культурные коды киноискусства» из цикла «Искусство звучащего слова»[6]. Автору было важно опубликовать

[1] Елистратов В.С. Словарь крылатых фраз.... С. 13-14.
[2] Там же. С. 12.
[3] Орищенко С.С. Предательство и прозорливость...
[4] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...
[5] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр» Павла Лунгина...
[6] Орищенко С.С. Искусство звучащего слова. Кн. 5...

статьи в одном журнале, чтобы представить целостный взгляд на современный кинематограф. Тема чуда всегда волновала человечество. Ей мы отвели в книге «Культурные коды киноискусства» целую главу. Искусствовед Паола Волкова так объясняет этот феномен: *«Понятие "чудо" имеет вполне реальное право на место в нашей истории. А если точнее, то в любой истории и даже частной жизни "чудо" есть великий двигатель и стимул. Мифологическая, дописьменная, доисторическая история всегда изобилует чудесами»*[1].

Кинопритча Андрея Прошкина не столь глубоко сокрыта от нас веками по сравнению с дописьменными временами, но потребность чуда велика и в этот период. Стимулом для Юрия Арабова стало написание сценария о временах правления на Руси правнука Александра Невского Ивана Ивановича, сына Ивана Калиты. Правление этого человека было недолгим, всего шесть лет. Вот какие сведения о нём можно получить в «Энциклопедии русской истории»[2]: *«Иван II Иванович Красный (1326–1359) Второй сын Ивана Калиты. После смерти брата Семёна Гордого в 1353 г. стал великим князем московским и владимирским, отстоял право на великокняжеский престол в борьбе с суздальско-нижегородским князем Константином Васильевичем. Продолжал политику по объединению русских земель. Иван II был глубоко верующим. Он находил поддержку у митрополита Алексия. В 1354 г. Митрополит подарил великому князю древнюю реликвию – ставротеку*[3]*, привезённую от византийского патриарха Филофея. Правил Русью Иван II всего шесть лет, особенно ничем не отмеченных, кроме того, что при нём началась основная деятельность Сергия Радонежского»*[4].

---

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 1. Москва: Зебра Е, 2013. С. 85-86.

[2] Бенедиктов Н.А., Бенедиктова Н.Е. Энциклопедия русской истории. Москва: Эксмо-Пресс, Эксмо-Маркет, 2000. 640 с.

[3] Стерлигова Ирина Византийские святыни и драгоценности московских государей. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9401.php (дата обращения: 24.04.2013). В начале XIX столетия в Кремле еще хранились две византийские ставротеки. Сведения о них дошли до нас в рукописной Описи собрания Оружейной палаты 1808 г., хранящейся в архиве Музеев Кремля. Первая ставротека, без креста, описана как «Киот для креста, внутри и снаружи обитый басемным золоченым серебром с задвижкою с нижнего края, обложенной с одной стороны тоже басемным золоченым серебром. На оных изображены с лица: распятый Иисус, а по бокам его образы: Богоматери и Иоанна Богослова. По полям киота и задвижки: двадцать одно лицо и два места от подобных лик порожних. На сем киоте два кольца серебряные, из коих одно на задвижке. Оклад в нескольких местах попорчен». О второй ставротеке сказано: «Креста деревяннаго разломанного часть без распятия в серебряной оправе, хранящаяся в деревянном киоте, обложенном по полям басемным золоченым серебром. С лица сего киота подпись греческая». В конце 1850-х гг. во время составления новой описи коллекции Оружейной палаты, предпринятой по инициативе ее директора А.Ф. Вельтмана, стремившегося включить в нее исторические сведения о вещах, извлеченных из архивных документов, эта ставротека была отождествлена с моленным «Филофеевским» крестом великих князей Московских, упоминавшимся в документах XV–XVI вв., и внесена в опись под № 1, он открывает подраздел описи «Молебные кресты Царской образной». Основанием для этого отождествления было наличие на ставротеке вкладной греческой надписи и то, что в ней, в отличие от первой, частично уцелел деревянный крест с частицей Истинного древа. В описании собрания Оружейной палаты, изданном в 1861 г., А.Ф. Вельтман предположил, что именно этот крест в киоте был привезен в Москву в 1354 г. митрополитом Алексием как благословение константинопольского патриарха Филофея великому князю Ивану Ивановичу. Weltman A. Le Trsor de Moscou (Oroujeynaia Palata). Москва, 1861. С. 20.

[4] Бенедиктов Н.А., Бенедиктова Н.Е. Энциклопедия русской истории... С. 229.

Художественный фильм на историческую тему интересен тем, что в нём воспроизводится какой-то определённый отрезок времени из истории отечества. В размышлении о таком фильме будет вполне уместным обращение к энциклопедиям. Нам необходимы справки и уточнения о той или иной исторической личности, бытовых подробностях эпохи, детализации семантики тех слов, которые вышли из общеупотребительного словаря.

В сценарии фильма «Орда» роль князя Ивана II эпизодическая. Правитель Москвы обращается к митрополиту с просьбой поехать в Орду и совершить чудо – вылечить мать хана Тайдулу[1]. В «Википедии» находим информацию об

[1] Тайдула. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Тайдула (дата обращения: 13.11.2012). Тайдула (?–1360) – жена хана Золотой Орды Узбека, мать его сыновей Тинибека и Джанибека, а также дочери, бывшей замужем за Харунбеком, сыном правителя Хорезма Кутлуг-Тимура. Тайдула стала старшей женой Узбека после смерти его жены Баялун в 1323 г., по сообщению Симеоновской летописи. По Р.Ю. Почекаеву Баялун сбежала от хана в Константинополь к своему отцу императору Андронику II. По словам Ибн-Баттуты, предпочтение, которое оказывал ей Узбек, было связано с физиологической особенностью: «Султан любит её за одну свойственную ей особенность, которая (состоит) в том, что каждую ночь он находит её как бы девственницей». Старший сын и наследник Узбека Тимур умер ещё при жизни отца в 1330 г. Дети Тайдулы соперничали за право наследования. Старший сын Тайдулы Тинибек пользовался благосклонностью отца, ему поручались ответственные посты, одним из которых было наместничество в Хорезме. Однако на этом посту он чем-то не угодил отцу, и с 1339–1340 гг. монеты Золотой Орды чеканились с указанием имен Узбека и Джанибека, а в дипломатических письмах в приветствиях упоминались Узбек, Тайдула и Джанибек. Когда в 1341 г. умер хан Узбек, власть в столице оказалась в руках Джанибека и Тайдулы, которая целиком поддерживала младшего сына. Несмотря на это, верхушка Орды не пошла на нарушение законов и провозгласила ханом Тинибека, который был в Хорезме. Однако ещё до прибытия Тинибека в Сарай Джанибек и Тайдула смогли убить возможного конкурента – Хызрбека, сына Узбека от другой жены. Убийство Хызрбека вызвало у Тинибека желание наказать Джанибека, но тот с помощью матери собрал достаточное количество сторонников. В результате междоусобной борьбы Тинибек погиб при неясных обстоятельствах, и с 1342 г. ханом стал Джанибек. Тайдула при этом получила в качестве подарков от младшего сына существенные источники доходов, в частности ей была передана Тула, которой управляли её баскаки, и часть торговых сборов в Азове. Джанибек и его мать вели сложную политику в отношении русского духовенства. Джанибек вопреки монгольским обычаям обложил церковь некоторыми налогами. Вероятно, в качестве компенсации Тайдула в 1347 г. выдала Сарайскому епископу Иоанну грамоту, в которой подтверждалась независимость церковного суда от княжеского. Возвращающийся после завоевания Азербайджана хан Джанибек серьёзно заболел. Современные исследователи считают, что Тайдула вызвала для его лечения митрополита Алексия, который славился искусством лечения, но не смог излечить хана. Тайдула при этом использовала как предлог для вызова свою болезнь, так как не могла допустить разглашения сведений о болезни самого хана. В русских источниках на основании её послания сообщается, что Алексий ездил для лечения глазной болезни ханши и вылечил её. В память о чудесном исцелении от слепоты Тайдулы митрополит Алексий в 1365 г. основал в Московском Кремле Чудов монастырь. После смерти Джанибека к власти пришёл его сын и соответственно внук Тайдулы – Бердибек, при нём, как и при его отце, Тайдула участвовала в управлении державой. Известно, что она разбирала судебный иск между золотордынскими купцами и венецианцами, которые ограбили и захватили в плен этих купцов. Бердибек был свергнут и убит в результате переворота, совершённого Кульпой (Кульной). Тайдула вступила с ним в борьбу за власть. Р.Ю. Почекаев сообщает, что в поисках достойной кандидатуры хана она сначала рассматривала кандидатуру шибанида Хызра, но затем склонилась к тангуту Науруз. В 1360 г. она пошла на активные действия, чтобы вернуть себе былую власть. Кульпа был свергнут и убит вместе с сыновьями. Тайдула вступила в брак с Науруз, чтобы подкрепить права своего ставленника на престол Золотой Орды. Однако их совместное правление продолжалось недолго. Хызр смог найти поддержку среди столичной знати. В том же 1360 г. он напал на столицу, используя помощь своих сторонников в городе. В результате переворота Науруз и Тайдула были убиты. От неё сохранились в русском переводе три ярлыка: проезжая грамота Сарайскому епископу Иоанну, жалованная грамота митрополиту Феогносту и проезжая грамота митрополиту Алексию.

этой исторической личности и расхождения со сведениями, полученными в «Энциклопедии русской истории». Расхождения касаются сведений о болезни самой Тайдулы или же о болезни её сына.

Следует отметить, что история взаимоотношений нашей страны с Ордой часто интерпретируется в науке по-разному. Одни учёные утверждают, что гнёт Руси ханской Ордой был жесточайшим, монголы разоряли родные просторы на протяжении 3-х столетий. Другие историки считают, что ига в том понимании, в котором мы привыкли считать, не существовало. Русь вполне добрососедствовала с кочевниками. А разорительные войны, в которых русские князья прибегали к помощи иноземных захватчиков в борьбе за власть, раздирали Русь на части гораздо чаще и страшнее. И всё-таки лавина племён менгу, о которых писал Владимир Чивилихин в романе-эссе «Память», впечатляла необузданной силой, натиском в продвижении Орды на запад. Интересен и тот факт, что Орду саму раздирали страсти по захвату власти. Именно этот период показан в фильме. Как говорят создатели фильма, они хотели показать, что это историческое время вполне созвучно сегодняшнему дню, когда современные политики используют некорректные политические технологии в достижении желанной цели. Власть удержать сложно, но тем привлекательнее она для тех, кто к ней стремится.

У Юрия Арабова был прекрасный повод создать интересный сценарий на основе исторических событий. Сам факт, что монголы обращаются к православному митрополиту за помощью, говорит о многом. Очевидно, не зря летописи сохранили для потомков сведения о том, что Иван II Красный был набожным человеком, что в его правление на Руси появился праведник Сергий Радонежский, что митрополит Алексий по молитве, обращённой к Богу, смог сотворить чудо, вернув здоровье иноверцу. Ведь совершал чудо Алексий, пользуясь христианскими молитвами, врачуя душу и тело ханши Тайдулы по православным канонам. Читаем об Алексии в «Энциклопедии русской истории»: *«Алексей (Алексий) (1298–1378) Русский митрополит с 1354 г. А. активно выступал за объединение русских земель вокруг Москвы. При княжении Ивана Красного и малолетстве Дмитрия Донского был фактически главой правительства; позднее поддерживал Дмитрия в борьбе с тверскими и суздальско-нижегородскими князьями. Выступал против литовских князей, стремившихся создать отдельную митрополию в Киеве. Алексий был активным сторонником соглашения с Золотой Ордой для предотвращения новых нашествий на Русь. Вылечив молитвой и лампадным маслом от болезни глаз татарскую ханшу Тайдулу, Алексий основал на месте лечения город Тулу (искаженное Тайдула) и получил в благодарность место под монастырь в Московском Кремле, которое ему очистили татары от своего – Ордынского подворья. В память о чуде исцеления монастырь был назван Чудовым, да и татар в Кремле не стало. Алексий покровительствовал Сергию Радонежскому, пытался перед смертью посадить его на свое место, но безуспешно. Канонизирован в 1448-1949 гг. Русской православной церковью»*[1].

[1] Бенедиктов Н.А., Бенедиктова Н.Е. Энциклопедия русской истории... С. 23.

Как видим, характеристика митрополита полнее и интереснее, нежели характеристика князя Ивана II. Вот и фильм Андрея Прошкина об этом чудесном исцелении, сотворённом митрополитом. Орду раздирают страсти. Одна из них – желание повелевать. Оно так сильно, что брат губит брата, не понимая, что удел каждого следующего преступника, вознамерившегося взойти на престол, вполне предсказуем. Удивительно, но жаждущие взойти на престол совершают преступления в присутствии своих ближних, при большом скоплении народа, ничуть не стесняясь посторонних. Причём официальная версия гибели того или иного соперника во власти искажается, убийцы придумывают причины гибели ханов. Порочная, кровожадная жизнь ордынцев, погрязших в грехе, живёт по законам: мяса и крови, золота и зрелищ. Правители, уставшие от власти и подчинения себе этого мира, жаждут чуда. При этом они не забывают о том, что власть может удерживаться на страхе. Отсюда публичные казни пленников, чьи головы выше колеса они срубают. Своеобразное прокрустово ложе в Орде – площадная забава, казнь совершается прилюдно, в присутствии скопления народа. Воины оттачивают своё мастерство, срубая головы пленников. Интересен тот факт, что они не забывают оставлять в ханстве людей мастеровитых, но оставляют их нехотя, боясь возможного голода. Подробности потрясают, когда Тайдула говорит сыну, что лишние рты в Орде не нужны в зиму, иначе можно снова есть человечину. Нетрудно догадаться, кого едят эти люди в особо сложные моменты жизни. Порочная жизнь так страшна, что можно только удивляться, как они ещё способны воевать и держать в подчинении и страхе народы.

В книге «Память» В. Чивилихин утверждал, что страх двигал разрозненными кочевыми племенами, которые не могли общаться между собой, так как принадлежали к разным народностям и говорили на разных языках. Страх за свою жизнь делал армию монголов непобедимой, так как при отступлении десятка воинов казнили сотню. При бегстве с поля боя сотни, казнили тысячу. При дрогнувшей в бою тысяче, казнили десять тысяч. Воинам гораздо легче было расстаться с жизнью во время боя от стрелы противника или его клинка, нежели при показательной казни, когда из рассечённой груди у живого ещё человека вырывали сердце. Когда затаптывали провинившихся табунами лошадей, превращая человека в придорожную пыль. Когда выпускали кишки и наматывали их на столб, вокруг которого водили пленного, пока казнённый не умирал в невероятных мучениях. Кровавые игры без правил порождали ненависть к врагу и бесстрашие, граничащее с безумием. Возможно, как раз жизнь без правил и делала эту армию непобедимой. В одном из эпизодов фильма монгольские воины, очевидно, для устрашения «добровольных» пленных, митрополита Алексия и его служки Фёдора рассказывают ещё об одной пытке. Можно наматывать кишки пленника на клинок, воткнув его в пупок врага и поворачивая оружие слева направо. Жизнь человека в Орде ценится дёшево.

Что говорить о жизни русских пленных, если убийство в ханских палатах также закономерно. После эпизода, когда сын Тайдулы Джанибек убивает сво-

его брата Тинибека, чтобы занять престол в Орде, мать отрубает себе палец, дабы заплатить жертву за беззаконие сына[1]. Таким образом, мать своей кровью за кровь Тинибека смывает позор сына, делает возможным его приход к власти. Если помнить, что матери всегда считают своих детей пальчиками на руке, то можно сделать вывод, что такое понимание свойственно не только русской культуре. Любая боль в пальце отзывается болью в сердце матери. Что говорить об отсечённом пальце? Такую боль мало кто стерпит. Тайдула же сама отрубает себе палец. Её поступок показывает в ней сильного человека, способного ради любви, ради власти младшего сына принести в жертву не только палец, но и себя. С одной стороны, физическая боль – постоянное напоминание матери о гибели ребёнка, с другой стороны, утверждение в правоте содеянного, демонстрация силы характера, одобрение кровопролития. Возможно, так Тайдула разделила страдания погибшего хана, возможно, раз и навсегда отрезала тот период времени, когда Тинибек был у власти.

Несмотря на то, что убийство Джанибек совершил при большом стечении народа, задушив брата, матери он говорит о том, что тот подавился куском хрящика. И сначала может показаться, что поступок сына мог разочаровать Тайдулу, но дальнейшие события говорят об обратном. Дворцовый этикет сохранён: ложь Джанибека и кровь Тайдулы приводят младшего сына ханши к власти.

Попробуем понять, как создатели фильма смогли вслед за летописями показать Джанибека «добрым». В фильме есть несколько эпизодов, которые могут так характеризовать героя. В первом эпизоде, когда он ругает своего слугу за то, что тот убил одного из лекарей в ответ на свой приказ, чтобы глаза его (хана) не видели этого псевдолекаря: «Я разве просил его убивать? Что за народ? Дикий народ. Неразумный». Второй эпизод, когда хан не расправляется с послами из Италии, а позволяет им жить в Орде. Никто не помогает им, но никто и не преследует как иноверцев, не мучит, не пытает. Третий эпи-

[1] Джанибек. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 13.11.2012). Джанибе́к (тат. Canibək, Җанибәк; ум. 1357) – хан Золотой Орды (1342-1357). Третий сын Узбек-хана. Пришел к власти, убив своих братьев – хана Тинибека и Хизра. Проводил политику усиления центральной власти и вмешательства в дела вассальных княжеств. Тем не менее Джанибек в русской летописи назывался «добрым». В 1347 г. произошёл единственный за всё время правления Джанибека набег на Русь – в окрестности города Алексина. Для укрепления своей власти стал насаждать ислам (строительство медресе и мечетей, привлечение знатоков ислама и т. д.). В 1357 г. предпринял завоевательный поход в Азербайджан. Действия ордынцев в Азербайджане значительно облегчались помощью широких слоёв местного населения, недовольного тиранией правителя Азербайджана Мелик Ашрефа. Поход завершился разгромом войск Мелик Ашрефа в районе Уджанского гурука. Наместником этих земель хан оставил своего старшего сына – Бердибека. Однако, несмотря на отдельные успехи Джанибека в усилении власти, при нем в орде начался процесс феодального дробления. Незадолго до смерти Джанибека вспыхнуло восстание в Тебризе, в результате которого власть перешла к Джалаиридам. По одной версии, Джанибек умер от болезни, по другой – был убит сыном Бердибеком. В том же году тяжело заболевшая ханша Тайдула, мать Джанибека, вызвала митрополита Алексия в Орду в надежде излечиться его молитвами. После молитв Алексия ханша выздоровела. За это время успел заболеть и хан Джанибек, однако к нему митрополита не пустили. Бердибек, узнав о болезни отца, оставил Азербайджан и со всеми войсками направился в Сарай. Там он убил своего отца и, немного погодя, 12 своих братьев, став таким образом ханом.

зод, когда он унизил Алексия после неудачного лечения матери. Он раздел митрополита донага, бросив старца в пыль и вылив ему на голову святую воду из чаши, но при этом приказал своему воину следить за ним, чтобы старец оставался живым. Конечно, Джанибеком движет не милосердие, живым нужен митрополит, чтобы хан смог показать свою силу при уничтожении Москвы, чтобы причинить Алексию большее страдание, нежели смерть. Но справедливости ради необходимо вспомнить поведение Джанибека после того, как Тайдула прозрела. Он разыскивает старца, встаёт перед ним на колени, приказывает отмыть гостя, накормить и отправляет домой с подарками и охранной грамотой. Своего же верного слугу бьёт плетью по лицу, негодуя на то, что митрополит был недалеко от погибели.

После одной из показательных казней новых пленных Тайдула слепнет. Темнота покрывает мир после того, как ханша сама приказала казнить самого высокого пленника. Маги, чародеи и шаманы со всего мира пытаются заклинаниями и лечебными мазями вылечить мать хана. Но никому из них не удаётся это сделать. Тогда сын принимает решение послать конвой на Русь за митрополитом Алексием, чтобы он сотворил чудо, вернул зрение матери.

Сцены, в которых показана древняя Москва, с точки зрения сегодняшнего зрителя достаточно точны. Это не белые каменные палаты, не своды и арки, это не золото и богатое убранство, а деревянный городок, больше напоминающий захудалую деревеньку. И князь одет не в дорогие соболиные одежды, унизанные драгоценными камнями и расшитые златом и серебром. Иван II обращается к митрополиту с просьбой, чтобы тот отправился в Орду, потому что в случае отказа город вновь будет разорён кочевниками, которые своё превосходство подчёркивают тем, что въезжают, не спешившись, в православный храм во время службы. Элемент превосходства кочевников не нов для кинематографа. Мы уже видели подобные сцены в «Андрее Рублеве» Андрея Тарковского. А вот юрты, расставленные повсюду в черте города рядом с деревянными покосившимися домиками, пожалуй, мы увидели впервые. *«У нас – отчасти после Льва Гумилёва – пошла традиция представлять себе Орду как неких толерантных восточных людей. Это абсолютно не сходится с историческими источниками. Ордынцы были достаточно жестоки, они разоряли церкви – и это описано в летописях (летописи – единственный исторический источник, и если их ставить под сомнение, то у нас не остается документальных источников вообще)»*[1].

Митрополит Алексий понимает, что обречён на гибель. При разговоре с князем он пытается иронизировать по поводу столь лёгкой задачи – вернуть зрение слепому, куда сложнее видится ему задача, чтобы у безногого или безрукого выросли новые конечности. В иронии этой содержится понимание священника, что чудо в руках Всевышнего, но не человека. Не верит Алексий в свою способность совершать чудеса. Понимает это и князь. Он посылает митрополита на погибель, чтобы получить отсрочку от ордынцев, желая спасти город от полного разорения. При этом передаёт бразды правления в

[1] Кульба Андрей. Чудо о Тайдуле. URL: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/50049.htm (дата обращения: 25.11.2013).

руки другого священника, который удручён ситуацией: «Как же? При живом-то митрополите?» Только паства свято верит своему наставнику, у них не вызывает сомнения, что их духовный отец совершит чудо. Сопровождающий в поездке пастыря служка читает по дороге в Орду Евангелие как руководство к действию. Алексий понимает, что он не святой, и совершить чуда без Божьей помощи не в состоянии.

Интересен тот факт, что слепая Тайдула узнаёт прибывшего к ней Алексия по запаху. Алексий бывал раньше в ханстве, встречался с Тайдулой. Удивляет поступок ханши, вызвавшей православного пастыря для лечения. Вызов православного батюшки для столь необычного дела – уже составляющая чуда. Возможно, в этом поступке отчаяние, а возможно, и дань уважения к христианам и их вере, их Богу. Можно предположить, что ханша вспомнила какую-то ситуацию, связанную с пребыванием Алексия в Орде, и потому предположила, что он сможет совершить чудо.

Здесь важно отметить, что роль Тайдулы исполняет известная для Самары актриса Роза Хайруллина, которая прослужила в Самарском театре юного зрителя (САМАРТ) более десятилетия. Одна из главных её ролей в театре – мамаша Кураж. В ней актриса предстала перед зрителями с лицом-маской, так похожей на клоунессу. Поэтому в фильме «Орда», может быть, как раз для самарских зрителей облик Розы Хайруллиной был узнаваемым. Кстати, актриса получила на Московском кинофестивале первую премию 2012 года за лучшую женскую роль.

Максим Суханов сыграл митрополита Алексия. И роль им столь же удачно сыграна, как и Розой Хайруллиной. Играть старца в его возрасте достаточно сложно, но актёр со своей задачей справился. Актёрский состав вообще подобран интересно: так в первых кадрах фильма одного из правителей ханства Тинибека играет Андрей Панин. Грим подчеркнул особенности лица актёра, превратив его в жителя-кочевника...

Чудо, сотворённое митрополитом, сохранит ему жизнь. Но прежде чем это произойдёт, ему придётся в Орде пройти девять кругов ада. После всех нечеловеческих мытарств митрополит получит охранную грамоту и вернётся на Русь. Удивительно, что старец и после благополучного исхода утверждал, что он ничего не сделал, он боялся впасть в прелесть и помыслить о себе, что он способен совершить чудо. Но очевидно, сила его молитвы была столь действенной именно потому, что была дана безгрешному человеку. Отречение от себя, терпение и смирение перед унижениями, милосердие к ближнему, желание прийти на помощь любому сделали возможным, что молитва митрополита была услышана Господом. Голгофа Алексия закончилась самым лучшим подарком – жизнью.

Чудо произошло и закреплено в веках. Напоминание о нём в качестве Чудова монастыря. Факт не только религиозной культуры, но и факт исторический. И важен он для современных зрителей тем, что главное чудо, возможно, свершившееся после жизненных путей и митрополита Алексия, и ханши Тайдулы, давшей имя исконно-русскому городу Тула, произошло. Заключается оно в том, что русские и татары с разным языком, с разной культурой, с разной

религией смогли стать добрыми соседями, способными уважать и язык, и культуру, и религию друг друга. Что отношения эти добрые, веками проверенные, доказывающие, что представители разных наций могут понимать и принимать друг друга и жить в мире, не деля его на своих и чужих.

Предполагаем, что создателям фильма было очень непросто обратиться к данной теме, чтобы воспроизведение христианского чуда не исказило исторического факта, не превратило его в выдумку, в сказку, в небыль... Андрей Прошкин снял фильм «Орда», в котором всё задуманное получилось. Чудо, представленное им, было явлено не в сиянии лучезарного блеска и мистической недоговорённости, а в драматургии человеческих борений, в красоте веры, человеческого духа, ведь митрополит Алексий нигде ни разу не усомнился в Божественной мудрости и правильности предначертанного ему пути. Потому и в Орде остался, вернее, вернулся в неё с очередной партией пленных, потому что не мог возвратиться на родину с трагической вестью о том, что Москва будет разрушена и поругана в очередной раз и теперь по его вине.

Фильм А. Прошкина не случайно вызывает к себе такой интерес, потому что весь актёрский ансамбль, тема, идея фильма созвучны современному обществу. Принято считать, что для того чтобы не совершать новых исторических ошибок, полезно заглядывать в прошлое. Создатели фильма смогли для нас его приоткрыть. Как знать, возможно, сегодня это кого-то убережёт от необдуманных поступков на политической арене.

ГЛАВА 6
БИБЛЕЙСКИЕ И ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

6.1. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда» в контексте культуры XX века

Создан новый кинематографический образ Иуды, сыгранный актёром Алексеем Шевченковым в художественном фильме Андрея Богатырёва. В основу фильма положена известная повесть Леонида Андреева «Иуда Искариот». Тема предательства из разряда вечных. Её множественные интерпретации в искусстве XX-XXI вв. говорят о её бессмертии и глубинной непознанности. Мы предполагаем, что поступки Иуды в фильме Андрея Богатырёва продиктованы искушением прелестью.

Тема предательства – одна из главных тем в современном искусстве. Она веками интерпретируется художниками, скульпторами, писателями, поэтами. Первые мотивы предательства связаны с библейскими историями. Предательство многолико, и часто его очень сложно распознать. Оно любит рядиться в белые одежды, прятаться за маской приличия и прикрываться благими намерениями. Предательство Евы – нарушение данного слова. Она сорвала запретный плод с древа познания добра и зла, ввергнув человечество

в болезни, войны, смерть[1]. Предательство Каина – убийство брата. Каин не сумел справиться с завистью – первопричиной всех смертных грехов[2]. Среди этого ряда больше всего потрясает предательство Иуды, посягнувшего на жизнь самого Бога ради наживы[3]. Конечно, в череде предательств последнее – самое непостижимое. И именно предательство Иуды вместило в себя всё: и измену, и нарушенное слово, и зависть, и сребролюбие, и гордыню... И сколько будет стоять мир, столько будут обращаться люди к этой теме, которая касается каждого из нас[4].

Итак, традиционное объяснение поступка Иуды заключено в его любви к деньгам, корысть движет его действием. Упоминание о тридцати сребрениках отныне – напоминание о предательстве учеником учителя, о злодеянии, которому нет и не может быть оправдания. Леонид Андреев, а вслед за ним и Андрей Богатырёв предполагают, что такое объяснение слишком обедняет образ преступившего нравственный закон. Они пытаются найти своё объяснение поступку Иуды и таким образом приходят к неоднозначному решению, что преступником движет не столько любовь к деньгам, сколько неверие в Сына Человеческого, желание соперничества с Иисусом Христом, превосходство над ним. Интерпретация темы в XX в. не прекращается на протяжении всего столетия. И век в поиске истины выбрал позицию адвоката по отношению к преступившему закон.

Молодой режиссёр Андрей Богатырёв представил на суд зрителей кинокартину по повести Леонида Андреева «Иуда Искариот». Решение молодого режиссёра – снимать столь известную и столь сложную работу Л. Андреева можно сопоставить с прыжком в бездну. Справишься или не справишься, уцелеть не сумеешь. К чести молодого режиссёра, можно сказать, что фильм «Иуда» интересен не только смелостью выбранного материала, но и умением в известной теме найти такие важные компоненты, которые если не удивят зрителя, то, во всяком случае, заставят его снова обратиться к повести Леонида Андреева, чтобы найти ответы на возникшие вопросы. А вопросы неизбежно появятся, потому что режиссёрская и актёрская работа в фильме молодого специалиста во многом точна, и она волнует. Первый вопрос, который возникает у зрителя, насколько Андрей Богатырёв приблизился к постижению Андреевского текста? Насколько читательское восприятие созвучно зрительскому? Насколько «Иуда Искариот» Леонида Андреева «похож» на «Иуду» Андрея Богатырёва?

Для того чтобы понять в чём достоинства картины А. Богатырёва, необходимо сравнить детали текста со сценарием киноповести. Прежде всего, для создателей фильма не важно, что Иуда родом из Кариот. Вторая часть назва-

[1] Большой путеводитель по Библии / пер. с нем.: Ю. Вейнгольд, Г. Габинский, Д. Селивёрстов, А. Смирнова, Л. Шульц; под общ. ред. Г. Габинского. [Мюнхен: Дрёмер Кнаур, 1985]. Москва: Республика, 1993. С. 135.

[2] Там же. С. 245.

[3] Там же. 240.

[4] Большой путеводитель по Библии...

ния повести Л. Андреева отсутствует в названии кинокартины. Случайно ли это? Попробуем предположить, что это важная составляющая опущена авторами фильма умышленно. С одной стороны, это говорит о том, что какие-то детали повести будут оставлены в тени, какие-то обобщены. С другой стороны, эта интерпретация евангельской темы позволит создателям фильма выразить личное отношение к истории двухтысячелетней давности. *«Спешу сразу успокоить тех, кто читал гениальную повесть Леонида Андреева – создателям фильма удалось не испортить оригинал»*[1].

И, в-третьих, поможет осознать, что Иуда живёт в каждом из нас. У предательства нет прописки, нет пола, нет национальности, нет определённого адреса, места жительства. Оно растворено в мире, и самое страшное заключается в том, что мы к нему причастны... *«В фильме "Иуда", снятом по нашумевшей повести Леонида Андреева как фильм-провокация, рассказана обратная сторона предательства Христа Иудой Искариотом, апостолом-изгоем. Сюжет картины попытается ответить на вопрос, почему же именно Иуда предал своего учителя»*[2].

Итак, Иуде посвящена кинематографическая работа, имя главного героя вынесено в название произведения. Зритель внимательно следит за образом его мыслей и действий. Понятно, что в этой картине Иисус находится как бы в тени своего ученика, увековечившего имя собственное, сделавшего его именем нарицательным, синонимом предательства. В который раз с завидным постоянством предательство Иуды становится фактом культуры, который нас потрясает, как будто мы впервые узнаём о содеянном. Что же так притягивает нас в этой истории? Дело в том, что в XX в. возникает ряд произведений, в которых авторы если не оправдывают поступок Иуды, то, во всяком случае, пытаются понять, что движет апостолом? Современному человеку нелегко оценить поступок апостола. Часто размышления о столь сложном безнравственном деянии приводит к парадоксальному мнению о том, что Иуда был вынужден предать. Если бы не его преступление, то Иисусу Христу невозможно было бы доказать Свою Божественную сущность. Какие мысли способствовали появлению таких рассуждений? Прежде всего, пророчества Ветхого Завета об агнце, преданном закланию, и тридцати серебрениках, затем вспоминаются подробности тайной вечери: *«Во время последней вечери Иисус указал, отвечая апостолам, на Иуду как на предателя: "Опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня; впрочем, Сын Человеческий идёт, как писано о Нём, но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предаётся..."»*[3]. *«Когда Иуда затем спросил, будет ли он предателем, Иисус ответил: "Ты сказал"». «Лучше было бы этому человеку не родиться»*[4]. *«При аресте Иисуса Иуда предал его своим поцелуем»*[5].

---

[1] Иванов М. Самосожжение Рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда». URL: http://www.kinoafisha.ru/index.php3?status=111&id=3737 (дата обращения: 04.03.2014).

[2] Кинопоиск Иуда. Отзывы зрителей. URL: http://www.megacritic.ru/film/2547.html (дата обращения: 25.05.2015).

[3] Новый завет: Книги Священного Писания... (Мф. 26:23-24).

[4] Новый завет: Книги Священного Писания... (Мф. 26:24).

[5] Большой путеводитель по Библии... С. 240.

Но Иуда родился. Родился, по мнению Л. Андреева, с ужасным лицом, портрет его сродни современным фильмам ужасов, какой краски только не добавил писатель, чтобы подчеркнуть отталкивающую некрасивость своего персонажа: *«Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв. Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет, и тьму, но оттого ли, что рядом с ним был живой и хитрый товарищ, не верилось в его полную слепоту»*[1]. *«Он внимательно разглядывал Христа и Иуду, сидевших рядом, и эта странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия, человека с кротким взором и осьминога с огромными, неподвижными, тускло-жадными глазами угнетала его ум, как неразрешимая загадка»*[2].

Если бы режиссёр захотел показать безобразное лицо Иуды таким, как его описал Л. Андреев, то создателям фильма пришлось бы прибегнуть к сложному многочасовому гриму. В современном кинематографе гримёры творят чудеса. Они способны воспроизвести при помощи грима любую личность любой эпохи, порой художник-гримёр соединяет в облике разные стихии: реальную и фантастическую. Достаточно вспомнить такие картины, как «Апокалипсис» Мэла Гибсона, «Пираты Карибского моря» Гора Вербински и Роба Маршалла, «Высоцкий. Спасибо, что живой» Петра Буслова, чтобы убедиться в невероятных возможностях грима. При просмотре этих кинокартин создаётся впечатление, что ты на машине времени переместился в другое пространство. Андрей Богатырёв принимает решение не обезображивать лица Иуды, чтобы оно не походило на лицо монстра или сказочного персонажа, отказывается от сгущения красок в портретной характеристике.

Он решает использовать другие кинематографические приёмы. Роль Иуды сыграл актёр Алексей Шевченков, и единственная деталь, которая не ускользает от зрителя, что герой не всегда опрятен, часто показывают его грязные руки с землёй под ногтями, сальные скомканные волосы, грязную одежду. Нечистота, нечистоплотность акцентированы в образе Иуды. В остальном он ничуть не лучше и не хуже других апостолов. Только чистота физического состояния переходит на помыслы и деяния и характеризует тех, кто после всех событий останется в сонме апостолов и будет верно нести службу во имя любви. Нечистота же Иуды приведёт его к предательству. Проблема духовной чистоты – одна из главных в этой истории. Самый способный и самый лучший

[1] Андреев Л. Избранное. Ленинград: Лениздат, 1984. С. 258-259.
[2] Там же. С. 262.

ученик, чья вера основана на рациональном, идёт от разума, становится предателем. Иоанн Богослов – чист духовной чистотой, его сердце полно любовью. Его путь – путь апостольского служения. Иногда зритель ловит себя на мысли, что Алексей Шевченков смог бы справиться с ролью Иисуса Христа в этой экранизации, а Андрей Барило сыграть роль Иуды, так пронзительно точен актёр в той или иной психологической ситуации. Связаны эти моменты с желанием Иуды приблизиться к разгадке тайны Христа, соединиться с ним, почувствовать его биение сердца, расшифровать помыслы, предугадать действия. Возможно, режиссёр хотел внушить эту мысль зрителям, поскольку Иуда всё время показывает, что он значительнее других учеников, что он всех ближе к разгадке появления Мессии, что только он имеет полное право называться его последователем, его учеником. *«"Иуда" – попытка разобраться в истинной роли самого противоречивого ученика Христа, на долю которого выпало не меньше испытаний, чем довелось пережить его учителю. В этой картине сын Симона кажется фигурой, мало чем уступающей пророку из Назарета. При этом на фоне постоянно сомневающегося и стремящегося докопаться до истинной сути вещей Иуды сам Христос кажется персонажем невыразительным, и даже едва ли не лишённым своей воли. Разумеется, чёрное оттеняет белое, равно как и наоборот, но Иисус показан уж слишком отстранённым от всего сущего. А вот его главный антипод наоборот, "сверкает всеми красками бытия". Он задаёт неудобные вопросы, принимает сложные решения и, в конечном итоге, возможно, оказывает своему учителю неоценимую услугу. "Погубить человека, чтобы спасти Бога" – вот один из главный лейтмотивов этой картины»*[1].

Когда задуманное свершилось, Иуда опьянён победой над Христом, он настолько не верил, что его план удастся, что Иисус будет казнён, что апостол долгое время не понимает до конца, как себя вести после казни. Радоваться ему или оплакивать жертву предательства? При этом сильный Иуда, выросший в собственных глазах, распираемый противоречивыми чувствами, собирается последовать за своим учителем, чтобы разделить с ним его уход. Гордыня диктует Иуде линию поведения, когда он возомнил себя чуть ли ни Богом Отцом, называя Иисуса в тексте произведения сынком. *«Молодой режиссер Андрей Богатырёв снял экранизацию снискавшей скандальную славу повести "Иуда Искариот" писателя Леонида Андреева – того самого, творчество которого Лев Толстой обессмертил фразой: "Он меня пугает, а мне не страшно". "Иуда" если и пугает, то исключительно своей удивительной своевременностью. Выйди он хотя бы лет пять назад, мало кого взволновали бы вопросы, которые фильм Богатырева провоцирует. Иуду приняли бы за какого-то то ли мифического, то ли былинного персонажа и поставили бы где-то между Алешей Поповичем и царем Леонидом. Теперь же, и не без помощи самоотверженной игры Шевченкова, Иуду поневоле будут обсуждать. Выход русского фильма с апокрифическим сюжетом на новозаветную тематику сейчас – это практически политическое высказывание. Авторы фильма,*

[1] Ковалевич В. Убить человека, чтобы спасти Бога: рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда». URL: http://www.ovideo.ru/ (дата обращения: 04.03.2014).

вслед за Андреевым, задаются вопросом: а кто он, Иуда, – предатель, юродивый или двойник Христа? Пара Иуда-Христос не выглядит в фильме парой Сальери-Моцарт, скорее уж это Христос-Христос. Для некоторых апостолов, например, для Фомы (Сергей Фролов), Иуда становится едва ли не более важным человеком, чем учитель»[1].

Здесь уместно вспомнить, что образ Иуды в XX в. часто вызывает в искусстве споры о том, что Иуда единственный ученик, который смог по-настоящему понять Иисуса, сроднился с ним, стал его отражением, помог уйти из жизни, прервав, таким образом, земную жизнь Христа и выполнив задачу, поставленную перед Иисусом Богом Отцом. В связи с этим обратимся к расширенной цитате из книги С.З. Агранович и И.В. Саморуковой «Двойничество»: *«Разные варианты антагонистического двойничества, разная трактовка единства и мотивов противостояния становятся в XX веке предметом художественной рефлексии как элементы языка культуры. В этом плане показательна новелла Х.Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды». Цель Борхеса – показать рождение трагического сознания человека XX века. Герой новеллы Нильс Рунеберг, член шведского Национального евангелического общества, живёт в переломное время "анализа исторических и филологических контроверз", время, когда из рационалистического позитивистского сознания девятнадцатого века рождается парадоксальная метафизика века двадцатого с её размытым ценностным центром и неразличимостью добра и зла. Период активной деятельности Нильса Рунеберга 1904–1912 годы. В это время он создаёт книгу "Kristus och Judas" ("Христос и Иуда") и две редакции монографии "Den hemlige Fralsaren" ("Тайные спасители"), а в 1912 году, сделав безумное открытие, умирает от разрыва аневризмы. В эти годы европейская культура апеллирует к мифу, чтобы понять через него противоречивую природу современного человека. Герой новеллы обращается к традиционному христианскому концепту, к паре Христос – Иуда, пытаясь заново сакрализовать эту обветшалую модель. Мифотворчество осознаётся Нильсом Рунебергом как поиск истины, которая восстановит прерванную связь времён и традиций. Противостояние Иисуса и Иуды осмысливается героем новеллы как антагонистическое двойничество. Три версии предательства Иуды следуют в тексте в порядке, обратном исторической эволюции этой структуры. Рунеберг отвергает рационалистическую социальную версию, что "Иуда предал Христа, дабы вынудить его объявить о своей божественности и разжечь народное восстание против гнёта Рима". Вторая версия заключается в том, что Иуда "единственный из апостолов угадал тайную божественность и ужасную цель Иисуса". Его поступок – это последовательное принятие учения Христа, гипертрофированный, почти безграничный аскетизм, грандиозное смирение, потому что он умертвил не плоть, но дух, считал себя недостойным быть добрым, полагал, что блаженство, как и добро, – это атрибут божества, а люди не вправе присваивать его себе. Перед нами антагонистическое двойничество метафизического характера с ярко выраженным двоемирием. В ходе конфликта Христа и Иуды*

[1] Сперанский К. Страсти по Андрееву. URL: http://www.kino-teatr.ru/kino/art/artkino/3330/ (дата обращения: 25.03.2015).

в этом варианте каждая из фигур обретает свой мир, становится ответственной за свой миропорядок, зеркально отражающий миропорядок двойника: "Миропорядок внизу – зеркало миропорядка горнего; земные формы соответствуют формам небесным; пятна на коже – карта нетленных созвездий; Иуда неким таинственным образом – отражение Иисуса". Третья версия, та, что свела Рунеберга с ума, представляет собой слияние оппозиций, подобное архаическому. В основе слияния – деконструкция абсолюта, высшей ценности, удерживающей Христа и Иуду в пределах миропорядка. Согласно этой версии "Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до низости, человеком вплоть до мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сложную сеть истории; он мог стать Александром или Пифагором, или Рюриком, или Иисусом; он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой". Эта версия реализует оппозицию "Творец – Иуда", которая соответствует противопоставлению "мира горнего" "миру земному". Если Бог – это демиург, то его земное воплощение – Иуда – презренный трикстер. Фигура Иисуса как бы выносится за скобки, он оказывается "иллюзией всех слабых духом", утешением для толпы. Мерзость человеческая и есть знак богоизбранности: "...образ сына, который, казалось, был исчерпан, он (шведский учёный-богослов. – *С.А., И.С.*) *обогатил новыми чертами – зла и злосчастья". В третьей версии исходный архетип "демиург – культурный герой – трикстер" предстаёт в своей ритуально-архаической нерасчленимости в виде единого первосущества. Двойничества уже нет. Чётких гуманистических оппозиций тоже. Истина теряет нерасчленимую оболочку и приобретает характер ужасающего откровения. Нильс Рунеберг – избранный: "Неверующие априори сочли его* (доводы. – *С.А., И.С.*) *нелепой и вымученной богословской игрой; богословы отнеслись с пренебрежением". Учёный не может жить со своим откровением в мире, по инерции существующем на рациональных основах. Неслучайно шведский богослов чувствует себя подобным великим пророкам и посвящённым, узнавшим тайну Бога. Таким образом, стремление человека XX века соизмерить своё бытие со ВСЕМ культурным пространством, освоив маргинальные, тёмные, отвергнутые рационализмом структуры, Борхес передаёт через манипуляции сознания с архетипом двойничества»*[1].

Итак, наше отступление только на первый взгляд может показаться неоправданным. На самом деле, идея погубить человека, чтобы спасти Бога, интерпретируется в культуре довольно часто. Борхес упомянут нами как одно из популярнейших имён в искусстве. Филологи в работе «Двойничество» точно определяют «специфику» метаний современных читателей и зрителей, этому способствует смещение границ между добром и злом. Именно поэтому так часто стал возникать вопрос в культуре о присвоении поступку Иуды чуть ли не характера мессианства, потому что манипуляции с сознанием современного человека позволяют менять местами чёрное и белое, размывать грань между нравственным и безнравственным, между добром и злом.

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Самар. ун-т, 2001. С. 25-27.

Кинематографический образ Иуды, конечно, родом из повести Л. Андреева. Но при этом он вобрал в себя дополнительные характеристики XX в., основанные, в том числе, и на поэтических интерпретациях темы. Монологи Иуды, в которых апостол пытается объяснить себе и миру свой поступок, запоминаются мгновенно, стоит их только услышать. Один из них написан Михаилом Квливидзе. Вот несколько строф из стихотворения в переводе Евгения Евтушенко:

На горных склонах ветер звезды пас,
И молвил нам Учитель с болью скрытой:
«Петух три раза не успеет вскрикнуть,
Я буду предан кем-нибудь из вас».
Так, неужели, ты ошибся, пастырь,
Учитель, ясновидец и пророк?
Святыня рухнет, разобьется насмерть,
Когда слова не сбудутся в свой срок.
Предательство без низкого расчета
Возможно ли? Ответа Бог не даст,
Но Бог умрет навеки, если кто-то
По предсказанью Бога не предаст.
И я решил встать над собой и веком,
Лобзаньем лживым осквернив уста,
Пожертвовать Исусом-человеком,
Спасая этим Господа-Христа.

Здесь необходимо добавить, что данный текст был усилен музыкальной темой. Песня прозвучала в исполнении бардов Валерия и Вадима Мищуков на Грушинском фестивале и с тех пор стала известна стране. Итак, «предательство без низкого расчёта» соотносится с идеей повести Л. Андреева, когда Иуда на совете синедриона бросает в лицо старцам тридцать серебреников. В монологе М. Квливидзе Иуда жертвует Исусом-человеком, чтобы спасти Господа-Христа, помогает учителю обрести бессмертие, выполнить волю Бога Отца. В повести Л. Андреева Иуда сам стремится к тому же, мечтает о бессмертии, он обличает себя и уговаривает не плакать в великий день мести. Он так и не понял, какие слёзы душат его: слёзы победы над судьбой, слёзы торжества и триумфа над поверженным врагом или слёзы печали и тоски по несбывшимся надеждам... Если Иуда М. Квливидзе пытается выйти сухим из воды, придать своему поступку благородство, прикрыться добрыми намерениями, то Иуда Л. Андреева не стесняется признаться в предательстве. Он пытается сначала соединиться в братском союзе с организаторами казни. Поняв, что сильные мира сего относятся к нему с пренебрежением, Иуда нападает на них и противопоставляет себя мудрым саддукеям, дразня их тем, что обманул их, что предал смерти невинного человека. Из-за того, что Анна и Каиафа не захотели видеть в нём собрата, принять в свой круг, Иуда произносит пламенную речь, в которой пророчествует и о забвении их имён, и о проклятии убийц. Он пугает собравшихся ущербным бессмертием, когда имя каждого будет предано анафеме. Он напоминает и о страшной мести, от которой содрогнутся

небеса и тронутся с места и горы, и море. Копируя поведение Христа, он пытается мыслить образами, излагать, рассказывая притчи, будить сознание в поисках человека. Здесь уместно сказать, что в фильме А. Богатырёва эта сцена совпадает с оригиналом повести. Актёр Алексей Шевченков сыграл роль убедительно точно. Его эмоциональный градус накалён до такой степени, что в какой-то момент начинаешь опасаться за актёра, столь разрушительная энергия исходит от него с экрана. *«В раскаленных добела интерьерах из песка и камня полтора часа беснуется человек. Ему плохо, пот течет ручьем, он беден, противен сам себе, и пытается разобраться в таких вопросах, которые спустя и пару тысяч лет никто не раскусил. Что и говорить, просто смотреть этот фильм – непростое испытание. После публикации "Иуды Искариота" Андреев со своим другом Максимом Горьким спорили о нем двое суток. В фильме есть все, что есть в тексте, и даже больше. Вопрос в том, найдется ли у российского зрителя пара свободных суток на разговоры»*[1].

Очевидно, найдётся, если учесть количество отзывов на фильм в интернет-сообществе. *«Все актеры, снимавшиеся в "Иуде", поработали замечательно, но если бы хоть немного сфальшивил исполнитель главной роли, то усилия остальных пропали бы зря. К счастью, ничего подобного не произошло: Алексей Шевченков сыграл, что называется, на разрыв аорты. Эта актерская работа и есть та самая магия искусства, ради которой зрители ходят в кинотеатры. Шевченков выглядит на экране невероятно живым, приковывая к себе внимание даже тогда, когда ничего не говорит и не делает. Он сыграл Иуду в той же стилистике – сильно, резко, размашисто, не боясь эксцентрики, но ни на миг не выходя за рамки хорошего вкуса, не теряя главное в характере своего героя. Новую отечественную ленту имеет смысл посмотреть даже ради него одного»*[2].

Иуда постоянно пытается ускользнуть от ответственности за свои неблаговидные поступки, обмануть судьбу, он меняется как хамелеон, стремится одурачить весь мир, выйти сухим из воды. Показывает всем, что действует по строгому плану, о котором многие и не догадываются, всходит на свою Голгофу с единственной целью – быть поближе к своему другу, брату, учителю Иисусу Христу.

Показателен следующий отрывок из «Монолога Иуды», созданный Алиной Вельдж:

– Людишки! Ну не вам меня судить!!!
Не вам века мусолить имя Иуды!
Бьёт через край к чужим порокам прыть?!
Свои грехи припомнить бы не худо!
Меня кромсать готовы на ремни?
Через века меня вы не простили!!
Но всей толпой орали вы: «Распни!»
Вы о своём предательстве забыли?!
Мир рухнул мой. Не повернуть стопы…

[1] Сперанский К. Страсти по Андрееву…
[2] Степнова С. Рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда». URL: http://ruskino.ru/review/582 (дата обращения: 09.04.2014).

Всему верёвка подвела итоги.
И что мне осуждение толпы?
Я сам себе судья и самый строгий!
Но каждый раз, как вспомните меня,
Так тут же вспомните свои деянья!
И каждый, каждый раз меня виня –
Своей душе ищите покаянье![1]

Как известно, лучшая защита – нападение. Вот и Иуда Алины Вельдж нападает на каждого, кто посмеет бросить в него камень. Он упреждает бросок напоминанием о том, кто, когда и сколько раз в жизни распинал Христа. Неверием. Сомнением. Нарушением заповедей. Греховностью. Равнодушием. Ненавистью. Презрением. Гордыней. В целом, оба текста добавляют красок к образу Иуды в интерпретациях XX в., усложняют его, но при этом помогают увидеть в образе этого персонажа сложную, метущуюся натуру, богоборца, который ради красного словца не пожалеет не только отца, но и самого себя. Малодушие Иуда прикрывает якобы справедливым приговором, вынесенным самому себе. Как выгодно можно повернуть любое деяние, самое низкое и подлое, придать самоубийству статус поиска правды, желанию воссоединиться с Христом, приравнять себя к богу. Вспоминается изречение героя из романа «Коралловая Эфа»: *«Нынче стоят Времена Двенадцати Иуд! Все предают! Всё предают!»*[2].

Как хотелось бы надеяться, что герой романа ошибается, и для современного зрителя ещё существует право свободного выбора и точка нравственного отсчёта. Так, может быть, права Алина Вельдж, когда в «Монологе Иуды» говорит об искушении Иуды дьяволом? Может быть, Л. Андреев рассказывает нам очередную историю о дьявольском вмешательстве в судьбу человека, об искушении его прелестью? Иначе зачем так часто Иуда признаётся в любви Иисусу? Иначе зачем дарит ему белые лилии? Иначе зачем стремится покинуть этот мир вслед за учителем? Не для того ли, чтобы соединиться в духовном мире с Христом и быть рядом с ним без сопровождения других апостолов? Леониду Андрееву тема искушения прелестью, как самого мощного и самого последнего испытания для верующего человека, была интересна. Ведь создана же им повесть «Жизнь Василия Фивейского», в которой непоколебимая вера о. Василия оборачивается его низвержением в пропасть.

Современный кинематограф в своём устремлении познать истину, расшифровать тайную природу предательства Иуды помогает зрителю окунуться в многослойный культурный пласт, созданный художниками, писателями, поэтами, музыкантами XX в. Культурологическая линия исследования продолжается в XXI в. Режиссёрская работа Андрея Богатырёва «Иуда» – одна из таких попыток.

---

[1] Вельдж А. Стихи и проза России. Монолог Иуды. URL: http://russianpoetry.ru/stihi/monolog-iudy.html (дата обращения: 24.09.2015).

[2] Зульфикаров Т. Рецензия на фильм А. Звягинцева «Левиафан». URL: http://www.tojnews.org/ru/news/timur-zulfikarov-dal-svoyu-ocenku-filmu-andreya-zvyaginceva-leviafan (дата обращения: 28.01.2015).

6.2. Левиафан как разрушитель жанра притчи

Андрей Звягинцев в одном из интервью заявил, что художественный фильм «Левиафан» – это притча. Своё несогласие с определением режиссёра мы пытаемся обосновать работой самарских филологов С.З. Агранович и И.В. Саморуковой «Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи».

Художественный фильм Андрея Звягинцева «Левиафан» – картина о жизни российской глубинки, северной её части, где время течёт неспешно, где холодность природы и её библейское великолепие противопоставлено страстям человеческим, в общем, всё обыденно и привычно. Кто-то трудится и пытается решить насущные проблемы. Кто-то властвует и упивается властью. Кто-то проповедует и мечтает достичь Царствия Небесного. Кто-то любит, кто-то изменяет, кто-то стремится отстоять поруганные права, кто-то погибает, но при этом нет никого, кто бы верил в Бога, сверял свои мысли и действия с евангельскими заповедями, стремился к нравственному обновлению, духовному совершенству. Это важно для зрителя, поскольку режиссёр Андрей Звягинцев в одном из интервью называет новую кинокартину притчей.

Именно это высказывание и помогло нам выбрать вектор интерпретации столь широко обсуждаемой киноленты Андрея Звягинцева. Вот, например, как заканчивается критическая статья Тимура Зульфикарова о фильме «Левиафан»: *«P.S. Когда я закончил эту статью, неожиданно увидел по ТВ беседу с режиссёром. Он сказал, что фильм – притча не о России (140 миллионов), а обо всём человечестве (7 миллиардов). Я подивился этой "находчивости" и вспомнил библейское: "Премудрость никогда не войдёт в лукавую душу..." И добавлю: "И Высокое Искусство тоже..."»*[1].

Многочисленные анонсы фильма возвещают о современной версии библейского Иова, который достойно выдержал все испытания и мытарства, выпавшие на его долю, при этом тернистый путь не поколебал в нём главного – веры в Бога. Попробуем разобраться в некоторых аспектах киноповествования. Рассмотрим новую работу Андрея Звягинцева на соответствие кинотекста тексту притчи. Для этого обратимся к мнению «независимых экспертов», исследователей жанра притчи. Известно, что притча состоит из двух взаимодополняющих друг друга частей: *«Композиционная структура притчи бинарна. Но части притчи неравноценны. Без фабулы притча существовать не может, ибо она тогда превращается в прямое поучение. Следовательно, в синхроническом плане первична в притче именно фабула... Специфика жанра притчи состоит в земном, бытовом, человеческом, временном и временном характере фабулы, которая в свете вечностного толкования приобретает элементы сакрального толкования»*[2].

---

[1] Зульфикаров Т. Рецензия на фильм А. Звягинцева «Левиафан»...

[2] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. Москва: Логос, 1997. С. 41-42.

Фабульная часть притчи налицо. Семью человека средних лет преследуют городские власти, претендующие на место в бухте, возле моря, где проживал герой фильма. Борьба между бесправным слесарем по ремонту машин и мэром города выстраивает фабулу и движет сюжетом. Теперь обратимся ко второй части фильма – сакральной. Той части, которая и образует жанр притчи. Хотя фабула выделена учёными как первоэлемент, это не определяет его как главный. Невозможно бинарность притчи измерить какими бы то ни было параметрами: больше – меньше; глубже – мельче; выше – ниже... Понятно только одно: не будет «вечностного толкования», не будет притчи. Заявка на «сакральное» сделана в названии фильма. Каково же разочарование зрителя, когда он понимает, что самое сильное впечатление от увиденного – недоумение. Кого авторы фильма называют Левиафаном? Ведь свой выбор сначала для просмотра картины, затем для исследования её мы обосновываем тем, что в кинематографической работе есть маячки, сигналящие о связи современной истории с библейской темой, с культурой и искусством в целом. Нас интересует, как «вечностное» сакрализуется, преображается современностью или искажается, демонтируется ею. Нас интересует, какими новыми смыслами, звуками, красками наполняется тема сегодня. Что нового поняли мы, что сумели обобщить и передать потомкам из опыта жизни современного общества? Первое разочарование заключается в том, что в фильме не сказано ничего нового, что могло бы удивить, встревожить, заставить задуматься. Сложно в будничной жизни распознать притчевую составляющую. Притча требует от зрителя дешифровки, распознавания знака.

Вернёмся к названию киноленты. Если углубиться в христианскую мифологию, то Левиафан – это лик космического зла, отражающий женскую сущность. По мнению известного теолога Эмиля Бока, Левиафан – одна из составляющих Божьего порога в виде огромной змеи-дракона, изрыгающей огонь и испепеляющей человека. Чудовище охраняет вход в Царствие Небесное. Действует оно в паре с небезызвестным Бегемотом, перемалывающим человеку кости. Два лика космического зла прочно сосуществуют в паре в разных мифах мира. Так у древних греков – это Сцилла и Харибда[1]. В немецкой мифологии Змея Мидгард и Волк Фенрис. Главная их сущность заключается в том, что если вдруг кто-то из смертных сможет преодолеть духовный путь, минуя встречу с одним чудовищем, второе непременно должно исправить ошибку своего напарника и не пропустить человека к себе, к цели, к Богу. В связи с этим возникает мысль, что название фильма должно предполагать испытание героя (в фильме роль слесаря Николая великолепно сыграл актёр А. Серебряков). Именно в нём критики видят библейского Иова, утратившего в жизни всё, кроме веры в Бога. При этом персонаж Андрея Звягинцева, потеряв многое, многого и не утратил. Он здоров, жив его единственный сын, не потерял герой способности ориентироваться в этом мире, рядом с ним женщина, которую он

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. Москва: Зебра Е, 2014. С. 57.

любит. Его утраты касаются только материального мира. У него всё ещё есть возможность начать всё с чистого листа. Главное же различие с библейским Иовом, на наш взгляд, заключается в том, что герой фильма никогда не верил в Бога, не собирался опираться на него, сверять свои действия с Божественной мудростью. Филологи напоминают нам: *«Притча как художественный жанр порождает новый сюжет: автор стремится в земном, временном, тленном и случайном обнаружить вечностное начало. Он разрушает гипертекст культуры гармонии (миф, фольклор, античность) и творит из него новую картину мира, новый миф, новый метатекст, основой которого становится представление об абсолютно-личностном начале, Боге как опоре и скрепе мироздания»*[1].

Пора назвать второе разочарование. Пытаясь найти ответ на вопрос, как проявляется «опора и скрепа мироздания» в фильме, мы приходим к выводу, что такой опоры в фильме нет. Более того, всё, что может связать человека с Богом, с Божественным, – осмеяно. Два раза зритель услышит вопрос о вере в Бога. Несколько раз будут показаны священники разных рангов. Несколько раз мэр города будет показан рядом с епископом. Когда батюшка после горя, постигшего Николая, робко попытается пригласить его в храм для исповеди и покаяния, герой отвергнет этот путь. Не понимая, что творит, он даже кощунствует: «Ты мне сначала гарантии дай, что в церковь ходить выгодно, а потом я в неё ходить стану...» Возникает вопрос, так может быть не историю Иова пытается переосмыслить режиссёр, а какую-то иную? Возможно, более трагическую, возможно, более поучительную, любую, но только неизвестную для нас. Ведь если это современная притча об Иове, значит зритель должен извлечь из неё урок, нравоучение, прочитать культурный код, расшифровать его. Получается, что «земного», «бытового» «человеческого» в фильме много. Фабула постоянно развивается, а вот «вечностное» и «сакральное» как-то размыто, его явно недостаёт.

Справедливости ради следует сказать, что потери и утраты в судьбе киногероя были. И не знаешь точно, какие из них более существенны: материальные или моральные? Потеря дома или предательство друга и супруги уничтожили героя? Конечно, земная жизнь человека не всегда усыпана розами, жива и философема от сумы и от тюрьмы не зарекайся. И любой взрослый человек знает об этом. Он знает, что в какой-то момент его благосостояние может пошатнуться или рухнуть. Материальный мир тленен. Не всё и не всегда в этом мире зависит от нашего желания. Не всегда можно просчитать жизнь. Об этом мы узнали ещё из хрестоматийных уроков по литературе в юношестве. Скорее всего, любой школьник определит, что в центре показанной истории жизнь «маленького человека», не сумевшего доискаться правды, найти защиты у власти, доказать своё право на существование. При этом восстановит в памяти целую галерею подобных типов. Но тогда это другая история. Притча в чём? Суть её? В притче, как правило, слабый находит успокоение. Притча решает

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония... С. 124.

вопрос в пользу слабого, сирого и обездоленного: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся»[1].

Кто в этом фильме выступает в роли сеятеля «доброго» и «вечного», тех ориентиров, по которым общество должно сверять свою жизнь? *«В XX веке притча большей частью воспринимается КАК ЗНАК ТРАДИЦИОННОЙ КАРТИНЫ МИРА, в центре которой находится Бог. В таком виде притча становится предметом художественной рефлексии. Многие произведения XX века могут быть рассмотрены как драма, центральный конфликт которой – столкновение притчевой и непритчевой модели взаимоотношения человека и мира»*[2].

При этом жанр притчи должен будить поиск Божественного начала внутри себя. Любви, сострадания, милосердия. А зритель ловит себя на мысли, что он никому из героев фильма не сочувствует, но при этом он ощущает себя обманутым. «Притчевые зёрна» не взошли. Повсюду одни «плевелы». Ни сеятеля, ни жнеца. Нас пригласили поразмышлять о высоких материях, а показали обычную историю. Обыденное вместо «вечностного», бытовое вместо бытийного. Таким материалом заполнены полосы криминальной хроники. Иногда это журналистские разоблачения о бесчинствах власти, когда она вдруг становится неудобной для вышестоящих органов. Часто можно стать и свидетелями очередного политического шоу-разоблачения, из которого узнаёшь, кто кому товарищ...

Следующая догадка о названии фильма отправляет нас в средние века. Работа философа Томаса Гоббса «Левиафан» разоблачает государство как машину насилия над личностью. То есть власть имущие и властью наделённые превращаются в космических монстров, которые пожирают людей. Очень может быть. Только в одном из интервью было сказано, что публика, принявшая фильм благосклонно и увидевшая в нём «шедевр», много смеялась при показе... Что, собственно, не удивляет. Слишком карикатурен образ мэра – актёр Роман Мадянов (современный Сквозник-Дмухановский – гоголевский персонаж). Соотнести образ градоначальника с образом вселенского зла, по крайней мере, некорректно.

Так, может быть, примиряющей стороной, мерилом совести и нравственности как раз могли бы стать два священника, показанные в фильме? Кстати, ничего крамольного из их уст не звучит, что могло бы скомпрометировать церковь и её служителей. Возможно, наивный зритель и пытался бы найти опору в их речах, если бы не разрушение притчи на мифологическом уровне. Споров о фильме много. И главный аргумент тех, кто «за» фильм, кто присуждает зарубежные премии, кто номинирует на «Оскар», что они видят наше общество таким, каким оно показано в фильме. Режиссёр не покривил душой, показал всю изнанку жизни и государства, и общества. Они-де видят правду российской жизни, а мы открещиваемся от неё и утверждаем, что это пасквиль, не желаем видеть себя такими, прячем голову в песок как страусы. Но в этом как

[1] Новый Завет: Книги Священного Писания... (Мф. 5:4).

[2] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония... С. 86.

раз камень преткновения. Это третье разочарование. Что больше всего устроило заграничного зрителя в киноповествовании Андрея Звягинцева? Набор символов и кодов, внушённых им издавна. Жирные свиньи в загоне, стоящие по колено в каше. Матушка с суровым лицом отдаёт буханку свежего хлеба скотнице, которая отправит её в загон. Останки храма, остовы кораблей, разруха. Брошенные дети, пьющие родители, бесстыдные, продажные женщины. Мэр-бандит, неправедный суд, продажная милиция.

Весь набор компрометирующих общество фактов налицо. Есть в жизни нашей такие бытовые картинки. Это как раз никто не оспаривает. Они ужасны. О них необходимо говорить. Их необходимо обнажать, чтобы что-то менять в обществе, чтобы защитить себя и своих близких от подобных жизненных перипетий. Но давайте уточним, с какой целью вскрыты эти язвы? Какую художественную функцию они выполняют. Что дают в сюжетообразующем развитии притчи? Что, в конце концов, озадачивает тех зрителей, которые не приемлют идиостиля Андрея Звягинцева? На наш взгляд, разрушает восприятие ряд абсурдных неточностей, которые как раз восхищают одних и повергают в уныние других. Хотя и среди восторженных критиков есть трезвые головы, которые, восхищаясь, утверждают обратное: *«Он не боится большого количества символических моментов и театральных жестов. Во время просмотра я чувствовал некоторый скепсис относительно этих вещей, но потом именно они пульсировали в моей голове»*[1].

Что же это за символы, которые пульсировали в голове благосклонного критика? Это те беспроигрышные детали, которые могут быть понятны не только скептически настроенным россиянам, но и тем, кто разделяет взгляд режиссёра на российскую действительность. Излишне говорить, что прежде всего «сигналит» образ жирных, грязных свиней, ассоциирующийся у иностранного зрителя с образом русского человека. Этот миф настолько укоренён в сознании, что давно стал расхожим штампом в характеристике наших соотечественников. Тут подчёркнуто многое: некрасивая разъевшаяся фигура, нечистоплотность, обжорство, злоупотребление алкоголем… Ряд можно продолжать, если бы не одно *но*. Свинья давно уже «реабилитирована» наукой и переведена ею в разряд животных чистоплотных, если она и кувыркается в луже, то с единственной целью, чтобы уничтожить таким образом паразитов. Наивный довод? Но не наивнее самого символа, который, однако, срабатывает. Ведь намёки в фильме, оскорбляющие человеческое достоинство, прозрачны. Для кого-то они могут быть чуть заметными, для кого-то вопиюще кричащими. Всё зависит от зрительского опыта. Например, настораживает, что свиньи стоят по колено в каше, такое впечатление, что её выливают в загон тоннами. Обычно свиньи едят из лохани, корыта, кастрюли, другого приспособленного для этих целей предмета. Странными предстают перед зрителями хозяева этих хавроний, которым сие неведомо. Да и не будут знающие как уха-

[1] Брэдшоу П. «Левиафан» Андрея Звягинцева – русский шедевр. URL: http://yaokino.ru/leviafan-andreja-zvjagintseva-eto-russkij-shedevr (дата обращения: 04.10.2015).

живать за скотом хозяева бросать в загон целую буханку свежего хлеба. Его размочат в приготовленной еде и не дадут свиньям, зная, что они накормлены. Вы скажете, что это несущественные детали. Существенные. Потому что они сразу же тянут на те самые неточности, которые в целом искривляют изображение в зеркале, разрушают восприятие правды, тем более притчевой. Если даже предположить, что свиньи едят из одного корыта, то находим интересную интерпретацию этого символа в книге доктора искусствоведения Паолы Волковой: *«Свиньи, которые едят из одного корыта, – знак проституции»*[1].

Так кому же предпослан этот символ? Кого подразумевают авторы под ним? Не матушку же, в самом деле? Да и мелковато это для эпического масштаба. Тут два вывода. Или это небрежность в сюжете, досадная недоработка, или, что более очевидно, специально акцентированный эпизод, чтобы десакрализовать образ служителя церкви. Именно матушка отдаёт скотнице хлеб, который тут же будет отправлен в загон. Думается, что о ценности хлеба для нашего народа говорить не стоит. Голод... Слишком много жителей знают об этом если не по личному опыту, то по опыту нашего народа, своих близких, переживших ряд революций и войн, поэтому в русской культуре непозволительно манипулировать темой хлеба. Это оскорбительно. Следующая неточность – недоброе, неприветливое лицо матушки. В чём здесь неправда художника? Дело в том, что матушка существует в мире молитв и песнопений. Если режиссёр берётся за эту тему, то он должен изучить её изнутри, чтобы не допускать ошибок, в том числе и визуальных, в данном эпизоде при изображении портретной характеристики персонажа. Ему следовало бы знать, что такие люди и подобные им, присутствующие на службах в храме, облагораживают своё лицо песнопением и постоянными молитвами, лицо становится у них ликом, потому что они наполняются светом, приближаются через слово к Богу. Вы, скорее всего, встречали в своей жизни людей с добрейшими светящимися лицами. Это они. Лицо матушки – лицо особое, и очень странно видеть здесь актрису, у которой чёрствость «съела» её намоленность. Вот так спокойно были десакрализованы образы священников. Дорога к храму, в котором проповедует владыка, заполнена чёрными джипами, как будто простым смертным нет места в церкви. Священник, приглашавший Николая на исповедь, почему-то во время службы архиепископа находится среди паствы, а не на амвоне. Разрушенный храм на окраине, который кто-то из благодарных зрителей воспринял как пещеру, где собираются непослушные подростки и приходят подвыпившие взрослые, тоже вызывает недоумение. Обе линии пунктирно обозначены, не разработаны до конца, так и не понятно, к чему они показаны? Что должны обозначать два пути в жизни героев? И что отталкивает их от веры? Почему их дорога лежит через разрушенную церковь? Значит ли это, что этот разрыв важен для создателей фильма, или эпизоды с храмами всего лишь дань уважения теме возрождения веры? Вернее – неверие в возможность её возрождения. Вопросы, вопросы,

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. Москва: Зебра Е, 2014. С. 29.

вопросы, которые постоянно удаляют нас от осознания истории, рассказанной в фильме, как притчи. Зритель всё ждёт, когда же начнёт работать язык притчи. Очевидно, необходимо сосредоточиться, чтобы тайна, как благодать, наполнила нас новым знанием, как противостоять Левиафану, как избежать его испепеляющего присутствия... Пока что зритель недоумевает, зачем режиссёр морочит ему голову, когда пытается говорить неправду о церкви. Клевета фильма в том, что автор утверждает, что на нашей земле нет верующих людей, и не может быть, а кто верит, якобы, они лукавят, просто пользуются моментом для личной наживы. Эти эпизоды разрушают сакральную религиозную ценность православной культуры. В книге «Мост через бездну» читаем: *«Церковь – это модель, это универсальное представление о людях. И именно в восточнохристианской традиции, византийской, где идеальной страной Средневековья является, конечно же, Россия, сложился художественно-изобразительный текст, который существует до сих пор. А Православная церковь, что очень важно, не меняет своего текста, своего языка, свои идеи, и поэтому этот текст однозначно, мощно и отчётливо заявлен моделью восточнохристианского или греческого, или православного храма»*[1].

Андрей Звягинцев решает, что он вправе разрушить культурное достояние – *«текст Православной церкви».* В этой связи можно привести высказывание сюрреалиста, художника Сальвадора Дали, который говорил в «Дневнике одного гения»: *«Народ пусть идёт за культурой в церковь. Выше этой культуры ничего нет»*[2].

При этом создатели фильма недоумевают, с чем не согласны зрители, какой глубины не хватает им? Но продолжим поиск сакрального в киноповествовании. Если следовать логике наивных зрителей, то героиню фильма Лилю (её имя тяготеет к библейской Лилит) и друга Дмитрия можно соотнести с мифическими Левиафаном и Бегемотом. Сожгли, испепелили жизнь героя. Сломали представление о мире, разграбили и уничтожили душу. А что же сам герой? Что сделал он, чтобы его не предавали, чтобы были для него поддержкой и опорой, стеной, крепостью? Герой А. Серебрякова теряет любимую женщину из-за неотёсанности, из-за невнимательно пренебрежительного отношения к ней: знай, мол, своё место, женщина. Он не способен её защитить, он постоянно унижает её достоинство в присутствии третьих лиц. Николай толком не может внушить своему сыну, что мачеха достойна уважения, поскольку заменила мальчику мать. При этом герой А. Серебрякова пытается объяснить сыну, что любит эту женщину. И, скорее всего, это так и есть на самом деле. И даже мысли нельзя допустить, что он причастен к её смерти, хотя некоторые зрители утверждают, что никакого самоубийства не было, и герой заслуженно посажен за решётку. Но тут мы допускаем, что в подобных непрояснённых обстоятельствах всякий имеет право домысливать ситуацию так, как ему представляется. Главное, чего будет лишён герой – это свободы, только этот эпизод останется за кадром. Мэр, потирающий руки за его спиной, очень похож

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. С. 41.
[2] Там же. С. 211.

на организатора мнимого самоубийства, чтобы расправиться с незадачливым борцом за справедливость. Он спокойно мог организовать гибель героини для того, чтобы потом расправиться с «бунтовщиком». Но, скорее всего, он воспользовался ситуацией. Сумел использовать несчастный случай, заставил работать его на себя. Так в чём собственно смысл притчи? «У сильного всегда бессильный виноват». Что же? Верно. Это наша история. И даже близость жанра басни к жанру притчи налицо. Но всё-таки басня, это не притча. Её назидание – это мораль. *«Притча же обладает вечностной, надвременной шкалой ценностей. По которой и судятся персонажи фабулы, часто вопреки здравому смыслу. И загадка, и басня принадлежат культуре гармонии; притча – культуре цели. Только в притче личность – идеальная, абсолют – вечность, а в басне личность – "реальная", обобщённо-житейская»*[1].

Притча учит иначе. Её смысл более сложный, более значимый, более основополагающий. Космогонический. Тогда что такое притча в понимании автора? Может быть, путаница или подмена понятий происходит по следующей причине, о которой так точно рассуждают известные литературоведы? *«С одной стороны, притча пребывает в культуре XX века, как необходимый элемент духовной жизни общества, как некий феномен, законсервировавший художественные структуры прошедшей жизни и находящий применение в современном искусстве как готовый фрагмент для создания мозаики. Слово "притча" употребляется без теоретических объяснений, как само собой разумеющееся понятие»*[2].

То есть, осваивая пространство притчи, режиссёр предполагает, что зрители, подобно ему, освоят пространство кинокартины и сделают те же выводы, что и он. Так мы и пытаемся расшифровать *«необходимый элемент духовной жизни общества»*, но это нам не удаётся. Зритель, отправляясь на кинопоказ, совсем не против освоения нового культурного текста, но вот единения с замыслом режиссёра почему-то не происходит.

Смысл современной притчи постоянно ускользает, зритель теряется в авторской интерпретации и блуждает в поисках истины. Ему пообещали, что он должен извлечь урок, получить наставление, но ни того, ни другого в процессе просмотра не происходит. В поисках гармонии снова наталкиваемся на цель... *«Но, с другой стороны, ни один век так яростно, как XX, не спорил с притчей, её однозначностью, дидактизмом, с её претензиями на обладание вечностной истиной, ни один век так упорно не пытался осмыслить притчу, беспощадно взламывая её изнутри»*[3].

Возможно, отсюда несоответствие с заявленным жанром, что Андрей Звягинцев, «взломав» жанр притчи изнутри, не смог передать зрителю ключи от выбранного им кода, чтобы коммуникация состоялась?

В бытовых эпизодах правды больше. Пожалуй, лишь удивляют две сцены. Это история, когда мэр самостоятельно размахивает пистолетом перед носом

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония... С. 85.
[2] Там же. С. 71-72.
[3] Там же. С. 72.

московского адвоката и когда в подвыпившей компании в присутствии незнакомого человека из столицы милиционер предлагает в качестве мишени использовать портреты бывших вождей. Есть в этих эпизодах своя внутренняя неправда или психологические просчёты. Если не это, то придётся «обвинить» создателей в неточном знании предмета изображения. «Выпуклые» неточности разрушают не только претензию авторов на притчу, но и бытовое несоответствие логике событий.

Суд и милиция подчинены власти. Начиная с Шемякина суда и далеко не заканчивая победой Троекурова над Дубровским, можно сказать, что поиск истины на суде чаще всего оборачивается крахом для бедного человека. Увы, не ново! Общеизвестный факт, демонстрирующий, как прогнили властные структуры в нашем государстве. И опять – не ново!

Какова цель режиссёра Андрея Звягинцева, взявшегося за притчу и не сумевшего её изложить? Вскрыть язвы современного мира? Они были вскрыты не один раз в кинокартинах более сложных и более целостных. Зрителю постоянно не хватает свежести восприятия. Ничего нового на экране не происходит. Некоторое чувство неловкости за мат, льющийся с экрана. Чувство стыда после интимной сцены между Лилей (актриса Елена Лядова) и Дмитрием (актёр Владимир Вдовиченков). Опять вопросы и недоумение. К чему было так долго задерживать камеру на героине, акцентируя наготу в нижней части её тела? Унижение? Намёк, что так нельзя? Красота? Соблазн?.. Какую мысль преследует автор?.. Он хотел подчеркнуть продажность женщины? Её стремление к сильному мужчине? Её природную предрасположенность к измене? Все эти вопросы, в конце концов, подтверждают устойчивое впечатление в том, что вас обманули.

Что же не даёт зрителю покоя, когда он пытается осмыслить кинофильм как притчу? Фильм всё время «сигналит», что где-то мы это уже видели. Елена Лядова и Анна Уколова сыграли подобные роли в фильме Александра Велединского «Географ глобус пропил»: жена главного героя и подруга, которая вроде бы подругой и не является... Алексей Серебряков в «Грузе 200» Алексея Балабанова сыграл аналогичную мужскую роль неправедно осуждённого, бесправного человека. Одинаковые типажи, одинаковые ситуации, одинаковые сюжеты. Одни и те же лица кочуют из фильма в фильм. К ним настолько привыкаешь, что уже не воспринимаешь их как героев новой истории. Они становятся однообразными, скучными, неразличимыми. Просмотру вновь и вновь мешает постоянно, назойливо повторяющаяся мысль: «Где-то я это уже видел». Удивляет, что сегодня при таком многообразии актёрских кадров режиссёры не очень заботятся о том, чтобы воздействовать на зрителя всеми кинематографическими средствами, в том числе и представлением новых имён на экране. Даже северное пространство, разрушенные корабли, суровая природа связывают фильмы «Географ глобус пропил» и «Левиафан» в одно целое... Притчу необходимо расшифровывать. В киноповествовании А. Звягинцева нет ни

одного неожиданного поворота в сюжете, который не прочитывается заранее. Ничего кроме сгущения красок в одном отдельно выбранном месте мы не увидим. Найди помойку в любом городе мира и покажи её, например, в Париже, в котором гостям города не рекомендуют в вечернее время пребывать на определённых улицах, и будет тот же эффект. При этом никто не оспаривает того факта, что Париж прекрасен.

Возвращаясь к фильму, зададимся вопросом: «Действительность ли это»? Да. Мат, пьют, изменяют, бедствуют. Находят друг друга по образу и подобию, чтобы жить этой невесёлой жизнью. Предали ли Николая друзья или искренно верят в то, что он убийца? Думается, что искренно в это верят. Тогда закономерен следующий вопрос: «Друзья ли перед нами»? И вслед ему следующий: «В чём мудрость повествования?» *«Ф. Кафка подчёркивает вечностный характер мудрости притчи, но в то же время констатирует, что конкретное содержание вечности – постоянная загадка для человека, а поэтому абсолютно несоотносима с его земными делами и проблемами»*[1].

Фильм не трогает. Можем только констатировать, что актёры играли убедительно, но просчёты режиссёра настолько серьёзны, что не спасают работу в целом. Фильм не соответствует названию… Заявленный Левиафан сдувается к концу фильма, как резиновая игрушка. Фильм можно назвать как угодно. Название само по себе… История сама по себе. Название просто так, для красного словца или для интриги, которая и привлечёт зрителя в кинотеатры. Даже ссылка авторов на работу Томаса Гоббса вызывает сомнение. Тимур Зульфикаров пишет по этому поводу: *«…Прежде всего, библейское название никак не соответствует банальной бытовой истории, рассказанной в фильме»*[2].

В притче заключена тайна. В кинофильме А. Звягинцева всё считываешь заранее. Ни одна линия не стала неожиданной, неразгаданной, непостижимой. Ни одно действие не является непредсказуемым. Создаётся впечатление, что просчёты в сценарии помешали правильно определить жанровую принадлежность киноповествования, что многое недодумано и поверхностно, гиперболически утрированно… Как будто создатели фильма спешили и делали его на скорую руку. Кроили Тришке кафтан и второпях пришивали к нему не те детали костюма. Единственная фраза, имеющая смысл: «Все виноваты…» Но и она в контексте фильма не тянет на обобщение, присущее притче.

Подводя итоги, можно сказать, что у А. Звягинцева есть часть правды, но эта правда не облечена в художественность. Об этом так часто и так много говорится, что история перекочевала в разряд бессодержательных. Она могла бы состояться только в одном единственном случае, если бы А. Звягинцев был первым, кто об этом заговорил… Притчи не получилось. *«Фильм снят уныло, монотонно, серо, почти документально… Это какой-то провинциальный реалистический Босх иль Брейгель… А по жанру – это этнографический, почти документальный, натуралистический очерк… Художество, магия, поэзия, философия тут бли-*

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония… С. 73.
[2] Зульфикаров Т. Рецензия на фильм А. Звягинцева «Левиафан»…

стательно, тотально не присутствуют. Увы! Нет тут и следа высокого искусства… катарсиса… вдохновенья… "звуков сладких и молитв"»[1].

Как ни влюблён в себя Левиафан, как ни велик, как ни могуществен, он не подпускает к себе создателей фильма ни на йоту, не позволяет приоткрыть тайну о себе и по-прежнему остаётся недосягаемо коварным, опасным и непознанным. *«Но бывают времена, когда в диалоге культур устанавливается, если не равноправие, то равновесие, когда метафизические ценности осознаются как порождённые субъектом в той же мере, в какой этот субъект создал идею судьбы. Метафизика и природа, Бог и Судьба, личность и коллектив во многом начинают осознаваться как элементы художественного языка. Человек ведёт диалог с языком, в котором "играют гены" всех культурных эпох и периодов. Любая ценность начинает осознаваться как ценность культурная, подобно тому, как на заре человечества вещи имели ценность ритуальную. Универсальным "ритуалом" нашего времени, его главной медиативной ценностью, его, если хотите, абсолютом, становится культура и её язык»*[2]. Культура и язык дают право предположить, что зрители самостоятельно способны делать обобщения и выводы после просмотренного фильма, поскольку надеются, что создатели кинокартины видят в них равноправных партнёров, которые пользуются одними культурными кодами.

В заключение хотелось бы напомнить бесценное высказывание известного художника: *«Довольно отрицать – пришла пора утверждать. Хватит выправлять – надо поднимать, возвышать, сублимировать. Хватит растаскивать – надо собирать и строить. Хватит забавляться автоматическим письмом – надо вырабатывать стиль. Пора кончать с разрушением и разбродом – надо учиться ремеслу. Довольно скепсиса – нужна вера. Довольно блуда – нужна чистота. Довольно уповать на коллектив и униформу – нужны индивидуальность, личность. Нужна иерархия. И хватит экспериментов – нужна Традиция. Ни революций, ни контрреволюций – ВОЗРОЖДЕНИЕ!»*[3].

6.3. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»

Вечная тема в фильме Павла Лунгина «Дирижер» подтверждает сложность взаимоотношений между отцами и детьми. Сложно быть отцом, но не менее сложно быть сыном. В нашей работе делается попытка поговорить о «человеке как субъекте интерпретации», об истолковании «как включении индивида в целостный контекст культуры».

Мы продолжаем разговор о фильме Павла Лунгина «Дирижёр», поскольку образы отца и сына Петровых для нас символичны, а *«символ заставляет задуматься, он зовет к интерпретации именно потому, что больше говорит, чем не говорит, и никогда не перестает побуждать к говорению»*[4].

---

[1] Зульфикаров Т. Рецензия на фильм А. Звягинцева «Левиафан»…
[2] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония… С. 133.
[3] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. С. 228.
[4] Рикёр Поль. Конфликт интерпретаций… С. 59.

На наш взгляд, исследовать взаимоотношения отцов и детей в кинодискурсе Павла Лунгина важно ещё и потому, что семья Петровых вполне может существовать в реальном мире, в реальном времени и пространстве. Этот аспект только подчёркивает важность проблемы, затронутой в фильме. Исследование взаимоотношений отцов и детей в культуре – вечная тема. Перед тем, как углубиться в неё, зададимся вопросом: «Возможна ли интерпретация субъекта в контексте культуры»? Находим ответ в книге Поля Рикёра: *«Одной из главных проблем феноменологической герменевтики становится вопрос о человеке как субъекте интерпретации и об истолковании как включении индивида в целостный контекст культуры, как основе его деятельности в культуре»*[1].

Интерпретация кинодискурса необходима нам для преодоления культурной дистанции, как *«расстояние, отделяющее читателя от чуждого ему текста, и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель»*[2], точно так, как зритель пытается «включить» увиденное в фильме в копилку своего зрительского опыта. Обратимся к образам Вячеслава и Александра Петровых – главных действующих лиц киноповести Павла Лунгина. Хотя говорить так об Александре не совсем корректно, мы не увидим молодого человека в кадре, в титрах фильма не найдём фамилии актёра, исполнившего эту роль. Персонаж будет соприсутствовать в фильме виртуально. Сначала мы увидим тело молодого человека, покрытое полиэтиленом, на смертном одре в доме его друзей в Иерусалиме, затем на юношеских фотографиях в записной книжке отца, после в закрытом гробу на кладбище перед прощанием. Мы не услышим даже голоса Александра, в тот момент, когда Петров-старший будет читать короткое письмо от сына, за кадром звучит голос отца.

Главный герой фильма Вячеслав Юрьевич Петров, выдающийся дирижёр современности, руководит оркестром виртуозов. Оркестр имеет в своём составе музыкантов, хор, солистов. Дирижёра знают в мире, в ближайшее время оркестр приглашён на гастроли в Иерусалим. Он успешен, богат, талантлив, требователен к себе и к подчинённым.

Его сын – бродячий художник, уходит из дома в пору юности, в пору становления характера, в пору мятежности духа. Причина – разногласия с суровым отцом. Отец раздражён непослушанием сына, нарушением порядка в доме, тем, что сын вырос не таким, о каком отец мечтал. И хотя Вячеслав Петров в разговоре с девушкой-израильтянкой утверждает, что он не виноват в смерти юноши, что он не выгонял его, что Саша сам принял такое решение, зритель понимает, что конфликт отца с сыном подтолкнул Александра к уходу из родительского дома. Петров решил, что сын возненавидел его, и разорвал с ним отношения. Психологи утверждают, что мать любит своё дитя любым, а отец только успешным. Так ли это на самом деле? Скорее всего, жизнь гораздо сложнее, нежели любая психологическая сентенция, но в данной ситуации она применима к вопросу нашего обсуждения.

[1] Там же. С. 19.
[2] Там же. С. 31.

Считается, что формула счастья, когда утром с радостью уходишь на работу, а вечером с таким же настроением возвращаешься домой, продолжает существовать. Жизнь человека складывается из семейного счастья и работы, в которой он может совершенствоваться, расти, творить, делать открытия.

Вячеслав Петров любил работать, работа всегда была для него на первом месте. Именно поэтому он и достиг в ней таких вершин. С тех пор, как он потерял семью, работа стала единственным смыслом его жизни.

Тем страннее выглядит его недоверие к таланту сына, к его желанию стать художником. Отсюда непонимание в семье, неприятие выбора Александра? У отца с сыном разные сенсорные каналы восприятия. Саша художник, он видит мир в цвете, Вячеслав Петров – музыкант, он слышит мир звуков. Отец раздражён леностью сына, его бунтом против семейного уклада. Вместо того чтобы стать более внимательным к Саше, чтобы стать опорой и поддержкой ему, чтобы быть рядом в трудную пору исканий, отец принимает иное решение. В шестнадцать лет Александр оказался на улице. Утратив одно звено из семейного уклада, Петров теряет и следующее. Жена умирает, и остаётся только догадываться о чувствах матери, которую муж лишил главного – общения с сыном, участия в его судьбе.

Можно ли оправдать такое жёсткое решение отца? Ведь он мог остановить юношу, убедить сына не уходить из дома, предоставить возможность вернуться. Может ли подобный «педагогический приём» помочь молодому человеку состояться в жизни? Есть ли примеры, подобные действиям Петрова в культуре? Примеры есть. Достаточно вспомнить молодого Андрея Штольца, отправленного в столицу из родительского дома в нежном юношеском возрасте. Такой поступок старшего Штольца только закалил характер Андрея, сделал его самостоятельным, деятельным, успешным. Здесь уместно вспомнить, что конфликта в их семье не было, отец отправлял сына во взрослую жизнь, благословляя его в дорогу. Так же Андрей Штольц был чуть взрослее ушедшего из дома Александра Петрова, что в этом возрасте весьма важно...

Вячеслав Петров не понимал сына, когда тот жил с ним в одном доме, расстояние и разлука только увеличили пропасть непонимания между самыми близкими людьми. Петрова-старшего раздражали друзья сына, его увлечение живописью, желание стать художником, его просьбы о материальной помощи и моральной поддержке, его скитания по свету.

Александр, подобно блудному сыну из притчи, уходит из дома по своей воле, поступок этот становится роковым в судьбе героя. Читаем в книге Генри Нувена «Возвращение блудного сына» о том, что уход ребёнка из дома «*представляет собой куда более враждебное действие, чем это может показаться на первый взгляд. Это есть бессердечное отторжение того дома, где он был рождён и вскормлен, и разрыв с традицией, наиболее почитаемой тем обществом, частью*

которого он является»[1]. Сын сделал неверный шаг, но при этом он пытался его исправить, хотел примириться, обращался к отцу с просьбами о помощи.

Отец винил во всём сына и не хотел видеть своих ошибок. Сердце его подобно камню. Вячеслав Петров настолько зол на сына, что не собирается помогать его друзьям в организации похорон Александра. Хотя самоубийство сына потрясло дирижёра, Петров снова сердит на него за то, что тот преступил нравственный закон, не понимая до конца, для чего Александр в который раз пошёл против родительской воли. Ему кажется, что сын продолжает спор, начатый десять лет назад, и хочет в очередной раз досадить отцу.

Петров не ожидал, что сын может так поступить, а сын всего лишь выполнил волю отца, который сказал в последнем телефонном разговоре, что у него нет сына, то есть заживо похоронил Сашу, отказавшись от общения с молодым человеком... Вячеслав Петров не думал, что неосторожное слово повлечёт за собой такие последствия, что разлука с сыном во второй раз произведёт на него такое сильное впечатление. Только потеряв ребёнка по-настоящему, навсегда, дирижёр понял свою ошибку и бессмысленность жёсткого воспитания, противоборства с сыном. История возвращения Александра к отцу закончилась трагически. Генри Нувен, исследуя взаимоотношения блудного сына с семьёй, пишет: *«Надеюсь и молюсь, чтобы мои читатели, все, кто вместе со мной пройдёт по этому духовному пути, увидели в себе не только потерянных детей Господа, но и сострадательных матерей и отцов, в которых пребывает Сам Бог»*[2].

Петров-старший отказался от духовного пути, сострадание чуждо ему. Блудного сына он не понял, не простил, не принял в объятия, не устроил пира в его честь. Вместо пиршественного стола стол поминальный, который тоже, скорее всего, не будет накрыт. Складывается впечатление, что Вячеслав Петров получил суровый жизненный опыт воспитания в своей семье. Можно предположить, что его отношения с отцом тоже не были доверительными, и становление Вячеслава зависело только от его целеустремлённости и жёсткости, трудолюбия и эмоциональной скупости.

В современной притче о блудном сыне всё искажено, изломано. Отец отпускает из дома юношу, не только не разделив наследство, но и лишив его средств к существованию. Сын пытается наладить контакт с отцом, привлечь внимание к себе и своему творчеству, но отец непреклонен. Сын делает попытку вернуться в родительский дом, начать диалог с отцом, но получает очередной отказ. Жизненные силы блудного сына истощены. Никто не научил его в этой жизни смирению, никто не привёл в храм. И сын совершает непоправимое, то, что навсегда прервёт его отношения с отцом. Но делает он это только для того, чтобы отец узнал, что сын любит его. И теперь ему ничего больше не надо. Петров может жить спокойно за свой материальный достаток,

[1] Нувен Генри. Возвращение блудного сына. Москва: Библ.-богосл. ин-т св. апостола Андрея (ББИ), 2002. С. 44.

[2] Нувен Генри. Возвращение блудного сына... С. 36.

за то, что некому будет ему перечить и некому досаждать просьбами о помощи, прощении и любви.

Как же так могло случиться, что умудрённый опытом человек смог совершить такую ошибку? Оставить без помощи и поддержки единственного сына, которому доброе слово и надежда на понимание нужны были больше, чем деньги? Как и когда отец с сыном поменялись местами? Откуда в сыне любовь к тому, кто похоронил его живым? Находим интересные наблюдения о подобной ситуации в книге Генри Нувена: *«Погрязшему в распутстве человеку несравненно легче вернуться на путь истинный по сравнению с тем, в чьей душе глубоко укоренились обида и раздражение. Разуму трудно распознать и победить их. Их воздействие куда более вредоносно, чем можно себе представить. Они становятся как бы оборотной стороной добродетели»*[1].

Казалось бы, Петрову-старшему, который всю жизнь работает, не покладая рук, не нарушает закона, честен перед собой и людьми, не хватает только душевной щедрости, желания приходить на помощь, быть внимательным к людям. Обида на сына и сострадание к себе неразрывно сопутствуют его добродетели. Он показан здесь со своей собственной духовной нищетой, не способным освободиться от обид и внутреннего недовольства: *«Они так прочно срослись с его душой, что избавление от них походит на самоуничтожение»*[2].

Фраза передана неточно, в ней заменено местоимение «моей» на слово *«его»*, именно поэтому оно выделено курсивом. Здесь уместно сказать, что Петров-старший, отказавшись от отношений с сыном, ведёт себя не как отец, а как старший брат из притчи о блудном сыне. Тот не способен испытать счастья при возвращении младшего брата домой, не способен простить его и отца за то, что он с радостью принимает брата, ушедшего когда-то из дома... Отказавшись от креста быть отцом, Петров-старший нарушает иерархию отношений. Из-за этого нарушения Александр не может просить прощения у отца, будучи живым. Он делал это не раз, но не был услышан отцом, попытки сына заговорить с отцом так и остались попытками... Последняя из них – просить прощения, когда земной путь прерван. Единственная надежда быть услышанным. Страшные слова о бедственном положении, прозвучавшие в письме, сын пытается скрыть за иронией: *«Когда я зашёл недавно в магазин и спросил, есть ли у них хлеб, и мне ответили – есть, тогда я попросил дать мне жвачку. Продавец меня не понял. И мы с тобой не поняли друг друга. Папа, прости, что я умер. Я так больше не буду. Я очень тебя люблю. Саша»*[3].

Посмертная записка Александра озвучена отцом Вячеславом Петровым. Зато зрители понимают и отчаяние молодого человека, у которого нет денег, чтобы купить кусок хлеба, и отца, который впервые вынужден поверить сыну, что тот *«так больше не будет».* Диалога между отцом и сыном зритель так и не услышит. Голос за кадром озвучит только слова любви и просьбу о прощении

[1] Нувен Генри. Возвращение блудного сына... С. 92-93.
[2] Там же.
[3] Предсмертная записка сына отцу.

Александра к тому, кто дал ему жизнь и кто эту жизнь отнял. Зритель предполагает, что из-за поведения Петрова-старшего просто невозможно догадаться, что отец написал сыну в ответной записке и почему закопал её в землю? Возможно, он так начал диалог с сыном, ему написал письмо, которое Александр не сможет прочитать никогда. Парадокс заключается в том, что герой, наверное, впервые понял, что умерший сын жив и достоин ответа... Живого похоронил, а мёртвый сын для него ожил...

Разрыв с традицией, с истинной верой разрушает мир, делает его ущербным, делает невозможным что-либо изменить, исправить. Создаётся впечатление, что отец слеп, глух и нем, полностью закрыт от мира, изолирован от него, именно поэтому он недоумевает, когда узнаёт от одного из солистов, что в коллективе все боятся его и недолюбливают.

Создаётся впечатление, что отец не только не помнил о любви и прощении, тех составляющих, без которых невозможно земное существование, но и никогда не слышал о них. Даже тогда, когда сына уже не вернуть, Вячеслав Петров совершает ряд поступков, на которые неприятно смотреть. Зритель испытывает неловкость, когда Петров выталкивает из гостиничного номера девушку, подругу Александра, которая пытается утешить, сочувствуя его горю[1]: *«Почему выбросил? Это для тебя. Я ничего не понимаю. Не важно, не важно, просто говори, я слушаю. Саша – прекрасный человек. Мы все так любили его. Ты не понимаешь, какой человек он был. Я понимаю, что тебе больно. Так это и должно было быть».* Когда дирижёр не даёт друзьям Александра достаточно денег для похорон сына, чем провоцирует их на кражу денег из своего кармана, Даниил Сысоев считает: *«Человек, который верит в деньги, не верит в Бога!»*[2]. Когда отказывается покупать картину сына. Когда выбрасывает её. В этих эпизодах у Вячеслава Петрова *«душа теряет образ Божий и становится безобразной и уродливой»*[3].

Страсти затмевают в нём образ человека. Он подвержен искушению сребролюбия, гордыни, гнева и памятозлобия. Казалось бы, картина – единственное, что осталось от сына, что эта ниточка, способная соединить Петровых после трагедии. Но отец в ярости выбрасывает подарок сына. Зритель буквально потрясён этим поступком. Сначала Петров несёт картину как крест, как когда-то два тысячелетия назад нёс Христос на Голгофу. Чтение Евангелия в этот момент только усиливает впечатление зрителей о несении героем креста. Но современный человек отказывается нести его, выполнять обязанности, понимать очевидное. Отказывается от диалога с самым близким человеком. Отказывается от продолжения рода. Поднявшись на возвышение, дирижёр бросает картину вниз. И только позже мы узнаем, чем так взбешён отец.

На кладбище, куда Петров всё-таки приехал, чтобы проститься с Александром, мы поймём, почему отец выбросил картину сына. Дирижёр признаётся

[1] Перевод с иврита сделал А.Я. Лищинский в частной беседе с автором данной монографии при просмотре фильма.
[2] Священник Даниил Сысоев. Беседы о страстях. С. 76.
[3] Там же. С. 37.

администратору, единственному, с кем он ещё может разговаривать искренно, что не может говорить о смерти, боится вида покойников. Отец ведёт себя на кладбище подобно безумцу или капризному ребёнку... Петров никогда не провожал в последний путь своих ровесников, отказывался под разными предлогами присутствовать на церемонии прощания, ему невыносима мысль о смерти. Он ненавидит мертвецов. Он испуган своим изображением на смертном одре, это выше его сил, крест, который сын передал ему, оказался для героя не по силам.

До сих пор мы видели в дирижёре человека-скалу: жёсткого, холодного, равнодушного, целеустремлённого. После сцены на кладбище мы заглянули в бездну души Петрова-старшего. Оказалось, что перед нами обыкновенный слабый человек со своим искажённым мировосприятием, боящийся смерти, способный чувствовать боль и ронять слёзы. Слушая исповедь дирижёра, зритель понимает, почему Петров, будучи талантливым и образованным человеком, так боится смерти. Разрушив семью, уверовав в свою исключительную личность, не способную совершать ошибки, Вячеслав Петров лишил себя понимания миропорядка: счастья общения с близкими, закономерности смены поколений, передачи опыта молодым. Гонимый страстями, отказавшийся от помощи Бога, он опускается в бездну, откуда, возможно, нет выхода. Нет воскресения.

Он боится признаться себе, что он никому не нужен. Он боится осознать, что смерть неминуема, и только с ней бороться невозможно. Что финал борьбы известен, имя победителя тоже. Петров не может смириться с тем, что он кому-то, по его мнению, незначительному, в этой жизни проиграет. Страх Петрова – страх одинокого человека. Человека, об уходе которого никто не пожалеет. Никто не уронит слезу. Никто не помянет добрым словом.

Две тысячи лет назад Бог послал Сына на землю, чтобы принести Его в жертву. Сын выполнил волю Бога. Жертва Иисуса Христа во имя людей, во имя Отца Небесного. А люди, отказываясь от Бога, погрязнув в страстях, ведут себя как безумные. Что же делают они, забыв о своём предназначении жить в любви?

Дирижёр не любит непокорного единственного сына или не знает о том, что любит его. Александр любит отца, пытается доказать ему, что способен творить, быть художником, молит о помощи, но тот ему отказывает и доводит до самоубийства... Александр совершает грех, после которого не воскреснуть. Христианский сын действует во имя земного отца, во имя любви к нему и нарушает главный закон бытия: отказывается от Бога.

Араб любит своего сына, собирает его на смерть, надевает на него шахидский пояс... Иди и убей, и погибни при этом сам... Сын мусульманина любит отца, приносит себя в жертву по его воле, верит, что Бог требует крови неверных, только его жертва не спасёт людей, а убьёт невинных. Законы убийства невинных с веками не изменились. Преследователи верующих видели в акте возмездия *«удивительное очищение – при намерении осквернить кровию, при*

мысли о человекоубийстве, при окровавленных руках»[1], – пишет Святитель Иоанн Златоуст о подобной ситуации в толковании на Евангелие от Иоанна. Он рассказывает о кровавых злодеяниях, происходивших на праздничные дни, когда единение верующего с Богом наиболее возможно: *«В Пасху злоумышляли, и время праздника делали временем убийства. Здесь, говорят, Ему должно попасть в наши руки, так как теперь время призывает Его сюда. О, нечестие! Когда требовалось особенное благоговение, когда следовало отпустить и тех, которые уличены в величайших преступлениях, тогда они стараются уловить человека, не сделавшего никакой неправды»*[2].

Как два тысячелетия назад был казнён Иисус Христос, так в фильме Павла Лунгина будет казнена паломница Ольга, «не сделавшая никакой неправды», приехавшая в Иерусалим в преддверии великой Пасхи, потому что время праздника позвало её к святыням...

Что это?.. Так всегда будет теперь до судного дня? Испокон веку отцы как боги будут посылать детей на смерть для искупления собственных грехов? К чему они, эти жертвы? Что происходит с миром? Неужели действительно человек обезумел настолько, что не видит света, не имеет права на воскресение? Тайна бытия и обыденность соединены здесь и не разделимы. Ежесекундно мы делаем выбор, и в этом выборе кроется вся тайна бытия. Тогда что такое любовь? Почему она не спасает мир? Любовь на земле искажена смертными грехами. Один нарушает волю отца, другой следует ей, и оба нарушают нравственный закон, заповеданный Богом: не убий! Священник Даниил Сысоев говорит: *«Никогда нормальная совесть не может сказать, что убийство человека, да ещё невинного, есть добро. Это очевидно для любой совести, заповедь "не убий" вложена в сердце человека»*[3].

В обсуждениях фильма в прессе идёт разговор о том, что история, рассказанная Павлом Лунгиным, простая, обыденная. С нашей точки зрения, она кажется просто загадкой... Фильм «Дирижёр» Павла Лунгина необходимо смотреть и пытаться понять его. При этом мы осознаём, что наше восприятие, толкование и оценка фильма не претендует на истину в последней инстанции. Нами движет желание высказаться, чтобы самим разобраться в проблеме отцов и детей, исследуемой Павлом Лунгиным. Наша задача, как и *«задача герменевтики – показать, что существование достигает слова, смысла, рефлексии лишь путем непрерывной интерпретации всех значений, рождающихся в мире культуры»*[4].

Рассуждая о художественном фильме «Дирижёр» Павла Лунгина, мы затронули лишь аспект взаимоотношений заблудившихся отцов и детей. Следующая интерпретация фильма будет посвящена теме страстей.

---

[1] Святитель Иоанн Златоуст. Толкование на Евангелие от Иоанна. Москва: Сибирская благозвонница, 2010. С. 659.

[2] Святитель Иоанн Златоуст. Толкование на Евангелие от Иоанна...

[3] Священник Даниил Сысоев. Беседы о страстях. С. 18-19.

[4] Рикёр Поль. Конфликт интерпретаций... С. 55.

ГЛАВА 7
КИНОГЕРОЙ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ПОИСКИ ЧЕЛОВЕКА НРАВСТВЕННОГО

7.1. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить по совести. Фильм Ю. Быкова «Жить»

Художественный фильм «Жить» Юрия Быкова о нравственном выборе, о принятии решения, о вере в себя, в человека, в Бога. Случай соединяет в пути двух беглецов, которые пытаются скрыться от преследователей. Судьбы, характеры, статус – всё их различает. Объединяет лишь дорога и стремление выжить. История двойников-антагонистов переворачивает жизнь каждого, меняя их местами. Понятие «жить по совести» становится для положительного персонажа недосягаемой вершиной.

Беспросветный осенний пейзаж с умершей травой. Взгорки да перелески. Сухость пейзажа отражает бескрайность среднерусского простора, такое ощущение, что солнечный луч давно не посещал планету Земля. Серо и безнадёжно повсюду. Даже появившаяся машина не меняет настроения, не обещает динамики и перемен. Два глаза-фары выныривают из-за пригорка, и машина серого цвета сразу останавливается. Из неё появляется мужчина средних лет, одетый по правилам непогоды. Собака, выпущенная им из машины, и охотничье ружьё подтверждают догадку зрителя, что перед ними выгонщик. Неспешная подготовка оружия к работе показывает в персонаже бывалого охотника. Не созвучно общей картине только игривое настроение собаки: простор и предстоящее приключение радует четвероногого друга. Вроде бы всё логично, и в этот момент унылость пейзажа и обстоятельств начинает подкреплять устойчивая музыкальная тема. Тоска разливается по жилам и начинает их вытягивать в тонкую нескончаемую ленту. Замедленный темп звучания фортепианных аккордов усиливает впечатление. Не успев начаться, музыка растворяется в меланхоличном пейзаже. В этот момент на экране возникают титры с названием фильма «Жить».

По первым кадрам можно предположить, что история со столь лаконичным названием коснётся только этих двоих: хозяина и собаки. Ничто не предвещает резкой смены в развитии сюжета. А название фильма соотносится с многочисленными ассоциациями возможных происшествий на охоте. Мало ли что случается на ней? Раненый зверь по-настоящему страшен… Жить хотят звери и птицы. Жить хочет собака: она всячески показывает виляющим хвостом всеобъемлющую любовь к жизни. Жить хочет охотник…

Камера следит за мужчиной, не забывая о панораме. Охотник удаляется от зрителя. В объективе его широкая спина. Неторопливая походка, ожидание со взведённым курком. Герой смотрит на зрителя сквозь прицел. По закону развития драматургического действия, ружьё, заявленное в начале пьесы, должно выстрелить. Так неужели выстрел придётся по человеку?.. Собака,

нарезая круги, доверчиво и влюблённо заглядывает в лицо хозяину, как бы извиняясь за отсутствие дичи. В какой-то момент создаётся впечатление, что сейчас прозвучит роковой выстрел, и по полям разольётся визг собаки...

Движение продолжается, оператор добавляет некоторые краски в потускневший осенний пейзаж: несколько пятен серо-жёлтых деревьев освежают восприятие грустной картины. Напряжение несколько раз меняется равнодушием, собака чётко улавливает каждое движение воздуха и, наконец, садится в недоумении. Хозяин зовёт Лайду вернуться к машине, охота явно не задалась. И было бы гораздо лучше, если бы так оно и случилось. Но в последний момент собака принимает стойку и спугивает птицу. Охотник дважды стреляет и промахивается. Выстрелами он обнаруживает своё присутствие, и вот к нему из перелеска устремляется неизвестный с душераздирающими криками о спасении. Пока не видно, чем испуган молящий о помощи:

– Стойте! Стойте! Гони!

– Что за бардак? Война что ли?[1]

Три человека преследуют машину. Бегут и стреляют в неё, уже выбиты заднее и боковые стёкла. Собака мчится параллельно с машиной, она не успела из-за стремительно развивающихся событий запрыгнуть в неё. Неизвестный начинает палить из ружья охотника, и только тогда трое нападавших отстают от машины. Так пространство фильма начинает формироваться по законам «двойничества»: герои-двойники сближаются через противопоставление, которое может быть нравственным, социальным, психологическим, возрастным, но всегда при этом их объединяет перемещение в пространстве. *«Двойничество можно назвать одним из архетипов культуры. Под архетипом в современных исследованиях принято понимать образную модель, которая, обладая определённой устойчивостью своей структуры, сформировавшейся на каком-то этапе культурного развития и отражающей особенности этого этапа, вместе с тем является мобильной единицей воплощения актуальных представлений. Архетипы наиболее полно реализуются в искусстве, потому что оно воссоздаёт образ человека в его целостности»*[2].

В литературе двойничество является важным элементом поэтики. Этот же элемент присущ и кинематографу. Отныне двоих в киноповествовании будет объединять желание выжить. Охотник пытается выяснить у незваного гостя, в чём дело, но тот первое время молчит, затем предлагает не спрашивать, а просто быстрее доставить его в город... Мужчины противоположны во всём: внешне и внутренне. *«Двойники-антагонисты – это самый распространённый и самый очевидный тип двойничества»*[3].

На пути встречается препятствие – небольшое, но глубокое болотце, из которого машина так и не смогла выбраться, как ни уговаривал её водитель: «Ну, пожалуйста, будь человеком!» Обстоятельства усугубились тем, что

[1] Диалог из фильма.
[2] Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество... С. 9-10.
[3] Там же. С. 12.

дальше беглецы были вынуждены продвигаться без машины, когда преследователи гнались за ними на джипе. «Жить хочешь?» – вопрос не праздный. Его задаёт нервный пассажир, злясь на машину, застрявшую в болоте. На новую магнитолу, недавно купленную хозяином машины, пытавшимся спасти её. На самого хозяина, который прихватывает с собой в дорогу рюкзак с едой и алкоголем. Охотник не понимает при этом, что те, кто стремится их догнать, не оставят в живых не только непрошеного гостя, но и случайного свидетеля. *«Внутри художественной структуры двойничества литература осваивает социальную действительность, сопрягая её с воистину изначальными и вечными формами освоения мира человеческим сознанием, с оппозицией жизнь – смерть. Неслучайно все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти»*[1].

Охотник мешает беглецу быстро продвигаться. Он не спортивен и, очевидно, не до конца понимает серьёзность ситуации, свалившейся на него из ниоткуда. Молодой человек оставил бы его давно, если бы знал дорогу в город. Он нужен незнакомцу в качестве проводника по этим однообразным и неприглядным местам. Был момент, когда охотник, окончательно выбившись из сил, мог оставить незнакомца на произвол судьбы. Но инстинкт самосохранения объединил их усилия в продвижении к лесу. До города сорок километров. Охотник предлагает отсидеться в лесу, на что попутчик объясняет, что его бывшие друзья не откажутся от добычи: «Не те люди и не тот случай». Символична замена-перемещение: совсем недавно охотник пытался выследить дикую утку, а теперь сам вынужден спасаться от преследователей, которые в любой момент могут расправиться с беглецами. *«Важно также, что уже в мифологии конфликт двойников-антагонистов связан с двоемирием, а точнее, с тем, что каждый из членов пары выступает как метонимия и даже символ некоего пространства. Конфликт двойников при этом происходит на границе миров, а в дальнейшем часто связан с мотивом пространственного перемещения, путешествия»*[2].

Мужчине отпустить бы от себя беду, но он вдруг подумал, что это ему не выгодно или возомнил себя супергероем, объяснив попутчику, что без него тот проблудит в лесу сутки. Очевидно, что он говорит правду о возможностях каждого или просто боится, что попутчик расправится с ним первым, до прихода преследователей. Как бы там ни было, но нить судьбы ли, рока ли притягивает товарищей по несчастью друг к другу сильнее. Возникает идея остановить поезд на железной дороге, если таковой их настигнет в пути. Пока же принято решение идти пешком. Охотник пока что не понимает всей серьёзности ситуации, не воспринимает наставления беглеца о внимании и осторожности. Он пытается познакомиться, назвав себя Михаилом.

– *Как мне тебя называть?*

– *Никак. До города доберёмся. И я там тебя забуду.*

– *Ты хоть бы спасибо сказал.*

– *За что?*

[1] Там же. С. 10.

[2] Там же. С. 16.

– У тебя совесть есть?

– Нет.

– Ну ты гнилой человек.

– Все такие.

– Я тебя с того света вытащил.

– Все мы герои, пока дуло в рожу не сунули… Над головой у тебя не светится, так что я тебе ничего не должен… Ты мне никто, и я тебе никто, на том и порешим[1].

К такому мнению приходит попутчик, когда спрашивает Михаила о том, стал бы он его спасать, если бы ценой вопроса была собственная жизнь. Появление джипа снова объединяет беглецов, пытающихся скрыться в открытом поле. И снова Михаил мог исправить ситуацию, если бы правильно понял её. Незнакомец предлагает идти разными дорогами, чтобы не рисковать своей жизнью, слишком медлителен Михаил, слишком надеется на русский авось. Наверное, охотник смог бы избежать все дальнейшие перипетии, но у незнакомца случился приступ эпилепсии, и Михаил снова принялся его выручать. Именно здесь будет продолжена музыкальная тема, а перепуганный охотник вновь сочувствует своему попутчику, держа его за руку, а затем следуя за ним, когда тот очнётся от обморока. Здесь уместно заметить, что обмороку сопутствовали слова Михаила: «Да провались ты!» Ссоры постоянно возникают между мужчинами. Нервы сдают то у одного, то у другого. Они не стесняются говорить друг другу правду в грубых, крепких выражениях, как будто это должно облегчить их участь. В какой-то момент Михаил снова терпит материальную утрату. Его напарник, неаккуратно упав, повредил ствол винтовки и поцарапал приклад. Михаил, разгневанный таким пренебрежительным отношением к дорогим ему вещам, молча собирается покинуть попутчика. Гнев его праведен, и он понятен тому, кто внёс в жизнь Михаила хаос, поэтому к беглецу приходит осознание, что Михаил необходим ему в пути. Интересно, что это новое состояние, возникшее между мужчинами, сопровождается более мягкой музыкальной темой, основанной на переборе акустической гитары. Михаил снова выравнивает своё внутреннее состояние и даже начинает напевать известное: «Услышь меня хорошая, услышь меня красивая…» Удивительно, но песня не раздражает молодого человека, а гитарная музыкальная тема усиливается как переход к некоторому иному этапу во взаимоотношениях случайно встретившихся людей. При этом переходе видны проблески солнца, мгновенно украсившие неброский осенний пейзаж. Пение так успокоило Михаила, что он предлагает сделать привал, чтобы поесть. Напарник попытался сопротивляться, но, в конце концов, принял бутерброд из рук Михаила. Линия сближения продолжается. Вот мы уже узнаём, что у беглеца есть семья и три дочери, что охотник ждёт третьего сына, а о первом они с женой мечтали шесть лет. На вопрос охотника, не является ли попутчик бандитом, тот отвечает отрицательно, пыта-

[1] Диалог из фильма.

ется объяснить, чем не угодил друзьям детства, которые хотят его уничтожить: «Человеку надо денег и власти… Родился с зубами – живи хищником».

– А Бога не боишься?

– А он есть что ли?

– А как же.

– Это на иконах что ли? Так это люди нарисовали. Боль есть. Смерть есть. Бога я не видел. Бога овцы придумали. Волков стыдить, чтобы поменьше кусали[1].

В следующий момент собака Лайда нашла своего хозяина. Радость испытал охотник, пока не зная, чем закончится эта встреча. Собака, сама того не подозревая, вывела на беглецов преследователей. Начинается перестрелка. Первый выстрел сделал беглец, ранив товарища Ивана, который жестами предлагал ему скрыться… Поезд, проходящий мимо, помогает оторваться от очередной погони. Беглец хочет зарезать собаку, которая того и гляди выдаст их местонахождение. Михаил сопротивляется, говорит о любви к Лайде, о том, что растил её и заботился, как о ребёнке, умоляет о пощаде, а затем позволяет задушить своего весёлого друга. Михаил плачет, звучит фортепианная тема, разделяющая попутчиков. Небо кружится, оплакивая первую невинную жертву. Линия жизни становится пунктирной. Попутчики продолжают свой путь. Михаил называет себя гнидой, а парень отзывается новой сентенцией: «Жизнь заставит, и человека придушишь». После этих слов он начинает исповедь о том, что его преследуют друзья детства. С ними их связывает вся жизнь, до сих пор он считал их братьями. Вместе они такое прошли, что вспоминать страшно, и пока были молодыми, готовы были умереть друг за друга, но жизнь пригрела, у всех жёны, дети, никому умирать не хочется. И вывод: «Все мы гниды, если жить хочется». Друзья заманили молодого человека на встречу и решили расправиться с ним, так что беглец еле ноги унёс.

Дальше перед Михаилом теоретическая часть о возможном убийстве: «Жить хочешь – значит сможешь», – должна перейти в практическую. Его задача – держать на мушке случайного встретившегося на пути рыбака и выстрелить в него, если тот захочет сбежать. Молодой человек в это время пытается переплыть речку, чтобы отобрать у рыбака ключи от машины и воспользоваться ею. Но рыбак уезжает, поняв, что ситуация разворачивается не в его пользу, и лучше лишиться удовольствия от рыбной ловли, чем жизни. Михаил не смог выстрелить в незнакомца, и последний спасительный момент был упущен. Охотник уходит от товарища, забрав ружьё. Дальше беглец продвигается самостоятельно, не понимая, в каком направлении необходимо идти, чтобы спастись. Дорога приводит к очередной прерванной жизни. Линия пунктира продолжает напоминать о себе, деля мир на до и после, как пробел между датами рождения и смерти. Ноги выносят его к трупу раненого им прежде Ивана, которого его бывшие друзья выбросили из машины, после того, как тот скончался.

[1] Диалог из фильма.

На заброшенной людьми и забытой Богом земле возникает полуразрушенный храм и как завершение унылого состояния мира – погост, поросший бурьяном, с покосившимися крестами и неухоженными могилами… На этой земле никому нет дела до живых, так что говорить о мёртвых… Но даже эти усопшие, преданные забвению и обретшие своё последнее пристанище, много счастливее Ивана, брошенного в бескрайнем поле близкими друзьями, братьями по духу, чтобы его белые косточки мыли дожди и обдували ветры, а семья мучилась от сознания неизвестности о своем ближнем. Миновав кладбище, герой продолжает путь к селу. На весь пустынный и заброшенный мир он смотрит широко распахнутыми глазами, как будто впервые видит оставленность этого пространства человеком. На лице его страдание от того, что люди покинули эти места. Запустение просто космическое, как будто на земле остался только один человек, который пытается найти себе помощь и поддержку, опереться на плечо ближнего своего, пускай и случайного прохожего. Череда домов без крыш, окон и дверей, заросли пожухлой травы усиливают мотив одиночества в этом мире.

Незнакомец заходит в дом, в котором доживает свой век единственный житель заброшенной деревушки. Он обращается к старику с вопросом, пытаясь узнать дорогу в город. В следующий момент появляются его преследователи. Беглец взял одного из них в плен, пытаясь забрать машину, но тут выясняется, что друзья попутно нашли Михаила. Беглец находится в состоянии выбора: взять машину и спастись таким образом или выручить Михаила. В этот момент из дома выходит дед, который пытается увещевать мужиков: «Да вы посмотрите кругом. Всё развалили, растащили по кускам. Никому ничего не надо. Каждый под себя гребёт. Из-за бумажек перегрызлись, по головам, по крови ходите. А душа не болит. Плесень кругом. А вы? Брат брата». И получает пулю. Преследователь, которого товарищ называет Олегом, утверждает, что они черти, а не люди. Ещё один труп невинно убиенного сгниёт на улице, потому что нет рядом людей, некому будет придать его тело земле… Прочерк. Идёт охота на человека, душу и слово… Правду, не раздумывая, расстреливают в упор… Она мешает бесчинствовать, мешает жить нелюдям, давно простившимся с нравственными понятиями: душа, совесть, Бог…

Не то бесприютность этого места, не то оголённость нервов, не то переосмысление себя и мира вокруг произошло с героем киноистории, пока он шёл этим евангельским путём, восхождением на Голгофу, но только Андрей выбирает не спасительную машину, а человека, который помогал ему в бегстве. Так в бинарной связке «свой – чужой», «чужой» повёл себя так, как следовало «своему»: *«Это стало возможным потому, что "чужой" поступил в соответствии с формирующимся христианским законом, думая о том, чтобы "наследовать жизнь вечную"»*[1].

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония… С. 42.

Это может показаться надуманным, на первый взгляд, но путь Андрея мимо разрушенного храма, мимо заброшенного кладбища, мимо себя, возвращает человеку совесть, имя, Бога... Он пытается сделать ещё одну попытку – уйти от преследователей, но в самый ответственный момент его настигает очередной приступ эпилепсии. Андрей, который назвал своё имя Михаилу, больше не лишит никого жизни. Непростой путь для героя закончен, и закончен он таким образом, что зритель потрясён. Как когда-то земной путь был закончен одним разбойником, сумевшим на кресте обрести прощение своим злым деяниям, так и Андрей уходит из жизни человеком, не теряя своего лица. Единственная просьба к бывшим друзьям – помочь жене, которая останется вдовой с тремя детьми на руках... *«Диффузия внутри оппозиции, постоянное перетекание противопоставленных образов один в другой является важным механизмом конструирования архаической картины мира, материализующейся в первобытном ритуале»*[1].

Бывшие товарищи сумели чужими руками совершить преступление. Они предложили Михаилу убить Андрея, подарив взамен жизнь. Михаил в начале фильма считал себя гнидой за то, что позволил убить собственную собаку. В конце фильма он пополняет строй разбойников с большой дороги. В начале фильма Михаил смотрел на зрителя сквозь прицел охотничьего ружья, в конце фильма это ружье выстрелило и достигло своей цели. *«Зеркальные отношения двойников реализуются в отношениях, подобных пародированию: поведение одного субъекта как бы выворачивается наизнанку в поведении другого, естественно, в той системе семантических отношений, которая характерна для каждого конкретного случая»*[2].

Когда-то Владимир Высоцкий пел, разрывая душу: «Идёт охота на волков, идёт охота...» Волков давно истребили. Сегодня идёт охота на человека. На человеческое в человеке... И охота эта обильна: четыре смерти за один сеанс, не считая перерождения ещё одного человека в чёрта. Три души, три человеческие судьбы перечёркнуты, исковерканы, преданы. Четвёртая изгажена, умерщвлена... Погибла и Лайда, приехавшая с хозяином на охоту, чтобы порезвиться, гоняя птицу, порадоваться жизни...

Дальнейшие события будут складываться за кадром. Жить, чтобы крыть крышу, получать шестой разряд, поджидать жену из роддома, ездить на охоту, заводить новую собаку, растить сыновей, передавать им свой опыт, учить жить по совести... По совести?

А как поступили бы мы под дулом пистолета? Разве у нас есть ответ?.. Дураком назвали бывшие друзья Андрея, которого отделяли от спасения пять минут движения на машине. Все козыри были у него в руках. Какая-то нелепая жалость к неизвестному Михаилу помешала остаться живым. А может быть именно этот момент и есть жизнь?.. Дальше-то как жить, если снова ошибёшься в выборе?.. Или ошибки не было? Ещё одна чёрточка на штрих-

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество... С. 11.
[2] Там же. С. 18.

коде жизни обозначает гибель человека. Смерть продолжает строить гримасы. И вот уже охотник, вволю наигравшись в безумие: в погони, в охоту, в стрельбу, выбрасывает любимую игрушку в чистом поле с пожухлой осенней травой.

Подводя некоторые итоги, уместно заметить, что как ни сопротивляются кинематографисты влиянию и вхождению литературности в свою работу, эти элементы объективно находятся вне зоны действия желающих обособления. *«Двойничество в разных его видах является древнейшей и вместе с тем универсальной моделью художественного исследования места человека среди других людей. Эта структура в принципе обнаруживается в каждом произведении, потому что является одной из базовых матриц, одним из основных "кодов" семиотического пространства (текста) культуры в целом»*[1].

7.2. Психология поступка или рождение нового Зевса в очерке о профессиональной этике в фильме «Майор» Юрия Быкова

Обратимся к творческой мастерской режиссёра Юрия Быкова. Три его высказывания рассматриваются нами в некотором единстве. И хотя каждая киноверсия предлагает свою тему, новых героев, иные сюжетные линии, мы объединяем три работы мастера в серию: «Поиски человеческого в человеке». Доминанта второго высказывания – профессиональная принадлежность главного героя фильма.

В фильме Юрия Быкова «Майор» мы сталкиваемся с рядом проблем, уже прозвучавших в фильме «Жить». Режиссёр продолжает исследовать в человеке человеческое. Ищет чистую душу, опору на то, без чего не стоит мир. А не стоит он, как известно, без хотя бы одного праведника. Рушится мир при отсутствии такого человека. Юрий Быков снова выбирает на главную роль Дениса Шведова (майор Сергей Соболев). Владислав Толдыков, в отличие от предыдущего фильма, сыграет в этой работе второстепенную роль водителя. Снова, как в предыдущей картине, везёт он по дороге героя киноистории, только это заключительная сцена с открытым финалом не предвещает персонажу, снятому в эпизоде, ничего непредвиденного, ничто не угрожает водителю грузовой машины... Необходимо отметить, что одну из ключевых ролей в фильме играет сам Юрий Быков (капитан Павел Коршунов). Несколько актёров (Борис Невзоров, Кирилл Полухин, Дмитрий Куличков) «перейдут» в следующую киноверсию «Дурак». Таким образом режиссёр подчеркнет непрерывность поиска, непрерывность и важность темы, которая никак не находит своего разрешения.

Раннее утро, город погружён в предрассветную дремоту. Телефонный звонок, предупреждающий о схватках, начавшихся у жены Сергея Соболева. Чёрный джип с номерами из трёх семёрок несётся по трассе, рискуя столкнуться со встречными машинами. Герой не то так взволнован предстоящим событием, не то не выспался, но его нервное состояние передаётся зрителю, который начинает беспокоиться за водителя. И вот на дороге уже стоят санки, а мать боится сойти с места, потому что её сын не вовремя выбежал на дорогу, и был

[1] Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество... С. 121.

сбит водителем джипа. Соболев честно хотел справиться с управлением, но это ему не удалось, слишком высока была скорость, и слишком неожиданным было появление на трассе матери и ребёнка в столь ранний час. Мать валится в обморок. Мужчина волочёт её через дорогу и усаживает в машину. Закрыв её внутри, он звонит друзьям, вызывая бригаду ДПС. Из разговора по телефону зритель узнаёт, что водитель связан как-то с полицией, потому что на место ДТП приедут его знакомые. Мать приходит в себя в машине и пытается достучаться и докричаться до водителя, чтобы он открыл дверь и дал ей увидеть погибшего сына. Соболев открывает дверь машины, чтобы отнять у матери ребёнка телефон, когда та пытается сообщить о трагедии своим близким. Мимо проезжающая грузовая машина приостановилась, неизвестный поинтересовался, не нужна ли помощь. Соболев делает вид, что у его жены расходились нервы, он обещает самостоятельно справиться с ситуацией. Приехавшие на место аварии двое знакомых начинают анализировать ситуацию, чтобы помочь не пострадавшим – матери и ребёнку, а виновнику аварии. Поняв, что наезд на пешехода был совершён без свидетелей, полицейские начинают действовать. Сначала женщине предложили выпить стакан коньяка, якобы сочувствуя ей и пытаясь её поддержать, затем вызвали скорую помощь и патрульную службу, взяли кровь у матери для анализа, написали протокол с места происшествия, чтобы создалось впечатление о полной невиновности преступника. Следы наезда были тщательно замаскированы. Сокращён тормозной путь. Когда сделано было всё, чтобы обелить водителя, преступившего закон, друзья отправляются по своим делам. Майор Соболев расстроен происшествием, сам винит себя за то, что вовремя не сбавил скорость, не предусмотрел возможные последствия. Друг Павел соглашается с Сергеем, но в то же время напоминает, что тот не сволочь, не урод, и поддерживает его словами, предполагает, что подобная ситуация с каждым может случиться. Сергей думает в машине, что может быть и следует расплатиться за содеянное. Друг ждёт его решения. «Поехали в роддом», – последнее слово майора, после которого не будет возврата к мирному урегулированию вопроса.

Измученный обстоятельствами Сергей засыпает в машине. Будит его снова телефонный звонок. Из разговора понятно, что звонит начальник, он приказывает приехать к нему для обсуждения происшествия. Машина разворачивается и едет в обратном направлении. Друзья приехали к полковнику домой. До встречи с Соболевым у того происходит разговор с двумя посетителями о якобы аварийном общежитии, которое необходимо снести, чтобы на этом месте построить рынок, парковку и ресторан. Эпизод знаковый. И в фильме «Жить»[1], и в фильме «Майор»[2] указан вектор к следующему выска-

[1] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения»...

[2] Орищенко С.С. Психология поступка, или Рождение Зевса в очерке о профессиональной этике (по поводу фильма Ю. Быкова «Майор») // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. Самара: СНЦ РАН, 2017. Т. 19, № 2 (1). С. 117-120.

зыванию режиссера Юрия Быкова в фильме «Дурак»[1]: «По одной земле ходим. За чертой все звери. Мир не переделаешь». Эти мысли переходят из фильма в фильм в поисках утраченного человеком человеческого лица.

Фильм «Майор» рассказывает о страшном событии, когда корпоративная этика превращает полицейских в монстров. И даже не честь мундира пытаются сохранить служители закона, а спасают собственную шкуру, своё тёплое место, которое даёт право быть над людьми, управлять ими, наживаться на них, распоряжаться судьбами неугодных. Трудно удивить зрителя тем фактом, что на дорогах России процветает беспредел. И беспредел этот происходит по неписаным законам, оберегаемым бывшей милицией. В картине Юрия Быкова на районном отделении милиции показана вывеска «Полиция». Смена вывески произошла, но сути это не поменяло.

Как в известном риторическом анекдоте прошлого века из адвокатской практики Ф.Н. Плевако, построенном на рефрене фразы: «А ведь могло быть ещё хуже», – трудно представить себе, что может быть хуже случайной смерти ребёнка на глазах у матери. Оказывается, анекдотическая ситуация известного адвоката в полной мере может быть перенесена на историю, рассказанную в фильме. В самом деле, утрата ужасна сама по себе. Но ситуация эта случайна. Раннее утро, расходившиеся нервы не совсем выспавшегося водителя, высокая скорость, гололедица, туман, ребёнок, перебегающий дорогу без матери, – всё это приводит к трагедии. Конечно, водитель виноват в смерти ребёнка, но частично виновата и мать, не сумевшая удержать мальчика рядом с собой в столь опасный момент. Понятно, что друзья Сергея Соболева пытаются помочь ему в сложной ситуации, потому что все вокруг повторяют одно и то же, что Соболев никогда никого не подставлял, был хорошим товарищем, честно служил, то есть среди сослуживцев пользовался заслуженным авторитетом. Снисходителен к его «проступку» и полковник (актёр Борис Невзоров), его волнует лишь удручённое состояние Соболева и желание, чтобы накануне выборов всё было шито-крыто. Никаких резонансных разоблачений, ибо полетят головы не только майора, занимающего пост заместителя начальника районной полиции, но и самого полковника. В планы старшего по званию товарища такие перемены, явно, не входят, и он предлагает сделать так, чтобы не было никаких судебных разбирательств, а для этого необходимо убрать единственного свидетеля – мать ребёнка. Очевидно, такое развитие событий и есть худшая ситуация. Но помня, что Ф.Н. Плевако на каждый следующий поворот в судебном разбирательстве повторял фразу вновь и вновь, зритель тревожно следит за продолжением развивающихся событий.

К чести майора Соболева, он в который раз просит друга Павла Коршунова, чтобы тот был помягче с матерью ребёнка и по возможности сделал всё таким образом, чтобы поберечь её нервы и её здоровье. Но разрушительная машина уже запущена в полную силу. Коршунов отдал под козырёк полковнику и услышал внятный приказ: всех, кто мешает карьере, уничтожить, вплоть

[1] Орищенко С.С. Любимый герой в поисках гармонии...

до самого Соболева. Да и собственное вмешательство в дело на месте происшествия не сулит Павлу ничего хорошего, слишком явными были нарушения при составлении и подписании протокола матерью ребёнка. Возможно, ему удалось бы уговорить её подписать протокол о том, что она недоглядела за сыном на дороге, если бы супругу в этот момент не сопровождал муж. И здесь снова вспоминается фраза адвоката Ф.Н. Плевако. Павел Коршунов на отказ женщины подписать документы начинает избивать мужчину, предупредив, что с третьего удара он сделает мужа недееспособным и, поставив себе синяк, оформит всё как нападение при исполнении служебных обязанностей. Женщина подписывает протокол, а муж грозит следователю найти его и на том свете. На что Коршунов цинично заявляет, чтобы отец ребёнка попробовал его достать на этом свете. Беспредел набирает обороты. И вот уже разъярённый отец погибшего семилетнего мальчика врывается в отделение с ружьём, взяв двух сотрудников в заложники, и требует выдать на расправу убийцу сына. Коршунов бежит к Соболеву, который закрыт в камере на случай проверки и пытается его спрятать. Соболев поддаётся первому чувству опасности, инстинкт самосохранения движет его последующими действиями. Он покидает камеру, из которой до этого категорически не хотел выходить, там он уже принял решение получить наказание за содеянное. Только его планы расходятся с намерениями соратников по оружию. Замешательство в отделении, когда ни Соболев, ни Коршунов не могли взять на себя ответственность, чтобы открыто выйти к вооружённому человеку, которым двигало желание отомстить за смерть сына, надругательство над собой, унижение оклеветанной супруги. Честь мундира вызывается спасти добровольный переговорщик, пока майор и его приятель думают, как обезвредить нападавшего. Ситуация разворачивается мгновенно: заложники спасены, переговорщик убит, отец ребёнка взят в плен. Соболев и Коршунов живы.

В этот момент в отделение приезжает полковник полиции и вызывает к себе майора Сергея Соболева и капитана Павла Коршунова. Первый вопрос, который интересует начальника, почему не был убит нападавший на сотрудника полиции?.. Он приказывает пойти и доделать то, что, по его мнению, было необходимо сделать чуть раньше. Сергей сопротивляется такому решению, на что полковник советует Павлу выполнить приказ. Коршунов подходит к камере и расстреливает задержанного. Затем показывает его тело сбежавшимся на выстрел сотрудникам и угрожает за разглашение истины компроматом, собранным на каждого. Надо признаться, что подобная сцена, сколь ни негативно отношение общества к сотрудникам полиции, потрясает. Кажется, что хуже этого эпизода ничего не может быть. Чтобы человека приговорили к смерти в стенах районного отделения полиции и тут же привели приговор в исполнение, такого поворота событий зрители точно не ожидали. Более сильное впечатление, повергающее в шок, трудно предвидеть. И самое страшное в этой ситуации то, что ты ей веришь, что теперь знаешь, что за этими стенами может случиться всё что угодно. Если ты вдруг стал поперёк дороги у этой машины под названием «полиция», то будь

уверен, что она перемелет все твои кости и пустит их по ветру так, что никто и никогда не узнает о твоём уже небытии...

Но это ещё не конец истории. Спираль: «А могло быть и хуже», продолжает раскручиваться дальше. Майор Соболев, предвидя дальнейшее развитие событий, бросается из отделения, чтобы спасти мать ребёнка. В том же направлении продвигается и капитан Коршунов с группой захвата. Соболев опережает их на несколько минут и пытается скрыться за городом, на даче у одного из сотрудников патрульной службы. Чтобы спасти женщину от верной гибели, Соболев заставляет позвонить товарища в организацию по служебным расследованиям. Ему надо продержаться до их прибытия четыре часа. Группа захвата пытается уговорить Соболева отдать им женщину. Начинается перестрелка. Но бойцы не хотят рисковать своими жизнями из-за непонятной игры старших по званию. Они предоставляют возможность капитану Коршунову, который ради карьеры готов на любое деяние, решать проблему самостоятельно. Майор Соболев по-прежнему исполнен рвения: он хочет спасти мать ребёнка от смерти, а сам сесть за решётку, чтобы ответить за преступление по всей строгости закона. Но благими намерениями выстелен путь в ад. Когда Коршунов понимает, что майор не изменит решения, он предупреждает друга о своём следующем действии: он будет вынужден поехать в роддом к жене майора и уничтожить её и малыша, только что появившегося на свет. Этот аргумент припасён напоследок точно так же, как и в речи известного адвоката, защищавшего убийцу и насильника девушки. И только когда судья в негодовании задал вопрос адвокату Ф.Н. Плевако: «Что может быть хуже содеянного?», Ф.Н. Плевако спокойно ответил: «Если бы на месте девушки была ваша дочь». Герой киноповествования готов понести заслуженное наказание, готов сказать правду о себе и своём злодеянии, готов пожертвовать честью мундира, карьерой своих друзей, свободой... Не готов он только к одному: к гибели своих близких. Майор понимает, что капитан не остановится на полпути и совершит то, что ему приказано сделать. Ужас усугубляется тем, что Соболев сам должен застрелить мать мальчика, погибшего утром под колёсами его автомобиля. Капитан Коршунов тоже не остаётся в стороне от грязного дела: он убивает друга, который под дулом пистолета звонил в комиссию по расследованию служебных преступлений. Майор убивает женщину, потерявшую за один день сына и мужа. Женщину, угнетённую общением с убийцей ребёнка. Женщину, вынужденную принимать помощь от человека, который стал причиной гибели её семьи. Женщину, измученную ожиданием приближающейся смерти.

Капитан Коршунов предлагает майору забрать жену из роддома и покинуть границы области. Он не решается взять на себя ещё один грех. Майор Соболев останавливает на трассе грузовую машину и едет в ночь, в неизвестность... Снова степень выбора, мера его и грань уничтожают человека. Только что ты готов был идти до конца, но происходит нечто, что меняет твой путь, твою дорогу, твоё направление... Снова открытый финал. Снова горькая правда оголена до предела. Снова удивляешься смелости режиссёра и снова

веришь ему, веришь его неравнодушию. Понимаешь, что сказано всё не для того, чтобы очернить, а для того, чтобы понять, что так жить дальше нельзя. И что-то изменить в мире, как-то повлиять на ситуацию, что-то исправить в программе, которая получила сбой, тоже нельзя... На одном из показов фильма «Жить» режиссёру Юрию Быкову было предъявлено обвинение, что он показал людей без истории, без определённой принадлежности к профессии, к социальной среде. Фильм «Майор» «исправил» эти «недочёты». Жёстко.

Здесь как раз уместно вспомнить о том, что повторяющийся миф о сотворении мира, в котором Зевс должен сместить с престола своего отца, периодически интерпретируется в современном искусстве. Включение в реалистическую историю мифологического элемента, восходящего к сюжету о рождении ребёнка, которому суждено уничтожить своего отца, подтверждает устойчивость мифа, который использовался не только в искусстве, но и в истории. *«Александр Македонский стремился обосновать своё право на неограниченную царскую власть происхождением от Зевса»*[1].

Повторяющийся мотив в мифах о страхе отца перед рождением сына имеет устойчивую структуру. Чаще всего всех новорожденных или уничтожает сам отец или предлагает выполнить эту функцию кому-то из своего окружения. Переосмысливая события древнего мифа, можно сказать, что именно рождение ребёнка круто меняет линию жизни майора полиции. Конечно, в современной истории из жизни полицейских трудно заметить сходство сюжетов, тем более в рамках экранного времени, мы так и не узнаем, кто родился у Сергея Соболева. Предполагая важность данного мотива для современной истории из жизни майора полиции, мы осознаём, что именно рождение ребёнка продиктовало Сергею Соболеву мчаться в такую рань на высокой скорости в больницу. Самое страшное, что он сам судит себя строже, нежели люди, которые его окружают. Думается, что совесть этого человека не даст ему спокойно жить дальше. Родной ребёнок станет вечным напоминанием о том, что уничтожит майора изнутри. Череда преступлений, совершённая им в день рождения ребёнка, перечеркнёт желание жить. Дни майора Соболева сочтены.

7.3. Любимый герой в поисках гармонии. Конец триады. Фильм «Дурак» Ю. Быкова

«Дурак» – последнее высказывание автора в нашем исследовании. Нам интересен не только кинематографический персонаж, представленный режиссёром, но и проявление в нём характерных черт сказочного героя. Очерк А. Синявского подтверждает наше предположение о сложном и многогранном характере современного дурака. «Третий» герой Юрия Быкова – антитеза двум первым киногероям, о которых мы говорили выше.

Фильмы Юрия Быкова носят краткие названия: «Жить», «Майор», «Дурак». Краткое название – признак, который часто характеризует произве-

[1] Агранович С.З., Рассовская Л.П. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина. Самара: Самар. ун-т, 1992. 214 с.

дения высокого класса. Тайна заключается в ёмкости слова. Что же объединяет три работы мастера? И действительно ли ёмко слово *дурак*? Из картины в картину идёт кропотливый поиск человека, нового Льва Мышкина, идиота, который не умеет жить материальными ценностями. Авторы ищут человека, который не умеет лгать и изворачиваться. Человека, который любит всех, понимает всех и пытается всем помочь. Нынешнее столетие давно разменяло вечное на земное, заменило людям честь, совесть, душу стремлением к наживе. Превосходство над себе подобными стало нормой...

Не найдя ответа на поставленные вопросы в двух первых кинокартинах, режиссёр отправляется искать правду у дурака. У вечного русского дурака: не то везунчика, не то недотёпы, не то хитреца, что себе на уме, ведь не случайно русский дурак не ищет себе никакой выгоды, но, в конце концов, её находит. Три фильма Юрия Быкова, как три сказочные дороги. Помните: налево пойдёшь – коня потеряешь[1], направо пойдёшь – жену найдёшь[2], прямо пойдёшь – жизнь потеряешь... Вот так и мечутся герои Юрия Быкова, решают, какой выбор предпочесть? Какая из дорог принесёт меньше проблем? Какая принесёт радость, полноту жизни, а какая – прямой путь к смерти? Два первых сказочных варианта, по сути, не кажутся неизбежно трагическими. Известно, что и третий выбор в сказке закончится благополучно. Другое дело – реальная жизнь. Смерть бесчинствует в кинофильмах Юрия Быкова независимо от выбранного направления.

Герой третьего киноповествования сантехник Дима Никитин (актёр Артём Быстров) избирает самый короткий путь – прямой, однозначно ведущий к смерти. Похожий на тот, по которому уходят персонажи последнего фильма А. Балабанова «Я тоже хочу»[3]. Известно, что *«В 2014 году режиссёр Юрий Быков снял фильм "Дурак" и посвятил его памяти Алексея Балабанова. В фильме присутствует характерный для некоторых работ Балабанова длинный проход главного героя по улице под рок-музыку. При этом была использована песня "Спокойная ночь" группы "Кино"»*[4].

Как когда-то в легенде А.М. Горького уходил в кромешную темноту леса Данко, так герой киноповести Дмитрий бродит по общежитию, убеждая жителей покинуть аварийный дом. По сути дела, фильм выявляет и осмысливает вековой «процесс созревания» «современного Данко». Авторы берут на себя функцию исследователей пути литературного героя, пытаются предположить, как может трансформироваться его судьба сегодня. Дмитрий Никитин наделён чувством ответственности перед людьми. Он наделён беспокойным сердцем, в котором живо желание прийти на помощь любому. «Новый Данко» тоже выведет людей на свет. Он выведет их из темноты и тесноты общежития. Дом в любую минуту может стать братской могилой. И что же «благодарные» жители?

---

[1] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения»...
[2] Орищенко С.С. Психология поступка, или Рождение Зевса...
[3] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...
[4] Балабанов Алексей Октябринович. URL: ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 08.11.2015).

Прославили имя нового героя? Возблагодарили Господа Бога за помощь? Нет. Они убили дурака. Убили того, кто пожертвовал для них всем, кто пытался бескорыстно оказать помощь, ведь Дмитрий не может жить спокойно, зная, что кому-то угрожает опасность. Известный клоун современности Вячеслав Полунин, способный ночь напролёт рассказывать зрителям сказки, размышляя о жизни в целом, говорит: *«Интересно заниматься только тем, что невозможно. Остальное – неинтересно. Быть дураком – это быть счастливым. Дураки – это те, кто вопреки всему идут к своему счастью прямиком. Бросают все ненужные дела и делают только то, что ведет к радости»*[1].

Дмитрий Никитин идёт к *«своему счастью прямиком»*. Его путь завершается гибелью. Значит ли это, что идти прямиком к смерти – счастье? В чём оно? Если умирает замечательный человек, у которого впереди много лет жизни, много свершений, много открытий, падений и взлётов? Перед ним стоит задача – воспитать сына, иначе сломается эта хрупкая ветвь от древа жизни Никитиных: дед – отец – сын. Порвётся связь времён. Как быть с этим? Кто ответит на эти вопросы? Или всё-таки короткая, но светлая и честная жизнь – эквивалент счастья, радости? Ответа нет. Знаешь только, что хорошо, когда рядом с тобой живут подобные люди. Из той плеяды, что каждый день пропалывают баобабы, чтобы они своими корнями не разорвали планету. Дурак не подозревает только, что баобабам это не под силу. *«Назначение же Дурака в другом, в противоположном: это апофеоз незнания, неумения, не-делания и полнейшей бесхитростности. Именно потому, что Дурак бесхитростен, он так привлекателен. Назначение Дурака – и всем своим поведением, и обликом, и судьбой доказать (точнее говоря, не доказать, поскольку Дурак ничего не доказывает и опровергает все доказательства, а скорее наглядно представить), что от человеческого ума, учености, стараний, воли – ничего не зависит. Все это вторично и не самое главное в жизни»*[2].

Так что же тогда главное? То неуловимое, в чём мы никак не можем разобраться, иначе почему нас так волнует эта незатейливая история? В самом деле, кто из нас не сталкивался в жизни с властью чиновников? Кто смог если не решить свои проблемы, то, во всяком случае, хотя бы облегчить свою участь? Нет таких. Где, когда и главное, зачем растеряли «слуги народа» остатки совести? Неужели власть и богатство лишают людей разума? Или сердца? Неужели нет выхода из этого лабиринта? И как страшно, что одного из прекраснейших представителей общества лишают жизни только потому, что не способны понять его. Самое скверное, что совершает преступление простой люд, ради которого и тратятся силы нашего дурака...

Полно вам, неужели такие, как Дмитрий Никитин или подобные им, всё ещё встречаются в нашем мире? Сомнения в этом нет. Встречаются. Не так часто, как хотелось бы. Это те самые праведники, без которых немыслима жизнь на земле. Так кто же он, современный дурак? Почему мы склоняемся

[1] Полунин В. Делать нужно только то, от чего у тебя внутри дзынькает. URL: http://sobiratelzvezd.ru/delat-nuzhno-tolko-to-ot-chego-u-tebya-vnutri-dzynkaet/ (дата обращения: 28.10.2015).

[2] Синявский А.Д. Иван-дурак: очерк русской народной веры. Москва: Аграф, 2001. С. 19.

к мысли, что только мудрые способны жить для других? Какая тайна известна им? Почему так мучит совесть нашего героя? Почему дурак влюбляет в себя? Неужели только своей исключительностью, своей непохожестью на других? Обратимся за разъяснениями к очерку А.Д. Синявского «Иван-дурак». Автор рассказывает о народном герое, выделяя черты сказочного персонажа, а мы попробуем соотнести их с характером героя фильма: *«Главное свойство дурака – это то, что он дурак и все делает по-дурацки. Говоря иными словами, совершает все невпопад и не как все люди, вопреки здравому смыслу и элементарному пониманию практической жизни»*[1].

Жители городка спокойно приходят с работы домой, ужинают, отдыхают, а наш дурак пытается догнать подростков, которые каждый вечер ломают лавочку у подъезда. Дмитрий с отцом, вооружившись инструментами, эту лавочку приводят в порядок каждый день. Подобные ему работяги ищут развлечений за карточным столом с выпивкой и закуской, с мордобоями и поножовщиной, а сантехник учится заочно в институте, мечтает стать инженером, чертит графики, исследует трещину, которая появилась на фундаменте дома. Если здравый смысл в его жизни присутствует, то практической жилки, то есть способности жить для себя с выгодой, нет. При этом кинематографический образ героя – это не привычный образ-штамп, когда профессия накладывает на поведение отпечаток, корёжит личность. Это не очередной слесарь-сантехник Афоня, а интеллигентный, порядочный, честный человек. О таких говорят: «Он цвет нации». При этом неудобный человек, обеспокоенный счастьем ближних, не может не удивлять окружающих. Чиновники пытаются отгадать, какую цель преследует Дмитрий: мечтает о повышении или метит выше? Мало того, что себе не даёт покоя, но и других призывает к активной позитивной деятельности. И эти «другие» обещают расправиться с неугомонным, если его расчёты окажутся неверными. Его наивность и «неведение» как обезопасить себя, напор и отсутствие страха за свою жизнь сродни гениальности: *«Но все эти гении – обладатели пассионарного сознания (от латинского "носитель энергетики нации") – для своих эпох были и есть возбудителями спокойствия. У всех у них отсутствует чувство самосохраниения... Гении – это люди совершенно свободные в своих мыслях и в поведении. Они как бы выпадают из жизненной нормы и создают мощный мотор цивилизации. Гений – это всегда Откровение»*[2].

То есть «дурацкое» поведение Дмитрия Никитина не от недостатка ума. Скорее он подходит к характеристике: «Один в поле воин». Дальше читаем в очерке А. Синявского, что действия сказочного Ивана-дурака часто приносят вред как семье, так и окружающим. Выбрав путь праведника, сантехник Дмитрий первым забил тревогу об опасности: по его расчётам общежитие, в котором проживает восемьсот человек, вот-вот рухнет. Дом дал трещину, которая в любой момент может стать причиной обрушения здания. Дмитрий начинает действовать. Пытается сообщить чиновникам города о приближающейся тра-

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 17.
[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. С. 23-24.

гедии. В результате его действий жена с малолетним сыном вынуждены бежать из города, два чиновника расстреляны по приказу мэра города, сам Дмитрий погибает от рук разъярённой толпы из общежития. Налицо вред, причинённый и семье, и окружающим. Тогда в чём очарование этого образа? *«Бесспорно, Дурак приносит вред семье, а иногда и всему обществу. Но делает это не по злому умыслу, а по глупости. И потому мы, слушатели и зрители его бесчинств, находимся на его стороне и все ему охотно прощаем. И даже начинаем симпатизировать Дураку, потому что он удивительно прост, правдив и простодушен. И всякий раз попадает впросак по своему чистосердечию. А чистосердечие Дурака измеряется его глупостью, его незнанием самых элементарных понятий»*[1].

Чем же измеряется глупость Дмитрия Никитина, ведь он, будучи студентом-заочником, сделал точные расчеты о возможном разрушении дома. К таким же выводам придут специалисты города, отправленные мэром для подтверждения тревожной информации. Угроза обрушения здания действительно существовала. Глупость нашего героя заключается в том, что сантехник предполагал, что хоть кого-то из чиновников может взволновать судьба простого человека, вынужденного проживать в нечеловеческих условиях. Ну рухнет дом, ну погибнут люди. Всегда можно найти оправдание тому, кто занимает высокий пост. Круговая порука не даёт пробиться наружу росткам милосердия, сочувствия и желания прийти на помощь. Порыв мэра Галагановой (актриса Наталья Суркова) так и останется только порывом. Но вышестоящие «товарищи» быстро охладят пыл женского сердца и объяснят, что необходимо делать в подобных ситуациях. По инструкции более опытных необходимо спасать собственную шкуру. Поэтому группа чиновников сжигает документы, компрометирующие действия бесчинствующей мэрии, ликвидирует свидетелей. А наш герой идёт напролом, не рассчитывая, что для него выгодно, а что нет, не анализируя, как его действия отразятся на членах семьи, на его будущей жизни. Принято считать, что бессмысленный риск – это глупость. Но Дмитрий даже не понимает, что он рискует. Он считает, что риску подвержены жители общежития, и пытается спасти их, отвести от них неизбежную гибель.

В фильме Юрия Быкова Дмитрий во многом копирует психологическую матрицу характера русского дурака из сказки. Только в реальности нашему «подопечному» сначала везёт, а потом всё кончается крахом. Более того, сначала у молодого человека всё получается, несмотря на объективные сложности: конец рабочего дня, юбилей у мэра города, приняли, выслушали, проверили факты, получили подтверждение. Казалось бы, Дмитрий сделал всё, включая невозможное. И сила его – в правде. Дальше действовать должны те, кто отвечает за город – чиновники. Никитин не уходит домой, а пытается быть в центре событий, пытается помочь на любом этапе. То есть он продолжает совершать глупые поступки. И счастлив при этом. *«Чтобы быть счастливым, нужна большая внутренняя работа. Он совершает ошибки, но он же живет в это время. Неин-*

[1] Синявский А.Д. Иван-дурак... С. 18.

тересно же просто принять все готовое – интересно прожить эту каждую минуту. Эти поиски, ошибки и есть жизнь»[1].

Самым большим везением было для него то, что чиновники, которых препроводили на расстрел, и милиционеры, которым был отдан приказ расправиться с неугодными, отпустили сантехника домой с условием, что он покинет город вместе с семьёй. И «разум» на какое-то мгновение вернётся к герою. Чувство самосохранения и сохранение жизни своим близким даже толкнёт его на противоправные действия. По требованию отца, они угонят машину соседа, чтобы молодая семья могла скрыться из города до рассвета. Правда, при этом отец понимает, что кража ляжет на него тяжким бременем, ведь он не собирается скрывать от соседа, куда делась его машина. И снова находим подтверждение такому поведению традиционного дурака в сказке: *«Причем, везет ему не потому, что он умнеет, а потому, что продолжает совершать самые дурацкие поступки»*[2].

Сказка про дурака, как правило, имеет положительный финал, но ведь на то она и сказка, такого развития событий требует жанр. Удивительно, что характеристика современного «дурака» так же многогранна, как и героя сказки. Находим поддержку в очерке А. Синявского: *«...Русский сказочный дурак – это ведь не просто выражение каких-то типичных свойств русского народа, но явление куда более сложное и многостороннее»*[3].

В чём же сложность характера Дмитрия Никитина? Кроме нереальной, сказочной простоты, бесхитростности, жертвенности киногерой проявляет волю, ум, старание, чтобы помочь людям из общежития, найти правду у чиновников, которые обязаны переселить семьи из аварийного жилья. Здесь уместно вспомнить народное изречение: «Заставь дурака Богу молиться, он и лоб расшибёт». Так значит перед нами действительно дурак, упрямец, который не хочет слышать разумных советов матери, который не в состоянии остановиться? Идея фикс завладела всем существом киногероя, сделала его посмешищем. Только почему мы не смеёмся, а сочувствуем ему, переживаем за него? Причём такое поведение совсем не противоречит сказочному прототипу, а наоборот акцентирует внимание на том, что движет киногероем. Так что же заставляет Дмитрия Никитина вновь и вновь повторять одни и те же ошибки? Ищем ответ в очерке о дураке: *«В результате, дурацкое поведение оказывается необходимым условием счастья»*[4].

И снова счастье, то есть счастье для Дмитрия возможно только при внутренней гармонии, а гармония зависит от чувства выполненного долга. Есть истина, которая сродни мудрости, она гласит, что необходимо жить для людей. Любить всех. Ценить жизнь. Жертвовать собой во имя высокой цели. Откуда в этом молодом человеке столько чистоты, столько внутренней силы, столько веры в человека? У него есть пример – его отец. Именно поэтому Дми-

[1] Полунин В. Делать нужно только то...
[2] Синявский А.Д. Иван-дурак... С. 18.
[3] Там же.
[4] Там же.

трий, как посвящённый в некую тайну, идёт до конца. *«Разумеется, сказочный Дурак – не мудрец, не мистик и не философ. Он ни о чем не рассуждает, а если и рассуждает, то крайне глупо. Но, можно заметить, он тоже находится в этом состоянии восприимчивой пассивности. То есть – в ожидании, когда истина придет и объявится сама собою, без усилий, без напряжения с его стороны, вопреки несовершенному человеческому рассудку. Отсюда, кстати, народные и просто общеупотребительные разговорные обороты – вроде "везет дуракам", "дуракам счастье", "Бог дураков любит', – которыми широко пользуется и русская сказка. В основе этих алогичных представлений, однако, действует определенная логика. Почему "Бог дураков любит"? Во-первых, потому, что Дураку уже никто и ничто не может помочь. И сам себе он уже не в силах помочь. Остается одна надежда: на Божью помощь. Во-вторых, Дурак к этой помощи исполнен необыкновенного доверия. Дурак не доверяет – ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато Дурак, как никто другой, доверяет Высшей силе. Он ей – открыт»*[1].

Возможно, что ошибка Дмитрия Никитина была как раз в том, что он открыт не только Богу, но и слишком верит людям, надеется на их разум и порядочность, потому что не может понять, что существуют другие точки зрения, другое отношение к людям и своим обязанностям. *«Здесь (как ни странно звучит это слово) философия Дурака кое в чем пересекается с утверждениями некоторых величайших мудрецов древности ("я знаю только то, что я ничего не знаю" – Сократ; "умные – не учены, ученые – не умны" – Лао-цзы), а также с мистической практикой разного религиозного толка. Суть этих воззрений заключается в отказе от деятельности контролирующего рассудка, мешающей постижению высшей истины. Эта истина (или реальность) является и открывается человеку сама в тот счастливый момент, когда сознание как бы отключено и душа пребывает в особом состоянии – восприимчивой пассивности»*[2].

По сути дела, герой фильма предстаёт перед нами юродивым, тем, кому поручено говорить правду людям, наделённым властью. *«"Юродивый" и "дурак" – это, в сущности, синонимы. В словарях XVI – XVII вв. слова "юродство", "глупость", "буйство" стоят в одном синонимическом ряду. Понятно поэтому, что сказки о дураках – один из важнейших источников для понимания феномена юродства (эта мысль подсказана Д.С. Лихачевым). Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна. Если в экспозиции и в начальных эпизодах сказки его противостояние миру выглядит как конфликт глупости и здравого смысла, то с течением сюжета выясняется, что глупость эта притворная или мнимая, а здравый смысл сродни плоскости и подлости. В культурологических работах отмечалось, что Иван-дурак – светская параллель юродивого "Христа ради", равно как Иван-царевич – святого князя»*[3].

---

[1] Синявский А.Д. Иван-дурак... С. 19.

[2] Там же.

[3] Соколов Д. Сказкотерапия из первых рук. URL: http://www.skazkoterra.ru/book/library/?ID=2391 (дата обращения: 05.12.2015). Цитата принадлежит Д.С. Лихачеву, А.М. Панченко, Н.В. Понырко «Смех в древней Руси».

Потому-то сознание того, что люди могут быть такими дураками и даёт ощущение счастья, даёт надежду на то, что жизнь продолжается и не угаснет никогда. Действия дураков подобны действиям пророков и их проповедям о земле обетованной, где люди созданы для того, чтобы творить добро. Если главные герои двух первых фильмов Юрия Быкова нарушают нравственный закон «не убий» ради будущего своих детей, то Дмитрий Никитин не понимает, как он сможет воспитывать сына, если сейчас позволит изменить себе, своему предназначению, не сможет спасти обречённых на гибель людей. Он чужой среди своих. *«Им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения»*[1].

Мудрец, философ, пророк, князь, святой, гений, чужой, юродивый, клоун, счастливчик – вот неполный ряд черт, характерных для современного дурака. Доктор искусствоведения Паола Волкова добавляет ещё одну черту, которая не противоречит всем перечисленным, а скорее делает их глубже: *«Мы все вышли из гоголевской "Шинели", а кинематограф вышел из чаплинского образа: пронзительно-одинокого человека, который идёт по дороге и мечтает о том, что ему хочется стать джентльменом, иметь котелок, усики, трость. Но он не может – ни одной его мечте не суждено осуществиться»*[2].

Дмитрий Никитин в кинокартине Юрия Быкова «Дурак» не понят ни близкими, ни «другими», он *«пронзительно одинок»*. Считается, что говорить о счастье здравствующего человека нельзя. Слишком непредсказуема судьба человека. О счастливцах принято говорить в прошедшем времени. Вот-де, такой-то и такой-то прожили счастливую жизнь. Можно жить счастливо самому, можно делать счастливыми окружающих. Как ни противоречиво мнение о том, что герой фильма Юрия Быкова абсолютно счастливый человек, мы не можем с ним не согласиться. Дмитрий Никитин ни разу не покривил душой, ни разу не поступил против совести, ни разу не отступил от решения сложной задачи. Он жил в мире с собой, он дарил людям надежду на то, что стоит жить ради счастья других. Он погиб. Тогда почему так светло на душе от встречи с этим человеком? Резюмируя, обратимся к мнению В. Полунина: *«Чем дольше живу, тем больше понимаю... Меня интересуют те, кто добился чего-то внутри себя. Они сильнее мира. Они не зависят от мира, а помогают ему быть счастливыми...»*[3].

Можно было бы предположить, что сегодня этот образ потерял свою значимость. Если учесть, что нищета духа, как ценность христианского мира, как вечная категория, присуща нашему дураку, то можно утверждать, что дураки сохранят свою актуальность не только сегодня, но и в вечности.

---

[1] Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. URL: http://files.icq.net/get/XO5e4q2k9COe8GBLa9SLbC566306401bc (дата обращения: 05.12.2015).

[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 88-89.

[3] Полунин В. Делать нужно только то...

ЧАСТЬ III
МЕТАЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ, ФИЛОСОФСКИЙ И КИНОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 8
МЕТАФОРЫ ТРАНСФОРМАЦИИ И СИМВОЛЫ СПАСЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КОДЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА

8.1. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова в экранизации «Цвет граната»

Фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» многоаспектный и многокомпонентный. Сегодня он интересен нам с точки зрения проявленных в нём когнитивных метафор. Экранизация поэтического сборника Саят-Новы и его биография тесно связаны с устным народным творчеством армянского народа, с ремёслами, прославившими мастеров Армении (ковроткачество, виноделие, кузнечное ремесло), с духовностью народа, его многовековыми религиозными традициями. Христианские мотивы отражаются в культуре армянского народа: в храмовом строительстве, в книгопечатании, в иконописи; традиции семьи: бережное отношение к ребёнку, уважение к родителям, к творчеству, – подчёркивают вековые ценности культуры армянского народа.

Экранизация литературных произведений в кинематографе – дело привычное. А. Тарковский писал: *«В течение двух десятилетий была "экранизирована" чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища»*[1].

Но в ряду этих интерпретаций были и такие, что по-настоящему прославили современный кинематограф. Жаль, что невозможно сегодня уже сказать – русский кинематограф, ведь развал Страны Советов сделал режиссёра Параджанова иностранцем в нашем отечестве. И всё-таки его творчество принадлежит времени, когда мы были соотечественниками. В то же время возникает вопрос, возможно ли было создать фильм, если бы Сергей Параджанов был гражданином Армении, а не Советского Союза? Ведь в фильме он соединяет культуры армянского, грузинского и азербайджанского народа. Задача режиссёра – показать многонациональной стране очарование, которое он испытывает к своему народу, к культуре Кавказа. Как бы там ни было, но мир увидел «Цвет граната» и был потрясён его метафорическим языком. Символика фильма спрессована настолько, что спираль смыслов можно интерпретировать бесконечно, при этом его язык понятен даже в том случае, если мы не явля-

[1] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Киностудия Ленфильм, 1989. С. 10.

емся носителями кавказских языков и можем читать поэзию Саят-Новы только в переводе. Более того, «Цвет граната» уникален тем, что зритель может быть не знаком с поэзией Саят-Новы, но при этом не чувствовать себя некомфортно при просмотре кинокартины. Конечно, упоминание в фильме некоторых строф поэта помогает восприятию фильма, его особого поэтического строя, внутреннего мира поэта, пульсации сердца. При этом зрителя заинтересовывает литературная составляющая сценария. Как правило, он после просмотра кинокартины обращается к творчеству великого кавказского поэта.

Другой особенностью фильма «Цвет граната» является тот факт, что зритель знаком с его вариантами 1968 и 1969 года. Авторское название фильма «Саят-Нова», и хотя оба фильма названы «Цвет граната», поскольку Сергею Параджанову понравилось новое название, мы в своей работе будем различать эти два варианта по году выхода на экраны: «Цвет граната» – 1968 год и «Саят-Нова» – 1969 год. Фильмы отличаются друг от друга не только разным монтажом кинокадров. «Саят-Нова» приближен к авторскому замыслу. «Цвет граната» испытал на себе цензурную правку. При этом оба фильма несут в себе как единое, так и отличное. В фильме «Саят-Нова» есть эпизоды, которые не показаны в «Цвете граната» и наоборот. «Цвет граната» разбит на главы: «Детство поэта», «Юность поэта», «Поэт при дворе князя», «Смерть каталикоса», «Сновидение поэта», «Старость поэта», «Встреча с ангелом смерти». Оба варианта отличаются не столько видеорядом, сколько словом, которое сопровождает неспешное течение истории. В двух версиях важно отметить разницу, заключающуюся именно в текстах, сопровождающих кинокадры. Авторская кинокартина наполнена словом, обращённым к Богу, славящим Бога, ищущим Бога. Откорректированная кинолента больше акцентирует внимание на судьбе поэта, его внутреннем мире, его переживаниях, взрослении и осознанном выборе пути.

В одной из работ по творчеству Сергея Параджанова говорится о том, как он силой своего искусства мог внушать зрителям псевдонародные обряды, которые неподготовленный зритель воспринимал как истинные. Кинотекст «Цвет граната» предстаёт перед зрителями как доминирующая составляющая интертекстуальности. Он удивительно совмещается с другими видами искусства: кино – литература; кино – живопись; кино – скульптура; кино – слово; кино – кино, то есть всеми направлениями, которые исследуются нами. Остановимся на первом совмещении: кино – литература. Почему для нас это важно сегодня? Если бы мы захотели выделить в кинокартине те знаковые элементы, которые связаны с армянской культурой, то поняли бы, что в нашем арсенале слишком мало формального инструментария, на который мы могли бы опереться. Необходим такой неиссякаемый источник, который поможет при помощи гуманитарных наук приблизиться к замыслу художника из сегодняшнего дня, позволит интерпретировать его кинотекст, не уходя в бесконечный исторический дискурс. При этом мы понимаем, что любая интерпретация

может быть полностью переосмыслена или уточнена другими исследователями столь же успешно, как наша.

В работе мы упоминали, что Саят-Нова писал на трёх кавказских языках. Владел ими и Сергей Параджанов. При таком стечении обстоятельств нам может помочь только слово, корневое, природное, характеризующее культуру Армении как одну из древнейших. Обратимся к вечному источнику, к устному народному творчеству, к армянским народным сказкам, в которых, как известно, заключены мудрость и опыт народа, и соотнесём с текстом фильма Сергея Параджанова «Цвет граната».

В одной из сказок речь идёт о прекрасной Анаит, мудрой, рассудительной, смелой, которая не побоялась отказать царевичу, сделавшему ей предложение, пока он не овладеет ремеслом, которое сможет прокормить их всю жизнь. Родители царевича были оскорблены отказом девушки, а сын, зная к кому влечёт его сердце, выполнил просьбу невесты, научился ткать парчу из золотых и серебряных нитей. В будущем это умение спасло жизнь царевичу. Умение работать руками, создавать произведение искусства (ковры, ткани, кружева), бережное отношение к ремёслам у армянского народа впитано с кровью матери. В фильме мальчик наблюдает за тем, как взрослые постоянно работают: красят нитки, из которых затем ткут ковры, стирают ковры, прядут нити для тканей, сматывают нити в клубки, вяжут кружева, выжимают сок из винограда, косят траву, пекут хлеб... Наблюдения киногероя, как эхо из народной сказки, подчёркивает насколько трудолюбив армянский народ. Какая поэзия, какая музыка заключены в работе, приравненной к творчеству.

Армянский народ верует в Бога, отсюда такое поклонение храму, иконе, монашеству, книге, кресту. Храмы украшают орнаменты, иконы присутствуют в жизни народа на правах членов семьи, монахи соблюдают закон Божий, стоят на страже традиции. Книга – кладезь мудрости, как тут не вспомнить древнейшие книги, где армянский алфавит записан шрифтом в виде птиц[1]. История Армении полна трагических страниц, отсюда такое количество ангелов и птиц с отрубленными головами в фильме, ведь армянский народ пережил много кровавых битв, когда каждый ощущал себя одиноким и отринутым, потеряв своих ближних, когда каждый становился философом и поэтом, потому что любое неосторожное движение могло привести к трагедии. Удивительна народная сказка, облачённая в поэтическую форму о завоевателе Тимуре, пришедшем разрушить мирную жизнь армянского народа. В фильме Сергей Параджанов показывает всадника, стреляющего в купол храма и разбивающего образ Богоматери. Стрела повреждает штукатурку фрески, как будто на наших глазах убивает кочевник Матерь Божию. В сказке «Голубиный скит» речь идёт о завоевателе и схимонахе Ованe, отмолившим свой народ и отпустившим его в небо через вход в монастырь. Завоеватель Тимур с уважением относится к старцу, недоумевает, как спаслись эти люди, которым он позволил войти в небольшой скит. Белые птицы, устрем-

[1] Орищенко С.С. Феномен Параджанова: размышления о символике женского начала в фильме «Цвет граната» // Креативная экономика и социальные инновации. 2017. Т. 7, № 4. С. 63-73.

лённые в небо, говорят о закономерности веры в жизни армянского народа. В «Цвете граната», когда земной путь Саят-Новы заканчивается, с неба падают белые птицы, обезглавленные, все те, кто невинно погиб от рук захватчиков-завоевателей и стал ангелами на небе.

В сказке «Взаимная помощь» один из персонажей не соглашается хоронить усопшего. Его поведение настолько возмутительно, что покойный не выдержал и встал, чтобы научить нерадивого уму-разуму. Он обратился к нему с речью: «Помоги, чтобы другие помогли похоронить тебя». В этой небольшой бытовой сказке столько мудрости, что становится понятно поведение киногероя, когда он безропотно, в одиночестве копает могилу каталикосу, углубляясь в каменистую почву, осознавая свой долг перед усопшим. В связи с этим интересен эпизод в фильме, когда умирает возлюбленная поэта. Горе, сковавшее мужчину, толкает его несколько раз пройти под носилками с усопшей. В традиции христианской культуры есть такой обычай – проходить под носилками, на которых установлены иконы в крестном ходе. Этот обряд помогает обрести силы для длительного пути, показывает уважение к тому святому, которому посвящён крестный ход. Верующие совершают это действие с радостью, благоговением и надеждой. На что надеется герой фильма, когда совершает свой проход? Конечно, о радости здесь не может быть и речи. А вот благоговение к усопшей, преклонение перед ней и великая скорбь в знак уважения подчёркивают значимость события в жизни поэта. Подчёркивают отношение к миру усопших, которые никогда не умирают в сердцах близких.

«Волшебная роза». В ней рефреном звучат слова: «Тебе это даром не пройдёт», – которые постоянно сбываются. И только тогда, когда эти слова были обращены к тому, кто их всегда произносил, пришло осознание того, как важно в этой жизни видеть не только недостатки других, но и свои собственные. Саят-Нова в фильме Сергея Параджанова, взрослея, старается многому научиться, сохранить традиции, заложенные в семье, стремится быть верным одной единственной, которая так и не станет его половинкой, но станет музой, благодаря которой родятся слова, прославившие культуру народов Кавказа.

В юношеские годы Саят-Нова представлен нам в кинофильме в образе актрисы Софико Чиаурели. Сказки подсказывают нам, что в пору юности или какого-либо испытания юноши и девушки для выполнения задачи часто переодеваются в одежды противоположного пола. Так Анаит одевает в одноимённой сказке мужскую одежду, чтобы выручить из плена супруга. В сказке «Вишап, сын царя Чинмачина» царевич переодевается в костюм девушки, чтобы проникнуть в покои царевны и узнать, какие препятствия готовит для него её отец. Совершает он своё действие трижды. Интересен и тот факт, что царевна подсказывает юноше, что первый раз отец оденет сорок девушек во всё чёрное и посадит их на чёрных коней. Царевич должен был выбрать изо всех последнюю. Во второй раз сорок девушек оденутся во всё красное и будут на красных конях, царевна должна быть двадцатой. И в третий день сорок

девушек в белом на белых конях предстанут перед юношей. Выбор царевича должен пасть на первую девушку. В фильме «Цвет граната» Сергея Параджанова чёрный, красный и белый цвета являются главными цветами фильма. Мы постоянно видим героя, её возлюбленную, музу, родителей, соседей, монахов в одеждах этих цветов.

Герой кинофильма живёт таким, каким его воспитали родители. Когда человек стоит перед выбором, он должен понять, что необходимо вести себя так, как учила рыбка из армянской народной сказки «Говорящая рыбка»: «Сотвори добро и хоть в воду его кинь – оно не пропадёт»[1]. Трудно пройти мимо сказки «Гранатовое зёрнышко», где девушка-красавица, которую спас царевич, была заключена в гранат. Царевич полюбил девушку и женился на ней. В одной из работ мы размышляли о плоде граната, как женском чреве. Сказка «Гранатовое зёрнышко» подтверждает наши наблюдения[2]. В сказках «Занги-Зранги» и «Златокудрая девочка» нам интересны сказочные петухи, которые помогают героям спрятаться: брату от сестры-дракона и найти девочку в печи для жениха-царевича[3]. В «Цвете граната» белые петухи несколько раз показаны в кадре. Чаще всего – это жертва, которую необходимо принести Богу. Связь сказочных и кинематографических птиц налицо: они являются проводниками между миром людей и Божественным началом. Все перечисленные эпизоды взяты нами из сборника армянских народных сказок. Знание устного народного творчества армянского народа помогло художнику Параджанову создать уникальный кинематографический мир, основанный на концептуальных метафорах, которые являются фундаментом устного народного творчества любой нации.

Таким образом, при помощи концептуальной метафоры, опирающейся на тексты армянских народных сказок, Сергей Параджанов создаёт новую реальность кинотекста «Цвет граната». Из метафорических кирпичиков сказок и поэзии Саят-Новы складывается фундамент реальности Параджанова. Он структурируется, преображая мир вокруг нас. Его мировосприятие меняет эстетику киноискусства, в котором на первом месте стоит движение. Когнитивные метафоры Сергея Параджанова опираются на аллюзии армянских народных сказок и являются дорогой, по которой движется зритель, преодолевая препятствия закодированных смыслов. Это продвижение подобно блужданию по лабиринту: чем больше тайных ходов, тем интереснее открытие. Метафоричность языка режиссёра гармонизирует форму и содержание и приводит «Цвет граната» к семантической автономии кинотекста. Информативность каждого кинокадра скрывает в себе тайну. В сказке «Гибель художника» Мануг говорит: *«Дар даётся немногим. Немногим, но для всех. Смею ли я продать, что не только моё? Даже ради детей. Вырастут – поймут»*[4].

---

[1] Армянские народные сказки. URL: http://skazkibasni.com/armyanskie-narodnye-skazki (дата обращения: 19.11.2017).

[2] Орищенко С.С. Феномен Параджанова...

[3] Армянские народные сказки...

[4] Армянские народные сказки...

Подобно художнику из армянской народной сказки ведёт себя и Сергей Параджанов, не заботясь о том, чтобы быть понятным и понятым. Им движет желание пройти своей дорогой вместе со своим народом. Тексты народных армянских сказок становятся ключами к кинотексту режиссёра: *«Смех людей не смутил Мануга. Он раздумывал: "Они смеются не надо мной. Просто отвыкли от правды. Сами себя не видят, не знают, не понимают. А долг художника – помочь им подняться. Пусть я живу хуже башмачника: разве не знаю, как стать богатым? Но для этого надо кривить душой. Обман же обману рознь. От обмана купца – сотни обедневших. От лжи художника – целые поколения. Пусть простят мне мои дети. Вырастут – поймут..."»*[1].

Время пришло – мы выросли.

8.2. Феномен Параджанова: размышление о символике женского начала в фильме «Цвет граната»

В фильме С. Параджанова «Цвет граната» интересно наблюдать за символикой женского начала. Тайна женского тела для мальчика и юноши опоэтизирована символами: граната, как женского чрева, ракушки, как символа девичьей груди, щиколотки, как символа вожделения. Венец символа – цветущая ветвь граната, женские цветы, из которых рождается плод.

Фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» – один из самых значимых в творчестве кинорежиссёра. Интересен тот факт, что кино – искусство молодое, требующее описания своих законов, которые очень часто не укладываются в прокрустово ложе правил и формул, выведенных современными мыслителями в области киноискусства. Ярчайшее тому доказательство – фильм Сергея Параджанова «Цвет граната». Фильм, который сменил авторское название «Саят-Нова» и получил всемирное признание под именем, данным теми, кто «причёсывал» авторскую версию. К чести тех, кто вносил коррективы, можно отнести тот факт, что новое название понравилось как Сергею Параджанову, так и зрителям, воспринявшим фильм с одобрением. «Цвет граната» – название, в отличие от авторского, более ёмкое, более поэтическое, более философское. Оно вмещает в себя и вехи жизни Саят-Новы, и его восприятие мира, облачённое в поэтические строфы, включая образный мир поэта, и прочтение его творчества нашими современниками, и идиостиль режиссёра Сергея Параджанова, способного снимать течение времени в статической картине, в живописном кадре, почти лишённом движения. Такой приём очень ценил А. Тарковский: *«Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение»*[2].

Вот зритель и наблюдает в киноверсии за судьбой мальчика – юноши – монаха – мужчины – поэта, от его рождения до смерти. Эти наблюдения рождают в душе зрителя потребность рассказать о личном восприятии образного мира Сергея Параджанова. Позволим предположить, что со временем наше

[1] Там же.

[2] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре... С. 13.

восприятие станет интересным для следующих поколений, которые смогут понять и уловить в этом киношедевре те грани, которые мы пока что понять и осознать не в состоянии. Известно, что время раскрывает для нас тайны истинного произведения искусства постепенно. Обратимся за подтверждением к некоторым символам кинокартины «Цвет граната».

Гранат предстаёт перед нами как главный образ в жизни поэта (здесь мы имеем в виду Сергея Параджанова), олицетворяет земной жизненный цикл человека. Символика плода, как красная линия жизни, постоянно проявляется в судьбе Саят-Новы. Кровь, сок, вино, жизнь и смерть, как гармония, красота и тайна, – вот те закодированные образы, связанные с этим божественным плодом. Мы считаем, что дерево граната благодаря своей сложной биологической системе дало право режиссёру взять на роль юного Саят-Новы и его возлюбленной одно лицо – неподражаемую актрису современности Софико Чиаурели. Почему женщина выбрана на роль молодого человека? Предположим, что тайна заключается не только в подчёркнутой девственности, но и в гранатовом дереве. Обратимся к некоторым источникам о символике граната, чтобы наполниться знаниями о нём с точки зрения других поколений, других народов, других миров. *«Плодородие, изобилие, великодушие, сексуальное искушение. Мелкозернистая сочная внутренность граната, заключённая в напоминающую кожу оболочку, стала причиной самых разнообразных символических значений: единый в своём многообразии космос; многообразие Божьих даров; христианская церковь, покровительствующая своей многочисленной пастве. Известный древним римлянам как "карфагенское яблоко", гранат являлся в основном символом плодородия, связанным с любовью, браком и многодетностью как в Средиземноморье, так и в Китае, где он считался одним из Трёх Благословенных Плодов буддизма. Его посвящали богиням любви, таким как Астарта или Афродита (в римской мифологии Венера), а также богине материнства и земледелия Гере (Юноне), которую изображали с гранатом в руках (в качестве свадебной эмблемы), Деметре (Цererе) или её дочери Персефоне (Прозерпине)*[1].

Такое обилие символов можно сравнить только с количеством зёрен в этом плоде или количеством дней в календаре. Уместно отметить, что все посвящения древних соотносятся с богинями, с женским началом. Выбор режиссёра Софико Чиаурели с этой точки зрения становится абсолютно оправданным. Кроме этого, семантика словосочетания «Цвет граната» разрастается за счет его многозначности. Во-первых, возникает образ цветущего дерева с мужскими и женскими цветами. Один из красивейших цветков фруктового сада, с его оттенками, формами, ароматом возникает в воображении. При этом только женский цветок рождает плод – плод граната. Во-вторых, перед глазами возникает обременённый сочными семенами фрукт в его целостности: в соединении женского и мужского начала. Снова обилие оттенков от зелёно-розового до тёмно-алого, постепенное набухание беременного плода, приобре-

[1] Тресиддер Джек. Словарь символов. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 63-64.

тение округлости формы, его тяжесть, особенность кожуры, похожей на кожу грубой выделки, подсказывает, почему режиссёр пригласил актрису играть мужскую и женскую роль в пространстве одного фильма, одной главы, одной картины, одного кадра. Если разломить плод, то там можно увидеть околоплодную плёнку, как в материнском чреве, в котором располагается ребёнок. Если пелена окутывает новорождённого, принято считать, что ребёнок родился в рубашке. Все без исключения зёрна граната окутаны подобной пеленой. Перед нами плод, поцелованный Богом, плод, одаряющий счастьем. Точно так, как поцелован Богом, поэт Саят-Нова, создававший строфы на армянском, грузинском и азербайджанском языках. Удаление пелены открывает красивейшую рыхлую плоть фрукта, так похожую на материнскую плоть. Место спаяно воедино, но каждое семечко в нём имеет свою ячейку, потому что плотно прижато друг к другу. Плод граната неповторим, он состоит из огромного количества зёрен, переливающихся на свету, как драгоценные камни. Солнце приветствует тебя, отражаясь в каждом зёрнышке. Объединяет зёрна сладость плода и красный, как кровь, сок. Гранат продолжает открывать свои тайны, после отжима сока остаются белые зёрнышки, способные дать новую жизнь новому растению. Так распределено в гранате белое и красное. Трудно представить себе какой бы то ни было иной плод с таким количеством тайных слоёв. Именно поэтому гранат не мог быть не опоэтизированным в веках, не мог остаться в культуре плодом, не «тронутым мифологией». В-третьих, насыщенный цвет плода и его яркость, в зёрнах которого играет солнце, даёт имя драгоценному камню. *«Гранат (от лат. "гранатус") – мистический камень-талисман. Другое название – "венис": под таким названием долгое время был известен в России. Древние римляне именовали гранаты "карбункулами", т. е. "угольками". "Он, словно уголь горящий, лучи во все стороны мечет", – писал о гранате Плиний Старший. Гранаты разнообразны по цвету. Не найдены пока лишь голубые или синие гранаты. Мечту о "голубом карбункуле" воплотил Конан Дойл в рассказе с аналогичным названием. У китайцев гранат символизировал веселье. Он оберегал от сглаза, дурных снов и предательства. В Древнем Египте и Вавилоне он был знаком сбора урожая. В Индии символизировал любовь и преданность. Христиане ценили красный гранат за то, что он веселил сердце и способствовал примирению друзей. Его зодиакальными знаками являются Лев и Козерог. Средневековые маги полагали, что гранат порождает порывы страсти, причём иногда это обстоятельство оборачивается против самих владельцев. На руке человека, одержимого страстью, гранаты начинают сильно блестеть, поскольку наливаются кровью. Много бедствий могут принести украденные гранаты. В магическом календаре гранат – амулет января»*[1].

Нет такого словаря символов, в котором бы не упоминался гранат, причём в каждой новой статье сведения добавляются. Очевидно, что сексуальная символика связана не только с цветом сока граната, но и с формой плода, с единством мужского и женского начала, объединённого в цветках фруктового

[1] Звягинцев Л. Гранат – талисман января // Наука и религия. 1994. № 1. С. 120-121.

дерева. Сок граната также символ и женской, и мужской крови. Разве может быть иначе, если женщина является продолжением мужчины, его телесной плотью. *«Бог загробного мира Гадес подарил гранат Персефоне (в знак нерасторжимости их брака), когда она решила вернуться на поверхность земли. Съев чудесный плод, Персефона обрекла себя проводить четыре месяца в году с Гадесом – сексуальная символика этого мифа отражена в картине прерафаэлита Д.Г. Россетти "Прозерпина" (1874), на которой его героиня пробует гранат. Согласно поверью, гранат был наполнен кровью Диониса (весеннего бога плодородия). Эта традиция получила продолжение в живописных изображениях Христа, держащего в руке гранат как символ воскрешения. Мухаммад рекомендовал этот фрукт для очищения от зависти и ненависти»*[1].

Сок, истекающий из плода в начале фильма, символизирует кровь человека, белая ткань пропитывается им в нескольких кадрах, но каждая новая картинка показывает кровь, истекающую по разным поводам. Это и ассоциация с утраченной девственностью, и со смертью, и с вечной жизнью, воскрешением... Чтобы не возникло расхождений в восприятии образов «кровоточащих гранатов», они утяжеляются попутными символическими предметами: кинжалом, рыбой, хлебом. Тройная функция истекающего соком граната соотносится с христианской религией, троичной властью неба: Бог Отец, Бог Сын, Святой Дух, а его оригинальные чашелистики формой короны напоминают о власти земной, о бренной жизни человека, совершенствующегося духом и душой в телесной оболочке. *«Христианский символ Воскресения, основанный на античной ассоциации этого плода с Прозерпиной, которая возвращалась каждую весну, чтобы возродить землю. Множество зёрен, содержащихся под его твёрдой кожурой, сделало его также символом единения многих под единым началом – либо Церкви, либо светского монарха и ЦЕЛОМУДРИЯ. В качестве символа Воскресения его держит Младенец Христос (ДЕВА МАРИЯ, 13), он также присутствует в аллегорическом НАТЮРМОРТЕ. Девственность Девы Марии выражается гранатовым деревом, под которым она сидит с единорогом (ДЕВА МАРИЯ, 5). Гранат был эмблемой (impresa) императора Священной Римской империи Максимилиана (1459–1519) и Изабеллы Португальской, жены его внука Карла V Испанского. Увенчанный крестом гранат является атрибутом ИОАННА БОЖИЕГО»*[2].

Как легко этот плод из Античности принят новым Пантеоном. Лучшее, что может символизировать гранат, это чистота, непорочность, благостное воздействие на человека – всё подчёркивает его совершенство, божественную принадлежность. Символ воскресения, возрождения к жизни тесно связан с христианской верой, но и мусульманская символика не чужда этому знаковому плоду, усмиряющему ненависть и зависть.

Очевидно, что действие в кинокартине «Цвет граната» минимально благодаря его многослойной символике. Статичность эпизодов похожа на пере-

[1] Тресиддер Джек. Словарь символов...

[2] Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999. С. 171.

листывание книжных иллюстрированных страниц. Этому восприятию способствуют и голос за кадром, когда читают стихотворные строфы Саят-Новы. Ряд повторяющихся символов в судьбе поэта: гранат, белые и красные нити для кружев и ковров, сами ковры, морские раковины, окно, зеркало, птицы, хлеб, вино, земля, кинжал, лестница, иконы, ангелы, – тому подтверждение. Среди них промокшие книги, которые выжимают под тяжёлыми валунами, как будто спрессовывают мысль, делают её лаконичной, отточенной, афористичной. Это лестница, устремлённая к небу, и мальчик, который поднимает книги на крышу храма, как нечто священное; обращённое к Богу Слово, в котором просьбы и чаяния смертных. Воистину – Ангельское дело. Шелест страниц на ветру, как разговор Бога с мальчиком. Книги отдают свою мудрость тому, кто так заботится о них, рассказывают тайны, которыми они наполнены. Учат того, кто впоследствии прославит язык своих предков. Армянский язык звучит с экрана как музыка. Режиссёр, как истинный художник, включает зрителя в соавторы, желание расшифровать тот или иной эпизод не покидает зрителя на протяжении всего фильма. Например, очень хочется вспомнить в живописи картину любого мастера, чтобы на месте девичьей груди была изображена ракушка... Зритель встревожен: является ли подобная картина отсылкой к живописному полотну или это находка Параджанова? Уникален режиссёр как художник, увидевший вместо женской груди раковину, или подсмотрел её у живописцев? При этом зрителю очень хочется, чтобы это была кинематографическая, режиссёрская, находка...

Раковина своей формой изящно подчёркивает девственность груди, заканчивается округлым «сосцом». Белизна кожи, единение с миром природы – всё очаровывает в этой сцене. Подтверждение находим у Жана Франсуа Гийу, высказанное им по поводу живописных полотен: «*Человеческое тело – продолжение естественной природной гармонии и своего рода его кульминация, высшее её проявление. Это точка, где природа становится сверхприродой, где художник, подчиняясь требованиям миметического реализма, в то же время достигает высочайшей степени идеализации человеческого образа*»[1].

Для зрителей такая замена, как символ единения человека с природой. Для мальчика, впервые увидевшего тайну женского тела, это поэзия. Для нас это было настолько красиво и возвышенно, что мы испытали настоящее эстетическое удовольствие.

Попытаемся найти в живописи нечто подобное. В первом ряду воспоминаний о раковинах в живописи – «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли (1482–1486). Богиня стоит на раковине, как на постаменте или лодке, которая её вознесла со дна морского. У Питера Пауля Рубенса в «Союзе Земли и Воды» (1618) в нижней части картины изображён Тритон, который трубит в одну из витых раковин, усмиряя морскую стихию. На картине Бартоломе Эстебана Мурильо «Святые дети с раковиной» (1678) изображены дети, один из маль-

[1] Гийу Жан Франсуа. Великие полотна. Москва: Слово, 1994. С. 82.

чиков пьёт из ракушки, как из сосуда. У Пьера Миньяра «Маркиза де Seignelay и двое ее детей» (1691) раковина изображена в виде шкатулки для драгоценностей. У Иоахима Втеваила «Персей и Андромеда» (1611) мы видим эпизод мифа, где Андромеда попирает морскую раковину ногой. Франсуа Буше на картине «Триумф Венеры» (1740) изобразил раковины и в виде сосуда для омовения, и в виде подноса с драгоценными дарами. Эжен-Эммануэль Амори-Дюваль «Рождение Венеры» (1862) изобразил россыпь ракушек разной формы под ногами богини. Одилон Редон «Раковина» (1912) демонстрирует глубину ракушки с её розово-перламутровыми внутренностями. Известны картины с нимфами, которые просыпаются в раковинах или окружены их россыпью; женщины всех возрастов слушают шум моря, прикладывая ракушку к уху, или держат в руках, разглядывая её замысловатые формы, любуясь ею... Так же известны многочисленные раковины на натюрмортах, передающих сложную символику этого предмета: от полового органа до души, покидающей бренную землю, от символа неверности до символа крещения в православной культуре. Сергей Параджанов, изобразив ракушку на месте девичьей груди, придал этому образу неизъяснимое очарование молодости и совершенства, единения двух миров – человека и природы. И нигде женская грудь не прикрывается раковиной, делая её такой притягательной, как в этом фильме, во всяком случае, в нашем визуальном опыте...

Плоды граната рождаются из женских цветов дерева, поэтому восхищение режиссёра и его персонажа женским телом зрители могут наблюдать на протяжении всего фильма. При этом Сергею Параджанову достаточно акцентировать такие его элементарные составляющие, что зритель очарован, видя в простоте показанного и чистоту помыслов, и совершенство женской фигуры, и восхищение в глазах созерцающего. Подобную сцену зрители наблюдают в зарисовке с коврами, когда девушки стирают их необычным способом, танцуя на них голыми ступнями. Сколько страниц из истории создания этого эпизода посвящено девичьей щиколотке. Тонкой, изящной, украшенной серебряными браслетами. Поэзия этой части женского тела, способного вызвать головокружение у любого мужчины, возведена авторами фильма в ранг необычайного, чудесного. Недаром искушение Саят-Новы в монашеской жизни испытывает от девушек, тело которых прикрыто коврами. Изящество женской ноги противопоставлено красоте и силе мужских ног, которым предстоит давить сок из виноградных гроздьев, сок, становящийся вином, вином для причастия. Ассоциация виноградного сока с кровью Христовой подчёркивает символику мужской силы, способной извлечь не только сок из гроздьев винограда, но и соединиться с женщиной для продолжения новой жизни. Она неизбежна на земле, новая жизнь. Ведь художник Параджанов не зря обращает внимание зрителей на женскую щиколотку, очаровательную, хрупкую и сильные, натруженные ноги мужчин, характеризующие их как способных и защитить, и внушить уважение к себе, и доказать свою состоятельность.

Кроме символических взаимосвязей плода граната с богами разных народов, разных эпох, разных религий, гранат, в силу своей исключительности, постоянно изображается на полотнах художников. Красота граната в разрезе притягивает живописцев и магией многослойного плода, и сложностью его технического воплощения на картине, когда целое состоит из многочисленных сегментов, каждый из которых похож на «собрата» и вместе с тем индивидуален. Отражённое солнце в спелых зёрнах будит воображение, делает плод граната неоспоримо божественным. *«Гранат является атрибутом Персефоны, которая была похищена Аидом, царём подземного мира. Зевс сказал Деметре, матери Персефоны, что её дочь сможет вернуться, если она ничего не ела в преисподней. Ничего не зная об этом условии, Персефона съела несколько зёрен граната. В качестве компромисса ей было позволено возвращаться и проводить половину года на земле, а половину – под землёй. Д.Г. Россетти изобразил Персефону, оплакивающую свою жизнь под землёй. В мифологии гранат символизирует смену времён года: увяданье осенью и зимой и возрождение весной и летом. В христианстве гранат стал символом Воскресения и, иногда, Церкви. С гранатом в руке изображается и младенец Христос, как, например, в "Мадонне с гранатом" С. Боттичелли»*[1].

Удивляет не некоторая повторяемость в словарях разных авторов, мифологическая и символическая составляющая этого образа, а те дополнительные смыслы, которые возникают при каждом новом прочтении, особенно при воспоминании о фильме Сергея Параджанова «Цвет граната». Гранат – символ церкви. Символ соборности, единения, братства. Как одним миром помазаны православные верующие, так плод граната в его целостности обласкан лучами солнца. Художники стремятся запечатлеть этот свет, видя в гранате не только экспонат для натюрморта, но и символ возрождения, воскресения, бессмертия.

Интересна интерпретация плода в сюрреалистической живописи Сальвадора Дали. Исследователи его творчества изучают его полотна не только с эстетической точки зрения, но и с позиций истории религий. На картине «Мистическая Мадонна» последовательно вложены друг в друга: *«Дева-Мать, Христос, хлеб: хлеб – растительный символ зерна – изначальное, вскармливающее семя, символ, завершённый внизу колосом, наверху свисающим на нити с раковины яйцом, а справа гранатом и богородичными ракушками...»*[2].

На другой картине великого мистификатора «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения» гранат является первопричиной для всех элементов сюрреалистического полотна. Кроме раскрытого плода и двух зёрнышек, выпавших из него, а значит посеянных, в будущем вырастет дерево, которое сможет питать новые образы художника. Гранатовое дерево сможет стать новым мировым деревом, соединяющим человека и Бога. Есть на картине и целый плод. Раскрытию его тайн, по мнению художника, ещё

[1] Карр-Гомм Сара. Словарь символов в искусстве: иллюстрированный ключ к живописи и скульптуре. Москва: Астрель: АСТ, 2003. С. 83.

[2] Дали Сальвадор. Дневник одного гения. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 249.

не пришло время. Можно задаться вопросом, почему вспоминается именно Сальвадор Дали, а не другие мастера, изображающие гранат? *«Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определённых ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере в могущество грёз, в бескорыстную игру мысли»*[1].

Ассоциативная составляющая сюрреализма положена в основу любого интерпретационного поля. Близка она и нам, когда мы пытаемся углубиться в творческую мастерскую Сергея Параджанова и, путём наложения одного произведения на другое, найти ответы на волнующие нас вопросы. Сальвадор Дали на этой картине, как и Сергей Параджанов в «Цвете граната», любуется красотой женского тела. Он превозносит его на пьедестал мирового подпространства. Гала лежит и вместе с тем парит над землёй. Она заключена между водой и воздухом, может быть, поэтому её тело не касается плиты, олицетворяющей земную твердь. Всё, что вызывает восхищение художника, поднято вверх. Персонажам свойственно чувство полёта. Конечно, в кинофильме Сергея Параджанова целомудренность изображения женского тела как бы противопоставлена видению Дали, показавшему любимую обнажённой. Вернее, художники не спорят, они говорят об одном, но разными языками. При этом оба мастера гармоничны в своём взгляде: образы возлюбленных вызывают трепет и восхищение зрителей.

В фильме Сергея Параджанова мы видим девичьи и женские тела глазами главного героя фильма: то мальчика, то юноши, то взрослого поэта. Отсюда робость, застенчивость и принятое решение – уйти от мира и посвятить себя музыке поэтического слова. Образ поэта всегда соотносится с образом Дон Кихота. Он не от мира сего, этот человек. Он больше слышит, видит, понимает. Он способен на жертвенный труд. Он не думает о бренном и земном. Он думает о вечном.

Образ поэта в фильме противопоставлен всему миру. Он настолько чувствителен, что на протяжении всей жизни остаётся одиноким, отринутым, распятым, непонятым. Достаточно вспомнить его отстранённость, когда монахи с таким вожделением поедают плоды граната, как будто совершают кощунство, совершают смертный грех прелюбодеяния. Он одинок, когда ему поручают вырыть могилу умершему каталикосу всех армян, Лазарю. Он одинок, когда прощается с возлюбленной. Он одинок, когда вспоминает покинувших этот мир родителей. Он одинок, когда борется со всеми, кто пытается его соблазнить. Он одинок, когда покидает этот мир. Поэт уходит по дороге смерти, потеряв любовь, которая питала его лиру. Земной путь закончен. Восхождение Саят-Новы закономерно, ведь он сумел передать потомкам главную тайну в своём поэтическом наследии: трём кавказским народам жить в мире и созидательном творчестве.

[1] Гийу Жан Франсуа. Великие полотна... С. 198.

Притчевость и метафоричность киноязыка Сергей Параджанов находит в устном народном творчестве Армении, в армянских народных сказках. Об этом можно узнать, изучая истоки идиостиля Параджанова. *«Знание устного народного творчества армянского народа помогло художнику Параджанову создать уникальный кинематографический мир, основанный на концептуальных метафорах, которые являются фундаментом устного народного творчества любой нации. Таким образом, при помощи концептуальной метафоры, опирающейся на тексты армянских народных сказок, Сергей Параджанов создаёт новую реальность кинотекста "Цвет граната". Из метафорических кирпичиков сказок и поэзии Саят-Новы складывается фундамент реальности Параджанова. Он структурируется, преображая мир вокруг нас. Его мировосприятие меняет эстетику киноискусства, в котором на первом месте стоит движение. Когнитивные метафоры Сергея Параджанова опираются на аллюзии армянских народных сказок и являются дорогой, по которой движется зритель, преодолевая препятствия закодированных смыслов. Это продвижение подобно блужданию по лабиринту: чем больше тайных ходов, тем интереснее открытие. Метафоричность языка режиссёра гармонизирует форму и содержание и приводит "Цвет граната" к семантической автономии кинотекста»*[1].

«Цвет граната» является также символическим, поэтическим и философским кодом, который помогает понять душу кавказского поэта XVIII в. Саят-Новы, армянского режиссёра, нашего современника, Сергея Параджанова и русского кинематографа 70-х гг. XX века.

8.3. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова

В данной работе делается попытка осмыслить события в художественном фильме «Юрьев день» Кирилла Серебренникова через культурные, языковые и речевые метафоры. Использование метафор зависит от знания кодов, образующих знаковую систему автора; возможностей перекодировки зрителей.

В статье «Художественный фильм "Юрьев день" Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города» мы пытались исследовать пространство киноповести как «культурного текста» и выявить в нём доминанты «городского текста». Следующая интерпретация фильма стала возможной через культурные, языковые и речевые метафоры. В современной науке принято считать, что всякий троп относится одновременно к лингвистическому, композиционному и содержательно-концептуальному уровням текста, являясь одним из способов описания мира и человека. Использование метафор в художественном фильме «Юрьев день» зависит от знания кодов, образующих семиотическую систему, созданную авторами фильма для возможной перекодировки зрителей. Метафоричность языка киноповествования ярко прослеживается на протяжении всего фильма. Метафоры участвуют в организации сюжета. Через семантическое приращение они обогащают характеры и эпизоды. Пользуясь языком лингвистики, можно сказать, что мы сталкиваемся

[1] Орищенко С.С. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова в экранизации «Цвет граната» // Креативная экономика и социальные инновации. 2019. Т. 9, № 2. С. 138-146.

с явлениями контаминации и конвергенции, при которых один троп накладывается на другой, а следующий, сцепляясь с предыдущим, выстраивается вслед за ним, что порождает новые смыслы, усиливает мотивы, обогащает подтекст. Таким образом, метафора становится основным тропом в киноповествовании К. Серебренникова. При этом она вмещает в себя другие тропы, такие как символы, аллегории, сравнения. Декодирование этих знаков положено в основу нашего размышления.

В фильме «Юрьев день» речь идет о том, как хрупка жизнь человека, как сложно просчитать её ход, как быстро человек может потерять всё в своём земном благополучии, как сложно избежать в жизни мытарств и унижений. Фильм о том, что все мы ходим под Богом и не знаем своей участи, не знаем, где найдём, а где потеряем. Человек должен помнить, что он всего лишь *предполагает* свой путь. Создатели фильма показывают: иллюзия выбора диктуется обстоятельствами, в которые попадает героиня фильма Любовь Павловна. Грань между значениями *предполагает – располагает* настолько тонкая, что героиня не замечает, как эту грань переступает. Неосознанно, во сне. На самом факте того, что Любовь Павловна уснула, проспала, авторы фильма делают очевидный акцент – действие на время останавливается. Несколько секунд зрители видят чёрный экран, чтобы для них эта деталь не ускользнула, не прошла незамеченной.

Сон в системе художественного произведения, в частности сюрреалистический, имеет большое значение. Возможно, прохождение испытаний во сне необходимо героине для подготовки к новой роли. Возможно, он нужен создателям фильма, чтобы разлучить героиню с сыном. Возможно, при погружении в предлагаемые обстоятельства героиня «нуждается» в ударах судьбы, так как *«творческие люди "нуждаются" в эмоциональных ударах, даже если эти удары по своему содержанию "отрицательно заряжены"»*[1].

Кстати, мы увидели, что Любовь Павловну разбудили работники музейного комплекса, хотя сам сон зрителю показан не был. Поэтому вполне возможно предположение, что всё, что увидела героиня во сне, было показано после её пробуждения. Абсурд происходящего подтверждает наше предположение словами Любови Павловны: «Когда Андрюша найдётся, всё это покажется мне сном». Грань между сном и реальностью зритель интерпретирует самостоятельно, а вот Любовь Павловна уже *«потеряла реальное ощущение времени»*[2]. Сюрреалистический кошмар, который увидела героиня, когда сон разума рождает чудовищ, перешёл на улицы города.

Приехав в Юрьев с «ностальгическими целями», певица после посещения городка планирует подписать выгодный контракт с Венской оперой. Можно всё спланировать в этой жизни. Можно мечтать и двигаться вперёд. Можно быть лучшей: успешной, здоровой, красивой, богатой, знаменитой, талантливой, востребованной, образованной, человечной... Можно всё, до определённого

[1] Кокорин А.К. Вам привет от Станиславского. С. 124.
[2] Там же. С. 150.

момента. Одна из *ключевых метафор* фильма: *человек предполагает, а Бог располагает...* Сила судьбы доминирует над предположениями человека. Никто не может взять на себя смелость утверждать, что ситуация, произошедшая с героиней фильма, никогда не сможет произойти с ним лично. Ситуация, случившаяся с героиней, из разряда другой, но похожей жизненной ситуации, зафиксированной народной мудростью: *от сумы и от тюрьмы не зарекайся.* Стоит всего лишь на минуту забыть, кто *располагает* твоей судьбой в этом мире, и ты рискуешь оказаться в ситуации, в которой оказалась героиня. Мы не случайно прибегли к паремиям, поскольку язык кино К. Серебренникова сверхметафоричен, начиная с названия фильма и заканчивая последним признанием героини: «Я – Люся». Обратимся к исследованиям Н.А. Бердяева, когда он конкретизирует ситуацию, подобную в фильме *«акту жертвы, после которого начинается подлинное творчество»*[1].

Приехав в Юрьев, героиня попадает в ситуацию белой вороны, чужой... Отторжение «чужой» настолько ярко, что это проявляется с первой минуты её появления в городе. Неприветливые первые прохожие не отвечают на вопрос о названии речки и ускоряют шаг. Продавщица оценивает разговор в магазине как хулиганство. Посещение городка московской барыней горожане считают чудачеством: *«И чего они сюда ездят? Кого удивить-то хотят?» Похоже, что посещение "чужого" не на шутку взволновало весь Юрьев»*[2].

Линия схождения героини в ад тюремной туберкулёзной больницы и линия восхождения её в поисках утраченной души многих «неверующих» повергает в недоумение. Зрителей удивляет выбор пути между материальным и духовным миром в пользу духовного. В адрес сценариста и режиссёра раздаются возгласы: «Не верим! Недодумали! Недотянули!» И как вывод: «Разочаровали!» По их мнению, не может человек с мировым именем из сегодняшней реальности в предложенной ситуации опуститься на дно. На дно, которое сто лет назад описывал классик социалистического реализма. Опуститься в безвоздушное пространство и не задохнуться в нём, найти там нишу для существования, условия для проживания и работы.

Неверие зрителей обосновывается вполне приемлемыми аргументами реального мира. Они считают, что героине достаточно нажать на кнопку мобильного телефона, и вся милиция города Москвы (в то время она называлась ещё милицией) была бы у её ног. Они считают, что ни один волос не мог упасть с головы героини. Все проблемы были бы решены в течение часа, и ни к чему бы была такая задержка на целый день в Юрьеве. На наш взгляд, эта схема слишком упрощает киноязык, делает притчу, рассказанную Серебренниковым, эпизодом из криминальной хроники, лишает автора художественного допущения, а зрителя художественного озарения. Находим подтверждение в трактате Н.А. Бердяева: *«Как существо падшее, порабощённое последствием греха и попавшее во власть необходимости, человек должен пройти через тайну*

[1] Бердяев Н.А. Смысл творчества... С. 12.
[2] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день»...

искупления, должен в мистерии искупления восстановить свою богоподобную природу, вернуть себе утерянную свободу»[1].

История, рассказанная авторами фильма, многоуровневая, приближенная к мистерии или к постмодернистскому полотну с элементами сюрреализма. Попав в предлагаемые обстоятельства, героиня действует «во власти необходимости», пытается найти утраченное и обрести «утерянную свободу». Реальное время трансформировалось в сюрреалистическое. Промысел Божий задерживает Любовь Павловну в Юрьеве, чтобы при выборе между телесным и духовным она восстановила «свою богоподобную природу». Это произойдёт только тогда, когда затерявшийся в тумане города сын вернётся туда, где его ждёт мать, боясь сдвинуться с этого места и разойтись с Андреем на ещё более неопределённое время. Это закон заблудившегося, потерявшегося человека. Так поступают люди в реальности. Конечно, сын героини заблудился не в лабиринтах туманного города, не во времени и пространстве, он заблудился во взаимоотношениях с матерью...

Героиня едет в Юрьев, чтобы напомнить себе и сыну о своей привязанности к корням, поклониться «родному пепелищу». Это уголок культуры, с которым Любовь Павловна мечтает познакомить сына Андрея. Она уверена, что *«"цивилизация съедает культуру", а периферия пока ещё способна возвращать заблудившиеся души к первоосновам, к себе, к Богу. Для героини "...провинциальное прошлое... – идиллическое время. Это резервуар доброты, место обитания милых чудаков"»*[2].

Но время делает своё разрушительное дело. И «милых чудаков» в городе осталось совсем немного... В их число входят Татьяна, приютившая Любовь Павловну, и следователь Серый. Любови Павловне важно начать говорить с сыном на одном языке. Героиня верит, что *«культура творит неповторимое, величайшие образцы в единственном числе»*[3].

Эта вера движет ею. Возможно, героине кажется, что увидев её родину, сын проникнется чувством сопричастности к этой земле, ведь они прощаются с Россией навсегда и предполагают перебраться на жительство в Европу. Метафорична ситуация, показанная на колокольне. Там Любовь Павловна читает стихи А. Блока, упоминает чеховскую чайку и поёт начало псалма 103. Каждое слово, каждый поворот головы, каждое движение, взгляд, жест, звук – всё метафорично в этом знаковом эпизоде.

Мощь голоса певицы роняет проезжающего мимо колокольни велосипедиста, что вызывает смех героини. Велосипедист падает от потрясения: с небес раздаётся голос ангела. Осознавая метафоричность эпизода, мы обратились к тексту псалма 103. В комментарии к нему читаем, что псалом поётся, «если чувствуешь себя одиноким или боязливым».

---

[1] Бердяев Н.А. Смысл творчества... С. 93.
[2] Голубков С.А. Семантика и метафизика города... С. 112.
[3] Там же. С. 31.

На колокольне Любовь Павловна не выглядит ни одинокой, ни боязливой. Перед нами успешная певица, перед которой открыты все дороги. Псалом 103 – песнь о красоте и величии мироздания. Он «представляет собой хвалу Богу как Творцу мира, в котором раскрывается его премудрость, могущество и величие»[1].

Попытаемся выяснить, кто такие боязливые по Писанию. Боязливые – это те, о которых говорил Господь в притче: *«А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его; но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется»*[2].

Боязливые стыдятся открыто верить, и приравнены к таким страшным грешникам, которые грешны смертными грехами. Они маловеры. Их очень легко заставить отказаться от Бога. Но в 103 Псалме читаем о всемогуществе Господа, о Его величии, о Его славе. Именно это должен постичь маловерный и проникнуться жаждой веры и любви к Богу, любви совершенной и всеобъемлющей. *«В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви»*[3].

Одинокие и боязливые должны читать Псалом 103, чтобы проникнуться жаждой бытия, жаждой жизни, подаренной нам Творцом, должны возлюбить дар Божий, должны испытать совершеннейшую любовь. Желание Любови Павловны – передать Андрею понимание красоты Божественного мира, чтобы сквозь хаос жизни просвечивала гармония мироздания.

И ещё одна деталь для понимания целостности образа Любови Павловны, связанная с этим пением. Последние строки псалма, которые зрители не услышат: *«Да исчезнут грешницы от земли, и беззаконницы якоже не быти им. Благослови, душе моя, Господа», – требуют особого толкования*[4]. Грешницы и беззаконницы исчезнут не пожираемые огнём греха, а *«исчезнут они в сонме благословляющих Бога, потому что Господь удалит их от жребия лукавых и сподобит жребия святых»*[5]. Становится понятным, что «странный» путь певицы не путь странного человека, но путь странницы. Для Любови Павловны – это путь, который удаляет грешницу от «жребия лукавых».

Кроме значимого для понимания образа героини псалма, на колокольне дважды используются чеховские реминисценции. Одна явная. Вторая скрытая. О них мы расскажем, когда рассмотрим чеховские мотивы в фильме.

Андрей перед расставанием с матерью всячески пытается её раздражить. Он, глядя на указатели в музейном комплексе, вспоминает сказочные знаки и пытается по направлению определить свой путь: «Налево пойдёшь – пропа-

---

[1] Псалом 103...

[2] Новый завет: Книги Священного Писания... (Мф. 13:20).

[3] Новый завет: Книги Священного Писания... (Ин. 4:18).

[4] Азбука веры «Библиотека Святых отцов и Учителей Церкви». Афанасий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 103. URL: http://www/azbyka.ru/?otechnik/Afanasij_Velikij/ tolk_22=103 (дата обращения: 20.03.2012).

[5] Там же.

дёшь; направо – не помню... Куда пойдём?» Любовь Павловна смиренно отвечает: «Пойдём повсюду». Андрей пошёл направо. Пошёл туда, потому что не помнил, что готовит ему дорога, решил подёргать судьбу за усы, выйти из-под контроля и опеки матери. Бросившись на поиски сына, Любовь Павловна готова увидеть сына в первом встречном. Каждого из трёх молодых людей, в ком Любовь Павловна пытается узнать Андрея, связывает какая-то метафорическая подробность – штрих, который роднит незнакомцев с её сыном. На утопленнике такой же ватник и резиновые сапоги, которые накануне приобрела героиня для Андрея в местном магазине. О послушнике из монастыря Любовь Павловна узнаёт от настоятеля, отца Арсения, что юноша, московский студент, рассеянный, странный, приехал в монастырь в разных ботинках. Любовь Павловна совсем недавно смеялась над сыном, что тот спросонья надел разные ботинки. Уголовник, рассказывая о своей горькой судьбе, уточняет, что он принадлежит к тому числу молодых людей, которые не умеют водить машину и не хотят учиться вождению. Андрей по пути в Юрьев горделиво говорит матери, что он относится к пяти процентам молодых людей, которые равнодушны к машинам. Героиню эти подробности буквально потрясают. Происходит наложение одного образа на другой, что рождает неоднозначность ситуации и порождает новые интерпретации кодовых смыслов, позволяет героине ошибаться раз за разом. В лингвистике подобное явление характеризуется как контаминация. Только в фильме накладываются один на другой не тропы и фигуры, а штрихи, конкретизирующие образы. Каждый метафорический штрих разрастается и становится символом, объединяющим молодых людей одного поколения. В каждом эпизоде встречи, в каждом молодом человеке Любовь Павловна видит своего сына. Встреча с тремя юношами после исчезновения Андрея – это три возможных пути мытарств для молодого человека, который идёт против родительской воли, принимает решения без родительского благословения. Насильственная смерть, уход в монастырь, тюремная койка. Это три лика смерти. Это жизнь без названия, подобная рассказу А.П. Чехова: *«Проходить пустыню решались только люди, которые презирали жизнь, отрекались от неё и шли в монастырь, как в могилу»*[1].

Упоминание рассказа А.П. Чехова в фильме не случайно. Становится понятным, почему для светской семьи уход ребёнка в монастырь приравнивается к смерти. Сын не слушает мать, он уходит от неё направо, сказав, что попробует раствориться в воздухе родины. Любовь Павловна привыкла к ершистости сына и не услышала в его реплике предупреждения. Часто родители, испытывая трудности в воспитании детей, сами нарушают законы духовного мира. Героиня не следует заповедям Творца, грязнет во грехе. Будучи непослушной дочерью Создателя, она оставляет мужа только потому, что у них не совпадали графики концертных выступлений. Взрослые делали так, как было

[1] Чехов А.П. Избранные сочинения... С. 455.

удобно им, не задумываясь о последствиях. Вряд ли кто-то из них учитывал тогда, что в семье подрастает сын, которому отец необходим так же, как и мать.

Очевиден и другой грех Любови Павловны: героиня мечется в поисках сына, она просит следователя Серого уточнить, кто были родители юноши, который приехал из Москвы послушником в монастырь. И хотя ситуация так и останется непрояснённой, но зрители делают вывод, что во времена молодости героиня могла отречься от «незапланированного» ребёнка. Тайна прошлого героини мистическим образом действует на события, происходящие в настоящем. Н.А. Бердяев рассуждает о тайне творчества: *«Творческая тайна бытия закрыта грехом. В падении человека ослабляются творческие силы человека»*[1].

Время икс взывает к жертве, как в сказке «Русалочка» героиня расплачивается голосом, теряет свои творческие силы. Нарушение тайны бытия удаляет героиню от Божественной любви. С точки зрения любви вечной – небесной, Бог любит свою греховную дочь. Кстати, её имя тоже знак, символ – Любовь. Читаем о нём в Писании и пытаемся соотнести с образом героини, с символикой её имени: *«Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, всё покрывает, всему верит, всего надеется, всё переносит»*[2].

Бог унижает её сейчас на земле, чтобы потом возвысить у себя, и она готова к испытаниям. Всеми своими поступками она говорит, что она готова: к бедности, к безумию, к страданию, к милосердию… Сила судьбы пытается вернуть заблудшую овцу в лоно Божественной мудрости. Но Любовь Павловна никогда не теряла связи с Богом, он был в ней, и она отзывалась на его присутствие в себе, звучала родниковым истоком. Она наказана за то, что сыну не смогла привить любовь к «отеческим гробам», объяснить, что есть истина, а что прах и тлен.Только греховное прошлое не позволяет нам увидеть в Любови Павловне образ, подобный Богоматери. Сравнение с Богоматерью, с нашей точки зрения, закономерно уже потому, что любая мать, родившая сына, несёт в себе эту искру. Искру вечной тревоги за жизнь любимого ребёнка, ребёнка, чья жизнь – вечное напоминание о восхождении на Голгофу. Героиня фильма, конечно же, подобна не Богоматери, скорее она похожа на грешную Марию Магдалину. Такое понимание вернее во всех смыслах, ведь именно Магдалина омывает ноги Христа. Так и Любовь Павловна будет омывать тело израненного заключённого, единственного, который из трёх юношей так близко подпустит к себе эту женщину. Последний круг зла, последняя встреча, последняя надежда. Обратимся к исследованиям Н.А. Бердяева о сути зла в судьбе человека: *«Достоевский свидетельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу»*[3].

---

[1] Бердяев Н.А. Смысл творчества… С. 93.
[2] Новый Завет: Книги Священного Писания… (Кор. 1, 3-7).
[3] Бердяев Н.А. Смысл творчества… С. 6.

Прохождение через зло для этого юноши подарит ему понимание человеческой сути, иных человеческих отношений. Любовь Павловна взывает о помощи, мечется в поисках лекарств, кричит, что надо помочь человеку. И слышит в ответ от медицинской сестры, работающей в тюремной больнице: «Здесь нет людей». Мера страдания сделала сердце истекающего кровью юноши зорким, он впервые в жизни почувствовал тепло человеческого участия и произнёс сокровенное: «Мама, мамочка». Сцена, где героиня моет порезанного зека, а он называет её мамой – сильнейшая в фильме по силе метафоричности. Голое окровавленное тело юноши – метафора его рождения и возрождения героини. На свет только что появился человек, которого до этой минуты никто на земле человеком не считал. С рождением ребёнка организм матери обновляется, возрождается для того, чтобы сохранить новую жизнь. То, что мы видим слёзы «ребёнка», что Любовь Павловна омывает его тело от крови, бескорыстно заботится о нём, пытается помочь юноше, обнимает его и укачивает, как младенца, и утешает, как утешают младенца матери: «Тише, тише, тише, тише...» – только усиливает наше предположение.

В разбойнике, нарушившем закон, впервые кто-то увидел *человека.* И Любовь Павловна в своей человечности, проявленной в милосердии, всё-таки подобна Богоматери, она омывает его тело после казни, подобно телу, снятому с креста, прижимает чьего-то блудного сына, ведь он тоже чей-то сын. Любовь Павловна потеряла ребёнка, и, может быть, кто-то, встретив на пути Андрея, проявит к нему милосердие, как она сейчас являет милость к падшему... Образы Богоматери и Марии Магдалины, совместившиеся в героине, сродни человеческой двойственности. Об этом упоминал Н.А. Бердяев: *«Коренной двойственности человеческой природы, её принадлежности к двум мирам, соответствует двойственность искупления и творчества»*[1].

Другая метафора фильма К. Серебренникова – приход Любови Павловны в церковный хор. В Юрьеве ей постоянно говорят, что она как все, одна из многих, поэтому при пении в церковном хоре к ней обращаются: «Новенькая, что ты поёшь, ушами слушай и душой, слух-то у тебя есть музыкальный?» Слух-то у героини есть, а вот душа... Она в диалоге с Серым говорит, что у неё была раньше душа, а теперь пропала. Наверное, поэтому не ладится пение в церковном хоре. Но ведь за обретением себя и своей души и пришла Любовь Павловна в храм, в ожидании возрождения... Регентша хора – интересная фигура. Любовь Павловна пришла в церковный хор, в место, куда потянула её измученная, изболевшаяся, израненная душа. Она услышала в репетиции церковного хора пение ангелов и устремилась к ним на помощь, ведь о помощи просил её настоятель монастыря. Вместо того чтобы обрадоваться новой хористке, регентша не спешит дать разрешение занять место в хоре. Очень часто человеку из мира трудно переступить порог храма, а вот такие регентши или люди, подобные им, отпугивают тех, кому важно сделать этот шаг... Руководительница

[1] Там же. С. 93.

хора не Господь Бог, чтобы отличать зерна от плевел. Всяк в храме – зерно... Не ей решать, кому можно в храм, а кому нельзя. В храм можно всем, люди к Богу, как к истине в последней инстанции, тянутся, радость должна быть на лице у человека, принимающего страждущего в храм... Регентша мало чем отличается от жителей Юрьева. В строгости её лица больше гордыни, чем в лице той, кто просится Христа ради принять её в хор. Нет радости и на лицах поющих ангелов, как называет хористов Татьяна. Да и откуда ей взяться, радости, если репетировать хор вынужден в полуразрушенном холодном храме, сквозь щели которого виден сыплющийся снег...

Этот фильм – перевёртыш, он полон противоречий, как диалектический закон «отрицания отрицания». Те, кто должен хранить духовность, давно ею пренебрегают. Батюшка – настоятель монастыря – так увлечён покупкой стройматериалов, что не слышит Любовь Павловну, суетится, говорит о мирском, переспрашивает героиню о цели её посещения, даёт отрицательную характеристику новому послушнику, оценивая человека. Любовь Павловна пытается заговорить о вере, но батюшка перебивает её, возвращаясь к своим проблемам. Жители Юрьева вынуждены красить волосы в цвет дьявольского оттенка, потому что в магазине нет другой краски. Следователь Сергеев, бывший уголовник, стал милиционером. Милиционеры сидят в тюрьме. В музейный комплекс – кладезь памяти, веры и традиций, в день заглядывает один посетитель. В городке исчезают люди, и до этого нет никому дела. Там только грубой силой и нецензурным словом, угрозой можно остановить беспредел. Там пьют, теряя человеческий облик, утрачивая членораздельную речь. Слово искажено, утеряно, утрачено. Там не верят живому голосу: «Я же говорил, что это радио», – мнение одного из трёх подвыпивших, когда они слушают во дворе пение Любови Павловны...

Наша страна мало чем изменилась в последнее двадцатилетие: нам до сих пор диктуют: стань, как все, не выделяйся, у нас положено жить на снарядах, если их убрать, счастье заканчивается. Это Богом оставленная земля. Но пути Господни неисповедимы... В этом затерянном мире бездуховный сын возвращает мать к тем истокам, которые она, подзабыв, облагораживает в памяти. Корни древа семьи выкорчеваны, снесён дом деда, на его месте рюмочная. Это страна Иванов, родства не помнящих... Страна, утонувшая в беспробудном пьянстве и равнодушии к самой себе...

В Юрьеве действуют законы кривого зеркала. Действуют они не только на жителей Юрьева, но и на героиню фильма, туда приехавшую. Посмотрим на её отражение: вот она принцесса, а вот она нищенка. Удивительно, но критики именно за это и ругают героиню, что она и в роли принцессы, и в роли нищенки не изменила себе, она не прогнулась от жутких обстоятельств, и не знаешь, когда она целостней и прекрасней: в роли принцессы или в роли нищей. Зрители не прощают героине её силы и не верят ей, что она может выжить в таких условиях, что она захочет выжить в них...

Не сломаться в таких условиях, дорогого стоит. Любовь Павловна, достигшая высот, способна к жертве. Она способна всех оступившихся, заблудших и оставленных согреть материнским теплом. Такая героиня достойна уважения. Становится понятным, почему она таких вершин достигла в искусстве, потому что сила духа и сила характера в ней такие, что многих могли бы потрясти своей мощью. Критически настроенных зрителей настораживает в ней нелогичность её поведения. Считается, что человек, вкусивший славы, не способен к состраданию, к милосердию, к проявлению человеческого начала. Но героиня начинает в жизни новый отсчёт. Отсчёт новой жизни, созидание новой себя, своего внутреннего мира. *«Созидание своего Мира – это путь вверх, к самым недосягаемым инстанциям, и вглубь, в себя, в сердцевину Истории и Культуры»*[1].

К этой женщине с таким мощным внутренним стержнем, который может дать только родная земля, испытываешь огромное уважение. Она привезла к дому-колыбели сына-эгоиста, сына-потребителя, стригущего купоны с её достижений, которого она уже потеряла ещё до приезда на родину. Сын-то душой за родину не успел зацепиться, без корня и стержня он, а у Любови Павловны корни такие, что меняют её до неузнаваемости, но не делают менее привлекательной.

Андрей разозлён на мать за то, что она его утром рано разбудила. Он не может не понимать, в какой ад своим поступком низвергнет её, но делает это с удовольствием: вот тебе, получай. Это современная тема о благополучных мальчиках. Вспомните его недовольство поездкой и юношеский протест против матери, который выражается в скрежете железа по стеклу в начале фильма. Звук с диска, который он пытается противопоставить прекрасному оперному голосу, звучащему в записи в автомобиле. Андрею самому не нравится этот скрежет, но для него важно заявить о протесте, не важно, что противопоставить пока что нечего… Незаполненный сосуд, пустышка: да был ли мальчик-то в этом тумане истаявший…

Отцы и дети – вечная тема. Дети – субстанция сложная. Если мама растворяется в ребёнке, живет им и дает ему любви столько, сколько он может вместить, – не обязательно, что он не вырастет эгоистом и не кинет ей в лицо упрёк, что чьи-то родители добились в жизни большего. Если мама работает и добивается успеха, то ребёнок всегда может сказать – меня недолюбили[2]. Ребёнок в силу отсутствия *опыта* всегда найдёт причину, чтобы обвинить родителей в нелюбви, в непонимании, в отсутствии чего бы то ни было, не всегда обязательно, чтобы это было чем-то конкретным. Главное заявить о своём протесте. А мать Андрея принимает любым. «Неплохая музыка», – говорит она на этот адский скрежет железа по стеклу или стекла по железу. Главное, адский скрежет Андрею тоже не нравится, но в пику матери он будет его слушать, предпочитая оперной арии.

---

[1] Голубков С.А. Семантика и метафизика города… С. 6.

[2] Орищенко С.С. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»…

Фильм о смирении гордыни. И мать смогла её смирить. А сын – нет, он на это ещё не способен. Не дорос. Недоросль. Не он сделал карьеру в этой жизни. Это она – оперная дива, а он – нахлебник, он привык только брать, не умея отдавать, не умея ценить главное – любовь, не умея быть милосердным. Он из тех, кто позволяет себя любить до поры до времени, но как только великовозрастного дитятю лишили десерта, он не пожалеет никого. Он, как барин, не в состоянии рано просыпаться, он не будет, как плебей, водить машину, он исключительный, и она это принимает! Она всем довольна. А он, что бы она ни сделала и ни предприняла, не принимает ничего! Может быть, он недополучил любви? Вряд ли. Он просто потребитель. Это то же самое, как каприз избалованного маменькиного сыночка, почему не ту куртку купила, почему не в то место привезла, а она спокойно объясняет, почему... Он не слушает и не слышит, именно поэтому разговор в машине происходит между сыном и матерью при закрытых окнах.

Андрей – герой нашего времени – современный Митрофан. Он из тех, кому всё и сразу, при этом, чтобы ничего не делать: не утруждать себя ранним пробуждением, не учиться, не работать, не интересоваться историей, искусством, не увлекаться скоростью. Он настолько безликий, что растворяется в тумане Юрьева и бесследно исчезает, предлагая собственной матери встретиться на ступенях Венской оперы. На ступенях, как на паперти. На паперти за подаянием. Андрей – перекати-поле, продукт сегодняшнего мира, сегодняшней культуры, ризома со слабовыраженной корневой системой. Дунул ветер перемен и сорвал с места. А она, раз её тянет «дым родного пепелища», иная, корневая, настоящая... Когда она с народом оказалась на одной доске, она не стала от этой перестановки хуже. Она знает, если не принять условия их реальности, то не выжить, а ей надо жить, чтобы дождаться блудного сына. Он вернётся, когда поймет, что никого роднее и ближе, со всепрощающим сердцем у него нет и не будет, но это будет другая история.

Музыка в фильме играет огромную роль. Любовь Павловна поёт арию из оперы «Сила судьбы». И знание этого возвращает нас к началу размышлений о предположении человека и расположении Бога. Сила судьбы бросает героиню вниз, свергает с пьедестала, свергает, а сломать её судьбе не удаётся. Она слишком хорошо знает жизнь своего народа, чтобы пренебрегать им. Самое страшное, что может происходить со страной, что её покидают такие люди, как Любовь Павловна. Мы теряем цвет нации, соль земли, мы не умеем ценить людей, по-настоящему любящих страну. Они уходят, уезжают, улетают, а страна застывает в бездействии. И это ещё одна из ключевых метафор фильма. Метафоричность времени и пространства фильма исследованы нами в первом параграфе, посвящённом фильму[1]. Наиболее значимы из них такие, как река – метафора смерти; мост – метафора встречи; музей – метафора памяти; рынок – метафора времени... При этом мы продолжаем погружаться в про-

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день»...

странство «Юрьева дня» и искать новые шифры, знаки и коды для того, чтобы определить идиостиль Кирилла Серебренникова.

8.4. Риторические коды в кинокартине «Ученик» Кирилла Серебренникова

Воспитание подрастающего поколения – сложная педагогическая проблема. Особенно сегодня, когда современная школа утратила воспитательную функцию. Коллектив педагогов вынужден лавировать между выбором программ и суммой знаний по предмету, которые должен выдать старшеклассникам, и запросом родителей к учебному учреждению, оказывающему педагогические услуги. Ученики должны подтверждать знания на ЕГЭ. Школа зажата ненужными проверками, безумным количеством бумаг, до воспитания детей дело не доходит: не находится ни сил, ни времени, ни желания. Отсутствие воспитательного процесса мешает передаче знаний, рождает недоверие между учениками и преподавателями. Наступает момент, когда между ними возникает пропасть. Отсюда такое количество «стрелков» в учебных заведениях в реальной жизни, которые приходят в школу, чтобы разобраться с неугодными преподавателями и неподчинившимися сверстниками. Интересен тот факт, что картина снята по пьесе немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга, то есть проблемы русской и европейской школы сегодня совпадают. Опыт кинематографического осмысления так же интересен, поскольку предпринят режиссёром после постановки пьесы на сцене театра. «Риторические коды» – одна из трёх интерпретаций кинотекста, ведь фильмы Кирилла Серебренникова привлекают культурологическими реминисценциями, среди которых наиболее ярко выражен концепт «свой и чужой» и мортальный код киноповествования.

Новый художественный фильм Кирилла Серебренникова «Ученик» вызвал интерес с точки зрения разных аспектов: педагогического, социологического, сотериологического, культурологического. Борьба за ученика и его судьбу приводит молодую учительницу к краху педагогической карьеры. Риторические коды помогают понять сложную расстановку сил во взаимодействии учитель – ученик.

Тема *«отцов и детей»* в русской культуре прежде всего связана с именем Ивана Сергеевича Тургенева, хотя он не первый в беллетристике, кто отметил её значимость, сделал первостепенной, «передал вечности». Заслуга И.С. Тургенева заключается в том, что он не побоялся назвать свой роман «Отцы и дети», подчеркнув тем самым важность вопроса о взаимоотношениях самых близких людей. Тема существовала веками: от космогонических мифов до Античной литературы, от эпохи Возрождения до сегодняшнего дня. В XXI в. она стала основной не только в киноискусстве, но и в философии и культурологии. Сложные взаимоотношения между отцами и детьми по-прежнему складываются непросто: от пренебрежительного взгляда сыновей в сторону родителей до отказа отцов от участия в воспитании потомства. Попробуем повнимательнее рассмотреть преломление данной темы в современном искусстве.

Актуальность проблемы по воспитанию подрастающего поколения в современной школе всегда будет важна не только для педагогики, но и для культурологии, социологии, философии, политики. Кинотекстовое пространство современности нередко говорит о школьных неурядицах, гораздо реже о детях, способных жить мирно, достойно в пространстве детских проблем. Достаточно вспомнить кинокартины последнего десятилетия о взаимоотношениях школьников «Географ глобус пропил» (2013, режиссёр А. Велединский), «Школа» (сериал 2010, режиссёр В. Гай Германика), чтобы понять, что средствами кинематографа поднята проблема: наши дети не знают детства, они сразу помещены в состояние взрослой жизни, и задачи перед ними стоят соответствующие, и конфликты они решают, как взрослые. В 1980-е гг. были сняты резонансные кинокартины на школьную тему «Чучело» (1983, режиссёр Р. Быков) и «Дорогая Елена Сергеевна» (1988, режиссёр Э. Рязанов). Ящик Пандоры был открыт. После него взаимоотношения между учителями и подростками на экране стали иными, отличными от предыдущего периода.

Новый фильм Кирилла Серебренникова «Ученик» о школе и взаимоотношениях учеников со сверстниками и педагогическим коллективом. Режиссёру К. Серебренникову интересно исследовать греховную природу человека. В «Юрьеве дне» обозначены подступы к этой теме. Безбожный мир делает робкие шаги в сторону возвращения основ, утраченных вместе с православной культурой[1].

В кинокартине «Измена»[2] зрители следят за грехопадением двух супружеских пар. Автор изучает прелюбодеяние как проявление сущности человека и показывает его разрушительную силу в судьбе грешника. Кинофильм «Ученик»[3] тоже о грехопадении. На этот раз гордыня завладела умом и сердцем юноши, прелесть ослепила его. Некто Вениамин Южин, прочитав Библию, решил, что отныне может проповедовать, взять на себя тяжёлый крест учительства и указывать ближним на их недостатки. При этом юноша не адресует строки Святого Писания к себе. Отныне он мнит себя сыном Божиим и полагает, что это он учитель, а все, кто его окружают, его ученики. Архимандрит Иоанн Крестьянкин говорил о подобном поведении: *«Ты много читал, а не понял главного – духовная жизнь начинается с познания себя и своих немощей, а не с суда над окружающими. Самые разрушительные грехи – это соблазн и осуждение. Вот и начни вниманием эти два греха изгонять из души и сердца»*[4].

За непонятным для взрослых и сверстников поведением кроется мелкая, трусливая, злопамятная душонка подростка с рядом юношеских комплексов, жаждущая власти над людьми. Но не той власти, которой добиваются в обще-

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день»...; Ее же. Метафоры фильма «Юрьев день»...; Ее же. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»...

[2] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

[3] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека?...

[4] Архимандрит Иоанн Крестьянкин Наследный дар архимандрита Иоанна (Крестьянкина). Чадцам Божиим. Азбука веры. Православная библиотека. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Krestjankin/chadtsam-bozhiim / (дата обращения: 20.07.2018).

стве трудом, знаниями, достижениями. На это может уйти слишком много сил. Наш герой – продукт своего времени, ему нужно всё и сразу, здесь и сейчас. Вениамин, подчинив себе друга Григория, вкусив сладость победы над себе подобным, уже никогда не сможет отказаться от чувства превосходства над людьми. Ведь как удобно манипулировать неокрепшими душами своих одноклассников, не боясь при этом, что придёт расплата. Так ученик обезопасил себя от физического унижения. Став непонятным для окружающих, герой уверился в том, что мир им завоёван: судьбы людей в его руках. Затем он довёл до невроза свою мать и, наконец, принялся за воспитание учительницы биологии. Именно тот факт, что Вениамин постоянно цитирует Библию, выбирая из неё известные строки, определило направление нашего исследования. Рассмотрим историю, рассказанную в фильме, с точки зрения риторики, попытаемся раскодировать риторические уловки, к которым прибегает невоцерковлённый юноша.

Начнём с вербальных кодов. Сначала остановимся на исследовании двух фразеологических оборотов: *не сотвори себе кумира* и *от любви до ненависти – один шаг*. Молоденькая, хорошенькая, неравнодушная, единственная в педагогическом коллективе учительница биологии Елена Львовна Краснова приняла вызов ученика, постоянно срывавшего её уроки, и начала разбираться в педагогической ситуации. Вениамин ведёт себя неадекватно, поучает окружающих, взяв на себя труд идеологического борца за порядок и справедливость. Вооружившись Библией, он обличает и проповедует. При этом старшеклассник в любой опасный момент скрывается за юношеским максимализмом и детской непосредственностью (сцены в классе, когда директор видит обнажённого юношу и в кабинете директора, когда Вениамин оболгал учительницу биологии). Елена Львовна ссылается на играющие в организме гормоны молодого человека, но при этом не понимает до конца, насколько она близка к разгадке его неадекватного поведения. Учительница амбициозна и считает, что понимает его: на самом деле это не совсем так. Она понимает, что им брошен вызов, и она принимает его. И будучи талантливым педагогом, она хочет помочь ученику, ищет способ говорить с ним на одном языке, начинает изучать Библию, её задача – воспитание. Она решила найти ответы в Библии, понять, что движет поведением Вениамина, найти уязвимые места в тексте священной книги и противопоставить знанию – знание. Почему же она терпит крах? Да потому, что ей пока не хватает опыта, она не знает, что каждый новый день в школе – это решение задачи со многими неизвестными, это всегда работа на грани истощения психических и физических сил. У педагогики нет рецептов. И не бывает решений единственно верных. Елена Львовна ошиблась в главном: Вениамин не знает Библии, но всячески пытается сделать её грозным оружием. Риторическими уловками, тщательно выуженными из текста, он сбивает с толку своих оппонентов. Учительница, взявшись за изучение книги, могла доискаться истины, что перед классом витийствует незнайка, и расшифровать его никчемность. Для Вениамина быть осмеянным – самое страшное, и юноша

объявляет войну учительнице, так реализуется в контексте фильма одна из паремий: от любви до ненависти – один шаг. Кстати это идиоматическое выражение будет интерпретироваться авторами несколько раз. Возненавидит своего возлюбленного, учителя физкультуры, Елена Львовна после того, как тот быстро предаст её, поверив в клевету Вениамина. Итак, ненависти ученика к учителю предшествовала любовь. Подтверждение своему предположению, что Вениамин влюбился в молодую учительницу, мы находим в конце фильма, когда Вениамин обвиняет учителя биологии в том, что она его домогалась. Он, как последний аргумент, называет свою заветную, потаённую мечту. Вениамин хочет, чтобы Елена Львовна прикасалась к нему. Но она этого не делала, а все в коллективе поверили в эту отвратительную ложь и отвернулись от учителя. В сцене, когда юноша прибивает крест в актовом зале, на замечания учительницы он приводит цитаты: *«"А учить жене не позволяю, ни властвовать над мужем, но быть в безмолвии". А мужчина "есть образ и слава Божия; а жена есть слава мужа. Ибо не муж от жены, но жена от мужа; и не муж создан для жены, но жена для мужа". Женщинам же следует "быть в подчинении, как и закон говорит. Если же они хотят чему научиться, пусть спрашивают о том дома у мужей своих". И чуть дальше: "Отойди от Меня, сатана! ты Мне соблазн! Потому что думаешь не о том, что Божие, но что человеческое"»*[1].

Показательно, что цитируя, Вениамин позиционирует себя с Христом, и вместе с тем во фразе закодировано трепетное отношение к Елене Львовне, основанное на категории муж – жена. Она является *соблазном* для старшеклассника. Он мечтает о ней, как о женщине.

Возомнив себя Богом, вершителем судеб, на самом деле он стал Иудой. Предателем своего учителя, что тоже не новость в школьных отношениях. Кстати, не только Вениамин влюблён в Елену Львовну. Когда Григорий принимает из рук учительницы в дар мотоциклетный шлем, он говорит: «Теперь я похож на вашего бывшего», – таким образом юноша соединяет себя с той, о которой и помыслить не смеет.

Понятно поведение героини, понятны её ошибки, понятны её действия: это путь талантливого молодого специалиста, выбравшего профессию по зову сердца. Ей не хватило опыта понять, что движет нашим героем. Неопытность не подсказывает ей, что Вениамин – юноша, физически сформировавшийся, влюбился в неё, молодую учительницу, и всячески ищет её внимания. Такие случаи в учительской практике, когда ученик влюбляется в своего педагога, происходят достаточно часто в современной школе. В этой ситуации точно нет ничего надуманного. Чтобы понять, что это возможно, достаточно вспомнить, почему Вениамин с другими учителями почтителен и в меру послушен, а бесится лишь перед молоденькой хорошенькой биологичкой? Ответ прост, потому что он в неё влюблён. Она, будучи наивной, принимает его вызов и начинает с ним бороться за него его же методом, изучает Библию и на каж-

[1] Мариус фон Майенбург. [М]ученик... С. 62-68.

дый его выпад готовит контраргумент, цитируя ту же книгу. В данной ситуации ей надо было наблюдать за поведением ученика и анализировать его, быть загадкой, чтобы он ломал голову над тем, какая она, его возлюбленная, а не наоборот. Учительница слишком серьёзно отнеслась к непослушанию старшеклассника. Иногда в воспитательном процессе необходимо вспомнить о роли игры в отношениях между преподавателем и учеником. Любовь подростка перерастает в ненависть к учителю, который посягнул на его свободу, его «изобретение» – быть оригинальным в кругу сверстников и педагогов. Это чувство толкает его к заговору против учительницы, он начинает думать о том, как её ликвидировать в буквальном смысле – уничтожить, убить.

Вениамин ведёт себя здесь как вполне сформировавшаяся личность, которая понимает болевые точки другого человека, знает, как сделать ему больно. Клевета в таких ситуациях, как одна из риторических уловок, может пригодиться как нельзя лучше. Чем нелепее слух, тем быстрее в него верят. Вениамин распускает сплетни, что учительница – еврейка. Почему-то этот факт пришёлся по вкусу членам педагогического коллектива, как будто речь идёт не о современной российской школе, а о тридцатых годах в фашистской Германии (объяснение такого поведения коллег можно понять, познакомившись с пьесой «Мученик» Мариуса фон Майенбурга, то есть то, что значимо для немецкой школы, совсем не обязательно для российской). Когда Вениамин понимает, что пикантная новость не решает его проблемы, расправиться с учительницей таким образом не удаётся, он придумывает следующий ход, представив коллективу учителей педагога, домогавшегося его. Вениамин знает, как утопить человека, отнять самое дорогое, интуитивно понимает, что для Елены Львовны самое дорогое – это работа. Вениамин принимает решение – лишить её самого дорогого. Раз почти не сработала клевета с мнимой национальностью учительницы, сорвался заговор с Григорием о ликвидации «биологички», подведём педагога под статью увольнения. Да что там увольнения, после такого обвинения и диплома можно лишиться. Ненависть питает гордыню Вениамина, но ученик не в силах уже остановиться, слишком привык побеждать любой ценой и оставаться безнаказанным.

У зрителей может возникнуть закономерный вопрос, откуда такое странное увлечение Вениамина словом Божиим? Ведь поверить в его набожность сложно. Кроме борьбы с учительницей, беспокойный ученик пытается попутно защититься от агрессивно настроенных одноклассников и выбирает оригинальный способ – быть назидательным. Взяв на себя труд учителя, он цитирует направо и налево фразы из Библии. Показывает себя послушным учеником Бога – единственного Учителя с большой буквы. Желания проверить прав ли он у сверстников нет, слишком странный способ выбрал их однокашник, им кажется нелепым и смешным в их возрасте верить в Бога. При этом нельзя сказать, что они не обескуражены таким поведением Вениамина. Во всяком случае, ученик добился своего – они его не трогают, не задирают и не мстят,

но, по словам хромоногого Григория, ненавидят его и не впускают в своё сообщество. Как ни странно, но такое поведение одноклассников только на руку бунтарю. Непонятное поведение Вениамина возвеличивает его над толпой сверстников. Этот факт не мог пройти незамеченным, Вениамин добивается внимания самой яркой девушки класса Лидии Ткачёвой, на которую устремлены взгляды многих подростков. Она после очередной выходки Вениамина, когда на уроке биологии юноша снял одежду и прошёлся обнажённым по партам к доске, обратила на него внимание, восхищаясь его смелостью. Девушку привлёк безумный поступок, дерзость и обнажённое тело юноши. Лидия готова объявить его своим избранником, но Вениамина уже не интересует доступность девушки, такая лёгкая «добыча» – удел слабых.

Гордыня юноши ведёт к ослеплению прелестью. Он настолько подпал под влияние бесовщины, что уже сам научился прельщать. Одноклассница восхищена необычностью Вениамина, естественно, ведь он же герой в глазах сверстников, никто же из них на такой поступок не пойдёт: обнажиться на уроке перед учителем и учениками. Вениамин метит выше: его цель – учительница биологии. Елену Львовну озадачило такое поведение старшеклассника, хотя оно было отчасти спровоцировано ею, морковь и презервативы на уроке стали некоторым оправданием поведению молодого человека. Итак, учительница борется с религиозностью Вениамина, пытаясь найти ответы в Священном Писании. Она как будто не осознаёт мнимой святости ученика и пытается противопоставить атеистическую доктрину, подкреплённую цитатами из книги. Выискивает противоречия, основанные на неточности перевода и непонимании тех или иных «затемнённых» эпизодов из Священного Писания, которые требуют для невоцерковлённого человека подробного комментария специалистов. Учительница биологии решила изучить Библию самостоятельно, чтобы быть вооружённой против пророчеств ученика, решила бороться с ним его же оружием, но жестоко ошиблась в причинно-следственных связях, не разобралась, что Вениамин «псевдопророк». Наука психология оказалась бессильной в решении педагогического ребуса.

В фильме «Ученик» Кирилла Серебренникова показана история, которая исследует современное фарисейство. Ученик становится предателем и семьи, и учителя, и друга, и Бога. Вениамин так увлечён ересью и ослеплён прелестью, что зрителю не сразу понятно, что за цитатами из Библии он прячет своё богоборчество, мнит себя богом или его сыном, избранным, чуть ли не второе пришествие инсценирует, чтобы обратить на себя внимание всех. Ему неведомо главное, что Бог – это любовь. Отсюда в ученике столько пренебрежения к миру людей, включая мать, учителей и сверстников. Страшно то, что он предавая всех вокруг себя, не жалеет никого, никому не сочувствует. Бедная мать, о которой можно было бы подумать, что она действительно погрязла в грехе, по словам Вениамина. В обществе верующих известно, что родители могут спасаться молитвами своих детей. Так дети подправляют ошибки своих родителей, замаливают их грехи. Это

возможно только благодаря духовной со-работе с Богом. Со-работа с Ним, чтобы спасти своих греховных родителей, необходима детям, чтобы подчеркнуть силу любви к ближним, чтобы бороться с собственным несовершенством. Снова прибегнем к цитате из работы Иоанна Крестьянкина «Чадцам Божиим»: *«Вот то, о чём предупреждает Закон Божий, я тебе скажу детка. Без родительского благословения ни в монастырь, ни замуж, ни дружить нельзя. Так повелел Господь. Родительское благословение созидает дома детей»*[1].

Здесь же мы не видим со стороны Вениамина никаких благих намерений, кроме пафосных изречений и превосходства над людьми. Вениамин не делает ничего, чтобы облегчить судьбу матери, стать ей опорой и поддержкой, взяв на себя хотя бы ответственное отношение к своим прямым обязанностям. Вместо того чтобы успешно учиться, он становится полузнайкой, прочитав Библию, но так и не поняв её предназначения, не разобравшись, что можно одурачить всех, кроме Бога, посягает на самое святое. Он возомнил себя новым мессией, проповедником, не понимая главного, что Бог – это любовь[2]. Вместо трепетного отношения к матери он, подобный Хаму, высмеивает недостатки своих родителей, нисколько не заботясь о душе. Малолетний хам из тех, кто ради красного словца не пожалеет и отца. Юноша так увлёкся риторическими уловками, что испытывает удовлетворение, издеваясь надо всеми.

Он хочет быть учителем, чтобы стать вровень со своей возлюбленной, но он ученик во всех смыслах: в бытовом и в бытийном. Вениамин тщательно планирует предполагаемые ситуации в школе, подбирает необходимые цитаты, его риторическая задача заключена в возвышении себя через то, что неведомо другим. Чтобы произвести впечатление на учительницу, он преследует демагогические цели: мели Емеля – твоя неделя. Часто он не столько демонстрирует знание Библии, сколько цитирует всё подряд, зная, что другим нечего будет сказать, и он тем самым возвысится над миром. А учительница вдруг взяла и стала ему отвечать, находя в его знании пробелы, подчёркивая их. Посягнула на святое, на его пьедестал. Фундамент закачался, здание, столь ловко возводимое юношей, того гляди рухнет. Как это сразу возмутило ученика, как бесёнок полез из него. Библия же только для него написана, только он исключительный в этом мире. Гордыня. Сколько преступлений питает она и против людей, и против самих себя, и против мира в целом. Целая плеяда литературных типов совместилась в кинематографическом персонаже – Вениамине Южине. Похож он на мольеровского Тартюфа, прячущегося за церковными догматами и совершающего подлость за подлостью. Есть в нём что-то от Митрофана, неуча, способного предать самого близкого человека – родную мать; Чацкого, отринутого обществом, гордеца, считавшего себя выше всех, взявшего на себя право видеть несовершенство других и обличать его; Раскольникова, искавшего опоры в философской доктрине для совершения преступления. Кстати, друга своего Вениамин убивает, назвав его предварительно

[1] Архимандрит Иоанн Крестьянкин...

[2] Орищенко С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко...

Иудой, пытаясь таким образом скрыть свой эгоцентризм, внушив чувство вины Григорию. Вениамин здесь представлен в образе псевдопророка: живое живительное слово он умерщвляет, потому что сеет им не любовь и жизнь, а смерть и ненависть. Литературные персонажи – частые гости на экране[1]. Узнаваемые черты героев книг помогают глубже понять киногероя.

Кроме греха предательства, им владеет гордыня, которая перерастает саму себя: Иисус на кресте в квартире подростка – это прелесть, которой поддаётся юноша. Он вовсе не сумасшедший, как многие предполагают. Себя он ставит в центр Вселенной, себя считает Вселенной, а весь мир должен крутиться по его замыслу вокруг него, не отступая от планов, намеченных им. Слово из Библии, вырванное из контекста, произнесённое в виде очередной сентенции на злобу дня, становится сатанинским лозунгом, призывом к ненависти. Как будто цитирует Книгу он справа налево, играет в перевёртыши, отражает цитаты в кривом зеркале, когда вместо воскресения умерщвляется душа, сердце становится холодным, равнодушным, сеющим смерть.

Вениамину очень нравится подчинять себе волю других людей и манипулировать ими. Ему необходимо себя чувствовать значимым, необходимо, чтобы у него был ученик, эквивалент апостола, следующего за своим учителем. Григорий выполняет при нём роль Лазаря, именно ему он говорит: встань и иди, точно так, как священник из повести Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского»[2]. Прелесть разрушает сознание подростка, он обуян ею точно так, как герой повести Л. Андреева.

Зачем Вениамину убивать учительницу, если он пока что сам не разобрался, как привлечь её внимание, чтобы добиться цели. Сам на этот шаг он не пойдёт, потому что трус, помните, как он испуган, когда одноклассники запихивают в мусорный бак его товарища. Любой другой кинулся бы защищать честь друга, пожертвовав собой. Интересно отметить, что слабый Григорий, полностью подчинённый воле Вениамина, на убийство учительницы не пошёл, предпочёл пожертвовать собой. Поведение Вениамина страшно не только тем, что он убивает друга и унижает профессиональное и женское достоинство учителя биологии, но и тем, что он своим поведением претендует на философию отрицания всего доброго, светлого и разумного, человеческого и живого. Эта философия взрывает пространство благополучия и благопристойности. Её разрушительная сила раздирает общество зрителей, восприятие фильма разными поколениями абсолютно полярно. Верующие утверждают, что это клевета на веру и издевательство над ней. Неверующие попадают в эти риторические силки и говорят: «Вот она вера-то, до чего доводит...» Подростков восхищает поведение «борца за справедливость» Вениамина. И только немногие понимают, что ни о какой вере в фильме речи не идёт. Ученик пытается убедить окружающих в том, что он верит, но на самом деле, у него это не получается доказать никому. Зачем же создатели фильма так испытывают терпение зри-

[1] Орищенко С.С. Отражение русской революции в кинематографе...
[2] Орищенко С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда»...

телей, неужели только для того, чтобы показать, что такое фарисейство? Кто-то иронизирует в адрес режиссёра: «Серебренникову так не хочется происходить от обезьяны, ему по душе глина», – не видя разницы между первым и вторым. Возможно, что это полушутливое восприятие – самая страшная оценка.

Кому-то из зрителей могло показаться, что мальчик начитался духовной литературы и возомнил себя мессией. Кто-то из зрителей считает, что учительница от предательства сошла с ума. Но это не так. Возникает вопрос: «У Вениамина самого мутится сознание, когда он видит Христа у себя в доме на кресте или это современный продуманный подросток, который выбрал для возвышения собственной персоны цитаты из "Библии" и разыгрывает хорошо спланированный спектакль?» В «Ученике» авторы говорят об опасности сотворить для себя кумира. Идолопоклонство свойственно Вениамину. Христос в интерпретации Вениамина – идол. И занят он идолопоклонством, когда несёт не настоящий крест, а бутафорский. Когда прибивает его к стене школьного актового зала, где проходят дискотеки и другие светские мероприятия. Когда пытается проповедовать – все эти действия только подчёркивают его неверие в Бога, а не наоборот. Неверие героя усиливается музыкальной темой. Звучит песня «Бог – есть бог» словенской группы «Лайбах». Музыканты поют про смерть, ад и конец света. Не сотвори себе кумира – сказано в писании. Здесь кумир возводит в ранг идола собственную персону и требует, чтобы ему поклонялись все от мала до велика. Зло разъедает сознание подростка, неокрепшая психика даёт сбои, и он начинает жить на грани между придуманным им миром и миром реальным: с живыми людьми, с человеческой болью, проблемами и порядком и миром виртуальным, вымышленным. «Чужой» заполняет его внутреннее пространство. Юноша даже не осознаёт этого.

Борьба за молодое поколение – каждодневная, сложная, важная задача для семьи, школы и общества. Борьба за каждого должна волновать всех, так как перекодировка молодых происходит ежеминутно. Современные риторы всех мастей формируют новые секты, группы смерти, террористические банды, через интернет-сообщества умело вербуют в свои ряды молодёжь, улавливают в сети неопытные души, манипулируя их сознанием, подводят к роковой черте. И души с радостью поддаются всем, кому важно их уничтожить. В кинокартине, с одной стороны, показаны распущенные подростки, для которых привычно купаться на пляже голыми, не смущаясь присутствием посторонних, включая учителей. Их большинство. С другой стороны, группка учеников всех возрастов, объединённых крестным ходом в стенах школьного спортивного зала, выглядит не менее нелепо, чем голые подростки на диком пляже. Вениамин ни с теми, ни с другими. Он над ними всеми. Он – бог. Ученик – это понятие относится к нему опосредованно.

Мы уже говорили, что Кириллу Серебренникову свойственно изучать пороки человека, препарировать притягательную силу греха. Так в «Юрьеве дне» он исследует греховность как неотъемлемую часть земной жизни совре-

менного человека. В «Измене» пристально рассматривает смертный грех прелюбодеяния и его уничтожающую силу. В последнем фильме «Ученик» мы снова знакомимся с проблемами, возникшими в семье. Только здесь кроме семейных отношений возникает ещё одна тематическая линия – взаимодействия подростков в школе со сверстниками и преподавателями. По сути дела, фильм можно было назвать «Иуда», поскольку в этой интерпретации это бы являлось синонимом слову ученик. Предатель учителя. Вениамину очень хочется предать свою учительницу биологии Елену Львовну, которая так притягивает его к себе. Ученик противопоставляет себя коллективу, мнит себя богом, а на самом деле всего лишь идол. Пустышка. Сколько раз был прав М. Горький, сказав однажды: «Да был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?»

Но виноват в сложившейся ситуации не только Вениамин. Похоже, что понятие педагогика сотрудничества не ведомо педагогическому коллективу школы. Все эти учителя без позиции только подпитывают его гордыню, помогают ему преступить нравственный закон, не пытаясь особо разобраться в ситуации, лишь бы всё было шито-крыто, никакого сора из избы и никакого общественного резонанса. Изработавшиеся, всего боящиеся и не желающие ничего менять в своём школьном государстве учителя выглядят карикатурно. Такие педагоги, как Елена Львовна, всегда будут раздражать их, поскольку она другая, беспокойная, ищущая, настоящая, с ней всегда будешь балансировать над пропастью. Её можно признать еврейкой, масоном, инопланетянкой только ради того, чтобы откреститься от неё, выпроводить из школы. Учитель биологии, преданная делу, умеющая выводить учеников на высоты знаний, неравнодушная к судьбе воспитанников, здесь не ко двору, тем сильнее звучит её протест, когда она прибивает свои туфли гвоздями к полу и не собирается покидать стены школы, хотя все её гонят, хулят и унижают. На самом деле фильм Кирилла Серебренникова очень важный в контексте современной культуры, педагогики, социологии, психологии и политики. Он помогает увидеть, сколь важна работа школы по взращиванию молодого поколения, сколь это сложная и ответственная работа. Настоящее положение в школе показывает, что школа поставлена в условия рейтингов учителей и коллективов, соревнующихся между собой. В погоне за результативностью учителя и ученики становятся «чужими» друг другу. Мортальный код стал одним из элементов, характеризующих современную школу, что требует особого осмысления.

Мы попытались интерпретировать текст фильма, опираясь только на некоторые риторические коды. Интересен и тот факт, что в пьесе немецкого драматурга фамилия Беньямина Зюдель связана с идиоматическим выражением «ging nach Süden», используемым для описания ситуации, когда что-то пошло совершенно не так. В английском языке находим синонимическое устойчивое выражение «it is all went south» как эквивалент немецкой фразе[1]. Оба слогана близки по значению русской паремии *«благими намерениями выстелена дорога*

[1] Орищенко С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга...

в ад». Таким образом, кинотекст «Ученик» Кирилла Серебренникова имеет множество культурологических кодов. Задача зрителей – найти к ним верные ключи. Интерпретация фильма продолжается. Надеемся, что у нас будет ещё повод вернуться к его толкованию.

Итак, тема отцов и детей не перестаёт волновать современное общество. Если в романе Ивана Сергеевича Тургенева мы видели горделивое превосходство детей над отцами, их снисходительное отношение к чудачествам старшего поколения, которое заключалось в уважении «старичков», к традициям, то современное время чаще всего демонстрирует отношения, в которых институт отцовства отсутствует вовсе. XX век был непримирим к отцам. Отчасти этому способствовало разрушение христианской веры и отказ от Бога как в философии, так и в религии. Лишившись Отца Небесного, семьи осиротели и вслед за первой утратой стали терять отцов земных. Череда страшных кровавых событий в начале и середине века: революции, войны – лишали глав семейства, уничтожая мужчин физически. Заботы отныне полностью ложились на плечи матери, которая часто не справлялась с воспитанием ребёнка и терпела крах на педагогическом поприще. Конец века ознаменован новыми войнами в стране и за её пределами. Новые неизбежные потери мужского населения. Духовное вырождение всех пьющих и наркотически зависимых снова отвращает от семьи и мужское, и женское население. Детские дома в мирное время – реальность сегодняшнего дня. В основе современных взаимоотношений между отцами и детьми легла нелюбовь. Вечная тема «отцов и детей», провозглашённая Иваном Сергеевичем Тургеневым в XIX в. в литературе, продолжает интересовать читателей и зрителей в кинематографе и кинокультурологии[1].

8.5. Феномен русского кино в языковом символизме и художественных образах

Попытка автора выявить в творчестве современных кинорежиссёров традиционные ценности русского кинематографа XX в. говорит о преемственности поколений в русской культуре. Новаторство и традиция неразрывны. Феномен русского кино как семантического поля русской культуры, основанной на языковой символике и известных художественных образах, помогает понять связь между настоящим и прошлым. Символ как основной троп, порождающий многосложный художественный образ, требующий интерпретации, помогает современному зрителю причислить себя к соавторам любимого вида искусства. Как знание единых текстов рождает нацию, так знание и понимание единых художественных фильмов рождает сообщество единомышленников.

Феномен кино как искусства заключается в прямо противоположном высказыванию поэта XX в.: «Быть знаменитым некрасиво...» Кино стремится к известности уже только потому, чтобы призвать зрителей к рефлексии, которая поможет определить в данный временной отрезок – можно назвать новый

[1] Эпштейн М.Н. Отцовство: дневник. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 320 с.

фильм и его создателей «знаменитыми» или нет. Знаменитыми – читай известными, из категории: у всех на устах.

Кино, как никакой другой вид искусства, – авторское произведение. Отсюда столько школ, направлений, идиостилей. Сергей Эйзенштейн, Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, Тенгиз Абуладзе… Эти имена из русской культуры XX в. известны всему миру. В самом деле, когда имя режиссёра становится известным? Когда у него есть чем поделиться, есть о чём рассказать, в чём «исповедаться». Это то, что по-настоящему жжёт изнутри, что требует выхода, разговора, интерпретации, чтобы не сойти сума, чтобы «разродиться», создать кинополотно со всеми важными для автора импульсами. Иными словами, в основе создания кино – освобождение от размышлений по поводу интересующего вопроса. Недаром классик мирового кинематографа Андрей Тарковский говорил, что идеально, когда режиссёр решает несколько задач: пишет сценарий, музыку, овладевает ремеслом оператора и сам снимает то, о чём хочет поведать. Создать свой мир, подобно демиургу, и стать человеком мира, подобным тому, о котором говорит доктор искусствоведения Паола Волкова: *«Приходит в мир человек и переводит навсегда стрелки культуры, образа, стиля, навсегда становясь рубежом в истории культурного сознания»*[1].

А. Тарковский – один из таких людей, он указал направление, в котором может двигаться режиссёр. Оно было воспринято последователями. Так, сегодня Юрий Быков стремится в своих кинокартинах принимать активную созидающую позицию. В фильмах «Жить»[2] и «Дурак»[3] он сценарист, режиссёр, композитор; в фильме «Майор»[4] – сценарист, режиссёр, актёр (одна из главных ролей). Рената Литвинова в фильме «Последняя сказка Риты»[5] – сценарист, режиссёр и исполнительница главной роли. Так реализуется пожелание Андрея Тарковского быть автором фильма во всех возможных ипостасях. Отдать, чтобы продолжать жить, чтобы переступить за грань вопроса, чтобы наблюдать за отдельной жизнью созданного тобой произведения – таков итог популярности, к которой стремятся кинорежиссёры сегодня.

Не менее интересна в этой связи и предполагаемая роль зрителя, тонко улавливающего импульсы времени, болеющего идеями режиссёров, задающегося похожими вопросами, обременённого оригинальными выводами. Кино как феномен часто предстаёт перед зрителем в виде одного разговора о самом насущном, хотя каждая новая работа кинорежиссёра может не соотноситься с предыдущими: ни судьбами, ни историями, ни временем, ни странами. Достаточно вспомнить творчество Андрея Тарковского, чтобы убедиться в этом. Тема утраченных отношений с отцом, желание их возобновить, желание познать истину Божественного промысла исследуется режиссёром из фильма в фильм.

---

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн.1. С. 76.
[2] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения»…
[3] Орищенко С.С. Любимый герой в поисках гармонии…
[4] Орищенко С.С. Психология поступка, или Рождение Зевса…
[5] Орищенко С.С. Заигрывание с образом смерти…

Сегодня подобное мы наблюдаем в творчестве Юрия Быкова и его фильмах «Жить», «Майор», «Дурак», сложившихся в своеобразную трилогию, где автор ищет «человеческое в человеке». Он изучает категории духовного и бездуховного: исследует мотивы, которые помогают потерять нравственные ориентиры; препарирует безнравственность, обнажая болевые точки человека, который, теряя образ Божий в душе, становится безобразным, превращается, по мнению режиссёра, в чёрта, ведь отсутствие совести позволяет ему быть нелюдем. *«Совесть является калькой с греческого и буквально означает "совместное знание", т. е. изначально это чувство неловкости от того, что кто-то кроме тебя знает о твоём неблаговидном поступке»*[1].

Другой феноменальной составляющей современного кино является *«антиреалистичность художественных приёмов».* Постмодернизм вклинивается сегодня в контекст семантического кинопространства, усложняя многопостигаемую символику. Так, время в «Измене»[2] Кирилла Серебренникова способно «сбежать» от человека в буквальном смысле с единственным акцентом, сосредоточенным на переодевании героини в лесу. Колокольня фантастическим образом распознаёт праведников и переправляет их на другую планету, где есть жизнь, вода и счастье. Об этом рассказывает Алексей Балабанов в фильме «Я тоже хочу»[3]. Колокольня находится в зоне отчуждения, где-то между Угличем и Петербургом, там царит ядерная зима, которая имеет строго ограниченное пространство. За её пределами всё идёт своим чередом. Образ смерти Ренаты Литвиновой в работе «Последняя сказка Риты» превращается в Прекрасную Незнакомку, подобную лирической героине Александра Блока, которая изо всех сил пытается скрасить последние дни своей подопечной. В «Дирижёре»[4] Павла Лунгина зрители вынуждены слушать речь на иврите без перевода, титров, закадрового комментария, создатели настолько доверяют интуиции зрителей, что не пытаются объяснить им, что отвечает девушка на иностранном языке Петрову-старшему.

Трудно представить себе современный кинематограф без использования в нём символов. С одной стороны, символ древнейший троп: может возникнуть ложное опасение, что с его помощью нельзя сказать что-то новое в искусстве. С другой стороны, символ в кинематографе – по-прежнему самый востребованный троп изо всех известных выразительных средств. Сегодня кинематографическую символику условно можно поделить на литературную, музыкальную, живописную, собственно кинематографическую, историческую, православную, то есть символы в кино близки аллюзиям, только семантическое поле гораздо шире.

---

[1] Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове... С. 33.

[2] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

[3] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

[4] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр»...; Ее же. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...

Символика необходима современному кино, ведь символ всегда был знаком философского, мировоззренческого уровня. Именно через него режиссёр может передать информацию зрителю, чтобы идентифицировать с ним язык культурных кодов. В фильме Никиты Михалкова «Солнечный удар»[1] по пустой улице мчится трамвай с перевозбуждёнными матросами, палящими из маузеров во все стороны. Одна пуля настигает ни в чём не повинную райскую птицу – павлина. Через этот символ режиссёр вошёл в пространство другого текста И.А. Бунина «Окаянные дни» и соединил его с рассказом о любви. Трамвай здесь – символ не только революционных перемен, стремительно ворвавшихся в жизнь царской России. Революционный трамвай – символ «Заблудившегося трамвая» Николая Гумилёва, в бездне революционных событий мчится он по спящему городу и не может остановиться ни во времени, ни в пространстве. Мы не знаем, какое количество матросов находится в нём, но что-то подсказывает, что их должно быть двенадцать, как в одноимённой поэме Александра Блока. Литературной символики в кинокартине Никиты Михалкова много. Обязывают произведения И.А. Бунина, которые он экранизирует. Рядом с ними показаны символы исторические. Кожанки на плечах революционеров – символ времени, фотографии – символ технического прогресса, белый пароход – символ мирной беззаботной жизни, лестница с катящейся вниз детской коляской – символ кинематографической традиции по Эйзенштейну, отражающей смерть, гибель, революционный хаос.

Трамвай как символ революционных событий не нов для истории кино. Вспоминается другой символ – пустой трамвай, не управляемый вагоновожатым, и в нём блистательная актриса немого кино Ольга Вознесенская из фильма Никиты Михалкова «Раба любви» (актриса Елена Соловей). Её повторяющийся вопрос-утверждение, обращённый к людям, уничтожающим друг друга: «Господа, вы звери?» – навсегда запечатлелся в памяти зрителей. Трагедия братоубийственной Гражданской войны снова связана с символом – революционным трамваем, стремящимся к разрушенному мосту и несущему неминуемую гибель его пассажирам. Трамвай, как символ, часто используется в кинематографе, как в литературе самый востребованный вид обуви – галоши. У Алексея Балабанова в фильме «Брат» один из братьев спасается от преследования на грузовом трамвае. Здесь трамвай, как сказочное избавление от бед, как ковёр-самолёт, подхватил героя и переправил в безопасное место.

Подобные символы, связанные с литературными и собственно кинематографическими реминисценциями, встречаются и у других кинорежиссёров. Убитая птица возле моста через речушку Колокшу в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» говорит о тесной связи современной киноистории с пьесой «Чайка» А.П. Чехова[2]. Это не единственный символ в фильме, начиная с имени главной героини – Любовь, и заканчивая её новой профессией уборщицы в тюремной туберкулёзной больнице. Конечно, Кирилл Серебрен-

[1] Орищенко С.С. Отражение русской революции в кинематографе...

[2] Орищенко С.С. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»...

ников пользуется не только символами. Уникальны его метафоры, исследованию которых мы посвятили целый параграф, но символ богаче метафоры[1]. Он равен семиотическому знаку. Чего стоит знание только музыкальных произведений, прозвучавших в фильме, чтобы понять насколько богаче становится образ героини через музыкальные фразы[2]. Фильм «Юрьев день» вполне смог бы иметь второе имя – «Сила судьбы» по названию одноимённой оперы Верди, арию из которой исполняет Любовь Павловна. Неконцепированный зритель узнаёт об этом только из титров в конце фильма. Уникальна связь оперной дивы Любови Павловны с духовным миром, подтверждением тому может служить единственная фраза из 103-го псалма, которую пропоёт актриса с колокольни Юрьева. Знание текста этого псалма даёт надежду на будущее как героине фильма, так и зрителям. Символическое (единственное) обращение Бога к женщине окрыляет.

Кроме музыкальных символов современные режиссёры пользуются символами живописными. Конечно, на первое место здесь выходит цветовая гамма, так как любой цвет равен знаку. У Никиты Михалкова в «Солнечном ударе» символичен голубой газовый шарфик, облетевший весь пароход, как нечто воздушное, волшебное, непостижимое, похожее на воздух, без которого невозможно жить дальше. У Ренаты Литвиновой в «Последней сказке Риты» это постоянное присутствие в жизни героини белого и чёрного: от воронов до бальных платьев, от снега до докторского халата, как напоминание о приближающейся кончине. Смена белого и черного, как сон, как чёрно-белое кино, которое вмещает в себя весь спектр, всё многообразие земной жизни.

Самое яркое впечатление от подобного символа в фильме Павла Лунгина «Дирижёр». В нём привлекает не только цветовая гамма. Его живописная символика требует особых искусствоведческих знаний и их интерпретации. На полотне Александра Петрова закодирована картина Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу». Александр, сын главного персонажа фильма, известного в мире дирижёра Петрова, изобразил на картине умершего отца. Картина полностью повторяет полотно немецкого художника, только вместо головы Иисуса Христа голова отца. Эта замена должна была рассказать дирижёру о многом. В основе этого символического замещения надежда погибшего юноши на то, что отец сможет воскреснуть и понять сына, принявшего страшное решение – уйти из жизни только ради того, чтобы отец впервые смог его услышать.

Прекрасна символика слова, как эквивалент православной мысли, у таких авторов, как Павел Лунгин в фильме «Остров»[3], Владимир Хотиненко в фильме «Поп»[4], Николай Досталь в фильме «Монах и бес»[5], Алексей Балабанов в

[1] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...
[2] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день»...
[3] Орищенко С.С. Предательство и прозорливость...; Ее же. Три взгляда на «Остров»...
[4] Орищенко С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимир Хотиненко...
[5] Орищенко С.С. «Монах и бес» Николая Досталя...

фильме «Я тоже хочу»[1]. В этих кинокартинах звучат молитвы, обращённые к Богу. Они звучат настолько современно, что может показаться, что они созданы сценаристами сегодня. Складывается впечатление, что авторы настолько хорошо ориентируются в православных текстах, что способны создать молитвы простым доступным языком, который будет одинаково понятен воцерковлённым и невоцерковлённым зрителям, а также атеистам. На самом деле, каждая молитва, произнесённая в этих фильмах, взята из молитвословов, имеет свою историю и принадлежит кому-то из сонма святых, любивших эти символические слова, обращённые к Богу. Наверное, поэтому так убедительны эпизоды, связанные с православными молитвами в перечисленных кинолентах.

Андрей Прошкин в фильме «Орда» рассказывает о далёком историческом прошлом России[2]. Символике в фильме можно посвятить отдельную статью. Много православных символов, что оправдано, поскольку зритель узнаёт от создателей киноповествования, как возник Чудов монастырь в пределах Московского кремля. Но мы остановимся на одном символе – отрубленном пальце татарской ханши Тайдулы. Она сама наносит себе увечье, подчеркнув тем самым, что разрешает через эту жертву занять престол одному из сыновей, убивших своего брата. Удивительно, но словарную статью о «пальце» редко можно увидеть в книгах о символах. Нет такой статьи даже в «Большой энциклопедии символов: символы, знаки, эмблемы». Нашли толкование мы только в «Словаре символов» Джека Тресиддера. Она посвящена символам народов Африки и У. Черчиллю и его знаку победы в виде «V». В символике славян пальцы на руке – это дети. Боль, причинённая одному пальцу, откликается болью во всей руке и в сердце родителей. Очень часто к этому символу вынуждены прибегать те матери, у которых дети не могут поделить родительскую любовь. Именно в этих ситуациях мать демонстрирует ладонь и показывает, что пальчики – дети, что больно за каждого ребёнка, все в семье единое целое. Тайдула, лишив себя пальца, не только согласна закрыть глаза на гибель ребёнка, отсутствие пальца – вечное напоминание, что одного из сыновей она потеряла навсегда.

Андрей Звягинцев, как многие другие режиссёры современности, использует символы в своей практике. Интересно наблюдение за кинематографическими антисимволами. Один из них мы подробно рассмотрели в параграфе о фильме «Левиафан»[3]. В нём показано, как две свиньи едят из одного корыта. Что же это значит для современного зрителя? Какой новой краски добавили авторы в этот незатейливый, на первый взгляд, эпизод? Знатоки символов с уверенностью скажут, что такое поведение хавроний – символ проституции. Все остальные выводы читатели смогут сделать самостоятельно. Важно отметить, что в киноязыке символ может не распознаваться зрителем, если

[1] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

[2] Орищенко С.С. Чудо в художественном фильме Андрея Прошкина «Орда» // Известия СНЦ РАН. Самара: СНЦ РАН, 2014. Т. 16, № 2 (4). С. 972-976.

[3] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи...

тот относится к кино потребительски, не вступает в интеллектуальную игру по дешифровке кинотекста, соперничая с режиссёрами.

Изо всех перечисленных символов наиболее интересный, на наш взгляд, был показан в фильме Андрея Кравчука «Викинг», когда зрители в куполе православного храма в Херсонесе увидели белую кошку или пантеру. Этот символ настолько «забыт» в культуре, что его смысл раскрывается перед современными зрителями только благодаря словарной статье в «Большой энциклопедии символов». Белая кошка в куполе храма – знак образа Иисуса Христа[1].

Таким образом, хочется отметить, что символы в современном кинематографе использовались всегда и, очевидно, будут использоваться в будущем, поскольку символы позволяют говорить о многом, делать кинокартину многопостигаемой, кодировать её смыслы, приглашая кинозрителей к сотворчеству. Символы одновременно усложняют художественный образ и делают его прекрасным, по-настоящему интересным. Задача кинокультурологии – следить за кинематографическими символами, их значениями, чтобы передать будущим поколениям знания, основанные на культурной памяти кинозрителей. Особо ценные символы необходимо фиксировать в кинематографических словарях.

ГЛАВА 9
ЛИКИ СМЕРТИ И ЕЁ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

9.1. Маски смерти в современном кинематографе: к интерпретации фильмов Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзира Такита «Ушедшие»

Антропология маски в современном кинематографе. Маска смерти в художественных фильмах «Измена» Кирилла Серебренникова и «Ушедшие» Йодзиро Такита. Смертные грехи одних и нарушенные ими заповеди. Духовное возрождение других. Осмысление себя в мире людей и в космосе. Культурные связи. Если разговор о маске начать с риторического приёма, основанного на фиксации потока мыслей-образов, то наше сознание выдаст приблизительно такой набор словосочетаний и вопросительных предложений. Антропология маски. *«Область маски простирается гораздо дальше, чем область темперамента»*[2].

Кому принадлежит маска? Человеку? Животному? Богу? Когда маска является ликом, а когда личиной? *«Маски имеют место даже в эфире и на всех ступенях духовного мира, поскольку сам духовный мир выступает в облачении, под маской материи»*[3].

Маска и место её проявления. Маска клоуна в цирке, в кино. Лицедейство. Маска – это сокрытие чувств или их демонстрация? «Быть маской означает обладать развитым астральным телом»[4]. Какие литературные персонажи являются масками? «Железная маска» Александра Дюма. «Из-под таинствен-

[1] Орищенко С.С. Роль преподавателя как проводника...
[2] Кёниг Карл. Человек в Camphill[9]
[3] Там же. С. 36.
[4] Там же. С. 46.

ной холодной полумаски» Михаила Лермонтова, его же «Маскарад». «Балаганчик» и «Незнакомка» Александра Блока. Читается маска. Не читается маска, то есть не распознаётся. Маска и Античность. Маска и Средневековье. Маска и театр Востока. Где начинается искусство? Возможно, там, где маска выполняет несвойственную ей функцию? Бунт масок заключается в срывании масок? Кто в этом заинтересован? Маска на лице. Маска – действие. Маска архитектуры. Возможно ли фасад здания причислять к маске? Облицовочная плитка. Традиции в храмовом строительстве. Безличие современной архитектуры. Устремлённость строительства ввысь – спор с Богом, вызов небу, потерянность храма в архитектуре современного города. «Дом на набережной» Юрия Трифонова. «Пушкинский дом» Андрея Битова. «Вечный чеховский мезонин» в начале XX в. как лицо эпохи. «Маска – это сосуд»[1]. Маскировка. Маскарад. Карнавал. Скоморошество. Святки. Приключения, желание изменить реальность. Перцепция временных сдвигов, остановка времени. Присутствие в пространстве. Движение. Поза. Жест. Театрализация представления. Театральная премия – «Золотая маска». Выразительные средства маски: глаза, губы, нос, причёска, головной убор, костюм. Цвет маски. Функция маски. Углубление художественного образа или его схематичность. Маска и мистерия. Маска и символ. Маска и метафора. Маска и синекдоха. Карнавальная культура и маска. Венеция. Маска и ритуалы. Маски индейцев, африканцев, японцев. Маска и язычество. Шаманство. Посмертная маска. Затухание. Статичность. Обездвиженность. Мертвенность. Страх. Маска смерти есть, а маска жизни? Какое лицо у жизни? Многоликость маски. Многовариантность лика. Маска без эмоций. Неодухотворённость. Новогодняя маска. Маски животных. Маска-тотем. Профессиональные маски. Сварщик. Врач. Грабитель. Диктор. Омоновец. Разведчик. Водолаз. Космонавт. Маска природы. Возможно ли применить это определение к пейзажу? Предгрозовое небо. Тишина перед бурей. Затмение солнца... Маска обманывает или предупреждает?

Из всего потока спонтанных мыслей и впечатлений мы остановимся на масках, используемых в кино, поскольку кинематографическая маска представляет собой достаточно многообразную и оригинальную составляющую в искусстве. Мы поговорим о масках, которые актёры вынуждены надевать на себя или на других персонажей, угадывая их сущность или ошибаясь в ней. Причём мы выбрали фильмы, в которых лица актёров остаются на экране в обычном виде, не применяя и не примеряя масок карнавального типа. То есть лица героев остаются прежними, не приукрашенными, не видоизменёнными. *«Понятие маска связывает способность к изменению и преобразованию внешности с практикой моделирования некоего образа, способностью соединения символического лика с реально видимым и практически осуществимым действием. Эта связь в крайнем своем значении маркирует исполнителя как маску»*[2].

[1] Там же. С. 59.

[2] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре: автореф. Санкт-Петербург, 2007. С. 12.

Тогда что такое маска киноактёра? И чем она отличается от театральной маски? Маска – это ещё и состояние, которое помогает персонажу существовать в пространстве экранной жизни. Концентрация всех эмоциональных сил помогает в кино показывать себя в разных планах, скрывая своё я или демонстрируя одну из его черт, усиливая характерность образа точно так, как это делается на театральных подмостках. Достаточно обратиться к мнению известного режиссёра, чтобы понять, насколько многофункциональна маска актёра: *«Отказавшись от маски как предмета на лице актера, В.Э. Мейерхольд начал маркировать различные явления жизни, театра, литературы через понятие маски, "в которой большое обобщение, поиск маски внутри себя" (Мейерхольд В.Э., 1962, № 6). Маска у режиссера могла быть и характером, и социально значимым понятием, и пластической формой роли и амплуа артиста»*[1].

Казалось бы, что говорить о маске на лице актёра, когда он не скрывает лица, довольно парадоксально. Но всё-таки попытаемся поговорить об этом на примере двух кинематографических работ последнего времени. Это художественные фильмы Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзиро Такита «Ушедшие». Объединяет картины лишь современность. Все остальные составляющие разнят кинодрамы. Две страны: Россия и Япония. Любовный четырёхугольник в русской версии и поиск средств к существованию и обретение гармонии внутри себя в японском фильме. «Мёртвые живые» в «Измене» Кирилла Серебренникова и «одухотворённые мертвецы» в «Ушедших» Йодзиро Такиты. Но начнём всё по порядку.

Киноповествование Кирилла Серебренникова привлекает зрителя своей многоплановостью. Несколько пластов погружения: от банальной измены супругов до философских обобщений в «Острове мёртвых» Арнольда Бёклина и Сергея Рахманинова. Смертный грех измены классифицирован у восточных христиан в системе грехов под номером 2, то есть степень его разрушительной силы на душу человека располагается в первых строках. Интересен и тот факт, что плотский грех прелюбодеяния указан не только в смертных грехах, но и в десяти заповедях. Сладострастие, блуд, похоть, распутство давно стали обыденными в современном мире. Жена имеет любовника, муж любовницу. Девственность стала размытой категорией, настолько необязательной, что уважение к ней сохранилось только в стенах храма, остальные же члены общества считают её чуть ли не чудачеством. Верность «молодожёны» заменили добрачной проверкой на «совместимость»: пары сходятся и живут многолетними гражданскими браками, которые часто так и не становятся законными. Заводят детей для себя с прочерком в свидетельстве о рождении ребёнка в графе отец. Прибегают к суррогатному материнству, чтобы не испортить себе фигуру. Сдают детей в детские дома как ненужную вещь. Страстное желание плотских удовольствий рождает новые трагедии, коверкает судьбы, меняет представление о добре и зле.

[1] Там же. С. 28.

Если отнестись к истории Кирилла Серебренникова, как к частной истории из реальной жизни, то можно сопереживать двум героям, которые мучаются из-за измены своих супругов. Пациент, полный сил и здоровья, придя на профосмотр по программе всеобщей диспансеризации, уходит из кабинета врача-кардиолога с тяжёлым сердцем. Доктор сообщает мужчине не о проблемах со здоровьем, в котором пациент не сомневался до сих пор, а о проблемах в его семейной жизни. Она утверждает, что её муж изменяет с его женой. Мужчина скептически отнёсся к сообщению, но сердце его дрогнуло. Он срывает с себя электроды кардиологического аппарата, как бы прерывая линию жизни, которая была обозначена характерным звуком при остановке сердца. Обиженные на судьбу и супругов доктор и пациент собираются отомстить неверным и совершить ответный удар. Здесь уместно вспомнить о масках в культуре как эквиваленте тайной жизни, как она видится искусствоведу Паоле Волковой: *«Любовь и ревность – лёгкая добыча хищных масок, запутавшихся в маскараде жизни»*[1].

Герои приходят на место «преступления» (из докторши мог бы получиться неплохой детектив, поскольку она в курсе всех телодвижений изменившего ей супруга и его любовницы) и пытаются заняться сексом. Попытка не увенчалась успехом, так как оба признаются, что прежде никогда не изменяли. Они попадают в ловушку, потому что не учли того факта, что не готовы к измене. Ситуация *«между перед и внутри»* мешает им уподобиться «ревнивым мстителям», оба испытывают неловкость, описанную Жоржем Диди-Юберманом, когда человек, совершая поступок, ощущает на себе взгляд со стороны: *«Мы между перед и внутри. И это неудобное положение определяет весь наш опыт, когда всюду, даже внутри нас, в том, что мы видим, открывается то, что смотрит на нас»*[2].

Через некоторое время их обидчики погибают во время очередной интимной встречи. Доктор и пациент попадают под подозрение о подстроенном несчастном случае, поскольку в момент трагедии находились этажом выше. Мужчина берёт на себя вину, но следователь рвёт его заявление с признательными показаниями, поскольку сомневается в них, и отпускает подозреваемых. После похорон мужчину начинает непреодолимо тянуть к докторше, но она прерывает общение на несколько лет. Случайная встреча бросает их в объятия друг друга, хотя оба за это время успели создать новые семьи. Местом своих встреч они выбрали тот номер гостиницы, где прежде встречались их супруги, номер, который объединил их бывших на смертном одре. Через некоторое время «новоиспечённый» любовник умирает в гостиничном номере от инфаркта. Любовница оплакивает свою горькую судьбу. Это первый поверхностный, реалистический план картины, рассуждая о котором, можно много почерпнуть из области нравственного облика современного общества. Но мы видим своей задачей не обвинение общества, погрязшего в разврате, а поиск других смыслов, которые попытались передать зрителям создатели фильма.

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн.1...

[2] Диди-Юберман Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург: Наука, 2001. С. 221.

Уже здесь, в первом пласте драмы, мы можем говорить о роли-маске, исполненной Франциской Петри в роли доктора. Именно маска главной героини и помогает увидеть в фильме Кирилла Серебренникова «сложную систему» символических аллюзий, подобных тем, о которых говорит в своём исследовании А. Толшин: *«Определенный разброс значений слова маска выявляет сложную систему динамических внутренних и внешних взаимосвязей между маской, лицом, носителем и моделируемым образом и зрителем. В этих связях присутствует противопоставление маски и личности, выявляется связь с миром сакральным (через негативные экспрессивные синонимы и мир героев и мертвых), присутствует оппозиция Я – Другой... Этимология говорит в большей степени о духовных, чем о практических предназначениях маски»*[1].

Если зёрна порока попадают в почву, то они могут долго вызревать, чтобы потом вырваться на волю, пожирая человека, искажая его Божественную сущность. Жил-был человек, довольный своей жизнью, верящий в разумность своего существования, любящий муж и отец. Жил счастливо, пока его сознание не разъело сомнение в верности жены. Ревность героя приводит к убийству. Сегодня он обвиняет жену в измене и судит её и её любовника. А завтра сам повторит их смертный грех, грех, из которого не выпутаться, слишком тонко сплетены сети, которые улавливают души человеческие. В самом деле, если доктор и её пациент повторяют судьбу предыдущей пары, тогда почему они умирают не вместе? Почему доктор продолжает жить, ведь это она стала причиной сомнений верного мужа – своего пациента? (Месть всем мужчинам за неудавшееся женское счастье?) Не расскажи она об измене его жены, и он век бы прожил в неведении, долго и счастливо. Создаётся впечатление, что главная героиня фильма играет не только роковую женщину, способную использовать мужчин и играть их сердцами, а нечто большее. И вот здесь уместно вспомнить о маске, которая вроде бы не меняла лица героини. О той самой мертвенно-бледной маске, которая подчёркивает, что перед нами не женщина-вамп, а Мойра в её трёх ипостасях: сначала прядёт нить жизни, затем отмеряет её и наконец – отрезает, вычёркивая очередную жертву из списка живых[2]. Уж слишком много смертей вокруг нашей героини концентрируется, и слишком ясно звучат слова, сказанные ею юной пациентке, что нет ничего прекраснее в жизни человека, чем смерть. Искусствоведы считают, что *«Маска и тело актера представляют собой неразделимое единство. Маска заставляет играющего двигаться так, чтобы лицо всегда было обращено к зрителю. Это делает необходимым создание выразительной скульптурности тела и мизансцены. Характер жестов, их вариации, ритмы и размеры соответствуют выразительности маски. Этому же подчинены манера речи, особенности реакций и поведения. Такое единство спо-*

[1] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 13.

[2] Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. Москва: БРЭ, 1992. С. 374. Мойры (мойра, букв. «часть», «доля», отсюда «участь» которую получает каждый при рождении) в греческой мифологии – богини судьбы. Клото – прядущая (нить жизни). Лахесис – определяющая судьбу жизни (длину нити). Атропос – неумолимая, неотвратимая участь – смерть (перерезающая нить жизни).

собно "оживить" маску как персонаж (К. Вервейн). Маска связана с "экстрабытовым" движением[1]*, т. е. движением, передающим информацию. Оно предполагает создание "второго тела" (условной формы), "преувеличения социо-биологического феномена"*[2]*, требующего большой эмоциональной энергии. Его природа отражена в бахтинской гротесковой (экстатической) концепции телесности»*[3].

Удивительно, но Кирилл Серебренников идёт от противного. В первой части фильма мы чаще видим героиню со спины, как будто она накапливает энергию «второго тела», чтобы употребить её по назначению. Видим её стройную, по-девичьи утончённую фигуру, спрятанную то в медицинском халате, то в пальто. Маску смерти, которую носит героиня фильма, в начале киноповествования не сразу различишь: скромная одежда и обувь, немодная причёска. Героиня как будто прячет лицо, и это понятно: не хочет показывать припухших глаз и сметённого состояния духа. На лице минимум макияжа, подчеркнём ещё раз, особо выделяется мертвенная бледность, которую можно объяснить теми внутренними переживаниями из-за измены мужа, которыми она пытается поделиться с пациентом. Бледность настолько «съедает» лицо доктора, что «Бледная маска» безликой героини актрисы Франциски Петри напоминает нам маску смерти на «острове Измены». Всё, к чему она прикоснётся, подвержено смерти и тлену. Находим подобные наблюдения в книге О. Аронсона «Метакино»: *«Но лицо – настолько "сильный" объект, что практически не уклоняется от восприятия, а напротив, даже его формирует. Требуется особая изощренность представления, чтобы лицо-объект было опознаваемо не сразу. В подобных случаях (как на картинах Арчимбольдо, Дали, Магритта) лицо проступает как возможный эффект восприятия других вещей. Характерно, что "другие вещи" в лице увидеть намного труднее. Оно словно обладает неизбежным приоритетом восприятия. Есть и другой мотив в этой фразе – метафорический. Так можно сказать, когда мы имеем дело с чем-то, что не в силах принять в человеке. Когда мы сталкиваемся с бесчеловечным в человеке»*[4].

Кириллу Серебренникову удалось до определённого момента в драме сделать лицо героини «не сразу опознаваемым». По крупицам собираем маску, которую героиня тщательно пытается скрыть от зрителя. Вот героиня после очередной холодной ночи, проведённой в супружеской постели, ест землю, уподобляясь покойнику, которому в рот набивается земля. В этом эпизоде очень сложно скрыть истинную маску, хотя героиня стоит к нам вполоборота. Основная часть лица развёрнута к стене. Она сейчас мёртвая или живая? Что если она всего лишь клянётся, пожирая землю, отомстить обидчику, уничтожить его за пренебрежительное к себе отношение, за игнорирование себя и неиспол-

[1] Barba Eugenio and Nicola, Savarese. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. Second ed. Routledge. London and New York, 2006. P. 7-10, 258, 262.

[2] Grotowski J. Pragmatic laws/ Barba Eugenio and Nicola Savarese. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. Second ed. Routledge. London and New York, 2006. P. 268-269.

[3] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 32.

[4] Аронсон О. Метакино. Москва: Ад Маргинем, 2003. С. 69.

нение супружеского долга? Все знают, что месть отверженной женщины может быть страшной, как тот сладострастный поцелуй на смертном одре, когда обиженная женщина запечатлевает его на губах улыбающегося покойника, не способного сопротивляться. Не ушёл-таки супруг от последнего поцелуя. И с тех пор губы Мойры становятся ярко-алого цвета, как будто она подпиталась очередной смертью на несколько следующих лет. В сцене опознания мужа в морге актриса даже не пытается посмотреть на супруга – она уверена, что это он. Да и какие могут быть в этом сомнения, если его гибель – часть её плана или вернее сказать – смысл существования. Удивительно, но эта кинематографическая ситуация так близка размышлениям Жоржа Диди-Юбермана в книге о минимализме в современном искусстве: *«А ведь это та самая сила отсутствия, что лежит в основе формальной стратегии самого интересного, самого новаторского современного искусства, но и в основе анахроничной (в буквальном смысле этого слова) стратегии всякого человеческого желания, всякой человеческой скорби. Своим сущностным безмолвием – в котором нет неподвижности или инертности – и своей силой несходства минималистский "антропоморфизм" дал самый прекрасный из возможных ответов теоретическому противоречию между "присутствием" и "специфичностью"»*[1].

Для нас так важны размышления французского философа о том, как могут складываться отношения между тем, что «мы видим» и тем, «что смотрит на нас». Занимаясь философией образа и изображения, он рассуждает о нескольких видах безмолвия, которые так же соотносятся с нашими наблюдениями в фильме «Измена» Кирилла Серебренникова. Вспомним сцену поедания земли оставленной супругой. Она соотносится с «первым безмолвием», отмеченным Диди-Юберманом: *«Первое безмолвие – это закрытый рот вселяющего тревогу человека, перед которым он испытывает глубокое стеснение, неловкость и даже страх – чувствует себя отстранённым, словно между ними вкрадывается пустота, и в то же время поглощённый им, словно пустота заполняет его самого, то есть оставляет его наедине с собой. Это человеческое безмолвие, обрыв речи, возбудитель страха и того "ответного одиночества", к которому зачастую принуждают своим присутствием мёртвые или безумцы»*[2].

Героиня как будто специально набивает рот землёй, чтобы не проронить ни слова, ни стона, ни звука. Это та пустота, которая в скором времени отдалит её от супруга. В этой сцене она сама уподобляется мёртвой или безумной.

Другая составляющая методологии художественно-исторических исследований Диди-Юбермана касается того, «кто смотрит на нас». Применительно к фильму это покойный супруг на церемонии прощания с усопшими. Здесь уместен и *«закрытый ящик»*, который *«поглощает и страшит»* и упоминание фразеологизма *«немой, как могила».* «Второе безмолвие» накладывается на первое и делает невозможным возвращение того, кто глядит из гроба, даже несмотря на то, что на его запечатанных отныне устах играет улыбка. *«Второе без-*

[1] Диди-Юберман Жорж. То, что мы видим... С. 119.
[2] Там же. С. 105.

молвие – это "немой, как могила", закрытый ящик, который предписывает самим своим объёмом отстранение от содержащегося в нём опустения, – опустения, которое он тем не менее вновь открывает в глубине нашего взгляда: и это, конечно же, ещё один способ его поглотить. Ящик поглощает и страшит взгляд, возможно потому, что снова, другими средствами, обрывает речь – идеальную, метафизическую речь окончательно оформленной, полной формы; и ещё потому, что оставляет нас в этом обрыве одних, и словно открытыми перед ним»[1].

По цепной реакции смерть возникает вокруг доктора на протяжении всей картины. Катастрофа в начале фильма тоже уносит жизни троих, это похоже на эпиграф к фильму смерти. Случайной гибелью людей на остановке, на которой только что простились врач и пациент, героиня затягивает удавку, которую только что набросила на пациента в своём кабинете. С этой случайности он неотступно будет думать только о ней и о той истории, которой докторша поделилась с героем.

Другая составляющая маски доктора – её переодевание в лесу, смена одежды и обретение другой линии жизни. Как будто со сменой одежды – сдиранием личины – и сменой фамилии (мы предполагаем, что она захочет сменить её, чтобы забыть всё, что было в прошлом) она приобретает другую судьбу. Пребывание в «новом теле» привносит новые краски в жизнь героини: из нелюбимой и нежеланной она становится вожделенной. Это подтверждает новая маска – более женственная причёска, макияж, декольтированная одежда. Почему же у зрителя возникает ощущение, что перед ним Мойра. Известно, что в греческой мифологии со временем *«Мойры понимаются как рок ("то, что изречено") и судьба ("то, что суждено"). Мойры – это тёмная невидимая сила, она не имеет отчётливого антропоморфного облика, изображение Мойры в античном искусстве редко»*[2].

Возможно, именно поэтому мы наблюдаем героиню после похорон мужа в ванной комнате, тщательно сбривающей воображаемую щетину с лица и волосы с груди, как это делал её супруг при жизни, а затем героиня бреет ноги – привычные места для женского тела. Эта сцена вводит зрителя в недоумение, ставя перед ним ряд вопросов, на которые он пытается ответить. В самом деле, сначала кажется, что героиня обезумела от неразделённой любви: от горя или от радости из-за того, что настал конец этой истории, изнуряющей сознание. Если допустить мысль, что наше предположение о маске смерти в облике доктора-кардиолога из местной поликлиники имеет право на существование, то становится ясной сцена бритья, поскольку *«у обитателей верхних и нижних миров, наряду с общими признаками сходства с человеком, как правило, присутствуют признаки, отличающие их от людей. К таковым обычно относятся гигантский или карликовый рост, огромная сила, наличие хвоста или крыльев, чрезмерная волосатость и др.»*[3].

---

[1] Там же.

[2] Мелетинский Е.М. Мифологический словарь... С. 374.

[3] Антропоморфизм. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Антропоморфизм (дата обращения: 14.12.2014).

И если «чрезмерная волосатость» не обезображивает нашу героиню в буквальном смысле этого слова, то мы помним, что она прячется за маской, которая является не просто предметом искусства, а окном в другой мир. Здесь закономерно возникает вопрос: любила ли своего супруга героиня? Не мешал ли ей муж, не отнимал ли половину её сущности? Он точно не видел в ней привлекательной женщины, не чувствовал женского начала… А ей хотелось, чтобы её любили, любили так же страстно, как любят земных женщин. Она вынуждена делить с ним ложе, потому что она привязана к нему крепкой нитью, которой осталось недолго виться. Он, предчувствуя это, отказывает ей в любви. Она мстит, мстит страшно, отнимая жизнь в момент наивысшего наслаждения, лишая супруга не только смысла бытия, но и *«собственного смысла»*. «Иначе говоря, смерть есть предельное действие, в котором мир обретает смысл именно в силу того, что в этот момент (и только!) умирающий отпускает от себя свой собственный смысл. Другие уже готовы присвоить этот смысл себе, готовы интерпретировать. И нет никакого шанса разрушить грядущее представление. Мир оказывается собран только на мгновение. Этот миг ярче всего освящен смертью. В этот миг ты теряешь не только язык коммуникации (и даже свой диалект), не только весь вещный мир (и даже его пустынность), но саму возможность противоречить. В этой точке ты присвоен другими, другие придают тебе смысл. Друзья и враги – и те, и другие. И именно этот последний смысл убивает»[1].

Интересно отметить тот факт, что в исследовании о сущности масок все противопоставления, связанные с «русской культурой ряженья», можно соотнести с нашей героиней и её первым супругом: *«Так для русской культуры ряженья характерна и чрезвычайно важна демонстрация некоторого числа противопоставлений: мужского – женского, своего – чужого, нечеловека – человека, молодого – взрослого, не состоящего в браке – состоящего в браке, живого – мертвого, социально высокого – социально низкого»*[2].

Кроме этого в фильме звучит симфоническая поэма Сергея Рахманинова «Остров мёртвых», созданная композитором по впечатлениям от одноимённой картины Арнольда Бёклина. *«Широкий спектр модификаций маски в современной культуре определяется потребностями общества и богатой культурологической историей этого знака»*[3].

Маска смерти, проникнув в современное общество, превратила его в метафорический остров мёртвых под названием «Измена». *«Вектор функций масок карнавальной культуры меняется: социальные связи вытесняют связи человек – космос, человек – сакральное»*[4].

В русской культуре со времён Н.В. Гоголя продолжает звучать тема о «мёртвых душах». Сегодня тема греховности интерпретируется в современном

[1] Аронсон О. Метакино… С. 52.
[2] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре… С. 14.
[3] Там же. С. 18.
[4] Там же. С. 15.

кинематографе, корни которого уходят в культуру начала XX в. и в середину XIX в., в эпоху Средневековья и ветхозаветные времена грехопадения человека. Так «живые мёртвые» Кирилла Серебренникова в художественном фильме «Измена», утратив душу, пополняют «Остров мёртвых» Арнольда Бёклина под звуки бессмертной музыки Сергея Рахманинова. Задача современного зрителя увидеть в простой истории об измене из жизни частных лиц историю космическую, касающуюся каждого, кто претендует на звание человека. В тревожных пульсирующих сигналах услышать предупреждение о возможной безвозвратной утрате человеческого лица, которое неподвластно спасти никакой маске... Почувствовать тревогу за тех, кто бездумно тратит себя на греховные помыслы и действия. По мнению создателей фильма, маска смерти в русской культуре перестала быть похожей на страшную старуху с косой. Она становится многоликой, чтобы не спугнуть жертву заранее узнаваемыми атрибутами.

Иначе маска смерти представлена в киноповествовании «Ушедшие» японского режиссёра Йодзиро Такита, оригинальное название «Окурибито» («Ушедшие люди»). Возможно, что «присутствие» масок в японском фильме не требует от читателя интерпретации в той мере, как это происходит в фильме Кирилла Серебренникова. Сюжетная линия проста. Молодая пара любящих друг друга супругов вынуждена из Токио перебраться в провинциальный городок – родину супруга Дайго (актёр Масахиро Мотоки). Причина – увольнение виолончелиста, так как хозяин распускает симфонический оркестр, который не приносит должного дохода. Несмотря на грустное известие, жена Мика (актриса Риоко Хиросуэ) с радостью принимает предложение мужа переехать в старый дом, оставленный ему в наследство. Супруг находит новую работу по объявлению в газете, предполагая, что устраивается в турбюро. Истина, открывшаяся Дайго некоторое время спустя, буквально потрясает музыканта. Оказывается, он принят на работу в похоронное бюро, что само по себе для русского зрителя не является трагедией. Но, устроившись на новую работу, виолончелист чуть не потерял отношения с дорогими и близкими ему людьми. Узнав о его новой специальности, от него отворачиваются друзья, оставляет супруга, обходят стороной случайные встречные. Брезгливое отношение окружающих к молодому человеку за то, что он выбрал не совсем «чистую» профессию, несколько обескураживает. С нашей точки зрения, нет плохих профессий, а есть искажённое представление о них, неправильное понимание жизни и смерти. Особая философия приятия смерти, как составляющей жизни человека, свойственна японскому кинематографу. Достаточно вспомнить известную работу Сёхэя Имамуры «Легенда о Нараяме» и две модели поведения героев перед смертью. Страх перед неизбежным увлекает неподготовленного мужчину в бездну, а смирение дарит героине её мечту – проститься с миром живых при кружении волшебных снежинок...

Дайго задерживается на работе только потому, что его новый начальник Икуе (актёр Цутому Ямадзаки) предлагает ему высокий оклад за то, что

он будет готовить усопших к переходу в мир иной, собирая их в последний путь. Молодой человек не предполагает, что с этого момента его жизнь обретёт новый статус, статус отверженного. Пройдёт время, прежде чем бывший музыкант сможет вернуть утраченное: любовь жены, уважение друга, гармонию в себе. Положение во гроб в Японии – традиция, традиция красивая, достойная уважения. Дайго, постоянно наблюдая за трагедиями в семьях, куда постучалось горе, становится свидетелем ситуаций, в которых близкие усопшего становятся намного терпимее друг к другу, пытаются понять свои ошибки, переоценивают те моменты жизни, которые привели к трагедии. Молодой человек, будучи внимательным учеником, с уважением относится к ритуалу омовения усопшего, его одевания и нанесения макияжа. В его заботливых руках покойный преображается и становится похожим на живого. Маска смерти, обезображивающая лицо, отступает, и оно превращается в лик. *«Маска всегда и во всех дорелигиозных мифологиях была магическим посредником в общении с потусторонним миром»*[1].

Вот и в работе специалиста высокого класса усопший «оживает», приобретает черты некогда существовавшего на земле человека. Родственники перед прощанием видят любимого человека, одухотворённого стараниями Дайго, который на непродолжительное время возвращает усопшего в его привычном обличье, мирно упокоенным, как будто спящим. Бережное, трепетное отношение бывшего музыканта к столь непохожему ни на какой другой труд ремеслу рождает в сердцах родственников, тех, кто прощается с покойными, благодарность. Тем более удивляет то, что ценность этой работы осознают лишь те, кто соприкоснулся с трагедией. Глупость ли, высокомерие ли близких или их нежелание понять и принять новую реальность, в которую погрузился главный герой киноистории, приводит к разрыву с близкими. Перед молодым человеком стоит ряд неразрешимых вопросов: остановить любимую женщину, уйдя с работы, или продолжать дело, которое постепенно становится не только средством к существованию, но и познанием самого себя, философии жизни. Тем больше диссонирует с благими намерениями героя поступок супруги, которая решает покинуть мужа, забывая, что его ремесло не только неуважаемая работа, но и важная необходимость для тех, кого посетило горе, более того, оно сродни искусству, ведь создавать маску, одухотворяя её, способен не каждый. Тайна этого мастерства уходит в глубь времён и принадлежит культуре: *«Абсолютное значение маски бесспорно, она не имеет срока давности. Маска – это инструмент преображения или метаморфоз. Инструмент таинственный и древний. Она родилась вместе с культурой. Значения и толкования её безграничны, одновременно размыты и конкретны»*[2].

Неслучайно кто-то из зрителей фильма охарактеризовал работу режиссёра как рисунки цветными мелками и акварельными красками. Цветной мелок рисует детскую картинку, на которой Дайго выглядит в разных ситуациях

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 1. С. 229.
[2] Там же.

порой нелепо, порой карикатурно. Это съёмки фильма, где он выступает в роли своих подопечных, ролик был заказан для обучения молодых специалистов. Это похороны юноши, который считал себя девушкой и расстался с жизнью, не найдя места в этом мире и не заручившись поддержкой близких. Это работа с двухнедельным трупом одинокой старушки, запах которой долго преследовал юношу. А вот акварельными красками тонко, со знанием дела, прорисованы эпизоды, когда юноша осознаёт важность своего труда и, переняв опыт старшего друга, готовит усопших к прощанию с семьёй. Сложность его работы заключается не только в принятии того, что он делает с телом, но и в том, что весь ритуал: омовение усопшего, одевание его в погребальные одежды и наложение макияжа, подобного маске-жизни, происходит в присутствии близких. Сколько уважения, сколько такта, сколько мастерства необходимо проявить, чтобы неловким движением, взглядом, словом не оскорбить ни присутствующих, ни усопшего. Маска покойного создаётся руками мастера с такой любовью, что возникает иллюзия «ожившего» умершего, как будто душа вновь вошла в его тело, чтобы проститься с близкими. Церемония положения во гроб меняет не только облик покойного, но и примиряет живых с уходом близкого человека, примиряет с его ошибками, обидами, непониманием. Делает смерть частью жизни, вселяет в живых уверенность в том, что жить стоит, если сама смерть привносит в сознание столько нового, непознанного, светлого и позитивного. Красота ритуала позволяет присутствующим осознать, что *«ритуальные маски у всех народов мира связаны с основополагающими понятиями смерти и воскрешения»*[1].

Это значит, что после смерти жизнь непременно продолжится, конец является началом нового витка жизни. Маска покойника настолько «оживляет» его, что некоторые родственники, провожая его в последний путь, оставляют на лице кокетливые поцелуи от представительниц рода всех возрастов, превращая прощание в род особой игры, где нет места унынию, потому что за расставанием обязательно будет встреча.

Удивительно, но зритель одобряет нравственный выбор героя фильма – служить новому делу, обрекая себя на непонимание близких, очень сложно. Постепенно мы узнаём, что он раскаивается в том, что мало внимания уделял матери, когда строил карьеру музыканта и мечтал покорить мир, и винил себя в её раннем уходе. Винил за то, что не был в это время рядом с ней. Новая работа стала искупительной чашей, которую Дайго пытается выпить до дна, не перекладывая трудности на плечи других людей, иными словами – честно несёт свой крест. Другая тревога, мучившая сознание киногероя, заключалась в том, что он никак не мог простить отца, который оставил семью, когда мальчику было всего несколько лет. Это было так давно, что Дайго никак не мог вспомнить любимого лица. В отрывочных воспоминаниях он видел лишь сильные отцовские руки и камни, которые отец любил рассматривать и рассказывать о

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 1. С. 233.

них истории маленькому сыну. Череда событий возвращает герою утраченную дружбу и любовь. И если друг протянул руку своему бывшему товарищу, потому что сам прошёл по дороге утраты, то жена героя не только вернулась сама, но и помогла мужу обрести гармонию внутри себя, помогла простить отца и совершить обряд положения во гроб самого главного человека, того, кого так давно он потерял при жизни и обрёл после смерти. Так маска жизни примиряет молодого человека с философией жизни: напоминает, что мы, теряя, обретаем. Так некая тайна вокруг ритуальной маски, по-восточному скупо и мудро, дарит нам прозрение, граничащее с пророчеством: *«Художественные традиции маски в истории мировой культуры различны, но они свидетельствуют о некой исконной общности образного мышления человечества любой стороны мира»*[1].

Из подмастерья Дайго становится мастером церемонии. Он приобретает не только новую профессию, в которой продолжает жить и развиваться человек искусства, но и обретает себя, потерянного когда-то давно при предательстве своего ближнего, от которого на память остались детская виолончель и тяжёлый камень, знаменующий собой груз потерь и сложных жизненных ситуаций. Дар отца вернулся к сыну маленьким камешком, который отец перед смертью бережно зажал в ладони как самое сокровенное. Эта находка примиряет молодого человека с самим собой. Всё было не напрасно: увольнение из оркестра, переезд в провинциальный город, конфликт с близкими и расставание с ними. Всё это для того, чтобы подготовить молодого человека к главной встрече в его жизни. Когда Дайго узнаёт о смерти отца и решает проститься с ним, судьба снова испытывает героя. На этот раз она посылает ему человека, который относится к своим обязанностям формально, именно он должен подготовить отца Дайго к погребению. Юноша, видя такое отношение к своему близкому, был вынужден отказаться от услуг равнодушного непрофессионала и взялся сам решать эту сложную задачу.

На протяжении всего фильма мы наблюдаем за чередой событий, которые необходимы для духовного роста нашего героя. Чтобы простить отца и обрести спокойствие внутри себя, чтобы продолжить жить в гармонии с собой, с любящим сердцем ко всем живым и всем ушедшим, ему необходимо найти себя, настроить сердце на любовь. Отныне «занятие маской» стало неотъемлемой частью жизни молодого человека, потому что *«маска – это фокус, вокруг которого могут собраться духовные силы»*[2].

В поисках утраченной души, в которой перестала звучать музыка, герой находит себя и становится виртуозом в другом виде искусства, чьё ремесло так необходимо окружающим в самые трудные минуты жизни. Взросление героя сопровождается его возвращением к истокам, без которых немыслимо становление личности. Он научился дышать воздухом родного края. Его будущее достойно счастья, потому что он научился главному – быть жертвенным, жить для мира и гармонии. Припоминаются слова Карла Кёнига, сказанные в другом

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. С. 229.
[2] Кёниг Карл. Человек в Camphill

месте и по другому поводу, но соотносящиеся с темой нашего высказывания: *«Стать миром, вырасти из себя самого – означает объединиться со всем, что существует вокруг нас здесь, на Земле, в чувственном мире, и там, в сверхчувственном духовном мире. В духовном мире это соединение с теми, с кем мы связаны кармой, с ангельскими и архангельскими существами, с космическими письменами, с космическим Словом – выдохнуть себя в мир. С другой стороны, в процессе становления человек обратно возвращается в себя. Он вдыхает, отражает своё окружение и так пытается постигнуть себя. В равновесии между становлением миром и становлением человеком, между выдохом и вдохом познаёт себя душа»*[1].

Вот так и познают себя души в двух кинематографических работах «Измена» Кирилла Серебренникова и «Ушедшие» Йодзиро Такита. И связывает эти две работы только тайна маски, маски смерти. Именно эта тайна позволила нам объединить этих художников, потому что вслед за Паолой Волковой, доктором искусствоведения, мы считаем, что *«тема "Тайна маски" для всех эпох нам кажется основополагающей и одинаково важной для общества во времена Теренция, Марселя Карне или Феллини»*[2].

9.2. Заигрывание с образом смерти и его карнавализация в фильме Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты»

В фильме «Последняя сказка Риты» Рената Литвинова предстала перед зрителями как сценарист, режиссёр и исполнительница главной роли. Функция Смерти в интерпретации Литвиновой – очаровать пациентку, подружиться с нею, стать её подругой. Метаморфозы Смерти, её привлекательный вид и добрый характер и есть сказка о жизни и смерти. Отношение к смерти в киноискусстве интересует нас в широком культурологическом аспекте.

Кто-то когда-то вообразил смерть старой дряхлой старухой в чёрном плаще с косой в руках. Но мало кто знает, что эта маска не первая в искусстве. *«Смерть, обыкновенно, представляют в виде скелета, иногда облачённого в одеяние с остроконечным капюшоном, подчас с мечом, косой, серпом или песочными часами»*[3]. Маска смерти в таком виде закреплена в сознании народов разных культур. Какое многообразие фразеологических оборотов, связанных с этим образом, возникает в языке: «Умрем лишь раз, но это уж надолго. Смерть достаточно близка, чтобы можно было не страшиться жизни. Очередь за смертью никто не занимает, но в очереди стоят все». Узнаваемый облик страшит. Он разрушителен и отталкивающ. Нет среди людей тех, кто был бы рад приближению незваной гостьи. Заигрывание со смертью в русской культуре по традиции возможно лишь при скоплении людей, отсюда известное: «На миру и смерть красна». Вспоминается площадное искусство, когда народ спешит позабавиться на праздник. Одно из любимых – театральное действо. На нём можно увидеть, как солдат или Петрушка побивают старую и побеждают её.

[1] Кёниг Карл. Человек в Camphill[У]

[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 5. С. 254.

[3] Карр-Гомм Сара. Словарь символов в искусстве... С. 260.

Непременно жизнь торжествует над смертью. Этот самообман, очевидно, использовали, чтобы придать себе значимости и силы духа перед встречей с неизвестной гостьей, чтобы свести на нет страх перед будущим.

Вообразить присутствие смерти невозможно без содрогания. Слишком многими символами окружено её появление. Смерть имеет предпочтение в цвете, в запахе, в температуре и беззвучии. Зато у неё нет предпочтений в возрасте, порой она бывает неумолима даже к молодым. Наверное, поэтому в её руках коса, которая не разбирает на поле, какой цветочек лишить жизненных сил. Нежданную гостью окружают ритуалы, сопровождающие человека на смертном одре, они делают её слишком театральной. Отсюда естественность при карнавализации образа смерти. Культурный код позволяет менять облик в зависимости от обстоятельств её прихода. *«Любой театральный код со сложным набором знаков при разрушении внутренних связей теряет свое полное значение и смысл. Он становится стилизованным знаком (маской маски). Вопрос о правомочности и продуктивности перенесения принципов и приемов, работающих в одной эстетической системе, в другую систему без серьезных потерь остается проблемой и для театра XXI века»*[1].

Переодевание в маскарадные костюмы – театральный приём. Но Рената Литвинова смело использует его в кинематографе, поскольку переодевание для неё – это расширение семантического поля образа смерти. Если смерть неизбежна, почему она так пугает? Может быть знаковыми подробностями? В искусстве очень много места уделено исследованию этого вопроса. Интересны с этой точки зрения рассуждения о маске смерти как метафоре. *«Маска в культуре имеет множество значений, в том числе и отвлеченных. Они связаны с употреблением понятия в переносном, метафорическом смысле. Под маской понимается грим и мимика, прическа и костюм, татуировка и ношение вещей и т. д.»*[2].

Все составляющие карнавализации образа смерти в фильме «Последняя сказка Риты» налицо. Ренната Литвинова прибегла к метафоре Смерть – Прекрасная Незнакомка. Почти блоковская Дама. Грим, мимика, причёска, костюм, татуировка (её вполне может заменить грубо заштопанный шрам на шее героини), ношение вещей (сумочки в руках Смерти вместо традиционной косы и то оживающий, то костенеющий в руках героини хорёк). Учтены в новом образе вкрадчивый голос, сочувствующий взгляд, желание прийти на помощь. Вполне театрально имя – Таня[3] с говорящей фамилией Неубивко. Можно ещё добавить, что героиня прекрасно сложена, молода, привлекательна. То есть создатели фильма смогли в новом образе, скрывающемся за маской, подчеркнуть многоаспектность персонажа, а значит и его многофункциональность. Смерть с человеческим лицом, использующая в своей работе индивидуальный подход. Обречённость народной мудрости: «Что людям, то и нам», – явно не вписыва-

[1] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 28.
[2] Там же. С. 3.
[3] Татьяна – устроительница, учредительница, повелительница. Словарь имён. URL: http://names.neolove.ru/female/18/451.html (дата обращения: 25.11.2015).

ется в её функциональные обязанности. *«Маска – универсальный опыт нашей памяти сознания. Опыт обращается к маске, так как она является понятием очень большим и неопределённым. К тому же разновидностей маски существует очень много. Маска имеет много аспектов»*[1].

Все новые характеристики образа *«большие и неопределённые» оправданы.* Конечно, мы понимаем, что смерть неотъемлемая часть жизни. Если человеку суждено родиться, то понятно, что первая дата, связанная с его именем, обязательно потянет за собой вторую. Это неизбежность. А если это так, то к чему бояться неизбежного? Если смерть в один прекрасный день всё равно посетит нас, так не лучше ли было бы для нас, если не подружиться с нею, то хотя бы переодеть, развоплотив её привычный, отталкивающий и пугающий образ? Каргу сделать более женственной, более красивой, более молодой? Именно эту задачу берётся решить Рената Литвинова в «Последней сказке Риты» – фильме о красивой смерти, посетившей молодую женщину. По утверждению героини, ей интересна душа Риты, потому что она способна любить. Удивительно, что Рената Литвинова причастна к трём «авторским маскам» в этом фильме. Она представила суду зрителей работу сценариста, режиссёра и актёра в одном лице. *«Импровизационное самочувствие актера в маске обуславливается остранением или дистанцией, отделяющей актера от персонажа, постоянным колебанием и взаимодействием различных слоев психики актера, которые позволяют соединять одновременно актерский, режиссерский и авторский (взгляд драматурга) подход к решению сценического образа»*[2].

Смерть, перевоплотившись в облик молодой, красивой женщины, появляющейся то в сестринском халатике, то в бальном платье с маскарадной маской, то в элегантной шубке, подружилась с больной, опекала её и ухаживала за ней. Прогуливалась с Ритой по городу, выполняла любой её каприз, беспокоилась за её самочувствие. Известно, что в культуре, в частности в живописи: *«Смерть изображается во множестве аллегорий. Она настигает любовную пару (мужчина тщетно пытается пронзить её своей шпагой). Её можно видеть (особенно в немецком искусстве) забирающей ничего не подозревающую обнажённую женщину, занимающуюся своим туалетом: Смерть старается обольстить её, давая понять, что красота в её власти. Она забирает воина с поля битвы или настигает другого – того, который на лошади несётся с поля боя. Смерть сама на коне, она победоносно косит своей косой людей, падающих под копытами её коня. Или она стреляет в свои жертвы стрелами – по-видимому, аллюзия на чуму, традиционно считавшуюся переносимой на наконечнике стрелы»*[3].

Смерть, воплощённая по замыслу Р. Литвиновой, старалась быть деликатной, чуткой, внимательной не только к своей подопечной, но и успокаивала её молодого человека, влюблённого, который до последней минуты так и не осознавал, что теряет свою половинку. «Мы всегда хотим, чтобы всем было

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 16.
[2] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 34.
[3] Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве... С. 514.

легче. Он нам нравится. Мы его любим, особенно его душу», – говорит Смерть о женихе Риты. Казалось бы, что за представленной карнавализацией образа стоит милая авторская шалость. Женская фантазия. Сказка. Заигрывание со смертью, которую Рената Литвинова предлагает приручить, поскольку история, рассказанная ею, когда-нибудь коснётся каждого из нас, удивляет, заставляет трепетать. И в этом нет ничего удивительного, поскольку *«Когда речь идёт о такой материи, как искусство, то мы должны трепетать»*[1].

Вы скажете: «Женские штучки». И в какой-то степени будете правы. Но как зрителям смириться с этой оценкой, если на ум приходят поэтические строчки из стихотворения «Смерть» Михаила Анищенко, поэта, которого Евгений Евтушенко назвал лучшим поэтом последнего тридцатилетия. Вслед за Литвиновой, или, скорее всего, опережая её видение столь важной особы, он переодевает смерть в белые одежды трепетной Сольвейг:

Я знаю: смерть не помнит зла
Не причиняет людям боли.
Она всю жизнь меня ждала,
Как обезумевшая Сольвейг.
Ждала под снегом, под дождем,
Болела, мучилась, искала,
Но в одиночестве своем
Ничем меня не попрекала.
Ну что же, смерть, свечу задуй,
Ликуй и радуйся на тризне,
И подари мне поцелуй
Длиннее всей прошедшей жизни[2].

Главными в восприятии темы поэтом являются строки, говорящие о том, что зло и смерть – суть разные вещи. У смерти нет задачи – причинить человеку боль. Мы можем удивляться и спорить, кому первому пришло в голову переодеть смерть, изменить её имидж, снять традиционную маску, заменив её на карнавальную? Мужчине или женщине? Суть не в том, кто был первым. Она заключается в том, что эти мысли гендерно равны. Они интересуют равно как мужчин, так и женщин. Так что даёт полное право автору фильма представить смерть в столь экстравагантном виде? Зачем Ренате Литвиновой украшать образ? Менять её облик так кардинально? Не является ли такая замена условной? Или неоправданной? *«Любая маска – двойник, а её природа двойничество. Каждый из нас и ведом, и ведущий. Каждый из нас слабый и сильный»*[3].

От себя добавим, что каждый из нас красивый и страшный, добрый и злой, терпеливый и эгоистичный, трепетный и дерзкий. Мир постоянно пульсирует в нас, меняет цвет, звук и конфигурацию. Какова же цель авторов при создании

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 74.
[2] Анищенко-Шелехметский Михаил. Стихи. URL: http://stihi.ru/avtor/sevapastushok&s=50 (дата обращения: 11.11.2015).
[3] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 22.

нового образа? Исследователи считают, что *«Контрмаска – порождение ритуальной культуры. Для исследования поэтической глубины текста»*[1].

Неслучайно вспоминаются поэтические строки в связи с образом Смерти в фильме Р. Литвиновой. Шлейф «духов и туманов» сопровождает образ Татьяны, особенно в те мгновения, когда она переодевается в парадное платье. В целом, Рената Литвинова придала образу Смерти много театральности: «Я люблю цветы и признания». С этим трудно поспорить. Где ещё человек может собрать столько цветов и признаний в любви, как ни на собственных похоронах. *«Театр – это одна из форм познания, если можно так сказать. А когда-то античный театр был единственным средством, главным, основополагающим для общества в плане воспитания и формирования гражданской зрелости всего населения»*[2].

Нам важно ещё раз напомнить об этом, чтобы увидеть, что режиссируя, она моделировала образ, как *брехтовский «эффективный инструмент» и мейерхольдовский «условный знак».* Оба они близки карнавальной маске с гротесковым началом, перегруженными *«трагическими контрапунктами»*[3].

При этом, если у каждой маски есть свой двойник, не обязательно, чтобы они дополняли друг друга, были синонимичными. Образ Литвиновой, противопоставленный классической старухе с косой, строится на антитезе. Приём не нов. Как известно, активная разработка маски в театре XX в. принадлежала Всеволоду Мейерхольду. *«Маска в творчестве В.Э. Мейерхольда как условный знак, типологически близка маскарадной маске, отражающей трагизм раздвоенности сознания, двуличия человека и общества»*[4].

Как всё двоится вокруг нас, подтверждая разнообразие мира, так и два образа смерти будут в фильме сменять друг друга. Итак, какой образ кажется нам наиболее верным: традиционный или «литвиновский»? Ведь зрители понимают, что здесь карнавальная маска смерти полностью замещает предшественницу, не оставляя от традиции ничего, что бы их сближало. Возможно, это необходимо создателям фильма, чтобы показать, что смерть – *«Это инструмент идентификации, персонификации, атрибут статуса и престижа»*[5].

Кого посещает старуха с косой? Очевидно тех, кто думает о смерти с содроганием, кто забыл, что такое любовь, кто растерял человечность, сердечную красоту. Так, один из привычных образов смерти в её традиционном облике постоянно появляется на экране. То это консьержка в сказочном лесу, расположившаяся за красной дверью на границе миров, то проходящая мимо Татьяны санитарка, то поджидающая свою жертву в углу комнаты молодого человека Риты. После смерти возлюбленной он, кажется, собирается выброситься из окна. Но этот выбор будет исключён прекрасной Дамой, сопровожда-

[1] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 36.
[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 81.
[3] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 26.
[4] Там же. С. 26.
[5] Там же. С. 18.

ющей последнюю сказку Риты, очевидно в благодарность за то, что пациентка не впадала в истерики, не пыталась призвать на «голову Смерти» гром и молнии, вела себя достойно, как подобает настоящему человеку. Героине Ренаты Литвиновой всего-то и стоило «оживить» на мгновение статую Юрия Гагарина, чтобы возлюбленный Риты поверил в сказки и отказался от безумства перепутать дверь с окном. Скорее всего, после увиденного молодым человеком временная отсрочка будет заменена койкой в шизофренической клинике. Здесь необходимо отметить, что смерть, поджидающая молодого человека, пытается очаровать его. С её уст не сходит улыбка. Но стена, разделяющая живое и мёртвое, не может пока пропустить этот знак сквозь себя. Не готов молодой человек к смерти. Равно как он не слышит её дыхания, так и не видит её оскала, не чувствует приближения холода. Уныние и тотальное одиночество, подчёркнутое пустотой комнаты и огромным количеством пустых бутылок, приводит смерть в дом, но не даёт ей права до поры до времени стать здесь хозяйкой. Единственная её радость – созерцать будущего «небожителя» и покорно ждать столько, сколько потребуется. Никакого нетерпения, никакой усталости, никакого разочарования на её лице. Она точно знает, что если человек родился, то ей будет чем заняться на земле.

Обращаясь к образу Смерти, сыгранному Ренатой Литвиновой, необходимо отметить, что Смерть – трудяга. Целыми днями она вынуждена подрабатывать в морге, в больнице, в палате, где лежит Рита. Появление маски в пространстве городской больницы может быть оправдано уже потому, что *«Маска в современной психологии применяется как один из инструментов эмоциональной разрядки, она, как и в древности, несет психотерапевтические функции. В современной психотерапии известно применение маски, костюма, боди-арт-терапии, скульптурного портретирования или маскотерапии, психотерапевтического грима, ритмопластики, психодрамы и других видов арт-терапии в комплексном лечении пациентов. Существуют методы лечения, в которых практикуется снятие маски с лица больного и затем игры в ней на основе психодрамы. Есть методы, в которых маски отражают самые крайние и болезненные видения больного. Существуют методы, где врач или сам больной создают маску – автопортрет больного»*[1].

Кроме того, она может проявиться везде, где её не ждут: в ресторане, в лесу, в заброшенном зале не то дворца, не то мастерской со стройными рядами ящиков, похожих на гробы. Она способна творить чудеса. Ласковым словом, обращенным к Рите и её молодому человеку, когда она выполняет функции не то санитарки, не то медсестры, не то новой подружки. Она поддерживает влюблённых: «Я считаю, что если смерть уважает человека, то она должна прийти к человеку заранее, предупредить его, чтобы он подготовился, завещание написал». Она ведает жизнью и смертью: «Буду вас везде сопровождать». То оживляет, то превращает в чучело хорька. Она ведёт переговоры с иным светом, сетуя на сложность общения из-за разрушенных современными

[1] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 19.

застройками порталов. Горюет от того, что городские власти так безразличны к красоте архитектурных памятников и бездумно уничтожают старинные здания. Здесь смерть выступает в роли проводника, и эта её функция оправданна, поскольку *«Во все времена и у всех народов считается, что ритуальная маска даёт возможность общения с Высшими Силами»*[1].

Её сил хватает не только на ту, которую она готовит в последний путь, собирая и заботясь, делая последнее присутствие Риты на земле наполненным, ярким, красивым, но и на других попутчиков. Смерть приглядывает для себя тех, кого придётся опекать в будущем. Она заботится о молодом человеке умирающей Риты. О подруге Риты – враче больницы, в которой лежит героиня фильма. Забота её распространяется как на работников больницы, так и случайных прохожих, которые ищут острых ощущений и находят вечное упокоение. Одного из мужчин, который пригласил Смерть на свидание, она предупреждает: «Я влюбляюсь необратимо». На что глупый влюблённый, явно вклинившись «вне очереди» на свидание со Смертью, отвечает, полушутя: «Ну, меня устраивает». Смерть-волшебница всем готова услужить. *«Маска, которая в карнавале была в первую очередь средством моделирования и обретения нового образа и новой сущности, выражая принципиально важную для карнавальной культуры идею рождения и обновления, в маскараде обретает функции перемены внешности и неузнаваемости, сокрытия подлинных чувств и обособления от мира»*[2].

По желанию Риты Смерть надевает бальное платье жёлтого цвета, прекрасную шляпку с перьями, маскарадную маску, пьёт с ней шампанское, курит, спешит на очередное свидание с неосмотрительными юношами. Ей присесть некогда. Ничто не пугает в её виде, кроме уродливого шрама на шее, который та пытается скрыть от окружающих. Иногда Смерть, словно притомившись, меняет декорации, появляется то среди леса, то среди работников больницы, то диктует отчёт о проделанной работе на земле в своей «конторе» удивительной сотруднице иного мира с причёской утонувшей Офелии. Позволяет себе передохнуть с заблудившимися душами, насладиться отсутствием цвета, надышаться холодным воздухом. Меняет костюмы, вызывая у окружающих одобрение. Особенно выразительно было платье из перьев чёрных воронов и корона, и мантия.

Чёрные вороны и белый снег напоминают экраны с чёрно-белым кино, погружают в состояние дремоты. И здесь уместно вспомнить азы из курса психологии. *«Кино – это сон, как правильно сказал основоположник одного из направлений глубинной психологии, психиатр Карл Юнг. Автору очень близко чёрно-белое кино, потому что оно, действительно, похоже на сон»*[3].

Кстати снам в фильме отведено особое место. Кроме того, что два вещих сна о приближающейся трагедии увидела Рита, подопечная Смерти, спала

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 17.
[2] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 16.
[3] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3. С. 87.

в зимнем парке и подруга Риты – Надя. Её алкогольный сон охраняли вОроны. Вещий сон Нади увидели зрители, когда Смерть предоставила ей возможность попросить прощение у Риты за некорректное поведение медиков, которые работали в морге. Если учесть, что сегодня кино способно приходить в дом гораздо чаще и свободнее, нежели другие виды искусства, то можно предположить, что высказывание доктора искусствоведения Паолы Волковой верно: *«Кино формирует душу и сознание гораздо больше, чем любой другой вид искусства»*[1].

При этом маска помогает «природе двойного перевоплощения, условности» в реализации образа точно так, как отмечено А. Новиковой: *«Маска, исторически имевшая культовое значение, с одной стороны, скрывает лицо человека от окружающих, т. е. является средством защиты и обмана (как это было в средневековых карнавалах). С другой стороны, в ещё более древней традиции маска не столько прятала личность, сколько раскрывала её, представляя характерные черты в их наиболее конкретно "сформулированном" виде»*[2].

Чтобы понять значимость «нового образа» в современном кинематографе, необходимо посмотреть на обсуждаемую тему «с точки зрения широких культурологических подходов, требующих разнообразных гуманитарных знаний». Такой подход, по мнению Лекока, помогает освоению «универсального поэтического ощущения» от ритмов, слов, материалов, цветов, света и пространства. Мастер считает, что маска помогает «выработке чувства стиля, упрощения и прояснения характера». Точно так, как работает Лекок *«с большим набором "экспрессивных масок" (масок, закрывающих все лицо), контрмасок (с одновременной игрой двух конфликтных масок – внешней и внутренней»*[3], работает и Рената Литвинова в фильме «Последняя сказка Риты». В «Мелодии для шарманки» Киры Муратовой Рената Литвинова уже примеряла карнавальный костюм доброй феи перед Рождеством. Её затянувшееся переодевание убило ребёнка, маленького бездомного мальчика, который так и не дождался помощи от взрослых и замёрз ночью на стройке, завернувшись в полиэтилен, он надеялся так согреться. Этот эпизод как мостик, перекинутый к следующей теме, которую Рената Литвинова развила в авторском фильме. Смерть в исполнении Ренаты Литвиновой в «Последней сказке Риты» выглядит не менее изящно, чем богатая барыня из фильма Киры Муратовой, но гораздо милосерднее, чем её *«прототип»*. Здесь, на наш взгляд, мы можем говорить о *«кинематографической аллюзии»,* которую противопоставляем и литературной, и исторической.

Таким образом, работа Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты» не может не волновать зрителя, поскольку мысли о смерти – это не дань моде, а стремление осознать одну из культурологических тем на современном этапе развития. Это не эксцентрические поиски стиля, а желание истолковать ключевой символ в искусстве. Это не слепое подражание классическим образ-

[1] Там же.

[2] Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей. Москва: Едиториал УРСС, 2010. С. 67.

[3] Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре... С. 36.

цам, а оригинальное видение, авторская интерпретация. Это не нагнетание пессимистического настроения, а философское осмысление темы. Если мы всего лишь гости на земле, и возвращение к истокам гарантирует встречу со смертью, то боязнь этой встречи – не логична. Чтобы не бояться, необходимо вообразить новую героиню в таком виде, в котором нет ничего отталкивающего и ужасного. Никто не избежит встречи со смертью. Для создателей фильма важно в этой ситуации, если не успокоить уходящего, то хотя бы помочь не терять ему человеческого лица, уходить с чувством собственного достоинства. Подобный взгляд показан в фильме японского режиссёра Сёхэя Имамуры в «Легенде о Нараяме»[1]. Тема смерти волнует многих представителей искусства, возможно потому, что она слишком часто вмешивается в судьбы молодых, часто обрывает жизнь, когда кажется, что всё ещё впереди. Смерть страшна, когда трудно понять своё предназначение. Стремление принять данность, примириться с утратой, подготовиться к переходу в мир иной движет теми, кто возвращается к этой насущной теме в искусстве. В заключение хочется сказать о точном наблюдении Карла Кёнига: *«Мы не можем наши собственные идеи преобразовать в маски; но мы можем построить образ маски так, чтобы мы видели её действие»*[2].

На наш взгляд, Ренате Литвиновой в фильме «Последняя сказка Риты» удалось это сделать.

9.3. Кто прячется за маской добропорядочного человека в фильме «Дочь» Александра Касаткина и Натальи Назаровой

Фильм Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь» рассказывает о маниакальной любви отца к дочери, способного любого лишить жизни, кто, по его мнению, мешает вырасти ей послушной и порядочной. Претензия судить и наказывать не соответствующих его шкале ценностей приводит отца к исповеди. После чего зрители понимают, что отец, заботясь о нравственности дочери, не только убивает неугодных ему знакомых дочери, но и жену, мать своих детей.

На что способен пойти человек, если он уверен в своей правоте? Такой вопрос возникает после просмотра фильма Александра Касаткина и Натальи Назаровой «Дочь». Название фильма определённо говорит о том, что в центре повествования педагогическая проблема, конфликт между отцами и детьми, подобный тому, о котором рассказывал А.С. Пушкин в «Станционном смотрителе» (история Самсона Вырина и его дочери Дуняши). В центре повествования взаимоотношения в семье Крайновых: отца Виктора Ивановича (актёр Олег Ткачёв) и дочери Инны (актриса Мария Смольникова). Попробуем предположить, что в современной ситуации авторы исследуют поведение девушки, которая сопротивляется воспитательному процессу, а родители измучены вечными вопросами: как воспитать ребёнка нравственным, как помочь станов-

[1] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

[2] Кёниг Карл. Человек в Camphill[9]

лению личности, как научить правильному выбору в жизненных перипетиях? Но каково будет удивление зрителей, когда они поймут, что главным героем киноповести будет вовсе не строптивая, непослушная дочь, а её отец. Патологическая любовь к дочери исказила восприятие мира у отца, заставила его стать преступником, серийным убийцей. И всё только ради того, чтобы никто не смог дурно повлиять на характер Инны, исказить образ её мыслей. Родительская опека и забота о нравственном здоровье ребёнка вполне понятны. Единственное, что возникает при просмотре картины, связано с тем, что зритель теряется в оценке действий отца. Зритель не понимает, кто перед ним: психически нездоровый человек? Мужчина, возомнивший себя Богом? Блюститель нравственности, поддавшийся прелести – последнему дьявольскому искушению? Кто он? Палач? Гордец? Безумец? Какая личина прячется за маской добропорядочного отца семейства?

Известно, что люди с психическими расстройствами отличаются от здоровых тем, что не способны менять социальные маски, их в арсенале душевнобольных немного: от одной до четырёх. Они страдают от неумения подстраиваться под обстоятельства, потому что не понимают, чем одна ситуация отличается от другой. *«Душевнобольные имеют в своём распоряжении очень мало масок. Они не в состоянии разорвать маску, отбросить её и надеть другую»*[1]. Если предположить, что перед нами психически неуравновешенный человек, то попробуем объяснить это с точки зрения использования им разнообразных масок. При этом мы понимаем, что речь идёт не о карнавальных масках.

Первая маска Виктора Крайнова – маска вдовца, воспитывающего двух детишек. Возникает уважение к человеку, к мужчине, утратившему половинку, не опустившему рук, а спешащему домой, чтобы вовремя уложить детей спать, чтобы проследить – выучены ли уроки, чтобы не нарушить хрупкого равновесия простой, но счастливо текущей, не меняющейся жизни.

Вторая маска персонажа – маска строгого отца семейства. Детей Виктор Иванович держит в строгости. На дочке домашние обязанности, обед, порядок в доме, забота о брате, уроки. Семья как семья. Всё в ней разумно и правильно. Только отец немногословен, скуп на эмоции, требователен, скорее всего, из-за ответственности за дочку и сына. Трудно не заметить, что хотя семья живёт без мамы, дома заведён порядок, который ничем не нарушается. Дети сыты, обуты, одеты, старшая ходит в школу, младший – в детский садик. Семейный уклад простой, но размеренный и понятный. И в этих характеристиках: строгости, верности и любви к детям, мы снова не усматриваем ничего негативного в образе Виктора Ивановича Крайнова. Дети любят отца, слушаются его, стараются поддерживать его в его «одиночестве». Конечно, не хватает детишкам тепла и ласки, но это объяснимо. Создаётся впечатление, что отец так любил жену, мать своих детей, что даже не задумывается о повторном браке с целью

[1] Кёниг Карл. Человек в Camphill[9]

ввести в дом новую хозяйку, чтобы разделить с ней тяготы семейного бремени. *«Это трагедия, а трагедия ведёт к очень раннему становлению духовного»*[1].

Отец или не знает этого, или делает вид, что не замечает, как отзывается отсутствие материнской ласки и тепла в сердцах детей, особенно дочери. Инна тоскует так, что даже пытается по самоучителю овладеть игрой на фортепиано. Мамы не хватает в доме. Она глядит на семью с фотографии на стене. Известно, что она умерла. И дочь очень похожа на маму. Может быть поэтому отец так трепетно относится к дочери, что видит в ней не только дитя, но и идеальную женщину, которая была когда-то смыслом его существования, женщину, которая не способна совершать ошибок. В какой-то момент фильма это предположение подтверждается, когда отец пытается объяснить дочери, для чего женится на своей коллеге. Да и ревность Инны понятна. Она гордилась тем, что отец был верен своей супруге, это делало его в глазах Инны героем.

И это третья маска персонажа. Такая модель поведения в семье между супругами была принята Инной и признана единственно верной. Не случайно она, объясняясь в чувствах к Илье (актёр Игорь Мазепа), говорит, что полюбила его раз и навсегда, что другого раза не будет, точно так, как у её отца. Отец для Инны – идеальный человек. Ничто не может поколебать этого чувства. Девушка хороша собой, послушна, доверчива, отзывчива, добра. Казалось бы, что перед нами сформировавшаяся личность, и отцу не за что беспокоиться о её будущем. Он воспитал прекрасную дочь, которая достойна уважения и доверия. *«Личность человека складывается раньше, чем мы думаем»*[2].

Почему же отец не видит, что дочь повзрослела? Что она уже сформировавшаяся личность? Он может гордиться ею. Правда, можно предположить, что излишняя строгость отца, его озабоченность поведением дочери потому, что в городке орудует серийный убийца, который преследует ровесниц дочери. Сначала может показаться, что он просто старается уберечь Инну от страшной участи. Суровость отца и его опасение за подрастающую дочь только подчёркивают в нём любящего человека, ответственного и порядочного.

Четвёртая маска – маска трудолюбивого человека. Отец с утра до поздней ночи работает в хлебопекарне. В свободное время подрабатывает: чинит холодильники за умеренную плату. Трудится не покладая рук. И как быть иначе, ведь он отвечает за двух несовершеннолетних детей. Инна учится в старшем классе, а Володя ходит в детский сад. Заботливый отец утром развозит их по местам занятий на велосипеде, а затем едет на работу в пекарню, где работает допоздна.

Пятая маска отца Инны – маска милосердия, как бы парадоксально это ни звучало. Доброе сердце мужчины дрогнуло, когда он узнал о ситуации с коллегой по работе, которую должны уволить, потому что у неё нет российского гражданства. Закон ставит женщину в безвыходное положение. Галина одинока, воспитывает детей, её дочка тяжело больна. Вдовец Крайнов предлагает

[1] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3... С. 218.
[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3... С. 218.

сотруднице заключить фиктивный брак, чтобы она могла с детьми получить гражданство. При этом он объясняет женщине, что делает это для того, чтобы спасти её и детей. Он не обещает ничего кроме помощи, главным условием этого брака будет раздельное проживание, и как только коллега решит свои проблемы, то они смогут развестись. Такой поступок – поступок благородного человека. Не каждый способен протянуть руку помощи в такой или подобной ситуации. Эта история характеризует героя не только как способного на мужской поступок, но и как чуткого человека, умеющего приходить бескорыстно на помощь. Казалось бы, что такое поведение исключает в отце Инны отрицательные черты, усиливает впечатление о нём. Перед нами настоящий герой, справедливый, милосердный, достойный.

Зрители понимают, что субъект нашей интерпретации носит больше социальных масок, чем это может делать некто с нарушением психики. То есть перед нами вполне здоровый человек. Правда, немного суровый, немногословный, неэмоциональный. Но образ жизни и груз ответственности за воспитание детей, а также смерть супруги наложили на характер определённую печать, которая и делает нашего героя таким, каков он есть – непроницаемым.

Зрители понимают отца Инны, потому что видят, как хрупко всё в юношеском мире, как любой незначительный случай (приезд в городок Маши Ветровой) может повлиять на судьбу дочери. Ещё вчера Инна твёрдо верила в то, что её отец никогда не изменит первой любви, её матери. До встречи с новенькой одноклассницей не задавалась вопросом, почему она такая правильная. Не мечтала о нарушении отцовских запретов, которые не вызывали протеста в душе юной красавицы. Но дружба с новенькой из класса многое переворачивает в сознании школьницы. Вот Инна разглядывает журнал с запретными картинками, вот вырывает из рук подруги баночку с пивом, вот недоумевает, почему не курит, как другие, вот оставляет в доме спящего братишку, чтобы отправиться с Машей на дискотеку. Только случайность уберегает Инну от объяснений с отцом за такие перемены. Пойманная на ослушании, Инна получает от отца несколько ударов по лицу журналом, девушка испугана. Она, не подозревая что делает, пытаясь защититься, называет имя владелицы журнала. При этом Инна твердо уверена в том, что её отец – лучший человек на свете. Ради этого утверждения она даже способна поругаться с Машей – виновницей сомнений Инны, которая не хочет верить в порядочность намерений отца подруги, как в порядочность и любого другого мужчины. Слишком рано познала девочка тягу к запретному плоду, слишком одинока была в семье гулящей матери, слишком многими знаниями о взрослой жизни владела, потому и успела в таком возрасте стать лживой, циничной, расчётливой. Только такой ангел, как Инна, могла её полюбить по-настоящему и понять степень её душевной неприкаянности. Подвешенное состояние Маши между манящей взрослой жизнью и серыми школьными буднями измучило девушку. Одиночество исказило представление о добре и зле. Страшны слова Маши о том, как она избила мать, о том, что никому и ничему

не верит, не понимает, зачем жить и не хочет жить. Именно поэтому она выдумывает, что влюблена в сына священника, потому что уже знает, как привлекательно искушение запретным плодом. Девочка шестнадцати лет много познала в этом мире, не успела только узнать, что есть грани, через которые переступать нельзя. Да и кто мог её этому научить? Ведь дружит с Инной Маша не потому, что хочет её развратить, она видит в подруге единственного человека, кто верит в неё, понимает и искренно любит.

Между тем отец Инны предстаёт перед нами ещё и жестоким человеком. Это ещё одна маска. Таким мы его увидим, когда отец не разрешает девушке встречаться с молодым человеком – сыном священника. Полюбившая Инна впервые готова сопротивляться воле отца. Страшно подумать, чем могло закончиться это противостояние, если бы отец не вздумал пойти на исповедь. Как видим, масок у героя много, ровно столько, о скольких говорит Карл Кёниг в своём исследовании: *«Маски так сложны и дают повод к сложным мыслям. Я рассматриваю маску как нечто, что мы носим всегда. Но мы также постоянно её прорываем, и как нормальные люди в различное время носим различные маски; мы меняем их через пару часов или даже через пару минут»*[1].

Какую бы маску ни носил отец Инны, главная его забота – честь дочери. Девочка должна быть безупречно чиста в своих деяниях и помыслах. Если этому что-то или кто-то угрожает, отец всё и всех сметает с её пути. Его поведение и заботу о воспитании дочери и сына можно противопоставить высказыванию известного доктора искусствоведения, которая утверждала: *«Никто, ни художники, ни кинематографисты, ни родители, ни специалисты, серьёзно к детям не относится, а относятся к ним индифферентно, профессионально, экспериментально, мы бы сказали»*[2].

Отец Инны очень серьёзен, когда речь идёт о воспитании его дочери. Можно даже сказать – чрезвычайно серьёзен. В каждом новом человеке, в каждой ситуации, в каждом вздохе рядом с Инной он подозревает недоброе. Маниакальная подозрительность ни на минуту не отвлекает его от дела воспитания. Его чуткое сердце не дремлет и улавливает малейшие изменения в поведении дочери. Скорее всего, идеальным для него была бы смерть Инны, ведь тогда можно спокойно посещать её на кладбище, не заботясь о том, что с ней могут произойти перемены, после которых придётся расстаться с любимой дочерью. Только смерть не меняет человека. Отец считает, что девочке не нужны подруги, потому что они могут повлиять на дочь негативно. Он считает, что может управлять её чувствами, когда запрещает встречаться с юношей, сыном священника. Бедная Инна многое переживёт, главное – страх после предательства отца, когда мир рухнет от сознания того, что человек, которого ты больше всех любишь, считаешь героем, способен на злодеяние.

События маленького периферийного городка редко меняют своё течение. Любое появление в городке новых людей тревожным эхом отзывается в сердце

[1] Кёниг Карл. Человек в Camphille... С. 34-35.
[2] Волкова Паола. Мост через бездну. Кн. 3... С. 219.

отца, самостоятельно воспитывающего дочку и сына. Каждый вечер с дозором он объезжает городок на велосипеде и творит суд по необходимости. Малейшее нарушение норм поведения подрастающим поколением заканчивается трагедией. При этом Виктор Иванович не лезет на рожон. Он молча удаляется оттуда, где ему дают отпор. В городке уже убили шесть девушек, одну из них даже из семьи местного священника. Маньяк убивал с первого удара и снимал с девочек нательные крестики. Следователь сбился с ног, пытаясь найти следы убийцы. Но всё безрезультатно. Дело в том, что отец Инны, ведя двойной образ жизни, в каждом подозревал двойное дно, очевидно, поэтому его опека так неустанна. Его потаённая мечта – идеальная женщина, воспитанная им. Тайна его бытия скрыта за маской добропорядочного человека. Отец хладнокровно уничтожает девушек, которые, по его мнению, растут распутными, роль прокурора, судьи и палача в одном лице страшна сама по себе. Но ещё страшнее станет, когда зритель узнает, что смерть супруги в этой семье тоже его рук дело. Именно это знание убеждает зрителя в том, что если бы Инна стала противиться воле отца, то он также хладнокровно расправился бы и с ней. Как знать? Возможно, именно эти мысли и толкнули его на нелогичный шаг – признаться в содеянном на исповеди. Преступник арестован. Жить ему осталось недолго, слишком многие хотели расправиться с убийцей без суда и следствия. Пока отца содержат в следственном изоляторе, жители городка вымещают зло на бедной дочери и её братишке. Володю побивают в детском саду, Инну преследуют школьники. Даже бедной кошке, ровеснице Инны, досталось: её повесили. Неоткуда ждать помощи, весь мир отвернулся от бедных сирот. Малыша социальные работники определяют в детский дом. Инна, оставшись одна, решила отравиться. И только случайность помогает спасти девушку.

Что же толкнуло Виктора Крайнова к признанию? И почему он сделал его не в полиции, а в храме? Неужели чёрствое сердце этого человека не захотело пожалеть отца предпоследней жертвы, которому Крайнов признается во всём на исповеди. Можно предположить, что грех, совершённый отцом Инны, давит на него с такой силой, что он не выдерживает и идёт на исповедь, чтобы облегчить свою участь признанием. Так ли это на самом деле? Ведь мы не видим раздумий по этому поводу. Угрызения совести отец тоже не испытывает. И детей не приучает к воцерковлённой жизни. Толчком к исповеди были слёзы Инны по поводу убитой Маши: девочка считала себя убийцей, так как предала подругу, оставив её на дискотеке одну.

– Дочунь, что случилось?

– Машу убили.

– Кто?

– Пап, это я виновата, я её убила, она хорошая, просто у неё никого нет[1].

В этом небольшом диалоге потрясает вопрос отца о том, кто убил. Он убегает из дома, чтобы помочь своей дочери освободиться от бремени переживаний за то, чего она не совершала. Возможно, Виктор Крайнов сделал это,

[1] Диалог из фильма.

поскольку услышал, что его дочь переступила грань, нарушила запрет, побывала на дискотеке, и следующим его действием должна быть расправа над дочерью. Очевидно, не желая этого, он хочет, чтобы его вовремя остановили. Преступник считает, что убивал девочек из жалости. Жалел их, потому что, по его мнению, они не имели права жить греховной жизнью.

– Грязь кругом, разврат. А вы стоите и смотрите, а я не смотрю, не могу я больше на это смотреть[1].

Отец Инны взял на себя труд чистильщика, так решил исправлять человеческие пороки. В буквальном смысле брал их крест и взваливал на себя, при этом надевал на себя и крестики, снятые с убитых, чтобы таким образом спасти от геенны огненной. Мужчина утверждал на следствии, что слышал приказ расправиться с очередной жертвой:

– Я ничего сам не делал, меня выбрали.

– Значит, ты их всех спасал.

– Я их очищал.

– А жена чего?

– Она недостойно себя вела. Мне их жалко было[2].

Значит, мы просчитались, и речь идёт о душевнобольном человеке, который впадает в болезненное состояние при определённых обстоятельствах. Скорее всего, мы не ошиблись. Перед нами Виктор Иванович, который похож на Вячеслава Петрова, героя из фильма Павла Лунгина «Дирижёр»[3]. Он не нарушает нравственных законов, считает себя безгрешным и потому позволяет себе судить людей, отмеряя им полной мерой. Человеку, который живёт безгреховно, просто впасть в прелесть. Дьяволу легко управлять помыслами и деяниями такого человека. Свет и тьма меняются в его сознании местами. Разум подавляет духовное зрение. *«Разум высмеивает всё, даже себя самого, бесстрастно убивает всякое желание. В царстве разума всё распадается, рассеивается; и он один, холодный скользит, как змей, в облаке праха. Ибо разум и есть тот самый древний змий, который хитрыми и гибкими, как его извивающееся тело, словами обманул светловолосую Еву, а цветущий рай превратил в безводную пустыню. Он не смотрит на небо и не видит неба, хотя небо в нём отражается: он пресмыкается. Ему недоступно живое: всё он должен сначала умертвить. Он питается прахом, древо жизни делает деревом познания и смерти»*[4].

Статус человека меняется, он становится дивидуальным. Дивидуальное: то, что не является ни неделимым, ни делимым, но делится (или объединяется), меняя собственную природу. Отныне Виктор Иванович не человек или человек, потерявший образ Божий, безобразный. По инерции он пытается сохранить в себе подобие человеческого, но программа разрушения уже начала действовать, именно поэтому убийца не сопротивляется в полиции, не пытается защититься – машина смерти уже изменила сознание того, кто определил,

[1] Реплики из фильма.

[2] Диалог из фильма.

[3] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...

[4] Карсавин Л.П. Путь православия. Поэма о смерти. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. С. 470.

что «право имеет». Смерть овладела душой серийного убийцы. Воскрешение грешника невозможно.

Отец Инны снял с себя бремя ноши, пытаясь облегчить участь дочери и сына, но страшно подумать, каким ужасом отозвалась исповедь не только на жизни детей, но и священника, у которого Виктор Иванович убил несовершеннолетнюю дочку, Вику Фомину, девочку, которая писала иконы. Разрывающее душу рыдание вырывается из груди священника, вынужденного отпускать грех убийце родной дочери, единожды оступившейся и уже не имеющей возможности раскаяться в своей ошибке и что-либо исправить. Батюшка, несмотря на невыносимые страдания, не нарушит тайны исповеди. Городок узнает обо всём со слов матушки, матери убитой девочки, которая после случившегося с её ребёнком перестала верить в Бога. Месть для неё была успокоением. Горе затмило разум, сделало каменным сердце. Инну и её брата поддерживают в пространстве города только два человека: священник и его сын Илья, который полюбил Инну первой, чистой, преданной любовью. Казалось бы, что драматизм истории, рассказанной авторами киноповести «Дочь», завершится трагически. Нет и не может быть выхода из сложившейся ситуации. Только знание основ режиссёрского ремесла, по мнению Андрея Тарковского, заключено в том, что *«если нет перспективы, то нет и драматизма, и выхода из него... Проведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадёжность, – дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды»*[1], – вот задача режиссёра. Какова же *«перспектива»* развития событий в фильме? Ведь кроме разрушенной семьи Инны, есть семьи, в которых убиты девочки. И если пять семей не показаны в киноистории, и мы можем только догадываться о тех страданиях, которые испытывают они с утратой близких, то семья священника рушится в своей основе. Матушка больше не верит в Бога, она, потеряв дочку, не прощает эту несправедливость Всевышнему. Мужа считает виновником разыгравшихся событий, поскольку он не смог понять дочку и не смог предотвратить беду, случившуюся с ней. Матушка нарушает тайну исповеди, сначала подслушав, затем сопоставив ряд событий и, наконец, заявив в полицию на отца Инны. Матушка отвергла веру, позволила холодному разуму победить живую душу. Отныне каждый день её жизни будет подобен смерти, которой она позволила поселиться в своём сердце: *«Разум совсем не огнедышащий Дракон. Без ярости и без радости, равнодушно и как бы безжизненно умерщвляет и разлагает он всякое желание и высмеивает всякую цель. В его призрачном, зеркальном царстве всё распадается и рассеивается колючею ледяною пылью... Удивительно, как ещё живёт разум, ибо ведь он – я сам, а я-то живу. Живу ли? – Нет желаний, которые бы осуществлялись. Нет веры во что бы то ни было. Порождённое тёмною душою сомнение вернулось в неё и стало её безволием. Всё бессильно разлагается... – Уныние, тление, которому нет конца; не жизнь и не смерть, а – вечно живущая смерть»*[2].

---

[1] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре... С. 21.

[2] Карсавин Л.П. Путь православия... С. 472-473.

Конечно, в какой-то мере авторы фильма противопоставили две модели, два семейных уклада. Перед нами семья Фоминых, живущая по православным законам, и невоцерковлённая семья Крайновых. Как часто можно слышать сегодня, что в храм ходить современному человеку не обязательно, что можно просто верить в Бога, и этого будет достаточно, чтобы жить достойно и нравственно, не нарушая законов бытия. Что крестик на шее – эквивалент нравственной работы над собой, духовного роста и восхождения к Богу. Ставили ли создатели фильма перед собой назидательную задачу подчеркнуть разницу между двумя моделями существования? Или это получилось случайно. При любом ответе этот опыт очень важен. Ведь быт этих семей мало чем отличается. Именно поэтому и потянулись души Инны и Ильи друг к другу, что много общего привили им родители смолоду. Только в одной семье всё вершится с молитвой и благословением, а в другой по воле сильной личности – отца Инны. Другая ошибка в современном обществе заключается в том, что многие считают, раз воцерковлён, значит это гарантия земного счастья, и не коснуться тебя беды, и смерти, может быть, избежишь. Потребительское отношение к вере – беда нашего времени. Мало кто из нас стремится к чистоте помыслов, к чистоте слов, к чистоте действий. И понимание того, что без помощи Бога человек очень быстро превращается в недочеловека ужасает. Маша Ветрова, с одной стороны, среди всех школьников выделила Илью, как сына священника, как брата, потерявшего сестру. Это – её неосознанная тяга к чистоте, которой ей так не хватает в этом мире. С другой стороны, она не знает, как себя вести с ним, как быть чистой рядом с этим человеком, и она начинает смеяться над семьёй Ильи, над собой и отрекается от жизни, которая дарована Богом:

– Есть Бог, честно?

– Есть.

– Покажи! Слабо? Нет вашего Бога! Не видел его никто и никогда[1].

Дилемма долга церковного и долга гражданского не стояла перед батюшкой. Он принял решение, что его соработничество у Бога важнее земных перипетий, даже если трагедия сломала, скомкала, исковеркала прежнюю жизнь, и выправить её не представляется возможным. Интересны в этой связи наблюдения Жиля Делёза о выборе человека перед лицом вечности: *«Проблема в выборе не между существованием или несуществованием Бога, а между способом существования того, кто в Бога верит, и того, кто в Него не верует. Кроме того, здесь "задействовано" гораздо большее количество возможных способов существования: например, тот, кто считает существование Бога теоремой (набожный); тот, кто не умеет или не может выбирать (нерешительный, скептик). Словом, выбор простирается на сферу, столь же громадную, как и мысль, ибо движется от "невыбора" к выбору и сам осуществляется в промежутке между выбиранием и его отсутствием»*[2].

[1] Диалог из фильма.

[2] Делёз Жиль. Кино. Москва: Ad Marginem, 2004. С. 492.

Батюшка в киноповествовании А. Касаткина и Н. Назаровой – настоящий, из плеяды современных батюшек, чья жизнь в один момент круто изменилась, и служение Богу стало естественной потребностью, как пить, есть, дышать. Несколько раз на глазах у зрителей батюшка проходит испытание на истинность своего высокого звания – духовника. Сначала, когда пытается быть опорой для супруги в траурные дни похорон дочери. Затем, когда спокойным голосом просит Машу Ветрову покинуть их дом и не глумиться над памятью погибшей дочери. Дальше, когда приходит в семью Инны, чтобы предупредить Виктора Крайнова о необходимости возвращения к детям, потому что батюшка не собирался доносить на него в полицию. В другой раз, когда батюшка приглашает Инну к себе домой, а затем и в храм, потому что видит, что его сын полюбил эту девушку, а ей нужна духовная помощь и поддержка: слишком долго девушка страдала от сознания, что её маму не отпели в церкви. Потом, когда обещает сыну отпеть мать Инны, поскольку теперь знает, что она не накладывала на себя руки. В очередной раз, когда в разговоре с Машей Ветровой утверждает, что Бог есть, несмотря ни на что. В следующий раз при разговоре с братишкой Инны Вовой происходит такой диалог:

– Вы Бог?

– Нет, но я ему служу.

– Помогите мне. А Бог какой?

– Добрый.

– Как мой папа?

– Ну, да[1].

Разговор с мальчиком состоялся. Володя услышал ответы на все волнующие его вопросы. Батюшка не унизился до мелочной мести, потому что малыш не может отвечать за содеянное отцом. Ни разу батюшка не нарушил слова. Свою душевную скорбь переносил стоически. Помогал Инне, когда с нею случилась беда. Поддерживал сына в сложной ситуации, когда тот из-за невозможности выбора был близок к отречению от веры. Как-то Инна спросила Илью:

– Твой папа какой?

– Он настоящий, – ответил Илья[2].

Не только настоящий отец, но и настоящий батюшка, настоящий духовник, настоящий человек. И это именно то, что различает друг от друга двух отцов семейств. У Виктора Крайнова нет сдерживающего фактора – измерять свои деяния по нравственному закону, вот он и впадает в прелесть, становится серийным убийцей и не понимает до конца, что те, кого он убил, тоже чьи-то дочери. Не понимает, что сломал жизнь своей любимице Инне, не известно, как будут жить дальше Инна и Володя с тем клеймом, которое к ним перешло от отца-убийцы.

[1] Диалог из фильма.

[2] Диалог из фильма.

Тайн в фильме не было, но тем страшнее от сознания того, что всё показанное в нём может проецироваться на нашу жизнь, потому что изложено всё правдиво. И девочка, которая мучается за маму, которую все, кроме неё, считают самоубийцей. И оставшиеся за кадром трагедии в семьях, потерявших детей... И жертва юноши, который вынужден отказаться от любви: создаётся впечатление, что он постригся в монахи. В этом нас убеждает сцена на паперти храма, когда Инна в коме лежит в больнице. Страстная молитва похожа на обещание Богу. Юноша мог пообещать за жизнь возлюбленной служение Всевышнему, хотя могут быть и другие интерпретации этого эпизода. Возможно, Илья стал слушателем православной семинарии или академии, и тогда счастье с Инной ещё будет возможно... Одна из привлекательных черт фильма, в котором всё понятно, – его исповедальность, очищающая исповедальность. Такие события не могут не волновать, оставлять равнодушными. Как точно характеризует Андрей Тарковский подобное развитие сюжета на высших режиссёрских курсах: *«Для меня состояние "катарсиса" – чисто эмоциональное, но не подвластное логическим объяснениям, назидательности. Это для меня именно сопереживание с выходом в покой, к счастью и перспективе. Это своеобразный способ исповеди во имя обретения силы для жизни, веры в себя и свои возможности, найти в себе самом новые нравственные источники (что и есть цель исповеди)»*[1].

В конце фильма невозможно не сопереживать главным героям. И хотя не понятны перспективы новой семьи, хочется верить, что события, произошедшие с Инной и Ильёй, не пошатнули их веры в Бога и человека, а закалили их души. Возможно ли счастье в будущем для Инны и Ильи? Не понятно. Но создаётся впечатление, что покоем эти измученные дети уже награждены. «Силы для жизни» и «нравственные источники» отныне Инна будет искать в храме, там, где чистота помыслов уберегает от злых действий и безнравственных поступков...

9.4. «Отцы» и «дети» в современном отечественном кинематографе

Русское кино – явление в культуре, достойное пристального изучения. Теоретики кино считают, что пора создать фундаментальные труды об этом виде искусства. Так в чём же сложность этой проблемы? Неужели до сих пор не существует научных исследований в этой области знаний? Нам известны работы Сергея Эйзенштейна «Монтаж», «Метод», Андрея Тарковского «Запечатлённое время», «Лекции по кинорежиссуре», Жиля Делёза «Кино», Семёна Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского», Юрия Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», Николая Хренова «Кино. Реабилитация архетипической реальности», Кирилла Разлогова «Мировое кино». О кино столько пишут, так тщательно пытаются осмыслить процесс создания фильма, определить его место в системе мирового кино, в системе современного искусства. Ж. Делёз, С. Эйзенштейн, А. Тарковский, Ю. Лотман, С. Фрейлих, Н. Хренов, К. Разлогов и многие другие авторы пытались и пытаются найти

[1] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре... С. 21.

те верные ориентиры, которые помогут объединить лучшее из того, что было достигнуто в мировом и русском кинематографе. При этом Н. Хренов считает: *«Совершенно очевидно, что так, как писали историю кино раньше, писать больше невозможно. А как писать по-новому, что искать и считать доминантой, – мы не знаем»*[1].

Проблема заключается в том, что в теоретических работах режиссёров, литературоведов, философов, критиков, зрителей нет единого подхода к анализу того или иного кинематографического факта. И что считать таким фактом? Снятое кино, которое не является ценным в художественном плане? Что такое ценность в кинотексте? Новаторство? Традиция? Каковы критерии оценки? Каков научный терминологический инструментарий? И имеем ли мы право называть художественный фильм текстом? Н. Хренов утверждает: *«Несмотря на множество методов истолкования смысла произведения искусства, заимствуемых в других науках, положение в науке об искусстве таково, что можно лишь констатировать: исследование пока находится лишь на подступах к настоящей науке. Иначе говоря, науки об искусстве, предметом которой должны быть произведения искусства и их интерпретация, не существует»*[2].

Пока учёные ищут подходы к анализу мирового и российского кино, остановимся на одном из возможных направлений. Попробуем поразмышлять о современном российском кино с точки зрения повторяемости одной темы, темы отцов и детей, вызвавшей в русской литературе XIX в. и культуре в целом горячий отклик. Попытаемся интерпретировать заданную тему, исследуя русское кино последних десятилетий. Прежде обратимся к исследованиям Н. Хренова, который говорит о том, как необходима интерпретация текстов в искусстве: *«С тех пор прошло много времени и, кажется, мысль об искусстве все больше свыкается с тем, что важно не только создавать принципиально новые тексты, но и уметь интерпретировать тексты традиционные. Во всяком случае, ренессанс во второй половине XX века герменевтики об этом свидетельствует. Тем не менее импульс модерна, ориентирующегося на создание структур, до некоторого времени в природе не существовавших, оказывается, возрождается в постмодернизме»*[3].

Вклад в развитие темы отцов и детей И.С. Тургенева в русской литературе неоспорим. Роман «Отцы и дети» имеет долгое эхо в культуре нашего народа. Но был ли Тургенев первопроходцем в обозначении болевых точек, когда противопоставлял поколение старших молодым? Конечно же, нет.

Изначально в основе взаимоотношений отцов и детей лежат богоборческие мифологические сюжеты. Повзрослевшие дети борются за жизнь, пытаясь доказать свою состоятельность, желают свергнуть отцов с престолов и заменить их. Часто взаимодействия между кровными родственниками

[1] Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-19-3-2015/articult-19-3-2015-khrenov.php (дата обращения: 30.01.2018).

[2] Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры. URL: http://rubooks.org/author.php?author=4493 (дата обращения: 30.01.2018).

[3] Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века...

принимают искажённые отношения, члены одной семьи сталкиваются, противоборствуют, поскольку между ними отсутствует любовь. Пожалуй, дело даже не в отсутствии любви, а в силе страстей, которые разрушают любовь, приносят её в жертву иным чувствам и жажде власти в первую очередь. Цена борьбы – жизнь. Её продолжение зависит от решительных действий нового поколения. Старшие пытаются удержать власть в своих руках. Достаточно вспомнить историю родственных отношений в мифологии между Хаосом – Ураном – Кроносом – Зевсом.

Уран (небо) в союзе с Геей (землёй) рождает целый пантеон богов-титанов, циклопов, сторуких исполинов. Сначала младший сын Урана и Геи Кронос свергает своего отца, прибегнув к помощи гигантов, оскопив отца и прервав линию плодящихся чудовищ. Занимает престол. Сам Кронос, зная предсказание, что его в будущем тоже свергнет сын, решает пожирать своё потомство, не полагаясь на волю случая. И только хитрость матери Реи, которая вместо ребёнка дала Кроносу на съедение запелёнутый камень, спасла жизнь одному из новорождённых. Зевс, следуя традиции, замещает на престоле Кроноса. Кроме верховной власти, добытой в десятилетней войне, Зевс освобождает из плена своих братьев и сестёр, которые станут управлять миром богов на Олимпе и людей на Земле. Такой подробный экскурс в греческую мифологию необходим нам, чтобы мы поняли, что тема отцов и детей имеет долгую историю. Она напоминает в культуре вид спирали, туго закрученной, и каждый её виток доказывает, что всё возвращается на круги своя, когда речь идёт о решении неразрешимых задач, неизбежных при смене одного поколения другим.

Литература всех времён и народов из года в год, из века в век воссоздавала богоборческий миф о смене поколений, перенеся взаимоотношения из мира богов на бренную землю. При этом часто повторяющийся сюжет терялся в непроходимых дебрях скудного однообразия. Но, продираясь сквозь тернии обыденных историй, встречаются на пути и истинные образцы, достойные пополнить копилку лучших интерпретаций этого сюжета в мировой культуре. Здесь вспоминаются такие известные писатели Античности, как Гомер, Эсхил, Софокл и Еврипид. В «Илиаде» Царь Акрисий заключает дочь в заточение, поскольку будущий сын Данаи Персей, внук Акрисия, по мнению оракула, станет причиной его гибели. Акрисий не жалеет самых близких родственников – дочь и внука, и гибнет сам. В «Прометее прикованном» Прометей борется с Зевсом, добывая для людей огонь. Он терпит нечеловеческие муки из-за желания помочь им, осветить их путь. В «Царе Эдипе» Эдип, убивший отца и разделивший ложе с матерью, наказывает себя, лишая зрения, утрачивает всех близких, которые погибают из-за греха отца. В «Медее» Ясон теряет сыновей из-за неуважительного отношения к супруге Медее, их матери. Медея прерывает линию рода Ясона, убивает его сыновей. Таков багаж античного литературного прошлого. Конечно, он гораздо шире и многообразнее перечисленных сюжетов из произведений известных мастеров слова. Скажем так: мы пере-

числили только ключевые имена авторов и литературных героев. Мифология – один из древнейших кладезей, неиссякаемых источников в культуре, который питает сюжеты произведений искусства с первых времён до сегодняшнего дня. Н. Хренов считает: *«Лишь провоцирование архетипа в творческом акте позволяет произведению трансформироваться в нечто общезначимое, а художник, как мыслящий праобразами, возвышает личную судьбу до судьбы человечества»*[1].

Новая мировая религия ознаменована иными отношениями между Богом Отцом и Богом Сыном. В центре их взаимоотношений находится любовь. Бог Отец и Бог Сын у христиан – единое целое, объединённое Святым Духом. Сын готов принести себя в жертву по замыслу Отца, спасти духовно возродившегося человека, сумевшего стать свободным от греха. Это верх идеальных отношений в семье между самыми близкими людьми. Показательно, что в притчах о Боге Отце и нарушивших запрет детях одними из самых популярных являются притчи о блудном сыне, заблудившейся овце и утерянной драхме, которые являются линией одного ряда и которые настолько значимы для современного искусства, что постоянно интерпретируются в нём, усиливая и усложняя тему отцов и детей. В христианском мире рядом с историями об утраченном доме, утраченных отношениях с семьёй, утраченной духовной составляющей рассказана история Ноя, сумевшего примером праведника сохранить жизнь на земле, дать продолжение истории рода человеческого.

Земная жизнь отличается от Царствия Небесного. Сложные отношения возникают между братьями Каином и Авелем. Зависть губит людей, помогает забывать им о кровном родстве. Толкает на преступление. Сложность взаимоотношений между отцами и сыновьями в год рождения Иисуса Христа концентрируется на имени царя Ирода, который, заботясь о земной власти, убивает не только родных сыновей, но и всех мальчиков-младенцев до двух лет. Греховность мира людей искажает жизнь среди смертных и гораздо чаще демонстрирует отношения в семье, далёкие от идеальных. Так в современной кинематографической интерпретации «Повестей временных лет» режиссёра Андрея Кравчука «Викинг» показаны драматические события, когда брат идёт на брата во имя завоевания Киевского престола[2]. Никогда литература не теряет интереса к этой теме.

Так, литература эпохи Возрождения вновь берётся за её интерпретацию, в ней отцы и дети снова не находят общего языка: не понимают, ненавидят, теряют друг друга. Достаточно вспомнить творчество Вильяма Шекспира, чтобы убедиться в этом. Король Лир запутался во взаимоотношениях с дочерьми, растратил любовь понапрасну и не сумел обезопасить подкравшуюся старость от одиночества; отец Гамлета не распознаёт зло, погибает сам и губит сына, утрачивает право на продолжение рода; семьи Монтекки и Капулетти теряют детей, не желая примириться… Распалась связь времён, ведь

[1] Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века…

[2] Орищенко С.С. Роль преподавателя как проводника в искусствоведческих лабиринтах современного кино…

её основой всегда были крепкие семейные отношения, когда старшие могли передать опыт молодым, а молодые могли этот опыт освоить. Михаил Эпштейн в книге «Отцовство» так говорит о трагедии короля Лира: *«Лир – величайший герой и мученик отцовства. Трагедия Лира-отца заключает в себе сущность всех других грандиозных трагедий, ибо он пытается перевернуть сам порядок вещей – стать эпилогом там, где является лишь прологом. Трагедия Лира с его обреченным бунтом учит родителей приятию своей все более скромной роли в жизни детей»*[1].

Русская литература особенно внимательна к данной теме от «Поучений Владимира Мономаха» до произведений классической литературы XIX в.: А.С. Грибоедов «Горе от ума», А.С. Пушкин «Повести Белкина» и «Капитанская дочка», Н.В. Гоголь «Тарас Бульба», И.С. Тургенев «Степной король Лир» и «Отцы и дети», Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы» и «Подросток», Л.Н. Толстой «Война и мир» и «Анна Каренина»... Список можно продолжать нескончаемо долго до произведений сегодняшнего XXI в. География темы столь же обширна, как и история, уходящая в глубь веков. Михаил Эпштейн в книге «Отцовство» приводит свои примеры, которые не столько опровергают наши наблюдения, сколько подтверждают их: *«Мне кажется, что отношения отца с дочерью как-то особенно значимы и лелеемы в еврейской семье, тогда как в центре античной и христианской культуры стоят скорее отношения матери и сына. Знаменательно, что кровосмесительный комплекс у греков получил название эдипова – сын соединился с матерью, тогда как в Ветхом Завете параллелью может служить история Лота, с которым возлегли его дочери. Вообще, идея нежных, влюбленных, ревнивых отношений между отцом и дочерью навеяна мне по преимуществу еврейской литературой – чего стоит только самый "архетипический" ее персонаж у Шолом-Алейхема, Тевье-молочник, у которого семь дочерей и ни одного сына. Это же отцовско-дочернее – и в "Венецианском купце" Шекспира (любовь Шейлока к дочери Джессике, которая его предает), и в "Еврее Зюссе Л. Фейхтвангера, и в 'Закате одного сердца" С. Цвейга, и у И. Бабеля в "Конармии", и в рассказах о погромах, где отец предлагает свою жизнь в обмен на честь дочери»*[2].

Итак, в основе взаимоотношений между отцами и детьми в литературе всегда можно увидеть «след» мифов о богах всех времён и народов. Литераторы, которые разрабатывали тему, всегда черпали из этого неиссякаемого источника. Другим источником для авторских произведений было устное народное творчество. В жанре волшебной и бытовой сказки часто выведены в роли главных героев поколения отцов и детей. В них жили-были царь и три сына, купец и три дочери, мачеха и падчерица, овдовевший отец, родная дочь и дочь новой супруги. Вариантов внутрисемейных отношений немного, главное, что в центре стоит семья, она может быть полной и неполной, в ней могут быть родные и неродные дети. Взаимоотношения как между родными, так и сводными братьями и сёстрами, как правило, напряжённые. Чаще всего в сказках антагонистами, противоборствующими сторонами, представителями

[1] Эпштейн М.Н. Отцовство: дневник...
[2] Эпштейн М.Н. Отцовство: дневник...

зла и добра, света и тьмы являются не только дети из разных семей, но и кровные братья и сёстры. *«Отцовство – урок трагической необратимости и стоического долготерпения: прощание – старость; разлука – смерть. Изо всех видов любви родительская – самая смиренная, ибо предстоящего в ней меньше, чем прошедшего»*[1], – считает Михаил Эпштейн. Его наблюдения и размышления в метафизическом дневнике на тему отцовства неоспоримо ценны. Тема настолько востребована в современном мире науки *(психология*, *педагогика)* и искусства, что она постоянно интерпретируется сегодня в кинематографе. Н. Хренов констатирует: *«В хрестоматию включен фрагмент из работы В. Беньямина "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости". Одно из положений этой работы касается того, как научность является не только внешней, но и внутренней стихией искусства, во всяком случае стихией новых, так называемых "технических" искусств, что философ склонен оценивать как несомненный прогресс. По его мнению, зафиксированная фотокамерой и кинокамерой реальность заслуживает внимания не только художника, но и ученого. Основываясь на психоанализе, В. Беньямин фиксирует, как визуальное содержание фильма связано с тем, что З. Фрейдом названо "оговоркой". Воспроизводя физическую реальность, кино приковывает внимание к таким вещам, которые в обычной жизни оказывались незаметными и практически не воспринимались. Но, привлекая наше внимание, кино уподобляется науке, свидетельствуя о проникновении научного мышления в художественное»*[2].

Изучая современный русский кинематограф, мы отбираем фильмы под символическим знаком трёх «П». Православие. Педагогика. Постмодернизм. Понаблюдаем, как эти понятия влияют на создание современных сюжетов в кино. Конечно, выделение трёх «П» в представленных к исследованию кинокартинах весьма условно почти в той же степени, как и сама тема отцов и детей. Как правило, она не является главной в фильмах, но тем не менее её звучание трудно не услышать. Обозначим круг интересующих нас режиссёров: Кирилл Серебренников, Павел Лунгин, Андрей Звягинцев, Владимир Хотиненко, Юрий Быков, Андрей Богатырёв, Наталия Назарова, Александр Касаткин, Алексей Балабанов, Сергей Снежкин, Николай Досталь, Кира Муратова, Андрей Кравчук, Александр Хант. Кроме них мы обратимся к творчеству режиссёров XX в.: Сергея Параджанова, Андрея Тарковского и Тенгиза Абуладзе. И двух зарубежных режиссёров современности Йодзиро Такита и Роберто Бениньи.

В трёх последних кинокартинах Кирилла Серебренникова «Юрьев день», «Измена», «Ученик» показаны или неполные семьи, или семьи с изломанными взаимоотношениями между супругами. В центре историй «Юрьев день» и «Ученик» матери, растящие сыновей. Когда отцы отказываются от воспитания детей, оно тяжким бременем ложится на плечи матерей. Кто-то ломается под этой тяжкой и горькой ношей, как мать Вениамина из фильма Кирилла Сере-

[1] Эпштейн М.Н. Отцовство: дневник...
[2] Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века...

бренникова «Ученик»[1]. В заботе о хлебе насущном одинокая женщина растратила всё женское очарование, она искренне не понимает, почему сын вырос эгоистом, почему обвиняет мать за отсутствие отца в семье, ведь она спасала ребёнка от непредсказуемости вечно пьяного чужого человека. Сын берётся за чтение Библии, но обращается к Святому Писанию не за помощью и поддержкой, чтобы найти силы в любви к Богу и своим ближним, а для того, чтобы заклеймить всех, погрязших в грехе и вознестись над презираемым миром. Вениамин обуян прелестью, он возомнил себя сыном Иисуса Христа. Раз на земле отказано в отцовстве, то по своей воле назначу себя «Сыном Божиим». Буду судить всех и жечь мечом «праведного» слова. Вениамин страшен в своём усердии: то он пытается доказать себе и всем, что способен силой веры излечить школьного товарища, то готовит убийство учительницы, которая пытается вразумить подростка, то предаёт её осмеянию, оклеветав педагога, то убивает товарища за то, что тот не подчинился ему и не принял учения о ненависти ко всем. Любви и заботы матери не хватило на то, чтобы воспитать в сыне добросердечие. Одинокой женщине трудно существовать в мире без опоры на мужское плечо, особенно, если в семье подрастает юноша. Сколько подводных камней, сколько неразрешимых задач возникает на её пути, пути труженицы и мученицы. Вениамин не в силах оценить её материнский подвиг, он слишком занят своим «успехом» среди школьников и педагогов. Выбрав дорогу «сильного», он не чувствует боли тех, кому её причиняет. Меня обидели, меня лишили отца, так пусть вам всем будет из-за этого хуже, чем мне. Ненависть в его душе разрастается с каждым часом и превращает его в современного Иуду.

В другой киноистории Кирилла Серебренникова «Юрьев день» мы также встречаемся с матерью-одиночкой[2]. Только на этот раз перед нами успешная оперная дива Любовь Павловна. Сын Андрей чуть старше Вениамина из фильма «Ученик». Андрей студент, не очень интересующийся знаниями, работой, скоростью. Конфликт поколений заключён в непонимании между матерью и сыном. Здесь протест сына менее выраженный, но более изощрённый. Идиостиль Кирилла Серебренникова основан на метафорическом коде. Мать Андрея слишком успешна, чтобы Андрей мог пренебрегать ею. Сын это понимает, он просто растворяется в тумане городка Юрьев, буквально приняв метафорические слова матери о воздухе родного края. Фильм о жертвенности родителей, которые могут поставить на себе крест ради воскрешения ребёнка из небытия. Фильм о строптивых детях, блудных сыновьях, уходящих из дома без родительского благословления и обретающих на этом пути богоборчества три лика земного небытия: насильственную физическую смерть, заточение в монастыре или тюрьме, что в современном мире подобно земной смерти.

В фильмах Кирилла Серебренникова матери воспитывают сыновей. Отсутствие отца в современной семье чуть ли не норма. Есть ли в этом вина женщин, не умеющих терпеть, подчиняться главе семьи, занимать вторую

[1] Орищенко С.С. Риторические коды в кинокартине «Ученик»...
[2] Орищенко С.С. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»...

роль, будучи замужем? В русской литературе И.С. Тургенев, Н.Г. Чернышевский показывали, как их современницы боролись за равные права с мужчинами. Неужели это результат такого равенства? *Чти отца и мать своих.* Возможно, что отсутствие отца в современной семье – это отказ на протяжении семидесяти лет от духовной жизни атеистического государства, неосознанная единая метафора, подразумевающая отказ от Бога, так ярко провозглашённый философами постмодернизма в тезисе о смерти Бога. Две семьи, так похожие по составу и так не похожие по социальному статусу, объединяют сложные взаимоотношения между сыновьями и родительницами. Оперная дива Любовь Павловна теряет сына в городке Юрьев, куда привезла его, чтобы проститься с землёй предков перед отъездом на жительство в Вену. Она богата и успешна до того момента, пока не потеряет сына. Мать приносит себя в жертву обстоятельствам и готова лишиться всего, что было смыслом её жизни: успешная карьера, известность, материальное благополучие. Бедность, неизвестность, убогое существование, общение с уголовниками подчёркивают силу её характера. «Андрей вернётся», – так думает мать. И ей невозможно не верить, ведь в основе её ожидания лежат любовь, милосердие и терпение.

В «Ученике» Вениамин дошёл до черты «невозвращения». Прикрываясь цитатами из Писания, он манипулирует сознанием людей. Его бедная мать борется за сына, следит за оценками, приходит на беседы с учителями, пытается осознать его чудачества, принимает его сторону и защищает как может. Сама обращается к священнику за помощью, чтобы хоть как-то найти силы для жизни в аду квартиры с заколоченными окнами. Нет света в её жизни и нет любви к тому, ради которого она так старается, тянет жилы. Её беда заключается в том, что она вообще не понимает, что происходит у неё в семье, что происходит с сыном и как жить дальше. Она потеряла Вениамина навсегда. Ученик уже предал всех, кого только можно было предать и погряз в мракобесии и ненависти к миру, как та птичка, у которой коготок завяз.

В «Юрьеве дне» тема православия многопостигаемая: от пения фразы из псалма 103 на колокольне до монастырских стен в Юрьеве; от любви к миру в сердце матери до поющего хора в полуразрушенном храме; от образов Богоматери и Марии Магдалины, совместившихся в образе Любови Павловны, до жертвы, которую мать приносит во имя возвращения сына. В «Ученике» фразы из Библии только усиливают отторжение от веры. Нелепый священник с нелепым крестным ходом в спортзале школы, прибитый Вениамином крест на стене актового зала, раскрепощённые школьники, постоянно демонстрирующие обнажённые тела, страх, боль, нелюбовь, пронизывающая всё пространство фильма среди подростков и взрослых, подчёркнута настолько ярко, что можно вполне предположить, что мир стоит на краю пропасти. Распалась связь времён, объединяющая потомка и предка.

Ещё меньше присутствия Божественного начала в фильме «Измена» К. Серебренникова. Единственная ассоциация здесь, связанная с Богом и

Божественным, – это смертный грех, о котором пойдёт речь. В «Измене» семейная пара на грани развода, у них тоже есть мальчик, на которого никто не обращает внимания настолько, что у него нет имени. После гибели матери о нём не будет сказано ни слова, он не появится в кадре, не будет упомянут отцом, создавшим новую семью, в которой родится девочка, как будто сын умрёт вместе с гибелью первой семьи. Ребёнок, как ненужный хлам, как деталь устаревшего интерьера, выброшен на помойку семейных отношений, за пределы бытия. Очевидно, что появился мальчик в семье не от большого чувства, а потому, что молодым супругам некуда было деваться, появление незапланированного ребёнка просто как издержка сексуальной жизни. Греховность родители пытаются выместить на ребёнке, ставя ему в вину, что не справляются со взрослыми проблемами и пытаются разделить с невинным отроком бремя своего креста. Что станет с ребёнком в будущем? Куда он денется? Кем станет, когда вырастет? Какие уроки запомнит он из практики семейной жизни? Захочет ли в будущем создать семью? Не из этой ли плеяды берутся отринутые обществом люди, становящиеся стрелками в общественных местах, одинаково ненавидящими и мужчин, и женщин. Удивительные символы окружают ребёнка дома. Большой заяц, гладкий, холодный, неприветливый, в виде копилки или уродливой статуэтки, расположившейся на телевизоре. Нет в нём ничего от детской игрушки, мягкой, доброй, милой, той, с которой дети любят ложиться спать. Даже на этом элементарном уровне взрослые не заботятся о малыше, не стремятся согреть его вниманием и любовью. Чудовищный кролик символизирует сексуальную активность взрослых и перевёрнутый мир ребёнка, который вынужден воспринимать окружающую действительность не в русской сказочной традиции, где зайчики – существа беззащитные, требующие заботы, опеки, помощи и милосердия, а в мире, где зайцы сами являются чудовищами, способными уничтожить всё живое. Измена супругов распространяется на всех членов семьи. Отец и мать погружаются в небытие, пополняя остров мёртвых ещё при жизни. Ребёнок в этой семье настолько же нелеп, как фигура зайца на телевизоре. Он не может быть цементирующим началом для семьи, потому что семья не видит его, не понимает, не принимает мальчика таким, каков он есть. Излом в традиции патриархальной семьи уничтожает потомство на духовно-душевном уровне. Тысячу раз вспоминаются слова М. Горького, сказавшего однажды: «А был ли мальчик-то?» Развоплощённость чувства любви и безумство плоти в фильме «Измена» Кирилла Серебренникова лишают ребёнка светлого будущего.

Зато постмодернизму в пространстве фильма очень привольно. Показательна сцена смены одежды доктором, когда она пытается уйти от преследователя. Сдирает с себя одежду и переносится на пять лет вперёд. Когда врач бреет себе лицо и грудь, собираясь на церемонию прощания с супругом, когда она же, обиженная мужем, поедает землю из горшка, подчёркивает свою исключительную способность – притягивать смерть, быть её проводником на

земле, подчёркивает точность наших наблюдений[1]. Сатане легко править бал там, где грех давно стал нормой поведения. О какой семье, о какой добродетели может быть речь, если прелюбодеяние начисто стирает взаимоотношения между предками и потомством, вычёркивая из списка живых то тех, то других, приближая час, когда человек исчезнет совсем с лица планеты.

Три разные истории о трагедии ребёнка в семье рассказывает Андрей Звягинцев в фильмах: «Возвращение», «Левиафан», «Нелюбовь». Нелюбовь родителей к сыну, вечные дрязги и склоки, выяснение отношений в присутствии ребёнка, отказ от него обоих родителей в случае развода приводит к гибели единственного сына героев фильма А. Звягинцева «Нелюбовь». Ненависть убивает молодое поколение, которому необходимо расти в любви и понимании. И не важно, сколько ребёнку лет, мал он, как в этом фильме, или вошёл в пору юношества. Он всё понимает, когда родители ссорятся, но они не берут во внимание, что нельзя ссориться при сыне, что ему может быть больно, что он не согласен терять одного или другого родителя.

Искорёженный земной путь предстоит и подростку из фильма А. Звягинцева «Левиафан», лишившемуся и мачехи, и отца. Только в этом фильме подросток не даёт себя в обиду, а сам провоцирует гибель мачехи, поскольку ревнует её к отцу, не понимая, как хрупка человеческая жизнь, как ценно для тебя доброе сердце даже неродного человека. Нарушение в цепи взаимоотношений может нанести непоправимый смертельный удар по тому, кто его спровоцировал. Судьба Ромки непредсказуема. Лишившись семьи, родного дома, фундамента, столь необходимого в подростковом возрасте, и поддержки старших, мальчик, скорее всего, пойдёт по кривой дороге, лишённой любви, лишённой Бога, лишённой человеческих отношений. Ведь не случайно подростки по вечерам собираются на руинах полуразрушенного храма для распития спиртных напитков и демонстрации своей принадлежности к жизни отцов[2].

Тема отцов и детей, их сложные отношения в современном мире, нежелание воспитывать детей, передавать им опыт, уважение к семейным ценностям постоянно интерпретируется в кинематографе. В фильме А. Звягинцева «Возвращение» показана ситуация, в которой отец появляется в жизни двух сыновей-подростков на несколько дней. Чтобы научить их мужеству, отец отправляется с детьми в поход, который больше похож на обряд инициации, при его преодолении дети должны были повзрослеть. Отец появляется ненадолго. Его гибель на глазах подростков, их путь с телом отца к реке забвения усиливает впечатление о том, что с утратой патриархальных традиций невозможно построить что-то основательное, вечное, доброе. Дети смотрят на то, как тонет тело погибшего на их глазах отца, не понимая случившегося до конца. Наблюдая за тонущим телом, они не предполагают, что лишают отца всех смыслов бытия, ведь у него не будет на земле даже могилы. Он пришёл из ниоткуда и в никуда ушёл. Мир обезумел, оглох, ослеп. Он мечется в поисках истины и не находит её.

[1] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...
[2] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи...

А истина по-прежнему заключена в любви, которая забыта, истрачена, убита. Нежелание отца воспитывать детей в этом фильме очень похоже на нежелание богов воспитывать своё потомство, поскольку боги знают, что дети станут причиной их гибели. При более подробном анализе во всех киноверсиях можно выделить элементы трёх «П». Их взаимодействие рождает понятие непрерывного метатекста о взаимоотношениях современных отцов и детей.

Творчество Павла Лунгина интересно нам в этой связи, так как соотносится с системой трёх «П» как нельзя лучше. Как воспитать ребёнка в современном мире верным семейным традициям? Не утопия ли это? Когда со всех сторон молодой человек слышит разрушающие сознание лозунги: «Только здесь и сейчас. Ты этого достоин. Иди и возьми». Как сохранить добрые отношения между сыном и родителями? В кинокартине «Дирижёр» Павла Лунгина успешный руководитель симфонического оркестра едет с гастролями в Иерусалим во время Страстной недели, чтобы познакомить публику с ораторией «Страсти по Матфею». Отец узнаёт перед отъездом о смерти сына Александра. Десять лет назад отец выгнал мальчика из семьи в шестнадцать лет. Десять лет скитаний по миру, мольбы о примирении, о помощи не вызвали отклика в душе отца. Блудный сын так и не смог доказать заблудившемуся в ненависти отцу, что ему гораздо важнее понимание, добрый взгляд, одобрение, напутственное слово старшего в семье, чем материальная поддержка, хотя и она была не лишней. Отчаявшись достучаться до сердца единственного родного человека, юноша накладывает на себя руки с надеждой, что, возможно, теперь будет услышан и понят Петровым-старшим. Расчёт сына оказался верным. Отец услышал Александра и впервые поверил ему, только пути к примирению в земной жизни нет, понимание между земными отцом и сыном не приводит к воскрешению усопшего[1]. Противоположны отношения в семье араба, который собирает своего сына, чтобы совершить теракт, убить невинных в святые для христиан дни Страстной недели. Между родными царит полное взаимопонимание. И тем не менее мусульманин обрекает сына на гибель не во имя любви к ближним, а во имя ненависти к другому народу, к другой религии, к другому образу жизни. Отцы в этом фильме напоминают богов, которые не заботились о потомстве, не щадили его, моделируя жизнь, причисляя себя к лику бессмертных. Постмодернистское пространство фильма заполнено разговорами на иврите друзей Александра с их отцом. В фильме нет титров, нет голоса за кадром, который бы перевёл иноязычную речь. Такая языковая игра – один из признаков постмодернистского текста. К этим же элементам можно причислить картину, написанную сыном для отца. На ней Петров-старший изображен на смертном одре. Зритель должен узнать в ней картину Ганса Гольбейна Младшего «Мёртвый Христос в гробу», поскольку всё в картине указывает на этот факт, кроме головы изображённого. Выжженная солнцем пустыня, безмолвные сухие деревья с протянутыми к небу руками-сучьями символизируют

[1] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...

выжженные отношения между отцами и детьми, ставшими друг другу чужими и в буквальном, и в переносном смысле. Земля и небо отныне разделяют отцов с сыновьями. Осознанно и неосознанно отцы пропускают в небытие сыновей вперёд себя. Какой оставаться земле, если на ней не будет молодых всходов? Как научить любить людей, близких и дальних? Где черпать силы для верных решений? Убивший сына своим каменным сердцем Петров-старший повторяет судьбу Ирода, сознательно лишившего себя потомства? Или зритель ошибается в своих предположениях?

Когда мы рассуждаем о взаимоотношениях между поколениями, между отцами и детьми, мы постоянно обращаемся к модели Божественного провидения. К Богу Отцу, к Богу Сыну, к Святому Духу, к нераздельной Троице, которая символизирует собой гармонию мира, гармонию отношений как человека с Богом, так и человека с людьми. Здесь уместно вспомнить художественные фильмы с православным дискурсом: Павла Лунгина «Остров»[1], Владимира Хотиненко «Поп»[2], Наталии Назаровой и Александра Касаткина «Дочь»[3], Андрея Богатырёва «Иуда»[4]. На северной окраине «Острова» в кинокартине Павла Лунгина расположился мужской монастырь, в котором живёт старец, способный предвидеть и угадывать путь человека с Божьей помощью. Благодаря его опеке и мудрости, основанной на любви к человеку, он исцеляет мальчика, не способного ходить, спасает жизнь неродившегося младенца, внушив матери, что родится «золотой мальчонка», изгоняет беса из дочери своего военного товарища Тихона, которого предал во время войны. Сложный путь старца, доверившегося судьбе, возлюбившего мир и оставшегося верным Богу до конца своих дней, больше говорит о духовной связи человека с Отцом Небесным, о Его заботе и опеке о каждом живущем на земле, о сыновьей верности и преданности человека Богу Отцу, Сыну и Святому Духу. Кроме взаимной любви отца Анатолия и Бога потрясает отношение отца Настеньки, которую офицер вынужден везти к знаменитому старцу на остров. Адмирал, партийный человек, испробовав все способы помочь дочери, решается на отчаянный шаг – обратиться к православному священнику. Для атеиста это испытание сродни военным действиям, когда необходимо брать ответственность за жизни вверенных тебе людей, надеяться на положительный исход операции. Смелость адмирала и его любовь к дочери помогают изгнать из неё невидимое чудовище силой Божественного слова и жизнью раскаявшегося преступника. Так, в фильме «Остров» тема отцов и детей несколько раз подтверждает, что сыновья любовь и преданность Нераздельной Троице творит чудеса на земле и помогает людям оставаться людьми в жесточайшие минуты испытаний, выпавших на их долю[5]. Судьба адмирала Тихона и его дочери Настеньки напоминает

[1] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина...
[2] Орищенко С.С. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп»...; Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках...
[3] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека?...
[4] Орищенко С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда»...
[5] Орищенко С.С. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина...

сказочный сюжет «Аленького цветочка», в котором купец готов пожертвовать собой ради счастья любимой младшей дочери[1]. Только в сказке Чудище лесное – это заколдованный юноша, который станет женихом дочери, а в фильме П. Лунгина чудовище в образе дьявола поселилось внутри девушки. Окружающие не видят его, не понимают степени опасности, которой подвержена дочь адмирала. Только Бог может спасти человека в этих обстоятельствах, победить дьявола через молитву раскаявшегося грешника. История, рассказанная Павлом Лунгиным, пронзительна настолько, насколько важно взаимопонимание и взаимоотношение между отцом и ребёнком, от которых мы совсем отвыкли в современном мире.

Не менее сильно любит свою дочь священник из фильма «Дочь» Александра Касаткина и Наталии Назаровой, но теряет её по воле случая и спасает дочь маньяка, убившего девочку и признавшегося в содеянном священнику на исповеди. Священник хранит тайну исповеди, а вот его жена после смерти дочери разуверилась в Божественном провидении, отреклась от Бога, отреклась от веры, не понимая, к чему такие утраты невинных, почему её дочь возведена на жертвенный алтарь. Кроме семьи священника в фильме показана семья Инны: заботливый строгий отец Виктор Иванович Крайнов и её младший братишка Володя. Мама умерла, когда девочка была крошкой. В смерти матери был виновен отец, так он оберегал дочь от порочного, по его мнению, влияния матери. Здесь любовь отца Инны изувечена маниакальным страхом, что дочь может поддаться духу времени: пить, курить, вести распутный образ жизни. Он готов убить каждого, кто сможет подать ей дурной пример – так следующей жертвой становится новая подруга Инны Маша. Он готов убить и свою дочь, если бы заподозрил её в грехопадении. Две модели семей. Семья священника, в которой отношения основаны на православном законе, на любви, теряет ребёнка. Семья Инны, во главе которой отец-одиночка держит семью в строгости, заботится о детях, следит за ними, а по ночам убивает девочек-подростков, которых считает погрязшими в пороке. Ненависть правит его действиями, направленными против жизни людей. Отец несёт наказание и оставляет беззащитных детей полными сиротами в городке, который проклинает Инну и Володю за злодеяния их отца. Любовь и ненависть держат в напряжении зрителей на протяжении всего фильма. Любовь и ненависть. Кто победит? Побеждает любовь. Смирение. Духовная жизнь. Прощение и воссоединение брата и сестры в пределах приёмной семьи, как прощальный привет от сгинувшего отца, когда он в начале фильма проявил милосердие к беженцам[2].

Парадокс века, когда приёмные дети становятся родными. Чаще всего такое возможно в тяжёлые времена испытаний для всего народа, в годы военного лихолетья. Такова история священника Александра Ионина из фильма Владимира Хотиненко «Поп». Батюшка с матушкой, вырастив четырёх сыновей, собирают всех сирот в округе, которые случайно попадают к ним в дом

[1] Орищенко С.С. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках...
[2] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека?...

в годы Великой Отечественной войны. Среди спасённых есть цыгане, евреи, дети, из-за которых самого батюшку и его супругу могли казнить в любой момент. Полагаясь на волю Божью и Божественное провидение супружеская пара едина во мнении, что чужих детей не бывает. Воспитывая детей, согревая их теплом и любовью, супруги надеются, что смогут вырастить детишек, поднять их на ноги. Фильм «Поп» о тяжёлом времени испытаний человеческого духа, о бремени креста, который помогает нести истинная вера в Бога. Александр Ионин до конца останется верен своему служению людям. Судьба священника на русской земле в годы Великой Отечественной войны была нелегка. Но меньше всего заботится батюшка о себе и своей безопасности. Он не только проповедует слово Божие, но и живёт по его закону. Любовь к своим ближним в семье священника помогает ему преодолеть все тяготы жизни и стать настоящим отцом для приёмных детей.

В известной картине Андрея Тарковского «Иваново детство» мальчика-разведчика готовы усыновить все военные из подразделения, кому он приносит сведения из тыла врага. Настолько изломано детство юного героя, потерявшего на войне семью, что его детство осталось далеко в прошлом и вспоминается только во снах. А в реальности войны возникают искорёженные войной храмы и православные кресты. Кто будет молиться за судьбу ребёнка, ведь родители убиты? Мальчик становится разведчиком, не думая, как рискует, не заботясь о сохранении жизни. Он мстит врагу за поруганную землю, за смерть матери, за утраченное детство. История его короткой жизни так пронзительна, потому что мы знаем в истории нашей страны имена юных героев, погибших на дорогах войны. Как много взрослых людей мечтают усыновить Ивана, согреть, спасти от неминуемой гибели, дать ту любовь, которая сохранит мальчика для будущей счастливой жизни после победы. Но старания всех тщетны, перед нами настоящий воин, защитник родины, который не примет иного бытия, пока его землю топчет враг. Неумолимо приближается развязка. Быть сыном полка сложно. Такой крест не всем по силам. Ваня восходит на Голгофу. Он с честью выполняет свой долг защитника отечества и погибает[1]. В послевоенной Кандалакше в фильме Николая Досталя «Петя по дороге в Царствие Небесное» юношу Петю воспитывает мать. А весь посёлок негласно опекает молодого человека. Как будто перед нами ещё один сын полка, ведь юноша болен[2]. Зритель может только предполагать, что в его жизни было нечто, что спровоцировало его болезнь: страх, лишения, плен, также возможно, что юноша был не от мира сего с рождения. Никто из взрослых не замечает его чудачеств на дороге, ведь юноша считает себя ответственным работником, регулирует движение на дороге, по которой в день проезжает одна или две машины. Поселковый дядя Стёпа. Милиционер. Новый богатырь земли русской, который стоит на страже закона и порядка. Отца у Пети нет. Эту функцию выполняют мужчины местечка,

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги...

[2] Орищенко С.С. Мирское и священное в креативных практиках современного кинематографа // Креативная экономика и социальные инновации. 2018. № 3 (24). С. 152-162.

кто приветливым словом, кто подчинением на дороге, кто предоставлением работы – так взрослые помогали юноше. Только дети дразнят юродивого и не понимают своих родителей, когда те подыгрывают Пете, принимая его таким, каким он был. В этой единой человеческой заботе и опеке о праведнике села просматривалась сплочённость народа, которая возможна только после череды жесточайших испытаний, выпавших на их долю. В послевоенные годы забота о душевнобольном человеке характеризует общество как милосердное, умеющее помочь нуждающемуся сочувствием, словом, делом. Небесный Отец тоже заботится о юноше, Он давно приготовил ему Царствие Небесное. Юноша погибает, уходит туда, где вечный свет и покой, где любовь и тепло, где каждому по его вере. Как дальше будет жить село без своего ангела-хранителя, покажет время. Несмотря на печальный финал, впечатление от фильма светлое, ведь жители Кандалакши были и дальше готовы опекать Петю, но человек предполагает, а Бог располагает, земной путь юноши закончен.

В фильме Андрея Богатырёва «Иуда» нет привычных для темы образов отца и детей. В основе лежит экранизация повести Л. Андреева «Иуда Искариот». Зато в нём есть образ Иисуса Христа и двенадцати апостолов, один из которых предаст Сына Человеческого. Это философская история богоборчества Иуды, который только себя считал достойным учеником Учителя. Его сложные переживания, когда он пытается доказать всем и себе самому, что равен Иисусу Христу, что победил его. Смешанные чувства любви и ненависти, равенства и превосходства, страха и удовлетворения перед содеянным, когда он слушает, как предают поруганию и казни Иисуса Христа, возвышают предателя в собственных глазах. Апостолы как проповедники слова Божия, как дети Отца небесного, не единожды предали Иисуса Христа. Но мудрый Отче Наш учит любви даже на кресте. Отношение людей к истории двухтысячелетней давности вновь и вновь переживается зрителями, которые приходят к мнению: «Верую! Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь!»[1]. Особняком среди перечисленных кинолент стоит фильм Алексея Балабанова «Я тоже хочу». Все сирые и убогие стремятся попасть в зону отчуждения, чтобы переместиться на планету счастья, читай к Отцу Небесному, поскольку переход из одного мира в другой возможен через полуразрушенную колокольню. Тот, кто чист душой, кто измучен земными бесчинствами, кто верит в вечную жизнь будет принят на небо. Смертные грехи бандита Саши и сомнительное ремесло неизвестного режиссёра не востребовано небом. Интересно, что блудница будет спасена. Не потому ли, что девушка с высшим филологическим образованием вынуждена была торговать телом, чтобы прокормить мать? Алкоголик, друг Саши, сам не захочет на планету счастья, потому что не сможет попасть туда вместе со своим отцом, который не выдержит путешествия в зоне отчуждения. Сын отдаёт отцу последний долг на земле, хоронит его и погибает, не успев добраться до колокольни. Алексей Балабанов говорит в своём самом светлом фильме о невоз-

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда»...

можности ждать возвращения на небо так долго. Его герои спешат на знаковую встречу, хотя знают, что не все смогут добраться до цели. Кто эти люди? Несчастные, несостоявшиеся личности или те, кто, вопреки обстоятельствам, не разучились любить своих близких, познали цену жертвенности и устремились в жизнь вечную искать иной правды, неподкупной, истинной, отеческой[1].

Точно так же, как раскаявшемуся грешнику легче попасть в Царствие Небесное, детям, брошенным родителями, легче простить своих беспутных отцов и матерей. Так мечтает каждый детдомовец, чтобы родители их нашлись и объяснили, почему отказались от них. У каждого оставленного есть оправдание родителям: их вынудили к такому бесчеловечному поступку страшные обстоятельства. Как хотят они посмотреть на тех, кто их предал, в надежде на то, что это случайность. Как верят, что смогут простить их и подарить им столько нерастраченной любви, сколько им не хватало в детском доме. Об этом фильм Александра Ханта «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом инвалидов». В сердце ребёнка, хотя герою уже 27 лет, и он сам собирается бросить семью с малышом-сыном, благо, отец показал пример в детстве, дрогнула сердечная струна. Витька на протяжении фильма испытывает к инвалиду-отцу, свалившемуся ему на голову из неоткуда, гамму чувств от ненависти и презрения до любви и восторга. Витька готов пожертвовать жизнью ради отца. Финал фильма остался открытым, но почему-то кажется, что герой не расстанется в будущем ни с отцом, ни с сыном. Выправится путь Витьки Чеснокова благодаря разбуженному чувству к отцу, ради которого он готов погибнуть. Эта история брошенного ребёнка странным образом перекликается с историей Алексея Балабанова «Я тоже хочу», когда алкоголик не смог отправиться на другую планету за счастьем без своего отца. Люди с искорёженными судьбами, недолюбленные, с извилистыми земными путями не растратили любви к тем, кто дал им когда-то жизнь. Они готовы делиться ею с предавшими их немощными стариками, которым сейчас необходима забота и опека. Прощая родителей, они уподобляются Богу, который милосерден, для которого любовь – это первопричина бытия. Такое отношение оставленных детей как нельзя лучше подчёркивает в человеке человеческое.

Сегодняшняя реальность позволяет нам говорить вслух о месте православия в современной действительности. Ценен опыт православных семей, во главе которых стоит отец. Как правило, такие семьи многодетные. Кто ходит в храм регулярно, видит, как растут дети в таких семьях. Радостно наблюдать за их ростом, радостно видеть беременных мам, чьи дети причащаются ещё в утробе. Но семь долгих десятилетий наше общество было лишено этой модели бытия. Почему же в семьях наших родителей, наших братьев и сестёр было такое почитание отца и матери. Почему мы слушались родителей, боялись их огорчить? Ведь заповедь: «Почитай отца и мать своих», была нам не известна. Откуда столько любви, столько трепета, столько уважения было

[1] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

в наших сердцах ко взрослым? Очевидно ответ на столь сложный вопрос не может быть однозначным. И всё-таки традиция, сохранённая для нас бабушками и дедушками, когда в каждой семье были старшие, которые молились за весь род, лежит в основе нашего ответа. Почему с уходом старших в семье меняется многое? Да потому что ослабевает духовный щит, тот молитвенный покров, который старшие удерживают над родом. Он вдруг ослабевает. Кто-то из молодых должен взять на себя ответственность за всю семью и неустанно молиться. Если этого не происходит, в дом приходит беда...

Молитва и ремесло помогают человеку простить обидчика даже тогда, когда простить его бывает невозможно. Пожалуй, не столько простить, сколько понять, за что ты был оставлен в детстве отцом, которого так любил. Эта история уже почти растворилась в пространстве времени настолько, что повзрослевший герой не помнит, как выглядел отец, каково его выражение лица. Единственное воспоминание из детства, как они поменялись когда-то камнями. Мальчик подарил отцу камешек, а отец преподнёс сыну увесистый булыжник. Эта история происходит в наше время, но далеко на востоке, в стране восходящего солнца. Японский режиссёр Йодзиро Такита в кинопритче «Ушедшие» рассказывает о сложном пути возвращения молодого музыканта к своим корням, к своим истокам. Прощение, как одна из составляющих милосердия, может преобразить мир вокруг. Дайго, потеряв любимую работу виолончелиста в токийском симфоническом оркестре, вынужден переехать в маленький городок, где сложно найти работу. Он становится мастером в погребальной конторе, благодаря усилиям которого покойный выглядит в гробу как живой. Дорога приводит юношу к смертному одру отца. Когда он увидит в ладони усопшего камешек, подаренный им в детстве, то примется одевать в последний путь того, кого, казалось, простить было невозможно. Печальная история, которая доказывает, как важны в жизни каждого человека семейные отношения, традиции, корни[1].

В кинокартинах Юрия Быкова «Жить», «Майор», «Дурак» тема отцов и детей возникает подспудно, на уровне второго плана, но является ключом к пониманию всех историй, которые складываются для зрителя в своеобразную трилогию. Все фильмы предлагают модель, когда отцы любят своих детей. В фильме «Жить» показана история, в которой меняются местами «убийца» и «праведник». В этой истории линия семьи, взаимодействия отцов и детей самая «слабая». На одном из привалов охотник Михаил и его случайный попутчик Андрей, который ничего не хотел рассказывать о себе, кратко сообщают друг другу, что в семье первого растут два мальчика, которых они очень долго ждали, третий вот-вот родится, а у второго – три дочери. Почти сказочная реальность. Когда Михаил убивает своего товарища по несчастью, то делает он это для того, чтобы жить, чтобы растить своих сыновей. У зрителя возникает несколько вопросов в этой связи. Как бы он повёл себя в данной ситуации?

[1] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

Чему можно научить молодое поколение, если только что расстрелял собственную совесть и продолжаешь жизненный путь без души?

Фильм «Майор» начинается с радостного известия: в семье майора Сергея Соболева рожает жена. Он просыпается чуть свет и мчится на непозволительно высокой скорости в роддом. В это скорбное туманное утро случается трагедия. Майор сбивает на дороге семилетнего мальчика, решившего перебежать дорогу. Гибель ребёнка происходит на глазах матери, которая не смогла удержать его рядом с собой. Майор, испугавшись, начинает заметать следы своего преступления. Разыгрывается спектакль по сбору улик против семьи погибшего мальчика. Вот медики уже констатируют факт, что мать ребёнка была в алкогольном опьянении. Мать и отец погибшего ребёнка приходят в полицию за разъяснениями. Обезумевшая от горя мать подпишет против себя показания, поскольку капитан Павел Коршунов, друг майора Соболева, пообещал с третьего удара сделать мужа недееспособным. Разъярённый отец во второй раз врывается в отделение с ружьём и требует выдать ему убийцу сына. На переговоры с ним выходит другой сотрудник отделения, которого отец расстреливает. Мужчину скручивают и сажают в камеру. По приказу полковника капитан Коршунов расстреливает его на глазах у всех сотрудников. Майор Соболев, видя всё, что он сделал, готов понести заслуженное наказание. Но этого уже не хотят те, кого он втянул в эту историю. Майор понимает, что следующей жертвой станет мать погибшего мальчика и пытается спасти её. Но как только он узнаёт от товарища по оружию, что цена её жизни стоит жизни недавно родившегося ребёнка и супруги майора, он принимает другое решение. Соболев расстреливает бедную женщину в тростниковых зарослях озера. Делает он это ради новорождённого. Вот только как жить дальше, когда каждый взгляд на родного человека будет напоминать майору, как он в день рождения сына принёс в жертву семью из трёх человек?

В киноповествовании «Дурак» отец и взрослый сын понимают друг друга с полуслова. Дмитрий учится заочно в строительном институте, работает слесарем в ЖЭКе. У него подрастает сынишка, молодая семья дружно живёт с родителями мужа. Отец вырастил достойного сына: доброго, честного, отзывчивого. Каждый вечер отец и сын выбегают во двор, чтобы разогнать подвипившую молодёжь, рушащую всё на своём пути, и отремонтировать в очередной раз сломанную у подъезда скамейку. Из вечера в вечер повторяется одно и то же. Дмитрий, узнав о трещине в стене общежития, делает расчёты и понимает, что дом может в любой момент рухнуть. В многоэтажке проживает восемьсот человек. Сын разыскивает мэра города и рассказывает о возможном обрушении здания. Создаётся комиссия, подтверждаются данные. Вместо того чтобы предупредить людей об опасности, в мэрии сжигают компрометирующие чиновников документы и расстреливают свидетелей происшествия, членов городской комиссии, подтвердивших слова слесаря. Молодому человеку дают несколько часов, чтобы он убрался из города. Честный и благородный отец

ворует из-под окон соседскую машину для семьи сына. Зрители понимают, что отец будет отдавать деньги соседу, что этот неблаговидный поступок – вынужденная мера. Супружеская пара с ребёнком едут по спящему городу и вдруг по пути следования стоит злополучное здание. Молодой человек оставляет жену с ребёнком именно потому, что если он проедет мимо, он не сможет с этим жить дальше, не сможет говорить правильные слова сыну, если сам нарушит нравственный закон, не спасёт тех, кого мог спасти. Дмитрий начинает обход квартир общежития, чтобы все жители вышли на улицу. Многие не верят молодому человеку, многие озлоблены, что их подняли в такую рань и вывели из тепла на холод. Когда все жители были в безопасности, они увидели того, кто был причиной их беспокойства и убили дурака. Так погиб современный Данко. В фильме показателен разговор между отцом и сыном перед отъездом семьи Дмитрия из города. Отец просит прощения за то, что неправильно воспитал сына, что не научил его приспосабливаться, лукавить, искать выгоды. Сын недоумевает по поводу высказывания отца. Он не понимает, как можно жить иначе.

В фильме «Жить» Юрия Быкова дети только упомянуты, в фильме «Майор» они на мгновение появляются в кадре, и только в киноповествовании «Дурак» мы видим, как развиваются гармонические отношения между сыном и отцом, отношения, построенные на любви, взаимопонимании, взаимоподдержке. Оказывается, и такие отношения могут нести в себе отрицательный заряд. Гибель молодого человека, полного сил, энергии, желания приходить на помощь, подчёркивает, что общество настолько очерствело в своём узком замкнутом на себе пространстве, что неспособно понимать другого человека и принимать его помощь. Недаром чиновники на заседании прежде всего предполагают, на чьё место метит «продуманный» молодой работник ЖЭКа. За кадром остаётся судьба сынишки Дмитрия. Каким вырастет он? Похожим на отца или забывшим, каким тот был? Время покажет.

Понятно одно, что гармонические отношения между отцами и сыновьями – не залог счастливой жизни. Она может прерваться в любой момент. Прекрасно складываются отношения в семье героя «Жизнь прекрасна» итальянского режиссёра Роберто Бениньи. В семье главного героя подрастает сынишка. Там царят любовь и взаимопонимание. Приходит пора, и главного героя отрывают от семьи, препровождая его в один из концлагерей фашистской Германии. Супруга с сыном добровольно разделяют его участь. Отец делает всё для того, чтобы мальчик и супруга остались живы. Сыну отец запомнится необыкновенным человеком, который умеет держать слово. Пребывание в концлагере он представляет сыну как игру, в конце которой выигравший получит большой танк. Вот и едет малыш на настоящем огромном танке, который освобождает заложников нацистского режима. Слова отца пророчески сбылись. Из памяти этого мальчика никогда не сотрутся ни его лицо, ни слова, ни дела погибшего отца.

Совсем иначе складывается судьба двух современных детей, сестры Алёны и брата Никиты, отправившихся на поиски отцов в большой город в

фильме «Мелодия для шарманки» Киры Муратовой. Оставленные отцами дети нуждаются в тепле, еде, защите, добром слове. В большом городе, где каждый занят собой, среди информационной кутерьмы звучащих мобильных телефонов, экстравагантных набегов на продуктовые магазины клептоманов, мишуры, блеска и тотальной разобщённости дети теряют друг друга, и мальчик засыпает на стройке, укутавшись полиэтиленом. Засыпает навсегда. Зимний холод не выпускает его из своего плена. Загублена душа ребёнка, художника или музыканта, пекаря или танцора. Возможно, заботливого отца семейства. Возможно, духовного пастыря. Дети ходят в городе среди взрослых людей, как в глухой тайге, они никому не нужны, их никто не замечает, никто не протягивает руку помощи. Взрослые играют в свои игры, где нет места детям. Блеск ослепляет души. Милосердие неведомо сумасшедшему миру взрослых. Они считают себя благополучными, успешными, богатыми, способными купить всё кроме счастья быть нужным кому-то, кого можно любить, оберегать, воспитывать, дарить радость человеческого общения.

Судьбу другого киногероя, малыша Саши Савельева, коверкают «любящие» бабушка и дедушка в фильме Сергея Снежкина «Похороните меня за плинтусом». Они борются с влиянием матери на мальчика. Родную дочь они не допускают к воспитанию внука, унижая её и супруга. Мальчику внушили, что его мать не достойна видеть ребёнка. И мальчик мечтает, чтобы его поскорее похоронили за плинтусом, потому что жить в этих условиях невыносимо. Неизвестно, какая трагедия могла разыграться в этой истории с повзрослевшим ребёнком, если бы не смерть бабушки. Как часто обездоленные дети, те, кого отправляют в детские дома, для которых находят приёмных родителей, мечтают найти родную душу, родителей, которые их когда-то предали, обрекли на скитания и нелёгкую судьбу среди чужих, злых людей. Как быстро они готовы простить своих непутёвых отцов после встречи с ними во взрослой жизни? Что уж говорить о подобной ситуации, когда родители должны доверять своим детям, понимать, какова их роль в воспитании внуков. Иллюзия помощи со стороны бабушки и дедушки чуть не разрушила жизнь мальчика и его мамы.

Отцы и деды в воспитании мальчиков в семье всегда играли большую роль, особенно в фильмах XX в. Вспоминаются фильмы Сергея Параджанова «Цвет граната»[1] и Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Традиция в семье, опека, любовь к ребёнку, желание уберечь от жизненных невзгод, трудолюбие родителей и внимание к росту сына и его увлечениям помогают вырасти человеку с большой буквы. Саят-Нова – великий кавказский поэт, прославивший армянский, грузинский и азербайджанский языки в своих произведениях. *«Мать и отец в своём вечном родительском служении, словно пытаясь (напрасно) оградить его от всех будущих гроз, накрывают его одним ковром, затем вторым, третьим...»*[2].

[1] Орищенко С.С. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова...

[2] Григорян Левон. Параджанов. Жизнь замечательных людей. Москва: Молодая гвардия, 2011. С. 138.

Вечная забота о продолжении рода, о воспитании достойного потомка, страх за судьбу мальчика видится в их действии. «Цвет граната» Сергея Параджанова претерпел в 1968 г. огромную цензурную правку. Сегодня можно точно сказать, что атеистическому государству не понравился мощный христианский дискурс фильма. Изменённая кинокартина больше говорила о судьбе поэта и меньше о Боге, благодаря которому мог вырасти такой талант, как Саят-Нова. Талант, воспитанный в традиции почитания отца и матери. Талант, который боготворил слово. Талант, который почитал Отца Небесного, благодаря чему и прославил свой народ в веках.

Фильм Тенгиза Абуладзе моложе фильма Сергея Параджанова на два десятка лет. Главный вопрос, заданный в фильме: «Зачем дорога, если она не ведёт к храму?», о судьбе грузинского народа в годы репрессий. Если утратить совесть, забыть нравственные ориентиры, то можно превратиться в монстров, способных уничтожать людей, уничтожать искусство, уничтожать жизнь. В таком случае по замыслу Бога Отца на защиту человека встаёт Бог Сын, Иисус Христос. В семье городского главы Варлама Аравидзе в третьем поколении рождается совестливый наследник, который не может выдержать правды о своих предках и накладывает на себя руки. Земля не принимает тело деда – организатора репрессий и участника уничтожения грузинского народа. Каждую ночь после похорон его кто-то откапывает и выбрасывает на городскую свалку. Сын Авель пытается скрыть бесчинства отца. Внук Торнике, узнав обо всём, стреляет в себя из ружья. Критика относит «Покаяние» к категории фильмов о сталинских репрессиях. Конечно же, это его главная тема. Но не менее важна в нём тема отцов и детей. Если бы отцы несли ответственность перед будущими поколениями за чистоту своих помыслов и деяний, то не разыгралась бы трагедия в семье Варлама Аравидзе, тело которого его сын Авель Аравидзе сам выкапывает в конце фильма из могилы и сбрасывает со скалы в пропасть.

Удивительно, но эта тема развивается и в тех кинокартинах, в которых среди действующих лиц нет родителей. В фильме Павла Лунгина «Дама пик» молодая певица ждёт приезда в город своей известной тётки оперной дивы Софьи Майер, родной сестры матери, которая была причиной ухода матери Лизы из жизни[1]. Сначала девушка сдержанна в отношениях с известной оперной певицей. Ей не хочется подчиняться её воле, принимать подачек в виде роли в опере «Пиковая дама». Но затем девушка, забыв прежние обиды, делает всё, чтобы быть похожей на свою знаменитую тётку. Исполняет арию Лизы, живёт с прежним любовником Софьи Олегом, замораживает истинные чувства и больше не мыслит отомстить за смерть матери. Предать близкого человека, ушедшего из жизни, легко. Он не посмотрит в твою сторону осуждающе, не задаст неудобного вопроса, не отстоит своего честного имени, не сможет защититься от клеветы. Тогда почему кажется, что этот вид предательства самый страшный? Как объяснить сегодня молодым, что пренебрежение к «оте-

[1] Орищенко С.С. «Дама Пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле»...

ческим гробам» столь же безнравственно, как неуважение к здравствующим родителям?

Одой сыновьей любви можно назвать творчество Андрея Тарковского в русском кинематографе. Все кинотексты великого режиссёра – это объяснение в любви к тому, перед кем он преклонялся. *«Мой отец, конечно, сегодня самый большой русский поэт. Вне всяких сомнений. С огромным духовным зарядом. Поэт, для которого самое важное – его внутренняя духовная концепция жизни»*[1].

Творчество отца, поэта Арсения Тарковского, режиссёр смело вводил в сценарии своих фильмов. С каким уважением говорил он об отце, которого ему всю жизнь так не хватало. «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис», «Зеркало», «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» – фильмы о любви детей к своим родителям. В «Иванове детстве» мальчик мстит врагам за утраченное детство, за погибших товарищей, за родную землю, за семью.

В «Андрее Рублёве» юноша, чтобы выжить, говорит, что знает секрет литья колокола, переданный ему отцом. Крик в небо о помощи к отцу земному и к Отцу Небесному открывает перед отроком знание, благодаря которому он сможет выполнить данное слово. Колокол будет создан. Такова сила отцовской любви, которая выручает из небытия сына, взявшегося выполнять сложнейшую задачу. Такова сила Божественного провидения. Недаром фильм «Андрей Рублёв» в культуре называют фильмом-молитвой. Режиссёр, как демиург, раздаёт каждому по его вере, по чистоте помыслов и деяний. Есть такое выражение: *«"Чем темнее ночь, тем ближе утро". Концепция "Рублёва" очень близко с ним соотносится. Идеалы, выраженные гениальным художником в своих творениях, были выстраданы народом. Народ ощущал необходимость победы разумного, светлого, доброго. Но именно художник сумел конкретизировать эту необходимость в образах потрясающей нравственной силы»*[2].

В «Солярисе» тема отчего дома, как пространства защиты семейных отношений, прочитывается по-разному. С одной стороны, идея ухода ребёнка из дома в пору его взросления, самостоятельной жизни вдали от родительского дома, его блуждания в пространстве Вселенной и заблуждения в мире духовном помогают понять, как важна евангельская притча о блудном сыне как для героя, так и для создателей кинокартины. Они напоминают о том, как редко заботимся мы о родителях во взрослой жизни, в повседневной суете. Как часто не приходим к ним, чтобы навестить. Как возвращаемся, когда нам нужно их участие и прикосновение, чтобы зарядиться любовью, чтобы двигаться дальше. Нам кажется, что родители – субстанция из разряда постоянных, вечных. С другой стороны, это напоминание говорит о том, что часто вернуться к родителям мы можем только во сне или в пространстве памяти. Это напоминание подчёркивает, какова должна быть любовь сына к отцу, как горько жить ребёнку без родителей, даже если за плечами груз прожитых десятилетий.

---

[1] Тарковский А.А. Страсти по Андрею: О Боге, о вере и искусстве. Тюмень: Русская неделя, 2017. С. 7.

[2] Тарковский А.А. Страсти по Андрею... С. 146-147.

В «Зеркале» образ отца, вернувшегося с фронта, возникает несколько раз. Сначала трудное детство мальчика, воспитанием которого занимались женщины, затем звучание поэтических строф Арсения Тарковского, как разговор с отцом на расстоянии, и, наконец, его закадровый голос перед уходом из жизни. Эпизоды из фильма тесно связаны с биографией режиссёра. Уважительное отношение к отцу, нежелание осуждать за уход из семьи, трепетное отношение к творчеству русского поэта – всё говорит о высоком и возвышенном чувстве Андрея Тарковского к родному отцу, всё подчёркивает преклонение перед его образом. *«Успех "Зеркала" меня лишний раз убедил в правильности догадки, которую я связывал с проблемой важности личного эмоционального опыта при рассказе с экрана. Может быть, кино – самое личное искусство, самое интимное. Только интимная авторская правда в кино сложится для зрителя в убедительный аргумент при восприятии»*[1].

В «Сталкере» отец ради дочери-инвалида водит уставших от пресыщенной жизни людей в зону, чтобы разнообразить их досуг и приблизить каждого к исполнению заветного желания. Тайно главный герой мечтает и сам о чуде, чтобы люди перестали думать о материальном достатке, как первопричине счастья. Его походы помогают путешественникам вскрыть душевные раны, переосмыслить свой путь. Главная его мечта – забота о Мартышке, – так называют свою дочь родители. Девочка не ходит, зато обладает телекинезом. При просмотре последних кадров фильма, когда отец несёт девочку, сидящую у него на шее, возникает ощущение, что она обрела способность ходить. Для автора фильма очень важна эта кровная связь между отцом и ребёнком. Он верит, что отец способен сотворить чудо, ведь чудо для Андрея Тарковского заключается уже в том, насколько сильно любит отец свою девочку, ради которой готов жертвовать собой каждый час. *«Кажется, действительно, "Сталкер" будет моим лучшим фильмом... Может быть, это гордыня? Может быть. Но раньше правда. Великое счастье – ощущать присутствие Господа»*[2].

В «Ностальгии» дом земной и дом небесный будут в постоянном «диалоге» между собой. Линия взаимоотношений между отцами и детьми тоже более усложнённая, она делится на три составляющие. Первая – самая горькая. Раскаявшиеся женщины заполняют католический храм, чтобы обратиться с молитвенным словом к Богородице с просьбой о материнстве. Стая птиц, принесённых ими в церковь, как стая душ тех детей, от которых родители отказались до рождения. Есть в храме место и нераскаявшимся, тем, которые не понимают, что такое материнство, для чего оно необходимо женщине. Такие уподобляются тем богам времён Античности, которые пожирали своё потомство, чтобы безраздельно властвовать миром. Современных женщин привлекает власть иного толка – власть женских чар, вечной молодости, красоты, упругости тела, скульптурности его форм и идеальных параметров. Вторая история об отце, который пришёл к выводу, что мир стоит на пороге апокалип-

[1] Тарковский А.А. Страсти по Андрею... С. 87.
[2] Там же. С. 104.

сиса и удерживает взаперти свою семью в течение семи лет, чтобы оградить её от греховности современного мира. Освобождённая полицией семья бежит от опеки самого родного человека, порвав с ним все отношения. Любовь на грани безумства отняла у отца сына. Но не любовь в том виновата, а страх, внушённый греховностью мира, в котором можно отказаться от рождения ребёнка, поскольку истинная любовь не знает страха. И, наконец, дети, оставленные героем далеко на родине. Они появляются только во сне или при воспоминании о родных местах, которые давно уже совместились в памяти Андрея Горчакова с последним пристанищем для человека – домом небесным. Тоска по родной стороне, родному краю усиливает муки главного героя, подчёркивая его одиночество в чужом краю. Защита традиционных семейных ценностей возможна только при условии, если дом, построенный отцом, будет окружён стенами храма.

В «Жертвоприношении» можно увидеть идеальные отношения между отцом и сыном, очевидно такие, о которых мечтал режиссёр с самого детства, чтобы отец был всегда рядом, чтобы ценил время, проведённое рядом с малышом. Чтобы отец чувствовал ответственность за воспитание сына и постоянно объяснял ему суть происходящего вокруг. А сын впитывал в себя всё сказанное отцом, чтобы потом воспользоваться опытом того, кто привёл тебя в этот мир, чтобы вовремя посадить дерево, построить дом, родить и воспитать сына. *«"Жертвоприношение" – способность... принести себя в жертву ради тех, кого любишь, научиться понимать близких и не осуждать их; умение быть сеятелем, начинать с нуля, растворяться в пространстве для счастья близких, чтобы прорасти новой жизнью, новым зерном, новым словом»*[1].

Жертвенность родителей – одна из самых важных черт внутрисемейных отношений. Новая жизнь, вооружённая знаниями и опытом отцов, возможна только тогда, когда родители учат не только быту, но и бытию, когда любовь перетекает от одного к другому, наполняя его жизненными силами, когда гармония мира основана на добром, чутком, любящем сердце. Такие отцы не ищут для себя иной радости, как продолжение жизни на земле, её познание и совершенствование себя. В начале фильма зрители наблюдают, как отец ведёт неспешный разговор с мальчиком, который вынужден молчать из-за болезни. В конце фильма мальчик поливает дерево, которое обязательно зацветёт, потому что слово отца посеяно на добрую почву, которая даст добрые всходы. Андрей Тарковский всем своим творчеством подтверждает однажды сказанную фразу: «Мне всегда не хватало отца». Может быть, именно поэтому он считал, что невозможно *«воспользоваться опытом наших отцов»,* поскольку *«Это было бы слишком просто. Нельзя передать свой опыт другому»*[2]. Возможно, эта мысль не совсем точна, ведь в «Жертвоприношении» опыт отца передан сыну и принят им. Другой вопрос, что происходит эта «передача» и «восприятие» не так часто, как хотелось бы. Скорее всего, режиссёр говорит здесь о невозмож-

[1] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить...
[2] Тарковский А.А. Страсти по Андрею... С. 11.

ности повторить судьбу отца, о том, что перед каждым лежит его единственный и неповторимый путь, за выбор которого он ответствен.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить, что мы рассмотрели некоторую часть кинематографических работ современности. Умышленно мы не выбирали фильмы, относящиеся сугубо к теме отцов и детей, то есть не анализировали такие экранизации, как роман «Отцы и дети» И.С. Тургенева. Однако это не помешало нам выявить тенденцию, что тема семьи и взаимоотношений отцов и детей наиболее частотно проявляющаяся в современном кино, доказывает, что является одной из ведущих тем в кинематографе. Чаще сценаристы и режиссёры пристально изучают психологически изломанные судьбы героев, где старшее и молодое поколение вступают в противоборство. Интересно в этой связи одно из высказываний А. Тарковского: *«Если мир в порядке, в гармонии, он не нуждается в искусстве. Можно сказать, что искусство существует лишь потому, что мир плохо устроен»*[1].

Единство и взаимопонимание редко возникают между представителями разных поколений. Современные папы не хотят утруждать себя воспитанием детей, им кажется, что становление личности возможно без стараний со стороны родителей. Но есть и отдельные случаи яркого единения и взаимопонимания, когда эта связь является смыслом жизни. И совершенно уникальны размышления кинематографистов о разъединённых детях и отцах, сумевших сохранить чувства друг к другу. Им не помешало ни пространство, ни время понимать и любить друг друга, помогать друг другу. Вот таким непростым и извилистым стал путь объединения трёх «П»: педагогики, православия и постмодернизма в современном кинематографе. Предок должен быть ответствен за судьбу потомка, вести его по жизни, вовремя отпустить руку, позволить выбрать дорогу. На этом пути как нельзя кстати молитвенное слово за тех, за кого ты в ответе. В каждом из перечисленных фильмов есть элементы постмодернистской эстетики, помимо сугубой специфичности этого вида искусства, как покадрового калейдоскопа, складывающегося в единую картину мира. Одиночество человека и его блуждание в мире духовных практик характеризует современное время. Поиски Бога и истины, своего предназначения никогда не станут обыденными в культуре и искусстве. Взаимоотношения отцов и детей всегда будут интересовать человека, поскольку модель семейных отношений проецируется на отношения человека с Богом. Богооставленность – высшая степень одиночества, по мнению Андрея Тарковского, *«судорога ужаса»*. *«Я сейчас всё время думаю о том, насколько правы те, которые думают, что творчество – состояние духовное. Отчего? Оттого, что человек пытается копировать Создателя? Но разве в этом добродетель? Разве не смешно, подражая демиургу, думать, что мы ему служим? Наш долг перед Создателем, пользуясь данной нам Им свободой воли, борясь со злом внутри нас, устранять преграды на пути к Нему, расти духовно, драться с мерзостью внутри себя»*[2].

[1] Тарковский А.А. Страсти по Андрею... С. 12.
[2] Тарковский А.А. Страсти по Андрею... С. 129.

Не в этом ли заключается ответ на вопрос, почему тема отцов и детей постоянно прочитывается в современном кинематографе? Да потому что тема эта не бытовая, а бытийная. Отец и Сын стоят в её основании. Всё, что связано с именем Бога, вечно. «Бог продолжает работу, мир – его храм, и храм этот строится всегда. Строится, несмотря на войны, набеги, разрушения, насилие. Созидание – вечно»[1], – говорит автор книги о Сергее Параджанове.

Так считаем и мы, пытающиеся найти в искусстве то, что приближает нас к истине.

9.5. Дети войны, как три линии жизни в фильмах «Солдатик» Виктории Фанасютиной, «Сестрёнка» Александра Галибина, «Дылда» Кантемира Балагова

Детские судьбы во время Великой Отечественной войны – тема неиссякаемая. Сколько судеб детей разбито, изувечено, уничтожено. Сколько испытаний и потерь в детских сердцах остались навсегда в семейных воспоминаниях свидетелей событий. Сначала эти рассказы стали известны благодаря беллетристике, затем кинематографу. «Чужие» истории после просмотра кинофильмов переходят в разряд «своих», прочувствованных, пережитых, понятых и пополнивших житейский и бытийный опыт каждого зрителя. «Свои и чужие» в конфликтующем мире войны постоянно проявляются, причём они не обязательно могут принадлежать противоборствующим сторонам.

75-лет со Дня Победы в Великой Отечественной войне ознаменовано в культуре России множеством кинематографических работ, посвящённых этой праздничной дате. Самой значимой, самой настоящей, в силу того, что на полях сражений в каждой семье нашей страны погибли родные и близкие люди. Конечно, главной темой в этих киноповестях был, есть и будет ратный подвиг простого солдата, пожертвовавшего собой ради жизни на земле. Героический пафос всегда присутствовал в художественных лентах о самой кровопролитной и бесчеловечной войне XX в. Но сегодня он стал одним из главных, ввиду короткой памяти граждан многих стран, которых освобождали солдаты Красной армии Союза Советских Социалистических Республик, многонационального государства, прославившего русское оружие и волю к Победе в 1941-1945 годах XX века. Под словом русский мы подразумеваем русского татарина, русского калмыка, русского еврея, русского грузина, всех русских из пятнадцати республик одной страны, которые в те страшные годы лихолетья были друг другу *«своими»*. А русское оружие, с которым они воевали в руках, потому и названо русским, что все народы и народности великой страны объединяло знание русского языка. И никто в те времена не кичился своей национальностью, и никто не считался, с кем делит шинель и из какого окопа пойдёт в бой плечом к плечу с латышом или казахом, с армянином или азербайджанцем. Никто не берёг свою жизнь, не просчитывал, где сложит голову, чью землю зальёт своей кровью, в каком бою по счёту погибнет. Русский солдат шёл осво-

[1] Григорян Левон. Параджанов. Жизнь замечательных людей... С. 181.

бождать мир от фашизма. Украинцы, белорусы, киргизы, узбеки, туркмены, эстонцы, литовцы, латыши шли освобождать Западную Европу после того, как прогнали врага со своей земли. Поляки, чехи, болгары, сербы, хорваты, венгры с радостью встречали Красную армию – освободителей от ига захватчиков. Единое ликование народов мира в тот далёкий май 1945 года, казалось, навсегда соединило их и сделало своими братьями.

Прошло 75 лет. Всего 75 лет. Какая короткая память у тех, ради кого погибли наши отцы и деды, не вернувшиеся с войны, защищавшие города и страны Западной Европы. Как и сколько раз надо пересказать историю Великой Отечественной войны для того, чтобы потомки не искажали историческую правду об этом событии? Кинематографисты пытаются привлечь внимание зрителей к проблемам того исторического времени, чтобы снова и снова напомнить молодым поколениям, что по-настоящему свято для нашего многонационального народа, что никогда нельзя предавать забвению[1] Художественные фильмы о Великой Отечественной войне входили в круг наших интересов на протяжении всей жизни. В детстве мы любили комедии: «В шесть часов вечера после войны» (1944) И. Пырьева, «Небесный тихоход» (1945) С. Тимошенко, «Четыре танкиста и собака» (1968) К. Налецкого и А. Чекальского, драмы: «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, «Отец солдата» (1964) Р. Чхеидзе; в юности: «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая, «Судьба человека» (1959) С. Бондарчука, «Женя, Женечка и "катюша"»(1967) В. Мотыля, «На войне как на войне» (1969) В. Трегубовича, «Белорусский вокзал» (1971) А. Смирнова, «А зори здесь тихие» (1972) С. Ростоцкого, «В бой идут одни старики» (1973) Л. Быкова, «Восхождение» (1976) Л. Шепитько. Очень популярными были сериалы о разведчиках: «Вызываем огонь на себя» (1964) С. Колосова, «Щит и меч» (1968) В. Басова, «Семнадцать мгновений весны» (1973) Т. Лиозновой, «Вариант "Омега"»(1975) А. Воязоса. Сегодня это художественные фильмы: «Поп»[2] Владимира Хотиненко, «Остров»[3] Павла Лунгина, «Солдатик» (2018) Виктории Фанасютиной, «Сестрёнка» (2019)Александра Галибина, «Дылда» (2019) Кантемира Балагова. Бесспорно, современных фильмов о войне 1941-1945 гг. гораздо больше. Два первых фильма названы, поскольку они тщательно рассмотрены нами в научных статьях, три последние станут предметом нашего исследования.

Война не могла не отразиться на жизни всего населения страны. Боль, страх, ужас, холод, голод испытали в эти годы и стар, и млад. Дети и война – одна из трагических тем о Великой Отечественной войне. Имена многих детей и подростков, прошедших дорогами войны, сохранила для нас история. Не менее драматичной была судьба тех, кто попал в оккупацию, тех, кто с юного

[1] Орищенко С.С. Память о «своих и чужих» в художественном языке современного кинематографа // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьёвой. Самара: СГИК, 2019. С. 55-66.

[2] Орищенко С.С. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп»...

[3] Орищенко С.С. Предательство и прозорливость...

возраста трудился в тылу: в колхозах и на производстве, тех, кто ждал вестей с фронта от своих близких и родных, тех, кто покинул родной дом и отправился в эвакуацию и тех, кто не успел родиться.

В фильме «Солдатик» Виктории Фанасютиной шестилетний мальчик теряет мать и брата Петю в первых кадрах фильма. Они расстреляны из налетевшего вражеского самолёта. Малыша спасло только то, что он взобрался на высокое дерево и играл, расстреливая немецкие самолёты из рогатки шишками. И фамилия мальчика была Шишкин, а звали его Серёжа. Когда он спустился с дерева и не увидел маму с братом, то даже не понял, что его близкие погибли. Он побежал домой. Село было занято захватчиками. Счастливый случай снова спасает малыша. Соседка жертвует собой, вытолкнув его из окна дома. Скоро деревня будет сожжена немцами. И Серёжа, скрываясь в траве, побежит к лесу. Сюжет для зрителя не новый. Маленький герой с ушедшим на войну отцом известен из литературных и кинематографических произведений каждому российскому зрителю. Из литературных персонажей ближе всего к Серёже Шишкину по образу, по мировосприятию Никита из одноимённого рассказа Андрея Платонова. Оба мальчика чувствуют себя хозяевами в доме в отсутствии мамы. Оба заботятся о курочках во дворе. Оба боятся одиночества и разговаривают с окружающим миром, видя в любом предмете людей. Мир без взрослых пугает Серёжу и Никиту, он делится на *«своих и чужих».* Они начинают разговаривать с окружающими их предметами, которые становятся вдруг *«чужими».* Для Никиты это банька, что топится по-чёрному, бочка, в которой прячется «маленький житель» с длинной бородой до земли, стол с лицом человека и четырьмя ногами, рук у него не было, старый пень, чужой петух, заглянувший во двор, палки от плетня, заброшенный колодец – все они были живыми *«чужими»* и пугали пятилетнего малыша. *«Своими»* для Никиты оставались только далёкое теплое солнышко, на котором жил умерший дед, и мама, работающая далеко в поле, которая возвращается только поздним вечером.

Серёжа Шишкин, чтобы поддержать себя в лесу, начинает повторять одну и ту же фразу, что он не боится, что он смелый. Взяв в руку палку-посох, он предупреждает возможного врага, что у него есть оружие. Никита в рассказе А. Платонова окружён вымышленными *«чужими»*, которых он боится, страх сковывает ребёнка без поддержки взрослых и порождает армию монстров из мира вещей и предметов. Серёжа Шишкин в фильме окружён врагами явными, убившими его родных. Эти *«чужие»* не пожалеют и Серёжу, если встретят его на своём пути, поэтому малыш прячется в корнях высокой сосны, когда слышит *«чужую»* речь. На берегу реки трое немецких солдат расположились, чтобы подкрепиться, они разожгли костёр, разогрели воду, поели, отдохнули и отправились дальше. Мальчик всё это время боялся расплакаться от страха и держал ладошки возле рта, плотно закрывая его, чтобы не закричать от ужаса, потому что рядом с ним расположилась огромная гадюка. Страшная, ядовитая змея как будто правильно оценила обстоятельства: кто в этом лесу *«свой»*, а

кто *«чужой».* Она не тронула Серёжу и дала ему уйти невредимым. В рассказе А. Платонова Никита тоже «дружит» со змеями. Под крыльцом его дома есть две норы, малыш не знает, кто там живёт, но ему кажется, что это змеи. Он приносит им два куска хлеба, что оставила для него мать, и просит не приходить к ним ночью, не жалить спящую маму, которая от этого может умереть. Так неожиданно в рассказе и в фильме, в воображении Никиты и наяву для Серёжи, опасные, явно *«чужие»* змеи поддерживают мальчиков в пространстве литературного и кинематографического текстов: они не приносят вреда малышам, не трогают их в тяжёлую годину, не усугубляют и так опасной и сложной жизни мальчиков.

Серёжа Шишкин измучен блужданием по лесу, по топкому болоту, питается он ягодами и спит на земле. Когда его силы уже кончались, он в полудрёме увидел рядом с собой ёжика и попросил его: «Сбегай, скажи нашим, где я, ты вон какой шустрый». *«Свои»* бойцы нашли умирающего Серёжу в лесу и принесли его в отряд. Так ёжик в сознании ребёнка стал проводником в жизни Серёжи, мальчик был уверен, что спасся благодаря заботе то ли реального, то ли сказочного персонажа, который часто в сказках о животных приходит на помощь тем, кто в ней нуждается. Серёжу ждала судьба ребёнка-сироты, отправленного на воспитание в детский дом. Только бойцы так привязались к мальчику, который стал для них родным, настоящим сыном полка, что командир полка решил усыновить Серёжу. Решение это далось ему нелегко. Серёже пошили форму, сделали именное оружие – деревянный пистолет, и солдатик начал служить отечеству. Он уже понимает, что обратиться к отцу в присутствии генерала может, только соблюдая субординацию. Он знает, что в память о погибших бойцах необходимо снять с головы пилотку. Мальчик остаётся в воинском подразделении и выполняет посильные поручения *«своего»* командира: разносит почту, «читает» письма, не умея читать, но умея сочинять свои сказки, в которых бойцы слышат радостные вести из дома. Серёжа поёт раненым бойцам, чтобы поднять боевой дух, чтобы каждый вспомнил о доме, семье, детях. Ухаживает за ранеными, поит их водой. Дважды он решает и более серьёзные задачи. Сначала он увидит вражеских солдат, спрятавшихся в стоге сена, и сообщит об этом бойцам, которые возьмут *«чужих»* в плен. Затем во время боя он поможет соединить телефонный кабель, что поможет бойцам в успешном продвижении вперёд. Выберет наш герой и приёмную маму – медсестру Катю, почувствует в ней родную, *«свою».* Поможет отцу решить сердечные дела, ведь командир полка всё никак не мог сделать предложение возлюбленной.

Воссоединится семья и маленького Никиты. Отец вернётся с фронта. Так что параллелей между фильмом Виктории Фанасютиной и рассказом Андрея Платонова достаточно много, и мы понимаем, что главное, что сближает наших героев – это их возраст: Серёже – шесть лет, Никите – пять. История маленького солдатика могла бы показаться вполне сказочной, нереальной, выдуманной, фантастической, если бы не титры в конце фильма: *«27 апреля 1943 года*

самому маленькому солдату Великой Отечественной войны Серёже Алешкову (6 лет) была вручена медаль "За боевые заслуги". Серёжа участвовал в битве за Сталинград. Дошёл с родным полком до Польши. Семья командира полка стала на всю жизнь его родной семьёй. Закончил тульское Суворовское училище. Дальнейшую жизнь посвятил борьбе с преступностью»[1].

Фильм В. Фанасютиной «Солдатик» перекликается с такими кинематографическими работами, как «Иваново детство» А. Тарковского и «Судьба человека» С. Бондарчука. Трагическая история Ивана, чьё детство закончилось с гибелью матери и сестрёнки, перекликается с судьбой Серёжи Шишкина прежде всего тем, что война отняла у них детство. И если Серёжа в силу своего возраста тянется к теплу семейных отношений, то для Ивана не может быть другой семьи, слишком рано повзрослел этот мальчик. Иван видит во сне мирную жизнь, грузовик, гружёный яблоками, чистую воду, небо, плёс, коней, мать с вёдрами воды. Серёжа Шишкин тоже видит сны. Он видит погибших солдат полка, которых он успел полюбить, к которым привязался душой, гвардейское знамя, которым награждают полк – совсем не детский сон. Командир полка и его подчинённые берегут солдатика, создают для него условия пребывания в полку, похожие на игру, точно так, как в фильме Р. Бениньи «Жизнь прекрасна» отец пытается уберечь психику сына от страшной действительности – пребывании в концлагере. Он убеждает сынишку, что это игра, что тот, кто выиграет, получит в награду настоящий боевой танк, поэтому надо не плакать, не звать маму, привыкнуть к голоду и постоянно прятаться. И хотя фильм заканчивается трагически – смертью отца, мальчик выживет и увидит в финале настоящий танк, который приедет его освобождать из концлагеря. Ключевые фигуры на войне – отец и сын – подчёркивают нелёгкую судьбу самых близких людей, когда во время испытаний приходится забывать о возрасте и «играть» по закону военного времени во взрослые игры[2]. Война страшна во всех её проявлениях. Боль. Грязь. Холод. Страх. Бездорожье. Смерть. И всё это на глазах тех, кто не должен знать о ней. Детям, пережившим войну в разных условиях: на фронте, на оккупированной территории, в концлагере, в блокаде, в тылу, приходилось нелегко. Из фильмографии прежних лет нам была известна судьба одного такого персонажа, мальчика-сироты из экранизированного рассказа М. Шолохова «Судьба человека». Образ Ванюши, мальчика 5-6 лет, который признал в Андрее Соколове своего отца, очень трогает зрителя. Но в этом произведении его роль эпизодическая, и мы можем только догадываться, что испытал этот малыш на своём пути, и низко поклониться Андрею Соколову, взявшему на себя ответственность за судьбу этого ребёнка.

Фильм «Солдатик» Виктории Фанасютиной пополнил фильмографию российского кинематографа ещё одной драматической историей о судьбе ребёнка на войне. Особую пронзительную ноту этой истории придают удивительные по силе воздействия строки Риммы Казаковой из песни (музыка Игоря Зуб-

[1] Информация дана в титрах фильма.

[2] Орищенко С.С. Отцы и дети в современном русском кинематографе...

кова), которую Серёжа поёт для раненых, а в конце фильма продолжит взрослый исполнитель. Хрупкость детских плеч, на которые лёг крест тяжелейших испытаний, огромное число павших юных солдат, не оставивших после себя ни имени, ни фамилии, ни места захоронения, тревожат наше воображение. Синее небо и зелёная трава как рефрен, характеризующий мирную жизнь, подчёркивает и боль, и надежду, и трагедию, и её преодоление. Культурными ценностями становятся для нас такие простые понятия, как дети, семья, дом. Дети, которые пьют молоко из кружек и едят свежеиспечённый хлеб, приготовленный натруженными, заботливыми руками матери. Тепло этих рук дети пронесут в воспоминаниях всю жизнь. Семья: мать, отец, братья и сёстры, бабушки и дедушки. Дом, в котором все живы.

События Великой Отечественной войны вновь и вновь становятся темой кинематографического творчества и нигде не звучат так трагически, как в отражении детских судеб. Следующий фильм «Сестрёнка» Александра Галибина рассказывает об историческом опыте эвакуации, который тесно связан в этом фильме с другой интересующей нас темой: триумфом многонационального единства культур народов СССР. Если предыдущий фильм имел точки сближения с рассказом А. Платонова «Никита», то «Сестрёнка» А. Галибина снята по повести Мустая Карима «Радость нашего дома». Такой радостью в доме башкирского мальчика Ямиля стала приёмная сестрёнка Оксана, девочка с Украины, которую спас отец Ямиля при освобождении села. Ямиль радовался этому событию искренне, слово «приёмная» не приходило ему в голову. Он не задавал никаких вопросов, откуда могла появиться Оксана, почему она сразу такая взрослая, то есть шестилетняя, ровесница мальчику, и где так долго была, пока не приехала к ним в аул. Ямиль знал только, что мама уехала куда-то далеко, и только перед приездом мамы бабушка спросила у внука, хотел бы он, чтобы у него была сестрёнка или нет. Мальчик полюбил Оксану ещё до того момента, как увидел её, встреча только усилила это чувство. Оксана сразу понравилась мальчику: светловолосая, с голубыми глазами. Все родные Оксаны погибли в доме. Девочку, как в сказке, приняла и спасла русская печка, именно там спрятала её предусмотрительно мать, и именно туда звал солдата верный пёс Оксаны: сама бы девочка не смогла выбраться из печи. Отец Ямиля отправил девочку в детский дом, а на печи разграбленного и уничтоженного захватчиками дома Оксаны написал свой адрес на тот невероятный случай, если отец девочки вернётся живым с фронта. Так и попала Оксана в дом спасшего её солдата, отца Ямиля, который не захотел, чтобы она оставалась в детском доме, да и неизвестному солдату он оставил послание и значит дал слово. И слово солдата-освободителя, как русского богатыря, как батыра из башкирской сказки о Тимербеке, которую любил слушать Ямиль, было крепким.

Украинская девочка со знанием украинского языка, христианского вероисповедания, с *«другими»* славянскими культурными традициями потихонечку стала впитывать культуру башкирского народа. Она с каждым днём оттаивала

от страшного мучительного опыта, который приобрела в оккупации. Долго молчала, долго пугалась любого стука и шума, долго пряталась, пока не поняла, что она в кругу *«своих».* И совсем неслучайно *«другая»* семья, *«другая»* мама и *«другой»* брат, *«другая»* речь очень скоро стали *«своими»* для Оксаны. Не язык, не богатства делают людей родными, *«своими»,* а сердце. Настолько *«своими»*, что в конце фильма девочка признаётся матери Кюнбике в любви и не хочет прощаться с семьёй Ямиля. Как будто от меры ответственности за судьбу совершенно *«чужой»* девочки, безропотного приятия жизненных обстоятельств башкирской семьёй, от выполнения воли отца Ямиля его женой и его сыном появилась возможность изменить судьбу пропавшего на фронте без вести отца. Когда мать пыталась объяснить сыну, что отец не вернётся к ним, мальчик пережил настоящее горе. В какой-то момент, посчитав, что Оксана была причиной гибели его отца на войне, он решил не называть её больше сестрой. Мальчик по-настоящему затосковал, отныне всё своё время он проводил, сидя на крыше дома. Но помощь мудрой бабушки приходит вовремя. Вслед за сказкой о батыре Тимербеке, спасшем девушек от власти дракона, рассказанной в начале фильма, бабушка рассказывает внукам современную сказку о красных башмачках и дарит их Оксане и Ямилю, чтобы они смогли 1 сентября пойти в первый класс нарядными. Ямиль не на словах полюбил свою сестрёнку. Он постоянно заботится о ней, приходит на помощь в трудные минуты, а когда мальчишки отнимают один ботинок Оксаны и бросают его на плот, то Ямиль, рискуя жизнью, потому что он не умеет плавать, спасает ботинок сестрёнки. По сути, этот ребёнок мог бы стать однополчанином Сереже Шишкину из фильма «Солдатик», ведь он с соседом Маратом готовится сбежать на фронт, и смелости ему не занимать. И сухарей с сахаром они накопили, и в поезд сели, правда, поехали в обратную сторону. Хотели сбежать из милиции. Оксана на башкирской земле так освоилась, что стала носить национальную одежду, говорить по-башкирски. Плакала она здесь несколько раз. Сначала, когда услышала украинскую песню милиционера, который помог разыскать детей в штольне. Она рассказала на родном языке, как немцы убили её маму, разорили дом и увели корову. Второй раз Оксана плачет, когда рассказывает Ямилю, что такое война, и почему она не хочет, чтобы брат её увидел. Главный аргумент девочки, что немцы убили маму. Как бы ни было ей хорошо в семье Ямиля, но слишком свежа рана, слишком недетским был испуг девочки, которая слышала из-за заслонки печи, как убивают маму и бабушку с дедом.

Здесь необходимо отметить, что сценарий к фильму написан по мотивам повести Мустая Карима «Радость нашего дома», то есть в сценарии достаточно много эпизодов, созданных по принципу *«модельной личности»*. Они не соотносятся с текстом повествования. В.И. Карасик считает: *«В сообществах, относящихся к одному и тому же типу цивилизации, социальные роли в значительной мере изоморфны, вместе с тем специфика личностей, которые становятся образцами для соответствующих моделей поведения, накладывает значительный*

отпечаток на исполнение таких ролей и позволяет выделять в рамках той или иной лингвокультуры именно модельную личность. Мы можем говорить о специфике эпохи благодаря таким модельным личностям… Этот образ жив в коллективном языковом сознании носителей современной русской культуры благодаря литературе, живописи, кино. Важнейшей характеристикой модельной личности является ее воздействие на все сообщество»[1].

Таким образом, в фильме появляются эпизоды, связанные с коллективным языковым сознанием. *«Модельная личность»* детей войны проявляется, когда мальчишки побивают камнями пленных немцев, когда Ямиль и Марат устраивают побег на фронт, когда Ямиль чуть не поджёг дом и не погубил Оксану. Встреча двух отцов Ямиля и Оксаны также напоминает встречу из фильма «Баллада о солдате» Г. Чухрая (движение полуторки в родное село с Алексеем Скворцовым с фронта и обратно). Кинокультурологическое исследование доказывает, что кинодискурс, впитывая в себя тексты предыдущего периода, не может существовать в вакууме. Каждый новый киноматериал подобен морю, которое пополнятся реками предшествующих киноработ.

Жители башкирского аула – старики, женщины и дети – все с радостью приняли новую жительницу в *«свой»* дом. Председатель колхоза принёс продуктовую карточку на Оксану, старики-соседи сколотили для неё кровать и сваляли валенки, женщины поделились одеждой своих дочерей. Все живут в мире и дружбе, хотя мальчишки остаются мальчишками, они постоянно доказывают друг другу своё лидерство и превосходство (в повести нет такого противостояния, это сценарное решение). Ямиль пока мал и не так силён, как они, но силы духа у этого мальчугана не занимать. Мальчишки постарше подвесили его на забор, зацепив за курточку, но Ямиль говорит проезжающему мимо председателю, что сам повис на заборе. Он против акции мальчишек, забросавших немецких пленных камнями, он считает это недостойным батыра. Он гордится тем, что его отец, как Тимербек из сказки, постоянно совершает подвиги и скоро вернётся домой. Каждое утро он начинает с того, что забегает в комнату, где висит портрет отца в военной форме, и отдаёт ему честь, как бы подтверждая, что выполнит всё, что ему поручено как мужчине. Он говорит матери, когда она отправилась в дальний путь за Оксаной, что присмотрит за домом и за бабушкой, чувствуя свою ответственность и умея держать слово. Он делится с Оксаной тарелкой лапши, видя, как она не может наесться, отдаёт ей свои игрушки, посвящает в тайны. Он не может простить себе, что чуть не стал причиной гибели Оксаны, когда закрыл её в доме одну. Но Оксана тоже смогла полюбить брата по-настоящему. Доброе слово, доброе дело, доброе, бескорыстное участие в судьбе девочки показывают, как совсем *«чужие»* люди могут стать *«своими»,* по-настоящему родными. Все жители деревеньки с тревогой ждут писем с фронта, есть и такие, кто получил похоронки. Самым радостным

[1] Карасик В.И. Языковой круг… С. 10.

известием с фронта было то, что солдат ранен, значит пока ещё жив, и возможно, вернётся домой.

Настоящий праздник, на котором все ещё раз испытали единство с каждым жителем страны – День Победы! Весь аул ликует, собираются скромные столы, ставятся самовары, старики и женщины кружатся в танце. Только мальчишки, чьи отцы погибли, не разделяют этого веселья. Два бойца – отец Оксаны и отец Ямиля, одновременно вернутся с войны. Ожидание и страдание детей будет вознаграждено. Отныне башкирская и украинская семьи стали кровными родными. Мать Ямиля Кюнбике сетует, что расстаётся с дочкой, как с радостью в своем доме, на что сын замечает, что радость эта теперь навсегда останется в их сердце.

В фильме «Дылда» Кантемира Балагова история ещё страшнее, чем в двух предыдущих фильмах. И хотя речь в нём пойдёт о судьбе двух подруг-зенитчиц после войны, авторы расскажут не только о том, что у войны «не женское лицо». Война всегда из области несовместимостей, она всегда *«чужая»* для женщины, поскольку если не убивает женщину, то калечит её, отнимает женскую суть, лишает предназначения быть матерью, рожать детей, быть охранительницей очага, создавать полноценную семью. Эта жизнь без сказок, без выбранного героиней пути, без мужчины, который сможет спасти, заступиться, помочь. Жизнь женщины-фронтовички сломана раз и навсегда. Механизм жизни перестаёт работать изнутри. Смерть побеждает.

Дылда по имени Ия работает нянечкой в госпитале. Кличку получила за высокий рост и некоторую блаженность. Все над ней подсмеиваются кроме главного врача, который явно к ней расположен, что делает его в глазах зрителей до определённого момента положительным героем. Дылда растит трёхлетнего сынишку Пашу, тоже странного мальчика: он пока что не разговаривает. Живут они в коммунальной квартире, что по тем временам вполне обычное явление. Кстати, именно этот элемент из жизни довоенного и послевоенного Ленинграда роднит эту историю с повестью Вадима Шефнера «Сестра печали»[1]. Дылда страдает припадками после контузии. В один из приступов она случайно упала на мальчика, и он задохнулся под телом Дылды. Только потом мы узнаём, что Паша неродной сын Ии, мальчик находился у девушки по просьбе её подруги Маши, которая продолжала воевать. Маша не застала сына живым. Зная, что у неё не будет больше детей, Маша пытается вступить в разные отношения, чтобы забеременеть. Ия не понимает подругу и всячески избегает контактов с мужчинами: разуверилась в их способности быть опорой и поддержкой в трудных обстоятельствах. Одному из посягнувших на неё претендентов она даже ломает руку. После того как Маша осознаёт, что

[1] Орищенко С.С. «Петербургский ангел» Романа Шустрова и ленинградская «Сестра печали» Вадима Шефнера – символы стойкости и интеллигентности жителей города не Неве // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации: материалы III Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьёвой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. Самара: СГИК, 2015. Ч. II. С. 109-119.

чуда не произойдёт, что она бесплодна, начинает изводить подругу и требовать Ию забеременеть от главврача, которого шантажирует доносом о его лечебной деятельности, куда входила и эвтаназия (Ия была орудием смерти главврача, именно ей поручалось сделать больному последний укол, отсюда такое трепетное отношение к судьбе девушки со стороны доктора). План Маши срывается, поскольку Ия не забеременела, а доктор уволился и уехал. Обе девушки остались пустыми внутри, неспособными к деторождению, к воспроизводству себе подобных. Война отняла у них право на материнство. Нездоровье психическое и физическое толкает их в объятия друг к другу, поскольку они никому не нужны, они не знают, что такое любовь, они потерялись, они пытаются выжить в новых мирных обстоятельствах, но они не умеют этого делать и вряд ли научатся. Они помогают друг другу существовать, как слепой и глухой держатся друг за друга, чтобы выжить, боятся потерять друг друга и, как птицы, остаться с одним крылом, что равнозначно гибели для обеих. Даже при условии удачного замужества одной из героинь в будущем, счастливой и полноценной семьи у неё никогда не будет. Ия слишком скептически относится к мужчинам, страшно даже подумать, почему так сложилось. Маша, наоборот, готова выйти за любого. Принесёт ли это счастье той и другой? Девушки из коммунальной квартиры после фронтовых дорог очень напоминают героиню Гражданской войны из экранизированного произведения А. Толстого «Гадюка». Героиня рассказа, вернувшись с войны, не умеет жить по законам мирного времени и расправляется с одной из своих обидчиц при помощи боевого оружия. Нечто подобное видится и в будущем Ии и Маши, только это будущее однозначно лишено пространства детства. Некого воспитывать. Невозможно родить. Нет выхода. Не жизнь, а сплошное прозябание.

Если в двух предыдущих фильмах мы могли прослеживать линию *«своих и чужих»,* то в этом фильме трудно даже попытаться это сделать. Война настолько здесь всё перечеркнула, настолько всех разъединила, настолько покрасила всё в чёрный траурный цвет, что ни о каком зарождении космоса нет и речи – всюду беспросветный хаос, чёрные дыры, в которых нет и не может быть жизни ни в настоящем, ни в будущем. Эта история вне сказки, вне её предсказания, вне её ведения. Здесь невозможно оптимистическое начало, невозможно надеяться на чудо возрождения. Сплетение литературных и кинематографических судеб: вмешательство войны в мирные планы миллионов людей внесло свои коррективы, несовместимые с жизнью. Колесо истории снова переехало судьбы героев, о которых шла речь, снова нарушило гармонию мирной жизни, разрушило семьи. Не случайно три фильма последних лет рассказывают о нелёгкой доле ребёнка во время Великой Отечественной войны и её отголосков. Именно сегодня так важно понять, как трепетно мы должны относиться к жизни детей, чтобы прошлое не повторилось. Ничто не должно разрушить их светлого и счастливого детства. Для нас важно, чтобы шестидесятилетние старики с радостью заходили в дом шестилетнего ребёнка, как в фильме «Сестрёнка»,

чтобы приветствовать его, чтобы передать жизненный опыт, научить мудрости, стать для ребёнка *«своими»,* столь значимыми и необходимыми, чтобы не прерывалась линия его жизни.

Тема детства в Великой Отечественной войне зазвучала сегодня по-новому. Мы знали и прежде о сынах полка, но никогда не предполагали, что одному из них было всего шесть лет, как в фильме «Солдатик» В. Фанасютиной. Мы много слышали о том, как мусульманские семьи принимали из блокадного Ленинграда детей всех национальностей и воспитывали их, делали членами своих семей. Но никогда история эта не была показана так пронзительно, как в фильме «Сестрёнка» А. Галибина. Мы знали о судьбах многих женщин-фронтовиков, которые жили рядом с нами, у которых не было детей. Но никогда не предполагали, какая это боль. Война просто не позволила родиться многим детям на свет.

Тема Великой Отечественной войны, несмотря на новые акценты, не может существовать без литературных и кинематографических реминисценций. Наше исследование подтверждает, как важно изучение первичных текстов, будь то книга или художественный фильм. Одно произведение поддерживает другое в его семантических и семиотических кругах, усиливая его значение. Транскрибация фильмов помогает более глубокому постижению киноматериала. Фиксация кинокультурологических элементов: от фразеологических оборотов до логлайна помогает выявить причинно-следственные связи, которые помогут в будущем отделить зёрна от плевел. Языковой круг помогает понять, каким образом режиссёры создают *«модельную личность»* в пространстве киносюжета. Эти акценты важны для исследователей кинодискурсов, поскольку тема Великой Отечественной войны не исчерпана до конца.

9.6. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова

Проблема воспитания подрастающего поколения в современных условиях – одна из актуальных тем современного мира. Она касается всех стран, всех народов. Именно поэтому стало возможным пьесу немецкого писателя М. фон Майенбурга переосмыслить и перенести на «российскую почву». Кирилл Серебренников создал две интерпретации пьесы: театральную и кинематографическую. Столкновение двух текстов – литературного и кинематографического, лежит в основе данного культурологического исследования. В аннотации к пьесе «Мученик» Мариуса фон Майенбурга сказано: *«Пьеса немецкого драматурга и режиссёра Мариуса фон Майенбурга посвящена проблеме непонимания между матерью и сыном, учителем и учеником. В самых привычных обстоятельствах и в то же время самой психологически маркированной обстановке – школьном классе – разворачивает спор о подлинной вере и безверии, об истинном предназначении и ложных идеалах. В 2014 году в Гоголь-центре пьесу поставил Кирилл Серебренников»*[1].

[1] Мариус фон Майенбург. [М]ученик...

В 2016 г. вышел художественный фильм этого же режиссёра с названием «Ученик». Разница в названиях произведений на русском языке в одну букву. Для Кирилла Серебренникова важно исследовать поведение ученика в предлагаемых обстоятельствах Мариусом фон Майенбургом. Здесь необходимо напомнить, что в пьесе немецкого драматурга в русском переводе «[М]ученик» первая буква вынесена в квадратные скобки, как знак, который заключается в сомнении автора. Кто его герой? Какой он? Что значит для него постоянное цитирование Библии? «Schüler», «Märtyrer» – ученик и мученик в немецком языке не сближаются фонетически, как в русском языке, но также составляют рифмованную пару. Кирилл Серебренников, рассказывая историю Мариуса фон Майенбурга, делает замену. В его интерпретации «Ученик» замещает «Мученика».

Это не единственная замена режиссёра в изложении пьесы. Прежде всего, Кирилл Серебренников перенёс действие в приморский российский город (возможно, на этот выбор повлияла фамилия персонажа: *Зюдель – Южин*) и дал персонажам другие имена, а кому-то из действующих лиц даже сменил пол. Так в драме Мариуса фон Майенбурга директор школы – мужчина по имени Вилли Батцлер; в фильме – женщина Людмила Ивановна Стукалина. Преподаватель биологии, химии, географии Эрика Рот (здесь уместно сказать, что в современной немецкой школе педагоги ведут по несколько предметов, причём, предметы могут быть прямо противоположными по содержанию: геометрия – музыка, литература – вождение автомобиля, физкультура – история); в кинокартине учитель биологии и психолог Елена Львовна Краснова. Маркус Дёрфлингер – преподаватель истории и физкультуры; в фильме физкультурник Олег Иванович Сельненко. Пастор Дитер Менрат (религиозное воспитание); в фильме – отец Всеволод. Беньямин Зюдель – школьник; Вениамин Южин – ученик. Инге Зюдель (его мать); Инга Южина – мать Вениамина. Георг Хансен (школьник); Григорий Зайцев – друг Вениамина. Лидия Вебер (школьница); Лидия Ткачёва – одноклассница Вениамина. Как видим, некоторые фонетические и смысловые элементы имён Кириллом Серебренниковым всё-таки сохранены, подробно об этом можно узнать из других статей о фильме «Ученик»[1]. Казалось бы, что в гендерной замене директора школы нет ничего особенного, но достаточно проанализировать один эпизод из пьесы и фильма, чтобы понять, что это не так. В фильме «Ученик» внешний вид учителя биологии соответствует всем нормам. Гладкая причёска, скромный закрытый костюм, умеренный макияж. Вопрос о новой стрижке в устах директора-мужчины звучит как комплимент, в устах директора-женщины как придирка. Здесь стоит ещё раз акцентировать внимание на том факте, что мы предположили, что конфликт между Вениамином и Еленой Львовной происходит из-за того, что ученик влюблён в учительницу. Об этом подробно мы рассказывали в статье «Риторические коды в кинокартине "Ученик" Кирилла Серебренникова». То есть привлекательность молодой учительницы заметна для всех мужчин в

[1] Орищенко С.С. Риторические коды в кинокартине «Ученик»...; Ее же. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик»...

школе, не могут быть равнодушными к ней и старшеклассники, которые уже способны понимать, что такое женское очарование. Отсюда раздражительность в адрес учителя биологии пожилой директрисы, ведь исключительность Елены Львовны заключается в её молодости, которую трудно испортить любым дресс-кодом.

Главное отличие пьесы от фильма заключается в скорости восприятия цитат из Библии. В книге можно вернуться к цитате, увидеть сноску на Писание, при желании изучить её в контексте Священной Книги. В фильме вслед за произнесёнными фразами на экране всплывают титры цитат, именно всплывают, глаз не успевает зафиксировать фразу ещё раз, а продолжение разговора между персонажами отодвигает её на второй, третий, четвёртый планы, не давая задуматься о высказывании хоть сколько-то дольше. Это один из элементов, который показывает, что в книжном варианте перед читателями предстаёт мученик, а в фильме ученик, в голове которого знания не задерживаются, а проходят трансляционной лентой, не давая ничего ни уму ни сердцу.

В России, как правило, педагоги – женщины. Директор школы в кинокартине Серебренникова – уставшая пожилая женщина, которая доверяет в школе ближнему кругу: нескольким учителям в возрасте, с которыми может позволить себе приложиться к рюмочке без повода, для настроения. Сложное прошлое её и её доверенных лиц вынуждает зрителей слушать песню из тюремного репертуара, очевидно, намекая на какую-то скрытую историю из биографии коллег. В пьесе Майенбурга нет такого эпизода, он был бы в ней лишним, ведь паремия – не зарекаться от сумы и тюрьмы – русского происхождения. Культурным языковым сигналом становится здесь фамилия директора школы Стукалина, однокоренными словами к которой являются слова: *стукать, стучать, стукач.* Кстати, эта же говорящая фамилия подчёркивает пикантность ситуации для директора, когда она узнаёт со слов Вениамина, что Елена Львовна еврейка.

Когда Вениамин пытается найти уязвимые места Елены Львовны Красновой, то он предполагает, что учительница еврейка, основывая своё мнение на её нетипичном отчестве – Львовна. В пьесе основанием служит фамилия учительницы – Рот, созвучная красному цвету, как цвету доминирующему, революционному, передовому. Елена Львовна Краснова тоже наделена качествами бунтаря, первооткрывателя, человека, способного вести за собой; в немецкой школе отчество взрослого человека произносить не принято.

В другом эпизоде пьесы разыгрывается настоящая драма, когда одноклассница Лидия застаёт мальчиков в классе. Она получает удар по лицу, когда обвиняет Беньямина в любовной связи с Георгом, и тут же даёт сдачи. В фильме эта сцена сглажена. В нём происходит лишь словесная перепалка между одноклассниками.

В следующем эпизоде в пьесе, когда Беньямин прибивает крест в актовом зале, а учительница пытается его уговорить опомниться, происходит ряд ключевых событий. Юноша цитирует строки из Библии, в которых определяет

место себе и учительнице, как мужу и жене, и добавляет, что она является для него соблазном. Когда она протягивает к нему руку, чтобы помочь ему спуститься вниз, то он начинает кричать: *«Не трогайте меня! Вы до меня дотронулись. Вы будете гореть. Она до меня дотронулась. Она до меня дотронулась»*[1].

Читатель понимает, что это прикосновение к юноше для него действительно является потрясением равным прелюбодеянию со стороны учительницы. Именно поэтому в книге персонаж является мучеником, ведь тогда он никого не обманывает, когда говорит, что она дотрагивалась до него. И только испорченное воображение взрослых педагогов позволяет видеть за этими словами намерение на близость учительницы с учеником и подталкивает Беньямина продолжить лгать. Снова важно подчеркнуть, что в школах за рубежом учителям запрещено проявлять особое отношение к ученикам через прикосновение: нельзя приобнять обучающегося, похлопать его по плечу, поцеловать его в щёку при особых достижениях по предмету, не говоря уже о каких-то более серьёзных тактильных коммуникациях. В российской школе такие отношения не запрещены, они достаточно обычные, особенно в начальной школе, когда малыши часто нуждаются в том, чтобы учитель их обнял, пожал руку, погладил по голове. В фильме Серебренникова перед нами ученик, пытающийся отомстить учителю. И его донос на Елену Львовну выглядит как предательство, потому что истерика Вениамина по поводу того, что учитель протянул ему руку помощи не прочитывается любым здравомыслящим человеком как посягательство на личность.

В фильме Серебренникова не совсем понятно, как произошла гибель друга Вениамина Григория Зайцева, то ли его столкнули с крыши школы, то ли ударили камнем по голове, то ли Вениамин налил в его мотороллер воды вместо тормозной жидкости. Не понятна также встреча Елены Львовны с Григорием после его гибели, то ли это видение, то ли интуитивное предчувствие учительницы. В пьесе всё предельно ясно. Сначала из ремарки мы узнаём, что Вениамин взял в руки камень, затем Лидия сообщает педагогам, что Григорий найден с пробитой головой. Предупреждение об опасности в пьесе учительница получает ещё от живого мальчика. Заключительные сцены распятия учительницы тоже отличаются друг от друга. В кинокартине Елена Львовна прибивает гвоздями к полу свои туфли и затем надевает их, в книге она прибивает к полу свои ступни, восходя на педагогическую Голгофу, буквально распиная себя на глазах тех, кто устроил охоту на ведьм.

Таким образом, необходимо отметить, что возможны значительные изменения при интерпретации переводного драматургического текста с внесением в него некоторых поправок, неизбежных при переводе с немецкого языка на русский. Этому способствовало не только личное видение кинорежиссёра, но и перенесение предлагаемых обстоятельств на русскую почву (социальная консолидация, другие традиции, школьная практика, язык кино).

[1] Мариус фон Майенбург. [М]ученик... С. 69.

Внутренняя форма кино заполнена знаками отечественного кинологоса, который будит творческую память зрителей и помогает поверить в историю, которая могла произойти сегодня в современной школе. «Мученик» и «Ученик» становятся оксюмороном в культуре кино, взаимно исключая и дополняя друг друга. Ученик становится мучителем, хотя преследует иную цель: стать учителем, проповедником, мессией. Выходки ученика измучили всех, кто находится с ним рядом в сложный подростковый период. Чтобы не мучиться самому, он избирает путь нападающего, добивается своих целей, не останавливается ни перед чем, лишь бы вознестись над толпой и доказать свою исключительность. Его ненависти хватит на всех. В этой связи хочется отметить, что намерение Мариуса фон Майенбурга показать несостоятельность догмата христианской религии рухнуло, ведь Беньямин, как и Вениамин, не верит в Бога, а лишь использует известные фразы из Библии в виде расхожих слоганов. Решает быть оригинальным среди сверстников и педагогов, умерщвляет в себе душу, изгоняя из неё любовь, как основу христианского догмата.

Театральный и кинематографический опыт Кирилла Серебренникова не может оставить равнодушными зрителей, поскольку подчёркивает важность затрагиваемой темы как в нашей стране, так и в мире. Сложный мир подростка требует к себе пристального внимания, поскольку задача взрослых – передать положительный накопленный опыт, снимая агрессивное восприятие мира у юношества. «Мученик» немецкого драматурга и «Ученик» русского режиссёра – уникальная возможность увидеть разницу в восприятии темы, обусловленной культурной адаптацией, которая подчёркивает культурное многообразие человечества, подчёркивает разницу между «своими и чужими».

9.7. Нагота как культурное явление в современном отечественном кинематографе

Кинокультурология изучает язык кино, пытается ввести его в активный словарь науки для дальнейшего осмысления *слова* и изучения его как знака, равного художественному образу. Кинокультурология пытается из хаоса высказываний в кинотексте вычленить ядро, основные качества *слова.* Такого слова, которое воздействует на зрителя и способно перекодировать его, определить поиск ценностных знаков при познании мира и себя. Знак требует интерпретации с разных углов зрения гуманитарных знаний. Философия кинематографа также требует осмысления. Мераб Мамардашвили считал, что *«мы ни при каких обстоятельствах не можем по-настоящему выйти за пределы сознания и в результате познать сознание, мы, безусловно, можем попробовать это сделать, размышляя о нашей феноменологической позиции методом строгого философского исследования. Этот метод означает "поставить себя на край мира" и осознать, что является для нас внешним, чтобы, в свою очередь, в большей степени осознать себя»*[1].

[1] ДеБласио Алисса. Философ для кинорежиссёра. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф. Санкт-Петербург: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2020. С. 54.

Интерпретация текста помогает нам осознать себя и мир. Границы интерпретации кинокультурологии не обусловлены изучением только *слова*, они гораздо шире. При этом слову отдаётся первенство, ведь оно предстаёт в кинематографе во всём многообразии, дарит зрителям ярчайшие образцы, помогающие объединить культурную память, благодаря которой зрительская аудитория может идентифицировать себя как сообщество единомышленников, воспитанных на знании единых кинотекстов.

Сегодня в поле нашего зрения попала *нагота* как культурное явление, как знак отсутствия, обнажённости, незащищённости тела, незрелости личности. Нагое тело в советском и российском кино XX в. было представлено редко. Чаще всего оно демонстрировалось в кинокомедиях, в эпизодах, связанных с баней, ванной, когда персонажи были застигнуты врасплох какими-то обстоятельствами и вынуждены были спасаться бегством или прятаться от посторонних глаз. Евгений Леонов в «Полосатом рейсе» (1961) Владимира Фетина, Савелий Крамаров в «Неуловимых мстителях» (1966) Эдмонда Кеосаяна, Игорь Ясулович в «Двенадцати стульях» (1971) Леонида Гайдая тому прямое подтверждение. «Внезапная» нагота стыдливо прикрывалась актёрами подручными средствами: тазами, мочалками, вениками, – атрибутами, характерными для бани. Такие кадры вызывали смех зрителей, которые могли дорисовать подробности той или иной сцены, основанные на личном опыте и воображении. В дополнение к представленным образам можно вспомнить драму «Калина красная» Василия Шукшина, когда Егор (Василий Шукшин) ошпарил в бане кипятком брата (Алексей Ванин) своей невесты Любушки (Лидия Федосеева-Шукшина). Ошпаренный Пётр, выскочивший из бани, побежал спасаться от выходки нового «родственника» в реку. И хотя повод для смеха здесь совсем неуместный, но мужское тело нам снова показывали в условиях помывочного дня. Ни режиссёры, ни операторы не пытались в этих эпизодах подчеркнуть силу, красоту мужского тела. Баня – часть жизни сельского и городского жителя. Нечто обыденное, однако, привносящее в жизнь человека некоторые «случайности» от комического до трагического начала.

Другая ипостась обнажённого тела во времена цензуры касалась женского начала. Она, как правило, вызывала восхищение, потому что демонстрировала скульптурную стать, изящество, красоту безукоризненных женских форм. В фильмах «А зори здесь тихие» (1972) Станислава Ростоцкого и «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» (1976) Александра Митты Ольга Остроумова и Ирина Мазуркевич предстают перед зрителями в очаровательном виде. Их нагота подобна скульптурным изваяниям из мрамора Каррары, живописным полотнам Сандро Боттичелли и Рафаэля Санти. Такое же восхищение вызывает женское тело в восточных банях Кавказа, когда Саят-Нова, будучи мальчиком, заглядывает в окно женской бани и видит ослепительную наготу местных чаровниц. Сергей Параджанов в «Цвете граната» любуется сам и заставляет поверить зрителя, что красота женского тела восхитила будущего

поэта и навсегда запечатлелась в художественной памяти мальчика формой ракушки, напоминающей девичью грудь[1]. В соединении природного материала (ракушки) и части женского тела заключена истинная красота, отражающаяся в телесном её воплощении, что подчёркивает единство человека и природы. Образ, подаренный Сергеем Параджановым культуре, роднит его с настоящими произведениями искусства. Другие части женского тела: щиколотки, кисти рук, тонкие шеи в «Цвете граната» не показаны на полностью обнажённом теле. Но и здесь часть тела – тайна и повод для любования, повод для создания поэтических текстов, воспевающих красоту женщины. Стремление к чистоте в мирное и военное время, говорит о возможной демонстрации обнажённого тела, которое было дозволено увидеть с экранов.

Конечно, красивые тела обоих полов можно было наблюдать и в эпизодах, связанных с показом отдыха у моря или реки. И хотя они были прикрыты купальными костюмами, вывод о красоте полуобнажённого тела сделать было не трудно. Здесь вспоминается Василий Лановой из «Полосатого рейса», который, в отличие от других персонажей мужского пола, демонстрировал безукоризненный, совершенный торс, литую фигуру, с которой можно ваять Аполлона. Правда, показан был псевдогерой в комической сцене на пляже, когда он в ужасе убегал от тигров, появившихся ниоткуда. Эффект комического здесь достигается через антитезу между мужественным спортивным телом и модельной внешностью с трусливой душой, продемонстрированной бегом наперегонки с отдыхающими. Две нимфы – Наталья Фатеева и Наталья Кустинская, отдыхая в отпуске на диком пляже и демонстрируя модные купальники, восхищали своими формами в комедии «Три плюс два» (1963) Генриха Оганесяна. Мужчины, ослеплённые их видом, мечтают о чаровницах, которые посягают не только на их территорию, но и на их сердца.

Более сложная визуализация обнажённых тел показана в фильме «Андрей Рублёв» (1966) Андрея Тарковского. Целый эпизод повествует о языческом празднике Ивана Купалы, посвящённом летнему солнцестоянию. Имя актрисы Наталии Радолицкой долгое время не сходило со страниц газет и журналов того времени, поскольку красивое тело актрисы находилось в кадре продолжительное время. Монах Андрей Рублёв заинтересован шумом, криками, музыкой, огнями в лесу. Мужчины, заметив «чужого», решают проучить чернеца и привязывают его в сарае, чтобы наказать за любопытство и обезопасить себя. Язычница, в роли Наталии Радолицкой, будет искушать монаха, очаровывая своей наготой. Андрей Рублёв в эту ночь испытает неимоверные страдания, видя соблазнительницу так близко. Но героиня, как истинная блудница, прозревает и помогает монаху. Она отвязывает его и отпускает, спасая тем самым от глумления. Очевидно, что именно этот поступок поможет в дальнейшем ей выжить, она спасётся от преследователей на другом берегу реки. Хотя история нагих тел у А. Тарковского явно отличается от эпизодов с банями, она имеет к

[1] Орищенко, С.С. Феномен Параджанова...; Ее же. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова...

ним прямое отношение. Дело в том, что в реках и озёрах в этот праздник купались только жители южных районов, те, кто жил севернее, такой возможности не имели, и омовение тела происходило в русских банях. Голые мужчины и женщины стремятся окунуться в реку, ловят друг друга, предаются телесным утехам. А пока Андрей Рублёв наблюдает за таинственными огнями, танцами и играми вокруг них, слушает звуки народных инструментов, пение, которое отзывается в нём, как отголоски предков. Радость от вседозволенной любви, с одной стороны, восхищает чернеца, с другой стороны, ужасает, ведь он присутствует при свальном грехе язычников. Потрясённый монах возвращается к братии в подавленном состоянии. Здесь ритуальной красоте языческого тела противопоставляется красота православного духа. В этих кадрах приоткрывается тайна праздника дохристианской Руси. Культура нагого тела, связанная с ритуалами и мифами о любви, о желании найти пару и построить крепкие отношения, перекликается здесь с традициями инцеста. Так из мифологии славянских народов возникает символ этих отношений, закреплённый в природе, – цветок иван-да-марья. Подобные отношения отражены в книге Клода Леви-Строса «Мифологики: человек голый»[1]. Обнажение и переодевание для народов Южной Америки также связано с животным и растительным миром: *«Однако Кмукамч влюбился в одну из супруг своего сына и захотел отделаться от Айшиша. Он заявил, будто птицы, свившие себе гнездо на растении /kenawat/, были орлами, и приказал сыну достать их, но перед тем велел ему снять тунику, пояс и головную повязку. Раздевшийся донага герой полез наверх и нашел там лишь самых обычных на вид птенчиков. За это время растение вытянулось так высоко, что Айшиш не смог с него спуститься; он спрятался в гнезде и стал ждать. Кмукамч завладел одеждой сына и принял его физический облик»*[2].

Возвращаясь к традициям языческого праздника, необходимо отметить, что они настолько укоренены в народе, что слились с православными традициями празднования Иоанна Предтечи. Интересен тот факт, что языческие инициации, связанные с водой и огнём, мы наблюдаем в сказке А.Н. Островского «Снегурочка». Именно потому, что Снегурочка не способна преодолеть испытание огнём, её история не сможет быть счастливой, любовь испепелит девушку с холодным сердцем.

В советское время отечественный кинематограф освоил развлекательную и историческую метафорику обнажённого тела в бане и на реке. Эльдар Рязанов, вслед за опытом предшественников, создаёт один из любимейших фильмов «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975). Хотя история, рассказанная кинематографистами, будет напрямую зависеть от традиции ходить под Новый год с друзьями в баню, обнажённых тел мы в фильме не увидим. Сначала компания Жени Лукашина (Андрей Мягков): Павлик (Александр Ширвиндт), Миша (Георгий Бурков) и Саша (Александр Белявский) – будут восседать в Сандуновских банях как патриции, в белых простынях, и философствовать. Сам про-

[1] Леви-Строс Клод. Мифологики: человек голый. Москва: ИД «Флюид», 2007. 784 с.
[2] Леви-Строс Клод. Мифологики: человек голый... С. 10-11.

цесс мытья показан не будет. Друзья в предбаннике отмечают приближение Нового года и явно перебирают с алкоголем. Они собрались здесь, вдали от семей и близких, чтобы присягнуть на верность друг другу, как три мушкетёра и д'Артаньян. Их не интересует очистительный ритуал тела, но при этом они чтут традиции – с новым телом (читай – чистым) – в новую жизнь. Жизнь с чистого листа. Они отмечают Новый год в маскарадных костюмах, соответствующих месту, которое их приютило. Второй эпизод, связанный с омовением, будет ещё более несовместимым с правдой жизни. В его основе, построенной на соединении несовместимого, – оксюмороне, эпизод, когда Ипполит (Юрий Яковлев) в дорогом зимнем пальто и шапке принимает душ. Персонаж хочет осмыслить текущий момент, философствует о бытовой ситуации – любовном треугольнике – и пытается сказать горькую правду себе и своей возлюбленной Наденьке (Барбара Брыльска). Он просит не мелочиться, когда бывшая невеста говорит, что он испортит пальто. Имитируя очистительный ритуал, Ипполит обнажает абсурдность ситуации, когда случай в бане меняет судьбы других людей со своими планами, целями и задачами.

И, конечно, необходимо вспомнить такие эпизоды, где в кадре демонстрировалось обнажённое детское тело. Ребёнка могли мыть заботливые материнские руки, как в мелодраме «Мачеха» (1973) Олега Бондарева или руки старших по званию товарищей, как в драме «Иваново детство» (1963) Андрея Тарковского. Оригинален эпизод из кинокомедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» (1964) Элема Климова. Друзья Кости Иночкина (Виктор Косых) симулируют инфекционное заболевание, чтобы отменить родительский день в пионерском лагере и тем самым спасти друга, которого из лагеря исключили. Дети демонстрируют себя обнажёнными: их тела в красной сыпи, которую они «заработали», прыгая голыми в заросли крапивы. Здесь важно сказать, что нагое детское тело воспринимается зрительской аудиторией иначе, чем тело мужчины и женщины. Обнажённый ребёнок – часть жизни взрослого человека, который вырос среди младших братьев и сестёр, успел обзавестись семьёй, то есть каждый взрослый видел кого-то в детстве беззащитным, голым. Традиционные детские фотографии в семейных альбомах есть в каждой семье. Живописные полотна Мадонны с младенцем на руках и ангелами, включая Амуров, в музеях и журнальных вклейках также являются визуальным опытом зрителей и читателей. В детском теле для взрослого человека нет секретов. Оно вызывает в зависимости от ситуации умиление, радость и восторг.

Только в 1988 г. в отечественном кинематографе функции нагого тела на экране расширяются. Василий Пичул в фильме «Маленькая Вера» обнажил актрису Наталью Негоду с целью показать сексуальные сцены, что было необычным для российского зрителя. Таким образом, мы можем сделать выводы, что обнажённое тело в отечественном кинематографе XX в. присутствовало и выполняло разные функции от комических до трагических эпизодов. Мужское

тело, как правило, подлежало осмеянию, женское тело вызывало восхищение и гармонизировало наготу обоих полов, уравновешивало их демонстрацию на экране. Трагические сцены демонстрировали казнь военнопленных в годы Гражданской и Великой Отечественной войны («Чекист» 1992 г. Александра Рогожкина; «Иди и смотри» 1985 г. Элема Климова).

XXI в. продолжает традиции прежних мастеров, только функции обнажённого тела меняются. Сегодня это не сфера развлечения, вызванная абсурдностью ситуации, а сфера усложнённого подтекста, где за каждым обнажением стоит особый символический и метафорический смысл. Современные режиссёры наиболее смело завоёвывают территорию сексуальной визуализации. Здесь, прежде всего, уместно говорить о творчестве К. Серебренникова, поскольку нагое тело в пространстве его киноработ – часть идиостиля режиссёра. Конечно, сексуальные сцены не обходятся без демонстрации тел обоих полов. Самая яркая сексуальная сцена показана в фильме «Измена» (2012), в результате которой любовники: первая жена героя и первый муж героини (Альбина Джанабаева и Егор Щетинин) гибнут. Номер в гостинице стал для них последним пристанищем, поскольку любовники решили разнообразить свои интимные отношения выходом на балкон – демонстрацией, публичным показом. Острота сексуального влечения заканчивается трагедией: молодые люди гибнут, на лицах обоих запечатлена улыбка. Греховное падение с высоты многоэтажного дома подчёркивает силу заблуждения «падших». Их обнажённые тела – суть пересудов криминалистов, приехавших зафиксировать событие, и печи, пожирающей тела в крематории. Оба грешника превращены в пепел, в придорожную пыль, но успели заронить в сердца своих близких желание испытать любовное приключение такой же уничтожающей силы[1].

В фильме «Ученик» (2016) Кирилла Серебренникова мы видим на пляже старшеклассников, купающихся обнажёнными. Юноши и девушки, не стесняясь друг друга, предаются восторгу первого опыта, будь то взгляды или тактильные прикосновения со стороны противоположного пола. В этом возрасте важно одобрение со стороны сверстников. Важно быть вместе со всеми, чтобы тебя не посчитали слабым и жестоко не осмеяли, как это могут делать только подростки. Наиболее шокирующим показан выпад главного персонажа – Вениамина Южина (Пётр Скворцов), который на уроке биологии, якобы в знак протеста, обнажает своё тело и устраивает дефиле по партам одноклассников. Так он пытается выразить своё отношение к молодой учительнице, которая призывает юношей пользоваться при половой связи презервативами. Если в «Измене» К. Серебренников «препарирует» смертный грех прелюбодеяния и показывает его уничтожающую силу, то в «Ученике» он демонстрирует фарисейство псевдоверующего человека. Вениамин всех поучает и призывает жить по закону Божьему, а сам возносится на вершину собственной гордыни и совершает убийство. Вениамин выходит за грань дозволенного, сначала

[1] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

демонстрируя обнажённое тело в классе, затем убивая товарища. Подростковая среда и демонстрация тела как вызов себе и миру взрослых – тема понятная. Юношеский бунт и свержение традиционных устоев – почти норма для поведения молодёжи в этом возрасте. Педагогика, психология и возрастная физиология помогают разобраться в поведении старшеклассников, стремящихся к лидерству и самоутверждению. Каждый поступок школьников можно объяснить с позиций этих гуманитарных наук. Голые тела в «Ученике» – желание привлечь к себе внимание, подчеркнуть свою оригинальность, возвыситься над себе подобными, желание быть у всех на устах, а значит требовать к себе исключительного отношения[1].

Удивительно выглядит нагой заключённый в фильме «Юрьев день»[2] (2008) Кирилла Серебренникова. В этом эпизоде главная героиня Любовь Павловна (Ксения Раппопорт) моет в туберкулёзной тюремной больнице порезанного зека (Игорь Хрипунов). Юноша обнажён, он истекает кровью, Любовь Павловна омывает его раны, успокаивает и пытается помочь. Тело юноши здесь подобно телу Иисуса, снятого с креста. Метафоричность этой сцены чрезвычайно глубока. Впервые в оступившемся кто-то увидел человека и явил свою милость. Окровавленное тело юноши, с одной стороны, – символ его рождения. Родился человек, которого никто в нём до этого события не видел. С другой стороны, это его восхождение на Голгофу. Заключённый пережил опыт Бога, преследуемого, гонимого всеми, казнённого и воскресшего. Любовь Павловна, как жена-мироносица, пытается облегчить его страдания и разделить с ним его участь[3].

В фильмографии Павла Лунгина мы встречаем подобную сцену: омовения обнажённого тела юноши на столе в фильме «Дирижёр» (2012)[4]. Если сравнивать этот эпизод с фильмом К. Серебренникова «Юрьев день», то всё в нём происходит со знаком минус. У Серебренникова тело порезанного молодого человека омывает женщина. У Лунгина – мужчина. События в «Юрьевом дне» происходят в России, в тюремном заключении. В «Дирижёре» – в Иерусалиме, дома. К. Серебренников не стесняется показать обнажённого молодого человека: тот лежит на спине, все интимные части его тела видны зрителю. У П. Лунгина юноша лежит на животе, он обнажён, но мы видим его только со спины, похоже, что будущий убийца – девственник, ему не чуждо стеснение. Женщина пытается успокоить раненого заключённого, утешает его, укачивает как младенца. Мужчина проводит обряд омовения молча. Зрителям до определённого момента не совсем будет понятен этот эпизод. Результат: заключённый у К. Серебренникова перерождается в человека; юноша у П. Лунгина надевает шахидский пояс и взрывает себя и ни в чём не повинных людей на восточном базаре, становится убийцей. Рождение и смерть переданы через одинаковые символы омовения обнажённых тел молодых людей. Как будто

[1] Орищенко С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова...
[2] Орищенко С.С. Метафоры фильма «Юрьев день»...
[3] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...
[4] Орищенко С.С. «Страсти по Матфею» в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»...

«свои и чужие» играют в перевёртыши. Два мира: христианский и мусульманский. Трагические судьбы молодых людей в разных странах, с разными народами, с разной религией транслируют через обнажённые тела сложнейшую культурологическую проблему с *«ключевыми вопросами религии об отношении человека к конечности Бытия, к феномену смерти, к вопросам греха, воздаяния за него и возможности его искупления, к проблемам нравственного существования»*[1].

Трагедии с юношами случаются в мирное время. Молодые люди прощаются с жизнью легко, не задумываясь, что «перезагрузить» её будет невозможно. Голые тела парней отсылают современных зрителей к метафорам о рождении и смерти, когда человек наиболее незащищён, оголён, беспомощен. Омовение тел после рождения и перед положением во гроб заставляет задуматься не о развлекательной функции нагого тела, а о сложнейших вопросах Бытия.

Нагота в отечественном кинематографе XXI в. почти утратила отношение к эффекту комического. Хотя в фильме Николая Досталя «Монах и бес»[2] (2016) зрители будут веселиться, когда кинематографисты покажут оригинальный способ гладить монастырские простыни[3]. Иван, Семёнов сын, не без помощи беса будет садиться на простыни голым задом и мгновенно приводить их в надлежащий порядок.

Отношение к женскому телу в XXI в. также изменилось. Кроме красоты и изящества в обнажённых фигурах женщин режиссёры подчёркивают низменные характеристики своих героинь. Как правило, речь в таких фильмах идёт или о маргинальных натурах (Яна Троянова) «Волчок» (2009) Василия Сигарёва, или о женщинах, которые изменяют своим мужьям (Елена Лядова) «Левиафан» (2014) Андрея Звягинцева[4], или о жертвах и маньяках (Агния Кузнецова) «Груз 200» (2007) Алексея Балабанова. В этих фильмах женщины представлены в ужасающих эпизодах, когда они вынуждены демонстрировать свои гениталии. Культура интимных отношений и их визуализации предполагает определённые позы, ракурсы, которые не переводят сексуальные отношения в разряд порнографии. Как правило, в таких эпизодах демонстрируются изящные фигуры: мужчин со спины, женщин – верхнюю часть тела: живот, грудь, плечи, шею. Очень часто возлюбленные показаны вполоборота, полуприкрытыми, грудь может скрывать прозрачная ткань. Сцены с обнажёнными телами не могут сниматься бездумно и бездушно. Каждое обнажение на экране должно быть обосновано, иначе искусство быстро перерастает в другой вид визуализации – подсматривание в замочную скважину. Изо всех решений, предполагаемых культурой интимных отношений, на первый план вышли: разрешённые и запрещённые формы и степень публичности сексуальных отноше-

[1] Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус Основных понятий культурологии: учеб. пособие. Москва: МГУКИ, 2008. С. 178.

[2] Орищенко С.С. «Монах и бес» как своевременный разговор о любви...

[3] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи...

[4] Орищенко С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей...

ний, подробности в их описании и освещении, а также визуализации. По сути, нагое тело сегодня – это протестное отрицание реальности, о котором говорил Жан Бодрийяр: *«Изображения, которые всё же свидетельствуют, под слоем заявленной "объективности" о глубоком отрицании реальности, и в то же время – об отрицании самого изображения, которое преследует цель обозначения того, что не хочет быть обозначено, попросту "проламываясь" в реальность»*[1].

Речь здесь идёт, по мнению философа, об *«абсолютной прозрачности» и «тотальном бесстыдстве».* Учёный утверждает, что в подобных сценах визуализация интимных подробностей *«захватывает взгляд в заложники»,* что подчёркивает заболевание общества. Сцены с обнажением гениталий так связаны с реальностью, что у нас больше нет секретов. Скорее всего, это обратная сторона изменения социального статуса женщины, связанного с эмансипацией и феминизмом. Язык символов разделяет мужские и женские половые органы, приравнивая мужские – к жизни, а женские – к смерти. Коннотация этой символики поддерживается в бранной лексике русского мата. Отправить оппонента в направлении пениса – пожелать радости и развлечений; в направлении вагины – пожелать смерти, уничтожения. Подтверждением могут служить постмодернистские произведения, в частности роман Виктора Ерофеева «Страшный суд», в котором писатель одну из дефиниций постмодернизма – *смерть Бога* – демонстрирует через описание гениталий Иисуса Христа. О подобной «откровенности» Жан Бодрийяр говорит: *«Совершенно бессмысленная сцена, но она символизирует, что ничто не должно избежать взаимопроникновения реальности и вымысла, что всё на виду, что всё сделано для просмотра, предназначено для забавы»*[2].

В фильме «Я тоже хочу»[3] (2012) Алексея Балабанова актриса (Алиса Шитикова) обнажённая бежит по снегу по направлению к колокольне, которая может отправить на планету счастья. Желание девушки столь сильное, что её не останавливает инициация – испытание холодом, как Настеньку в сказке «Морозко»[4]. Колокольня счастья возьмёт девушку к себе, вознесёт её на небо. Здесь сила веры в предстоящее счастье перечёркивает стыдливость девушки, как будто Ева, расплатившись за все людские грехи, вновь возвращена в Эдемский сад, чтобы чтить закон и следовать предназначению. Её нагота, незащищённость вызывает сочувствие к героине. И хотя мы видим актрису полностью обнажённой, мы не испытываем неловкости, недоумения, оскорбления, как в фильмах «Волчок», «Левиафан» и «Груз 200».

Таким образом, изменение функций нагого тела, форм и степени его обнажённости в современном отечественном кинематографе зависит от сексуальной свободы наших дней. В кинематографе «стало обыденным включение

---

[1] Бодрийяр Ж. Изнасилованное изображение. URL: https: // litresp.ru/chitat/ru/Б/bodrijyar-zhan/sbornik-statej/10 (дата обращения: 05.05.2021).

[2] Там же...

[3] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

[4] Орищенко С.С. «Страсти по Матфею» в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»...

элементов эротики в любое произведение визуального и сценического искусства»[1]. Является ли этот опыт ценным для культуры? Вопрос о культурных ценностях не является обязательной нормой, к которой надо стремиться. Кризис обнажает, оголяет реальность и побуждает искать новые формы социального прикрытия, эстетического смещения и культурного оправдания[2]. Станет ли обнажение тела в современном отечественном кинематографе исторической и социальной устойчивостью нашей культуры, покажет время.

ГЛАВА 10
КОНЦЕПТ «СВОИ И ЧУЖИЕ» В КИНОКУЛЬТУРОЛОГИИ

10.1 «Свои и чужие» в предметном поле современной культурологии

Изучая метаязык художественной экранизации, приходишь к выводам, насколько актуально видеоискусство в условиях современного индустриального города. Концепт «свои и чужие» основной в парадигме концептов, который помогает строить киносюжеты. Философское осмысление темы необходимо, чтобы понять закономерность появления понятия «кинокультурология», которая изучает кинотексты с точки зрения логоса.

Актуальные проблемы бытования искусства в условиях современного индустриального города[3] связаны с метаязыком художественной экранизации[4], который в свою очередь может быть исследован через знаковую группу «свои и чужие». Антропология как отрасль научных знаний касается всего бытия, которое делает вызов человеку, требует его наблюдения, осмысления, углубления и интерпретации[5]. Антропология пристально исследует проблемы, связанные со смыслом жизни: выбором и решением, виной и ответственностью, отношением человека к своему призванию, отношением к смерти. Кино как никакой другой вид искусства философично, поскольку диалогично, построено на созерцании со стороны внешнего, всеобъемлющего (создатели фильма) и внутреннего, индивидуального (реципиенты-зрители). По мнению Х. Плеснера: *«Только посредством философского размышления проясняется, что соотношение внутреннее-внешнее вообще затрагивает подлинное различение*

---

[1] Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус основных понятий культурологии... С. 214.

[2] Белкин А.И., Ионесов В.И. Коммуникация в контексте сознания и социодинамики культуры // Известия Саратовского университета. Новая серия. Акмеология образования. Психология развития. 2016. Т. 5, № 4. С. 315-322; Ионесов В.И. Антропология кризиса и метафоры перехода // Креативная экономика и социальные инновации. 2013. № 2 (5). С. 18-30.

[3] Орищенко С.С. Город в образах и сюжетах современного кинематографа // Художественная культура и трансформация индустриального менталитета в условиях моногорода: сб. науч. тр. II Всерос. (нац.) науч. конф., 12 февр. 2020 г., Магнитогорск / под общ. ред. В.А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2020. С. 108-115.

[4] Орищенко С.С. Язык кино в категориях и ценностях современной отечественной культуры опыт и переживание // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. науч. тр. XI Междунар. науч. конф., 16-17 апр. 2020 г., Магнитогорск / под. общ. ред. В.А. Жилиной. Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2020. С. 97-102.

[5] Орищенко С.С. Память о «своих и чужих» в художественном языке современного кинематографа...

двух аспектов, а не просто относительную недоступность внутреннего, сокрытого внешним. Двуаспектность конституирует созерцаемую структуру вещественного тела, но, как всякая подлинная предпосылка, она теряется в обусловленном ею. Именно одномерность созерцаемого предмета скрадывает многомерность его предпосылок»[1].

Современный отечественный кинематограф изучается как феномен разновекторных связей: векторы движения в глубину самой вещи и вокруг нее. Следуя размышлениям Х. Плеснера, можно сказать, что у кино, в том числе, *«есть свои контуры, зримая периферия и зримый центр».* Задача исследователя разграничивать центр и периферию, поскольку они могут указывать на присутствие концепта *«свои и чужие»* и формировать отношение зрителей к нему. *«В восприятии реального феномена уже предвосхищены векторы движения в глубину самой вещи и вокруг нее. Это предвосхищение можно было бы наглядно выразить следующим образом: вещь является нам как "глубокий" континуум различных аспектов. "Вглубь" и "вокруг", безусловно, кажутся исключительно пространственными предикатами. Опираются ли тяготение к глубине и тяготение к многосторонности на пространственную определенность вещи или же, наоборот, они являются основанием для ее пространственной определенности? В любом случае, уже сама постановка вопроса исключает возможность отождествления этих реальностей. Быть пространственно-определенным означает обладать отчетливыми пространственными границами. Как пространственно-определенное образование каждая вещь обладает своими размерами и занимает определенное место; прибегая к наглядности, можно сказать, что у нее есть свои контуры, зримая периферия и зримый центр»*[2].

Культурологические аспекты познания и обобщения необходимы индивиду, чтобы осознавать себя человеком разумным, познать в себе субъектно-объектное и субъектно-природное начала. Казалось бы, что из *физической, лингвистической и культурной антропологии* ближе всего к теме изыскания стоит *антропология культурная*, которая ориентирована на изучение культур отдельных народов и человечества в целом. Кроме культурной антропологии, ценна и *антропология лингвистическая*[3], исследующая разные виды человеческой коммуникации, включая язык, который лежит в основе любого гуманитарного знания. Язык кинематографа – одна из художественных коммуникаций, в центре которой стоит человек и как *творец,* и как *субъект* интерпретации. *Физическая антропология* подчёркивает интерес человека к себе, к обретению своего *«Я»* и поиску истины, пути развития и совершенствования триединства: тела, души и духа. Таким образом, антропология важна во всем её многообразии, которое заключается в многоаспектности изучаемых ею явлений. Для нас важна

[1] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. Москва: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. С. 99.

[2] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек... С. 95.

[3] Орищенко С.С. Фразеологизмы в вербальных артикуляциях художественной экранизации (на материалах современного отечественного кинематографа) // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Сочи: Сочин. гос. ун-т, 2019. № 24. С. 156-160.

не только созерцательная часть визуализации и фиксация киноматериалов на основе философского осмысления концепта *«свои и чужие»,* но и тщательное изучение *слова*, *языка кинематографа*, благодаря которому рождается *метаязык художественной экранизации культуры*. В центре изучения стоит не только человек, как личность, но и мир, его окружающий. Законы выживания человека в границах возможного и невозможного подчёркивают значимость исследования[1]. «Если философская герменевтика хочет прояснить возможность опытного постижения жизни, она, естественно, не может опираться на какой-либо опыт и опытные понятия. В этом случае к ней на помощь приходит феноменологическая дескрипция, подводящая нас к первоначальному созерцанию и останавливающаяся на нем, безусловно, остерегаясь при этом придавать созерцаемому какой-либо онтологический статус. В свою очередь, в аспекте этой универсальной науки о выражении оказывается необходимым выявить и исследовать проблематику философской антропологии – учения о человеке и о структурных законах его жизненного бытия. Сюда относятся вопросы о сущностной структуре личности и персонального начала как такового, об их выразительных возможностях и границах их выразимости, о влиянии тела на форму выражения и на его пределы, вопросы о сущностных формах сосуществования личностей в различных социальных связях и о сосуществовании личности и «мира», короче – важнейший вопрос о жизненном горизонте человека и его вариативности, а также вопрос о возможных образах мира. Вследствие этого идея обоснования опыта наук о духе побуждает нас к развертыванию проблем, входящих в чувственно-материальную, телесную сферу "жизни", то есть говорит о необходимости некоторой философии природы в ее изначальном и широчайшем смысле»[2].

Кроме перечисленных видов антропологии необходимо указать на *антропологию историческую,* выделенную Д. Кампером. Исследованию двойственной историчности антропологического посвящены его работы. Основными элементами его изучения является постановка вопросов о взаимодействии и взаимовлиянии пространства, плоскости, линии и точки, их границах и последовательности. Поиск человеческого в человеке между зверем и человеком работает в двух направлениях по возрастающей и убывающей закодированной программе. Философ считает, что на пути к человеческому необходим обратный отсчёт – движение к точке, к нулю, к зачаточному состоянию, именно в ней человек приобретает истинно человеческие характеристики. *«Путь назад из регресса, регресса пространства на плоскость, плоскости на линию, линии к точке (и оттуда в нулевое измерение) должен проходить в противоположном направлении: от время/точка к письмо/линия, от письмо/линия на образ/поверхность, от*

[1] Орищенко С.С. Внешние и внутренние границы концепта «свои и чужие» в современном отечественном кинематографе // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Сочи: СГУ, 2020. № 25 (2). С. 38-42.

[2] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек... С. 41; Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: сб. ст. / пер. с нем. В. Савчука. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христианской гуманит. акад., 2010. С. 41.

образ/поверхность в преходящее тело/пространство (и оттуда в четвертое и N-ное измерение). Только этому пути, пути назад из регресса, может быть дан заголовок «становление человека»[1].

Общество, по мнению философа, находится в переходном состоянии от *«пишуще-говорящего»* к *«обществу, основанному на образе».* Историческая антропология основывается *«на теории тела»*, *«истории силы воображения» и «мышления времени»*. Воображаемое, абстрактное, виртуальное при взаимодействии сталкиваются с категориями *«тела и языка», «тела и образа», «тела и времени»*. Открытость и конечность, неопределенность и предопределение характеризуют двойственную натуру человека, разделяют его на *«своих и чужих»*. Взгляд Д. Кампера на происхождение и структуру абстрактного мира, который в настоящее время, как воображаемый двойник реального мира, расширяется до бесконечности в медиатрансляции, помогает понять боль тела, его извечные шрамы, похожие на татуировки со складками информации о предопределённости судьбы. *«Новейшие знания подтверждают неявным образом тезисы европейского архаического предания о микро-макро-космe. Тело обнаруживает те же структуры, что самое малое и самое великое: от двойного витка ДНК до спирали Вселенной имеются сквозные отпечатки звёздно-геологического и генетического типа, которые возвращаются на тело следами письма. Чистого в этом отношении тела никогда не было. Оно всегда служило мемориальной доской для предысторических, исторических и биографических вписываний. Человеческая культура с самого начала функционировала как кодирующая запись, как универсальная татуировка, которая по мере всё большего порядка вписывала шрамы напоминаний. Что-то подобное повторяется и в каждой человеческой жизни»*[2].

Отношение к смерти, как продолжению жизни, имеет чёткое обоснование в работах философа. Живое и мёртвое, переплетаясь и взаимодействуя, отдаёт предпочтение мёртвому, как мёртвому телу Иисуса Христа, казнённого на кресте и победившего смерть, поскольку *«мертвое тело пришло в обязательный образ человека современности».* Очевиден отсюда интерес современного отечественного кинематографа к мортальному дискурсу. *«Можно сказать, что анатомические театры с намерением во что бы то ни стало сломать власть средневековой смерти, достигли обратного: распространения мертвого тела человека как модели тела вообще, а именно – до границ обитаемой земли. Хотя, принимая во внимание архитектуру амфитеатров, говорили о непрерывной отработке трупа. Всё же с его исчезновением из фокуса внимания во всем мире вновь и стремительно инсталлировался его образ. Отсутствие тела, присутствие образа: репрезентация, не-присутствие. Это было уже решено спором о причастии. Следовательно, нужно говорить об эпохальной форме антропологии, которой нельзя избежать сразу же. Здесь утверждается то, что транзитный концепт происходит из европейских анатомических театров, которые его перенимают вопреки или благодаря своей оппози-*

[1] Кампер Д. Тело. Насилие. Боль... С. 76.
[2] Кампер Д. Тело. Насилие. Боль... С. 34.

ции христианской продукции образа распятого тела Христова. Не тело, живое тело, а мертвое тело пришло в обязательный образ человека современности»[1].

Необходимо заметить, что при всей маргинальности мышления Д. Кампер, в отличие от других философов, которые в *Другом* видят Бога, говорит о *«другом»* как сатане, задача которого мешать телам понимать друг друга. *«На самом деле фатально то, что террору удалось достичь разделения всего мира на два лагеря – верующих и неверующих. Архаическая логика взаимного обвинения, что другой – сатана, парализует понимание и блокирует любой диалог. Одновременно наступает почти бесследное забывание, которое принуждает к бесконечному повторению»*[2].

Бесконечное повторение танатологических конструкций в современном кинематографе – одна из составляющих такой *«забывчивости»*. *«Бесследное забывание»* понуждает режиссёров вновь и вновь выстраивать диалог между мёртвым и живым телами, чтобы разобраться в складках и шрамах их запрограммированного бытия, бытия, основанного на боли. Если даже личность и индивид по Кампер – антитеза, то чего стоит его конструкция мира, заключающаяся в следующем:

Три, два, один, нуль

Пространство, поверхность, линия, точка

Тело, образ, письмо, время

Чувство, видение, чтение, вычисление[3].

Его философия при всей множественности её проявления основывается на апокалиптическом предчувствии: смерти Бога и закате цивилизации, которая несёт в себе смерть. Поиск стоп-крана, стремление преодолеть силы земного притяжения, чтобы утратить не только земную твердь, но и истратить всё отпущенное индивиду время, обрести состояние свободного падения в хаос космического пространства без права на возвращение. Нечто подобное происходит в последнем романе Т. Айтматова «Тавро Кассандры», когда космический монах Андрей Крыльцов делает сознательный шаг за пределы космического корабля в «пустоту» космоса[4]. *«Выбывает то, что связано с собственным миром человека. Он взрывается во Вселенной. Восприимчивые современники, которые уже давно считают такой космический полет посмешищем, лихорадочно ищут тормоз, который в перспективе господствующей скорости может быть только стоп-краном»*[5].

XX в. принёс Германии и Франции, расцвет философской мысли, связанной с кинематографом. Русская философская мысль, воплотившаяся в киноискусстве, пришла из беллетристики XIX в. *«Свои и чужие»* в центре интерпретации. Так в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», экранизированном и в XX, и в

---

[1] Там же. С. 90.
[2] Там же. С. 124.
[3] Там же. С. 78.
[4] Орищенко С.С. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках...
[5] Кампер Д. Тело. Насилие. Боль... С. 48.

XXI вв., взаимоотношения между *«своим»* Львом Мышкиным и *«чужим»* Парфёном Рогожиным – братьями во Христе – поддерживает внимание реципиентов на протяжении веков. К. Свасьян в работе «Достоевский и несть ему конца» считает *«Рогожина – ночью Мышкина»*, а «Мышкина – *«просветлением рогожинского хаоса»*. Оба, как половинки цельности Настасьи Филипповны, влекутся к ней. *«Рогожин – ночь Мышкина, звериное его сладострастие, неузнанное им в плоскости идиотизма и лишь предчувствуемое в тихом плаче; но Рогожин же – потенциальное спасение Мышкина от клейма "идиот" в мучительной мистерии приобщения к полноте. Обратно: Мышкин – просветление рогожинского хаоса. Оба суть половинки некой распавшейся цельности, данной в романе образом Настасьи Филипповны. Половинки влекутся к своей цельности»*[1].

В простой мысли философа содержится удивительное прозрение: *«свои и чужие»* не существуют друг без друга. Интерес к ним возникает только в их цельности, соприсутствии, взаимодействии. Распознавание *«своих»* возможно при проявлении *«чужих»*. *«Свои и чужие»* помогают понять глубину жизни, человеческого падения и движение к возможному возрождению, которое возникает на преодолении себя, времени и пространства, чтобы стать «философом, художником, святым» (Ф. Ницше), то есть стать человеком. Начало XX Серебряного века ознаменовано появлением «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилёва, промчавшегося по улицам Санкт-Петербурга и достигшего конца XX в. Количество вагонов по пути следования возросло до состава постмодернистского поезда «Жёлтая стрела» В. Пелевина, в котором поместилось всё население страны или земного шара. В нём собраны все *«свои и чужие»*. Но это деление условно. Каждый из пассажиров поезда глубоко одинок в своём стремлении к разрушенному мосту. *«Свои и чужие»* становятся условностью из другой жизни. Происходит полное неразличение групп, неузнавание *«своих»* среди *«чужих»*. В конце века состав набирает космическую скорость в стремлении к разрушенному мосту, и этот факт делает каждого в поезде *«своим»*, по известному паремиологическому выражению: что людям, то и нам. Д. Кампер как будто переключается в философском трактате на литературоведческий экскурс, рассуждая о следующем: *«Речь идёт о возвращении. Ведь буквально мы прибыли в "ничто", в нулевое измерение численного мышления. Это был путь дальше. Мы должны повернуть его назад: до мира тела, в котором мы можем быть телами тел. Путь пролегал в обратном направлении, а именно, из пространства на плоскость, оттуда в линию, а затем к точке. Или более жизненно важный, экзистенциальный: от тела на плоскость изображения, от образа в линию письма, от письма к дате, в нулевое измерение невозможного настоящего»*[2].

В предметном поле современной культурологии концепт *«свои и чужие»* проявляется постоянно. Проблема, которую ставит перед нами наука, объединяя два корня *кино и культура,* заключается в определении подходов в раскодировании современных отечественных кинотекстов и особенностей художе-

[1] Свасьян Карен. Растождествления. Москва: Наука: Evidentis, 2006. С. 240.
[2] Кампер Д. Тело. Насилие. Боль... С. 72.

ственной коммуникации на стыке гуманитарных знаний, благодаря которым возникает понятие *кинокультурология.* Возникновению направления в культурологии, слиянию слов в единый термин активно способствовали такие наукоёмкие наименования, как *лингвокультурология, культурфилософия, киноантропология.* Предметное поле современной культурологии требует создать «банк данных» частотно употребляемых тропов и фигур, которые участвуют в создании современных кинотекстов[1]. Описание авторских идиостилей, характеризующих разные типы культуры, разные «картины мира», помогает сделать акцент на выявлении их единства, с одной стороны, и «несхожести», «инаковости», с другой стороны. Предлагаем проследить за вариациями и трансформациями *«своих и чужих»* в кинокультурологии. Жиль Делёз в книге «Кино» говорит: *«Великие кинорежиссеры, на наш взгляд, сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями»*[2].

Антитеза *«свои и чужие»* активно разрабатывается в современной культурологии. М. Ямпольский в работе «Муратова. Опыт киноантропологии» исследует *«странности муратовского мира».* Концепт *«свои и чужие»* для него является одним из кодовых ключей, благодаря которому снимается проблема понимания кинотекста. М. Ямпольский считает, что режиссёр Муратова является настоящим философом, мыслителем последней трети XX в. в единственном числе и доказывает это, интерпретируя её фильмы. Парадоксальность исследования учёного состоит в том, что многие элементы, приписываемые идиостилю К. Муратовой, можно найти в мастерских современных режиссёров. Важно, что книга Ямпольского исследует концепт *«свои и чужие»*, раскрывая подтекст киноповествования через образы человека *«отсутствующего и присутствующего», «подлинного и мнимого», «развивающегося и без свойств движения», «живого и мёртвого». «Неразличение и парабасис», «перформативность и повторяемость», «предопределённость и предсказуемость»* характеризуют антагонистическую картину мира К. Муратовой. Так подлинный человек исследуется автором на примере фильма «Среди серых камней» по произведению В.Г. Короленко. *«Я и Ты»*, а также *«Другой»*, как составляющие *«своих и чужих»*, проявляются в двоемирии. Двоемирие в фильме Муратовой построено на контрасте *«мира бродяг и мира цивилизации». «Свои и чужие»* – неотъемлемая часть двоемирия. Кроме этого, интересно наблюдение М. Ямпольского о точке зрения, которая может принадлежать разным персонажам, в разное время, обусловленное разными ситуациями: *«В конце фильма, после смерти Маруси, её отец (Тыбурций) приходит в дом к отцу Васи – судье, чтобы отдать украденную куклу. Он является в своих лохмотьях, босиком, и Муратова всячески подчёркивает его сходство с Христом, которое до этого никак себя не обнаруживало. Судья и*

[1] Орищенко С.С. Феномен русского кино в языковом символизме и художественных образах // Наука и культура России: XV Междунар. науч.-практ. конф. (2018; Самара), 29-30 мая 2018 г. [посвящ. Дню славянской письменности и культуры памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия: материалы] / редкол.: Д.В. Железнов [и др.]. Самара: СамГУПС, 2018. С. 138-143.
[2] Делёз Жиль. Кино... С. 40.

обращается к нему, как к Христу: "Я сам заразился смертью, я был ею болен, а вы меня вылечили". Новоявленный мессия несёт с собой новое понимание морали, лежащее вне плоскости закона. Если с точки зрения закона, Моисеевых заповедей Вася совершил преступление (украл), то с точки зрения подземелья, которую в этот момент открывает для себя судья, он повёл себя в высшей степени нравственно, потому что им двигала любовь. Опосредованное (норма) превращается в непосредственное (жест любви)»[1].

Таким образом, *«свои и чужие»* часто не совпадают во мнении о *«других»*, являющихся свидетелями той или иной ситуации, дающих оценку тем или иным действиям, тому или иному персонажу. Такое *«метание»*, неустойчивость мнения воспринимается искаженно, как в зеркальном отражении, двойничестве, о котором подробно рассказывают в своих работах философы и филологи (Р. Барт, Ж. Делёз, С. Агранович). Живые и мёртвые часто взаимодействуют в пределах кинематографического времени. И не всегда жизненное начало побеждает, хотя Дриш по другому поводу говорит: *«Не основано ли превосходство жизненного на том, что оно в своем устроении выходит за границы образа?»*[2].

Скорее всего, нет, достаточно посмотреть, как это показано в киноленте В. Сигарёва «Жить», когда четверо погибших вмешиваются в будни своих близких на правах жизни вечной и дарят оставшимся близким успокоение, любовь, заботу и ласку, как ни абсурдно это звучит. Понять в этой ситуации, кто *«свой»*, кто *«чужой»*, кто из них жив, кто мёртв, кто нуждается в помощи, кто нет, где границы, разделяющие миры, практически невозможно. В данном фильме за границы образа выходят невинно убиенные, кто словом, кто делом, кто равнодушием. Можно предположить, что сущностное проявление человеческого в человеке сегодня не представляет интереса для гуманитарных наук. Обратимся к опыту Х. Плеснера. *«Терпеливость, проникновенность и уважение к душевным порывам другого, очевидно, уже не числятся среди добродетелей нашего времени. Конституирование герменевтики в качестве философской антропологии, построение антропологии на фундаменте философии живого бытия и слоев природной реальности, находящихся в сущностной корреляции с ним, – вот ближайшие путевые вехи и те решающие задачи, которые в наши дни поставлены перед философом. Возвращение к объекту, возрождение великой онтологической проблемы получают свой устремленный в будущее смысл и одновременно место, определенное им в изложенной нами программе только в этом аспекте, который в противовес всем субъективно-идеалистическим возражениям открывает зрелое отношение человека к миру, сложившееся со времени окончательного утверждения прав научного познания. С чего же начинать? Определяющим здесь, конечно, оказывается аспект. В центре его находится человек. И не в качестве объекта научного познания, также и не как субъект своего сознания, но как объект и субъект собственной жизни, то есть как предмет и средоточие самого себя. Именно в этом своем неповторимом качестве – быть существующим – и входит он в историю, кото-*

[1] Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт-Петербург: Сеанс, 2015. С. 125-126.
[2] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек... С. 20.

рая есть не что иное, как развернутая форма осуществления его размышлений о самом себе и постижения себя. Не в качестве тела (если под телом понимать слой природной реальности, объективированный в естественнонаучном мышлении), не в качестве души и потока сознания (если имеется в виду объект психологии) и не как абстрактный субъект, к которому приложимы логические законы, а также этические и эстетические нормы, – только как психофизически индифферентное, или нейтральное жизненное единство существует человек "в-себе и для-себя". Речь должна идти прежде всего о человеке как личностном жизненном единстве и о сущностно соотнесенных с ним слоях наличного бытия и бытия вообще»[1].

При создании режиссёром кинокартины и восприятием её кинозрителем феномен двойного сознания также формирует концепт *«свои и чужие».* Художественный язык образов позволяет современным авторам рассказать о *«своих и чужих»* перед широкой зрительской аудиторией, подчеркнуть значимость распознавания антагонистических групп, равных свету и тьме, дню и ночи, войне и миру, жизни и смерти. Тех культурем, которые лежат в основе бытийного осмысления взаимодействия *«своих и чужих».*

Чем сложнее художественный язык кино, тем интереснее мысли, которые необходимо расшифровать реципиентам, тем сложение разграничение между *«своими и чужими»*, способными меняться местами и принимать облик и манеру поведения противоположной группы. Двойственность человеческой натуры между телесным и психическим постоянно диктуют определённое поведение субъекта. Вступают в определённые взаимоотношения по интерпретации внутреннего бытия и создатели фильмов. *«Физики и физиологи представляют двойственный характер деятельности наших органов чувств, исходя исключительно из физической дефиниции объекта. Они утверждают, что определенные электромагнитные явления воспринимаются в качественном смысле как светящиеся. После опытов, установивших возможность существования в нервной системе специфических чувственных энергий, можно отнести способ проявления свечения на счет Nervus opticus (зрительного нерва), который выполняет безусловно необходимые функции для обеспечения непосредственного опытного восприятия данных электромагнитных колебаний. Этот нерв в той же мере искажает реальность, в какой сообщает истину; и чтобы ее передать, он должен ее исказить»*[2].

Так, воспринимающая сторона кинотекста часто бывает не довольна увиденным, предполагая, что так не бывает, что реальность искажена. Реципиенты часто не допускают мысли, что режиссёр умышленно искажает истину, чтобы её передать, транслировать под определённым ракурсом. Наверное, поэтому группу авторов часто сужают до её нерва – режиссёра, и говорят об идиостиле последнего, хотя над фильмом трудится целая творческая команда.

Кино – синтетический вид искусства. Это определение характеризует механизмы создания кинопространства и помогает найти законы интерпретации кинотекстов с точки зрения разных гуманитарных знаний. Кодировка

[1] Там же. С. 47-48.

[2] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек... С. 64.

современного отечественного кино требует умения ориентироваться в области гуманитарных наук и искусств, которые в свою очередь формируют *культурную компетентность* зрителя, в определение которой входит и *социальная адекватность, и единая общегуманитарная эрудированность, и культурная маркировка*. Задача – включить опыт постижения отечественных фильмов первых десятилетий XXI в. в единое культурное пространство, которое объединяет реципиентов как сообщество, использующее единые ключи к дешифровке кинокодов, в том числе концепта *«свои и чужие».*

Культурсемиотика, культурфилософия, социокультура, лингвокультурология, киноантропология – только часть научных знаний, помогающих увидеть в *культурном поле* современного отечественного кино новые элементы, которые необходимо учитывать при раскодировании кинотекстов, при идентификации *«своих и чужих»*. Перечисленные науки способствуют возникновению понятия *кинокультурология. Знаки, нарративы*, *социальная консолидация, культурный языковой сигнал* – вот те элементы, которые должны активно помогать в этом. В *кинокультурологии* проявляются не только знания по киноискусству, но и всех тех гуманитарных наук, благодаря которым сообщество может идентифицировать себя как этнос, объединённый *творческой памятью*.

10.2. Память о «своих и чужих» в художественном языке современного кинематографа

Вопросы понимания современного российского киноискусства как никогда актуальны в кинокультурологии. Концепт «свои и чужие» помогает в раскодировании кинотекстов с точки зрения понятия «память». «Свои и чужие» несут в себе, прежде всего, код времени, включающий в себя прошлое, настоящее и будущее, важный как для создателей фильмов, так и реципиентов. Память характеризует коды философских, социальных, психологических, литературоведческих, лингвистических, искусствоведческих наук, которые дешифруют современное кино.

Художественный язык современного кинематографа развивается в зависимости от свойств памяти. Память – форма психического отражения действительности, способность организма закреплять, сохранять и воспроизводить информацию о внешнем мире и о своем внутреннем состоянии для дальнейшего ее использования в процессе жизнедеятельности. Следовательно, память кинематографистов характеризует творческий процесс команды единомышленников при создании произведения искусства. Кроме этого, просмотренный фильм оставляет след в памяти зрителей, вызывая их отклик, обращённый к внутреннему опыту. Память в киноискусстве напрямую связана с векторами времени. Главное осознание с понятием памяти в кино обращено не только к прошлому, но и к настоящему и будущему. Здесь, как нельзя лучше, характеристика фильма происходит через его жанровую принадлежность: историческая драма, киноповесть, кинороман, фантастика.

Память является не только историческим или психологическим концептом, но и культурологическим. В этом смысле память, заключённая в книге, похожа на дверь. Её художественное пространство очень близко кинематографу. Ведь визуальное восприятие кинематографа делает его похожим на окно, открытое в определённое время. И книга, и кино часто бывают объединены в единое пространство памяти, соотнесённое с определённым временем. Сегодня нас интересует современный отечественный кинематограф, его художественный язык, искусство творить историю кинематографа, оставляя в памяти его лучшие образцы.

«Свои и чужие» – одна из ведущих концептуальных, культурологических категорий, которые характеризуют современность. Любое время, любая культура, любой вид искусства строится на познании *«себя и другого»*, неизвестного, непознанного, неприемлемого на основе значимых кодов времени. Художественный язык кинематографа строится на основе столетнего опыта, на реминисценциях и аллюзиях литературного, живописного, музыкального, архитектурного, кинематографического опыта. Жиль Делёз в книге «Кино» говорит: *«Великие кинорежиссеры, на наш взгляд, сравнимы не только с живописцами, архитекторами и музыкантами, но еще и с мыслителями»*[1].

Вопросы понимания современного российского киноискусства как никогда актуальны для кинокультурологии. Объём кинотекстов с каждым годом возрастает. Необходимо описание фильмов, их воздействия на зрительскую аудиторию, в том числе на историческую, психологическую, культурологическую память. Концепт *«свои и чужие»* помогает в раскодировании кинотекстов, в определении границ и барьеров между внутренним и внешним миром киногероя, основанном на воспоминании (читай – памяти). *«Свои и чужие»* несут в себе кроме кода времени коды философских, социальных, психологических, литературоведческих, лингвистических, искусствоведческих смыслов, которые помогают в дешифровке современного кинопространства и концептуализации антагонистического понятия *«свои и чужие»*. *«Узкий базис одного индивидуума недостаточен для постижения чуждых ему духовных миров, и если историк буквально полагается только на резонирующую способность своей души, ему придется изначально отказаться от освоения огромных пространств ушедшего в прошлое бытия. Историку духа необходимо поэтому строжайшим образом проводить различие между отзывчивостью своей живой индивидуальности и «резонированием» тех слоев своего сознания, образующих базис для понимания чуждого нам духа, которые только и делают возможным само "понимание". Для историка культуры привычен скепсис по отношению к самому себе, своему времени и всем самоочевидностям – он настраивает свой слух на восприятие глубинных различий в резонирующих структурах. Ведь фундаментальная основа человеческого, неисчерпаемая никакими временными или личностными, расовыми или этническими образованиями, предоставляет историку огромный спектр возможностей толкова-*

[1] Делёз Жиль. Кино... С. 40.

ния. И мы признаем, что и нерелигиозный человек может быть ученым-религиоведом, а христианин – исследователем нехристианских конфессий. Необязательно становиться Цезарем, чтобы написать его биографию, и можно быть сколь угодно далеким от мирских интересов и при этом иметь представление о тонкостях высокой политики. Для этого достаточно обладать что называется тонким чутьем, фантазией и способностью вчувствования – тем даром, который делает нас способными к описанию и пониманию иного, чуждого нам человеческого начала, преодолевая все дистанции и упраздняя в нас наше собственное переживание»[1].

Х. Плеснер, исследуя философскую мысль, приходит к выводу, что ни одна наука не может решить насущные проблемы культурологии кроме обновлённой теории познания Канта. Задача культурологии заключается в определении подходов в раскодировании современных отечественных кинотекстов и особенностей художественной коммуникации на стыке гуманитарных знаний, благодаря которым возникает понятие *кинокультурология.* Концепт *«свои и чужие»* является одним из кодовых ключей, благодаря которому снимается проблема понимания кинотекста. *«Так что, природа и духовный мир сплетены двойной связью, когда одно несет на себе другое и обусловливает его, получая в то же время от последнего свое определение и истолкование. Подлинным центром их переплетения является Человеческое»*[2].

Лингвокультурология с её языковой картиной мира очень близка кинокультурологии. Благодаря этому сближению мы вправе говорить о *кинематографической картине мира* и концептосфере кино, в которой наиболее интересным для нас является концепт *«свои и чужие»,* требующий осмысления и интерпретации. Концептологический подход к кино направлен на моделирование языковой личности на экране и включает в себя этноспецифические («Орда» А. Прошкина); социально-групповые («Майор», «Дурак» Ю. Быкова, «Я тоже хочу» А. Балабанова, «Ученик» К. Серебренникова); индивидуальные характеристики языка конкретного кинообраза («Остров» П. Лунгина, «Последняя сказка Риты» Р. Литвиновой, «Левиафан» А. Звягинцева, «Монах и бес» Н. Досталя).

Необходимо отметить, что концепт *«свои и чужие»* работает на всех уровнях, разграничивая оппонентов. Концептологический подход проявляется в практике восприятия, понимания и интерпретации текста, если его необходимо перевести с одного языка на другой. Кино уникально по своей природе. В практике современного кинематографа часто мы сталкиваемся с ситуациями, когда текст не переводим для зрителя. В фильме П. Лунгина «Дирижёр» главный герой фильма – дирижёр оркестра Вячеслав Петров (Владас Багдонас), приезжает в Иерусалим на гастроли. Он вынужден сменить график и вылетает в вечный город на день раньше. Петрова приводит на святую землю горе, его сын покончил с собой. Петров-старший давно порвал отношения с сыном, выгнав его из дома. Пытаясь оправдаться перед самим собой, он рассказывает

[1] Плеснер Хельмут. Ступени органического и человек... С. 34-35.
[2] Там же. С. 39.

историю ухода сына из дома его подруге, девушке-израильтянке. Она не понимает по-русски, но понимает по-человечески, сердцем, что сейчас должно твориться в душе отца, потерявшего единственного сына. Она отвечает Петрову на своём языке, пытаясь поддержать его в трудную минуту, рассказать, каким замечательным человеком был его сын Саша. Петров, не понимая её, выталкивает из номера гостиницы. П. Лунгин принял решение – не переводить фразы с иврита. На экране не будет титров с переводом на русский язык, не прозвучит перевод и за кадром. Удивительно сыгранная сцена не требует перевода с *«чужого»* языка, как языка непознанного. Участие девушки в судьбе погибшего друга стирает грань между пониманием и непониманием *«чужого»* (неизвестного) языка. В данной языковой ситуации персонажи стали *«своими»*, то есть поняли друг друга, несмотря на языковой барьер, благодаря мимике, жестам, интонации, движению, прикосновению – всем тем составляющим, которые отличают кино от других видов искусства, воспринимаемых визуально и аудиально. При этом *«свой»* (соотечественник) Петров-старший попадает из-за ряда неблаговидных поступков (не даёт денег друзьям на похороны сына, выбрасывает его картину, выталкивает девушку из номера) в разряд *«чужих».*

«Чужим» становится брат Колька (Тимофей Трибунцев) для кассирши Тани (Евгения Кузнецова) из музейного комплекса городка Юрьева в фильме К. Серебренникова «Юрьев день». Третируя сестру, избивая её и отнимая всё, что она заработает, брат пропивает всё до копейки. Такая жизнь довела его до состояния *«чужого»*, не владеющего членораздельной речью. Он говорит, вернее, пытается говорить, очевидно, отстаивая свою позицию, пытается объяснить, почему сестра ему должна, для чего ему нужна очередная сумма, но у него ничего не получается. Создаётся впечатление, что он этого не осознаёт и продолжает высказываться, только понять его невозможно. Потеряв человеческий облик, он теряет способность говорить, утрачивает речь. Пока он ещё может извлекать из себя поток бессвязных звуков, но скоро потеряет и эту функцию, навсегда оставшись непонятым, *«чужим»*, отсутствующим. Перевод с родного языка на родной в подобной ситуации невозможен, слишком *«чужими»* стали друг другу брат и сестра. Бессвязность речи разделяет даже родных. Невозможность коммуникации, невозможность диалога разобщает навсегда. Понять язык *«чужого»* возможно только в диалоге. Концепт, в связи с этим, кроме *монолога* и *диалога*, предоставляет огромное количество вариантов при речевом взаимодействии: *плеолог* – речь, адресованная более чем одной аудитории; *квази-диалог* – речь предназначена самому себе или воображаемому собеседнику; *псевдодиалог* – представляет собой сценическую организацию общения[1]. Память о семейном прошлом не позволяет сестре сдать брата в милицию, она вынуждена терпеть его выходки, поскольку считает, что живого человека в тюрьму сажать нельзя.

Концептуализация понятий *«свои и чужие»* в художественном языке кинематографа возможна, когда мы понимаем, что различие между культу-

[1] Карасик В.И. Языковой круг... С. 287.

рами носит неслучайный характер. Оно может быть обусловлено комплексом причин, которые мы группируем в три класса: *исторические, географические и психологические.* Аксиологически *«свои и чужие»* гораздо ближе друг к другу, поскольку не существуют вне категории сопоставления. Чтобы понять, кто входит в категорию *«своих»*, надо отчётливо знать, кто им противопоставлен и на основе чего, и есть ли пути преодоления этой растождествлённости? Понятия *«свой»* и *«чужой»* даже в системе языка разные части речи: притяжательное местоимение и качественное прилагательное. Притяжательное местоимение *«свой»* свободно притягивает к себе предмет и характеризует его, расширяет его значение, распространяет его, переводит из разряда понятия в разряд словосочетания. Прилагательное *«чужой»* может в русском языке становиться субстантивированным, то есть переходить в имя существительное. Кто пришёл? Чужой. Значит *«чужой»* в роли существительного может соединяться с притяжательным местоимением *«свой»*. Сливаться в словосочетание, которое будет образовано по закону оксюморонного кода – соединения несоединимого. Этот *«чужой»* давно стал *«своим»*. Как русский город Тула, с его знаменитыми самоварами, тульскими пряниками, с русским мастером Левшой, известным всему миру оружием, в своей семантике имеет татарские корни, сокращённый вариант от имени ханши Золотой Орды Тайдулы. Об этом нам поведали в фильме «Орда» режиссёр Андрей Прошкин и сценарист Юрий Арабов. Память исторического прошлого примиряет соседей: русских и татар, объединив их в единое государство.

Исторический класс. Триста лет вражды. Набеги, кровь, разорение. *«Свои и чужие»* не выдуманные, а соединённые историей русского государства с подвижной границей: приливами (завоеванием новых земель) и отливами (их возвращением в пределах бывших границ). *«Свои и чужие»* в борьбе за власть нарушают закон крови внутри семьи. В «Орде» брат убивает брата, сын отца. И эта картина мира принадлежит не только истории монголо-татарского становления государственности. Андрей Кравчук в фильме «Викинг» отразит ту же тему, когда брат идёт на брата ради престола в условиях Древней Руси, на русском историческом примере. У Юрия Арабова был прекрасный повод создать интересный сценарий на основе исторических событий. Сам факт, что монголы обращаются к православному митрополиту за помощью, говорит о многом. Очевидно, не зря летописи сохранили для потомков сведения о том, что Иван II Красный (актёр Виталий Хаев) был набожным человеком, что в его правление на Руси появился праведник Сергий Радонежский, что митрополит Алексий по молитве, обращённой к Богу, смог сотворить чудо, вернув здоровье иноверцу. Ведь совершал чудо Алексий (актёр Максим Суханов), пользуясь христианскими молитвами, врачуя душу и тело ханши Тайдулы (актриса Роза Хайруллина) по православным канонам. Концепт чуда становится сюжетообразующим зерном фильма[1].

[1] Орищенко С.С. Чудо в художественном фильме Андрея Прошкина «Орда»...

Географический класс при концептуализации *«своих и чужих»* ярко отражается в таких фильмах, как «Я тоже хочу» Алексея Балабанова, «Географ глобус пропил» Александра Велединского, последних фильмов Андрея Тарковского «Ностальгия» и «Жертвоприношение». При этом мы понимаем, что концепт *«чужого»* места, *«чужого»* пространства не единственный в этих фильмах. По сути, к этой категории фильмов можно отнести любой, в котором есть дорога, путь, по которому двигаются к цели герои. А цель эта – познать себя, вернуть упущенное и искажённое временем. Фильм Алексея Балабанова «Я тоже хочу» о том, как группа людей торопится на знаковую встречу со счастьем. *«Чужие»* всем, *«чужие»* сами себе. Вожделенной становится дорога смерти, которая объединяет маргинальных персонажей-путников: убийцу, блудницу, музыканта, уникального мальчика-предсказателя, обладающего даром предвидения, выжившего из ума старика и его сына-алкоголика. Кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу» – последняя его работа. В конце фильма зритель увидит самого автора в роли режиссёра, который даст оценку *«своему»* творчеству, как *«чужому», «чуждому»* (ненужному). Он будет седьмым в группе «товарищей по счастью», которые понимают, что желание уйти из жизни больше, чем желание продолжать жить по-прежнему. Итак, концепт *«счастье»* становится волшебным клубочком, путеводной нитью, определяет дорогу, по которой необходимо двигаться *«чужим»*, чтобы соединиться с трансцендентным и обрести счастье, обрести тех, кто примет тебя к *«своим»*, и у тебя не будет повода вспоминать об ужасах земного пребывания. Географический класс и связанные с ним концепты места и времени, перемещения героев в пространстве фильма весьма разнообразны. В кинокартине «Я тоже хочу» А. Балабанова персонажи переезжают из одной области России в другую. Это движение обуславливает продвижение к цели как к заветной мечте. В фильме «Географ глобус пропил» учитель со школьниками сплавляется по реке в пределах своей области и до конца понимают, что они друг другу *«чужие»*. В «Ностальгии» А. Тарковского главный герой никак не может вернуться назад из длительной заграничной командировки. *«Чужая»* земля убивает журналиста. Невозможность вернуться домой, соединиться с родными, домом, русской землёй подтверждает, что счастье возможно только со *«своими»*. В «Жертвоприношении» герои живут в другой стране, и кто-то мечтает уехать из дома в Австралию, предчувствуя закат Европы, как будто смена континентов и край света может спасти от себя. Способность принести себя в жертву ради счастья *«других»* присуща лишь главному персонажу, о котором все думают, что он сумасшедший. Концепты пространства и времени формируют сюжет географического класса в кинокультурологии.

Психологический класс и его концепты легко рассмотреть на примере кинотекста Кирилла Серебренникова «Ученик». «Актуальность проблем по воспитанию подрастающего поколения в современной школе всегда будет важна не только для педагогики, но и для культурологии, социологии, философии, политики. Кинотекстовое пространство современности нередко говорит о

школьных неурядицах, гораздо реже о детях, способных жить мирно, достойно, в пространстве детских проблем. Достаточно вспомнить кинокартины о взаимоотношениях школьников «Чучело» (1983, режиссёр Ролан Быков), «Дорогая Елена Сергеевна» (1988, режиссёр Эльдар Рязанов), «Географ глобус пропил» (2013, режиссёр Александр Велединский), «Школа» (сериал 2010, режиссёр Валерия Гай Германика), чтобы понять, что средствами кинематографа концептуализируются проблемы: наши дети не знают детства, они сразу помещены в состояние взрослой жизни, и задачи перед ними стоят соответствующие, и конфликты они решают, как взрослые. Новый фильм Кирилла Серебренникова о школе и взаимоотношениях учеников со сверстниками и педагогическим коллективом. Концепт смертного греха стоит во главе угла. Режиссёру К. Серебренникову интересно исследовать греховную природу человека. В «Юрьеве дне» обозначены подступы к этой теме. Безбожный мир делает робкие шаги в сторону возвращения основ, утраченных вместе с православной культурой. В кинокартине «Измена» зрители следят за грехопадением двух супружеских пар. Автор изучает прелюбодеяние, как проявления сущности человека, и показывает его разрушительную силу в судьбе персонажей. Новый кинофильм «Ученик» тоже о грехопадении. На этот раз гордыня завладела умом и сердцем юноши, прелесть ослепила его. *«Чужой»* всем, подобный Ларре, некто Вениамин Южин (Пётр Скворцов), прочитав Библию, решил, что отныне может проповедовать, взять на себя тяжёлый крест учительства и указывать ближним на их недостатки»[1]. Таким образом, память помогает зафиксировать ключевые позиции концепта «свои и чужие», чтобы понимать его взаимодействие с другими концептами.

10.3. Внешние и внутренние границы концепта «свои и чужие» в современном отечественном кинематографе

Вопросы понимания современного российского киноискусства как никогда актуальны не только для реципиентов, но и для кинокультурологии. Концепт «свои и чужие» помогает в раскодировании кинотекстов, в определении границ и барьеров между внутренним и внешним миром киногероя. «Свои и чужие» несут в себе кроме кода времени коды философских, социальных, психологических, литературоведческих, лингвистических, искусствоведческих смыслов, которые помогают в дешифровке современного кино.

Кинопространство отечественного современного кино постоянно разрастается. В этой связи в задачу культурологии входит описание фильмов с точки зрения культурологических элементов их составляющих, чтобы в культурной конфигурации кино были зафиксированы сложившиеся неповторимые комбинации тех или иных режиссёрских идиостилей. Кинокультурологии важно исследовать культурную конфигурацию современного отечественного кино с точки зрения их уникальной композиции и конкретно-исторических черт, чтобы идентифицировать его в будущем по основным характеристикам.

[1] Орищенко С.С. Риторические коды в кинокартине «Ученик»...

Кино – один из видов искусства, который отражает жизнь человека во всём многообразии. Любой запрос времени отражается на экране, если режиссёр идёт в ногу со временем, если его волнуют насущные вопросы бытия, если он чувствует себя ответственным за поиск истины и продолжает приближаться к ней, для того чтобы осмыслить бытие. Отражаясь в кинотекстах и кинообразах, любое новое поколение основывается на опыте предшественников. Кино XXI в. – не исключение. Кроме насущных вопросов кино решает вопросы вневременные, бытийные, вечные. Одна из таких проблем – существование «своих и чужих» в отечественном кинематографе сегодня. Для кинокультурологии важно исследовать любое культурологическое пространство с точки зрения новаторства и традиции. В киноискусстве XX в. три имени: Сергея Параджанова, Андрея Тарковского и Тенгиза Абуладзе – являются для нас знаковыми, поскольку их творчество повлияло на творчество кинорежиссёров XXI в. особенно ярко. Известно, что концепт *«свои и чужие»* тщательно разрабатывался ими в творческих мастерских. Исчерпанность темы возможна как при рассмотрении одного кинотекста («Цвет граната» С. Параджанова; «Покаяние» Т. Абуладзе), так и серии высказываний («Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Солярис», «Сталкер», «Зеркало», «Ностальгия», «Жертвоприношение» А. Тарковского). Язык художественных метафор помогает режиссёрам развивать одну и ту же волнующую их тему до тех пор, пока она не будет исчерпана. Настоящее искусство требует от реципиентов говорения, осознания ключевых элементов, заложенных в произведении смыслов. Часто освоение кинопространства делает его в культуре значимым со всеми новыми воспринятыми и расшифрованными кодами, поднимает на другой понятийный уровень.

Мастерская Сергея Параджанова могла повлиять на активное освоение на экране постмодернистского пространства. Он внёс в киноискусство парадоксальные элементы для кино, казалось бы, что статичность его элементов в кинотексте «Цвет граната» нарушает все мыслимые и немыслимые законы кино. Движение заменено соразмерной сменой живописных картин, как при показе диапозитивов или слайдов, правда, подчинённое определённому ритму. Возможно, именно этот метод помог сохранить работу мастера на достойном уровне, несмотря на цензурную правку кинофильма. Язык метафор Параджанова основан на поэтическом слове, цветовом сочетании триколора: сочетание белого, красного и чёрного. Краски как элементы, скрепы бытия, которые вмещают в себя: рождение, свадьбу и смерть человека. *«Свои и чужие»* и их внутреннее пространство в фильме находятся в гармоническом состоянии узнавания друг друга. Контаминация и конвергенция определяют взаимодействие художественных элементов в мастерской Параджанова. Метафоры Параджанова столь уникальны и многопостигаемы, что могут иметь оттенки всех тропов и фигур[1]. Один из них – символ, это: кинжал, кровь, хлеб, лестница, ребёнок, их можно перечислять бесконечно. Часть перечисленных символов стала в науке

[1] Орищенко С.С. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова...

концептами, часть культуремами, какие-то элементы так и не преодолели символического кода, но каждому из них можно посвятить отдельную научную работу. Кроме тропов и фигур уникальна способность кинорежиссёра говорить с юмором. Оттенки комического вплетены в текст киноповествования. Трагическое и комическое сосуществуют в фильме «Цвет граната» как в реальной жизни. Вряд ли кто-то из верующих людей обидится на то, что они составляют часть стада, окормляющегося у пастыря. Притчевость этого понятия приемлема в кругу воцерковлённых людей. Параджанов впускает в кадр стадо овец в храм, чтобы они простились с усопшим каталикосом. Толчея, опущенные овечьи головы, удручённое безмолвие стада при прощании с тем, кто был поводырём, подчёркивает состояние прощающихся с покойным, когда любое слово становится никчемным, незаполненным, пустым. Стадо нарушает границу *«чужого»* пространства, ситуация могла бы стать комической, если бы не повод, который их собрал сегодня. Паства приходит в храм слушать пастыря, найти поддержку и опору в его мудрости, чтобы двигаться в нужном направлении, духовно наполниться. Какие тут могут быть слова, если на смертном одре тот, кто управлял делами и помыслами верующих. Послушание опущенных голов и беспрерывный поток сродни реке в половодье, которая движется по своим природным законам, преодолевая всё на своём пути, заполняя собой всё пространство. Также можно предположить, что утрата так сокрушительна, что действует на всё живое, способное понять своё духовное сиротство.

Цветовая гамма фильма С. Параджанова сдержанна. Она имеет глубокие корни, уходящие вглубь сказки, за пределы сказки в мифы и дальше, в «домифовое» время и пространство. В армянском фольклоре можно легко найти ответ на вопрос о цветовом предпочтении режиссёра. Чёрный, красный и белый присутствует во многих сказках армянского народа. В одной из них «Вишап, сын царя Чинмачина» мы встречаемся с белым, красным и чёрным цветами, когда младший сын армянского царя проходит испытания у царя Чинмачина. Чтобы завладеть сердцем дочери царя Чинмачина, юноше трижды приходится искать девушку среди сорока подруг. Они не только одеты в платья определённого цвета, но и восседают на конях той же масти. *«Свой и чужой»* в пределах сказочного пространства – явление обычное. В сказке чужой очень часто становится «своим» (помощь животных, волшебных предметов) и наоборот (предательство братьев и сестёр). Так, *«чужой»* царевич приходит в царство Чинмачина, обманным путём забирает его дочь, но благодаря этому событию царь обретает и сына, давно пропавшего в дальних странах, и дочь, благодаря которой произошло воссоединение семейства[1]. *«Чужие»* в фильме «Цвет граната» только единожды коснутся судьбы поэта Саят-Нова, когда на его землю придут завоеватели и осквернят храм, пустив стрелу в купол с изображением лика Пресвятой Богородицы. Все остальные ситуации в жизни поэта указывают на границы «чужих» как непознанное внутри себя. Даже смерть отно-

[1] Орищенко С.С. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках...

сится здесь к категории *«своих»* – *«своя»* смерть элемент твоего Я, принадлежит твоему имени, твоему времени, твоему пространству, остаётся с тобой навсегда.

В кинотексте Тенгиза Абуладзе *«свои и чужие»* действуют на протяжении всего фильма. Они выступают антагонистами. Здесь власть борется с народом, уничтожает всё и всех, кто становится у них на пути, будь то партийный работник или талантливый художник. *«Чужие»* сметают на своём пути *«своих»*, оставляют от них прочерк в земной жизни, номер на спиленном в тайге вековом дереве. Ничто не останавливает эту злобную и чёрную силу, кроме провидения Божьего. И вот в конце киноповествования Тенгиз Абуладзе задаёт вопрос: «Зачем дорога, если она не ведёт к храму», – прерывая продолжение рода *«чужих»* на земле и заканчивая духовный поиск «своих» в XX веке.

Творчество Андрея Тарковского – целый мир, Галактика, космос. Он населён *«своими и чужими»* во всех ипостасях. Это и враждебно настроенный космос, и враг-захватчик, и неприкаянные поиски «себя в себе», в «чужих», в Боге, это постоянное отражение своей боли от недосказанности, это понимание всех и вся и способность принести себя в жертву, это щемящее чувство любви к родному дому, к родному порогу, к родине, это вечное стремление к пониманию и обретению родственной души, это сила творческого прозрения и многое другое, что делает творчество этого художника неиссякаемым источником[1]. Проблема проявления *«своих и чужих»* касается человека, его восприятия мира вокруг себя и внутри себя. Философская теория, допускающая в любой данной области два независимых и несводимых друг к другу начала называется дуализмом. Диалектическая сущность процесса идентификации из разряда вневременных и внепространственных категорий, то есть вечная тема распознавания *«себя», «чужого», «себя в чужом»* и *«чужого в себе»* бесконечна. Не всегда в реальной жизни возможно честно ответить на насущные вопросы: кто ты, какой ты, какие цели преследуешь, кого предпочитаешь в себе: *«своих»* или *«чужих»,* какие пути развития предпочитаешь, считаешь ли «инакость» отрицательной или положительной характеристикой индивида. Кинематограф через закодированный кинотекст, посредством художественного языка может остро ставить насущные вопросы о границах между *«своими и чужими»*, о выборе человека между двумя антагонистическими группами, об осознании, к какой группе ты принадлежишь. В телесериале «Пепел» (2013, режиссёр В. Перельман) герои (актёры В. Машков и Е. Миронов) меняются местами, обменявшись документами. Один становится вором, другой – офицером. Так реализуется идея фильма *«чужое»* имя – *«чужая»* жизнь.

Ещё в XX в. в отечественном кинематографе рождается знаковый фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, режиссёр Н. Михалков) с многокомпонентными знаками, заполняющими понятия *«свои и чужие».* Два лагеря: красных и белых, предатели всех мастей тут и там и один персонаж

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги...

(актёр Юрий Богатырёв), которому необходимо доказать свою непричастность к *«чужим»*. Враг внешний – одна из простейших линий в определении *«своих и чужих»*. Провести границу между государствами гораздо проще, чем обнаружить двойственность натуры внутри себя. Кто ты – *«свой»* или *«чужой»* для себя, для родных, для коллег, для отечества, для Бога?

Мы понимаем, что «свои и чужие» в отечественном кинематографе были представлены всегда, с первых кинокадров, демонстрируемых на экране. Если первые кинематографические варианты разводили *«своих и чужих»* по разные стороны баррикад: революционные матросы на «Броненосце Потёмкине» против офицеров царской армии (1925); русское войско против Тевтонского ордена в «Александре Невском» (1938, режиссёр Сергей Эйзенштейн); то в последующем проблемы Гражданской войны, героического прошлого русского народа, становление колхозов и индустриализации затмила тема Великой Отечественной войны. Образ врага на экране на протяжении XX в. трансформировался от пародийно-комического до жестокого, бескомпромиссного и обречённого. В «Небесном тихоходе» (1945, режиссёр Семён Тимошенко) немецкий пилот рассуждает о русской этажерке, попивая кофе из малюсенькой чашечки. Сеточка на голове подчёркивает комичность образа для большинства советских зрителей конца сороковых годов. В «Подвиге разведчика» (1947, режиссёр Борис Барнет) необыкновенно комичного персонажа, немецкого офицера Вилли Поммера сыграл Сергей Мартинсон, роль разведчика сыграл Павел Кадочников. Особую любовь у советского народа снискали кинокартины, в которых прославлялись русские разведчики: «Щит и меч» (сериал 1968, режиссёр Владимир Басов), в главной роли Станислав Любшин; «Вызываем огонь на себя» (1966, режиссёр Сергей Колосов), в главной роли Людмила Касаткина; «Семнадцать мгновений весны» (сериал 1973, режиссёр Татьяна Лиознова), в главной роли Вячеслав Тихонов. Чем умнее и образованнее в таких кинолентах был представлен образ *«чужого»* – врага, тем ценнее был подвиг *«своего»* разведчика.

В современном отечественном кинематографе враг внешний показан более объективно, нежели в XX в., хотя образ предателя всегда волновал зрителя: на дорогах войны *«свои и чужие»* часто менялись местами («Сотников» 1976, режиссёр Лариса Шепитько, в главной роли Борис Плотников). Сегодня комические ситуации могут происходить не только с *«чужими»*, но и со *«своими»* («Поп» 2009, режиссёр Владимир Хотиненко, эпизод с дойкой мёртвой коровы). Время всегда вносило поправки в отношения между *«своими и чужими»*, если *«чужим»* оказывался внешний враг.

Проблема художественного отображения *«своих и чужих»* внутри человека гораздо сложнее для передачи кинематографическим языком. На помощь кинологосу приходит язык тропов: метафор, символов, оксюморона. Вслед за ними интересно следить за языковыми единицами: фразеологизмами, паре-

миями, построенными на антитезе. Разные языки участвуют в построении концепта *«свои и чужие».*

Эстетическая антропология художественных образов может быть исследована через символику:

- цвета (белые и красные: «Солнечный удар» 2014, режиссёр Н. Михалков);
- звука (гармония и какофония: «Юрьев день» 2008, режиссёр К. Серебренников);
- человека (национальная и социальная принадлежность: «Орда» 2012, режиссёр Андрей Прошкин;
- взаимоотношений в семье (внутрисемейные отношения: «Измена», «Ученик» 2012, режиссёр К. Серебренников; «Елена» 2011, «Нелюбовь» 2017, режиссёр А. Звягинцев; «Дирижёр» 2012, «Дама пик» 2016, режиссёр П. Лунгин; «Дочь» 2012, режиссёры Н. Назарова, А. Касаткин);
- взаимоотношений профессиональных (внутри коллектива: «Майор», «Дурак» 2014, режиссёр Ю. Быков);
- сюжета (мифологический и фольклорный: «Я тоже хочу» 2012, режиссёр А. Балабанов; «Последняя сказка Риты» 2012, режиссёр Р. Литвинова);
- сюжета (исторический и литературный: «Орда» 2012, режиссёр А. Прошкин; «Викинг» 2016, режиссёр А. Кравчук);
- жанра (комедия и трагедия: «Монах и бес» 2016, «Петя по дороге в Царствие Небесное»[1] 2009, режиссёр Н. Досталь);
- веры (внутри православного монастыря: «Остров» 2008, режиссёр П. Лунгин; «Монах и бес» 2016, режиссёр Н. Досталь).

Таким образом, в кинотексте можно маркировать границы между *«своими и чужими»* во всех сферах жизни. Кинотекст не только помогает разобраться в этом вопросе с антропологической точки зрения, но и через художественный язык образов пытается отделить одних от других. Экранизация, перевод мыслей на язык кинематографа часто содержит в себе ответы на поставленные вопросы через систему кодирования.

Человек – отстранённое существо. С одной стороны, он всячески скрывает своё внутреннее содержание, наполненность или внутреннюю пустоту. С другой стороны, человек пытается спастись через объединение с себе подобными и часто ошибается в идентификации составляющих в себе частей. *«Свои»* стремятся объединиться с себе подобными в многокомпонентных отношениях, выявить *«чужих»*, чтобы верно расставить силы и выиграть в очередной партии. Кино, как никакой другой вид искусства, через игровое пространство кинотекста даёт нам возможность маркировать *«своих и чужих»* с определённой долей допустимости и правом на ошибку в идентификации оппонентов.

Киноискусство – вид новой коммуникации, который притягивает к себе и временно снимает внутреннее противоречие, ведь оно моделирует определённое столкновение как внутри групп, так и внутри себя. Эксперимент в кино

[1] Орищенко С.С. Мирское и священное в креативных практиках...

по идентификации *«своих и чужих»* снимает противоречие внутри человека, нейтрализует *«чужих»* внутри «своих». Человек в своей двойственности подобен наполовину заполненному сосуду. *«Чужие»* – это дисгармоничная пустота, которая тревожит, не даёт покоя. Одни, настроенные против пустоты, пытаются избавиться от неё, её боятся, стремятся к заполнению пустоты в себе, замещают её *«своим»*. Другие воспринимают пустоту положительно, как объективную составляющую бытия, видят в ней путь, направление к развитию. При этом они также стремятся к заполнению пустоты, чтобы реализовать себя, выполнить своё предназначение. Чаще всего жизнь человека гораздо короче его планов. Многие не успевают заполнить пустоту в себе в земной жизни. Достичь просветления в земной жизни (заполнить в себе *«чужого»* *«своим»*) возможно только для святых. Значит ли это, что Космосу необходимо находиться в паритетном состоянии между *«своими и чужими»,* чтобы жизнь на земле не прекращалась? Кино в дополнение к философским, историческим, социальным, антропологическим изысканиям в области категории *«свои – чужие»* в конечном итоге помогает понять, что *«свои и чужие»* в человеке – категория виртуальная, на самом деле не существующая, определяемая индивидом, которому свойственно стремление к постижению истины, к познанию себя, но также свойственно и ошибаться. Порядок – *«свой»* и хаос – *«чужой»* соразмерны в человеке, их присутствие необходимо человеку, чтобы чувствовать себя живым. Если полностью изъять хаос, то теряются границы порядка. Если полностью изъять порядок, хаос стремится к космосу, пополняя пустоту или неразличимые чёрные дыры. Одно без другого не существует. Размытость границ между *«своими и чужими»* говорит о другом измерении за пределами земной жизни.

Внутренняя дисгармония может проявляться иначе. Это возможно при нарушении баланса внутри человека в сторону *«чужого»*, когда он превалирует в индивиде, подавляет *«своего»* как эквивалент совести. *«Чужой»* быстро замещает *«своего»,* завладевает его пространством внутри человека, лишая того образа и подобия Божия, делая его без-образным. Режиссёр чутко улавливает «заказы» времени, сразу стремится отразить волнующие его темы в кино. Одна из таких тем – *«свои и чужие»* в человеке внутреннем и мире внешнем.

Определение коллективной идентичности также свойственно россиянам, особенно после сложного периода распада СССР, когда 15 республик составляли лагерь *«своих»* и мгновенно перешли в лагерь *«чужих»* с утратой всех наработанных объединяющих народы социальных, политических, культурных единиц, включая владение единым межнациональным языком – русским.

Задача культурологии заключается в определении подходов в раскодировании современных отечественных кинотекстов и особенностей художественной коммуникации на стыке гуманитарных знаний, благодаря которым возникает понятие *кинокультурология.* Концепт *«свои и чужие»* является одним из кодовых ключей, благодаря которому снимается проблема понимания кинотекста.

10.4. Фразеологизмы в вербальных артикуляциях художественной экранизации (на материалах современного отечественного кинематографа)

Один из аспектов кинокультурологии – изучение фразеологизмов в вербальных артикуляциях художественной экранизации в современном отечественном кинематографе. Постоянное обращение к идиоматическим выражениям подчёркивает значимость слова в кино. Влияние на кинологос традиционных фразеологических оборотов при создании фильма и рождение новых кинематографических фразеологизмов в кинокультурологии помогает осознать значимость того или иного художественного фильма для культуры.

Речь идет о фразеологических оборотах, которые могут произноситься в фильмах, возникать при интерпретации кино, употребляться в кинотекстах как неологизмы, пополнять таким образом современный кинологос, зафиксированный в специальных словарях[1]. Кино – один из текстов культуры, который сохраняет для нас подробности реальности транслируемого времени от языка до предметного мира, от бытовой мысли до философской сентенции.

Цель параграфа – рассмотреть фразеологические единицы, которые сопровождают истолкование кинематографических текстов и служат расширению и углублению интерпретационного поля. Подтекст фильма Рустама Хамдамова «Мешок без дна» раскодирован при помощи осмысления в кинокультурологии фразеологических оборотов трёх типов: традиционных (общеизвестные, произносимые в фильмах персонажами); интерпретационных (фразеологические единицы, отобранные для интерпретации кинотекста); новоприобретённых (новые фразеологические обороты, созданные в кинологосе).

В этом параграфе используются методы и процедуры концептуального, компонентного и контекстуального анализа. Приобщение человека к культуре происходит путем присвоения им «чужих» кинотекстов. Будучи ничтожно малым элементом мира, кинотекст вбирает в себя мир в целом, становится им, замещает собой весь мир для зрителя. В связи с этим важен анализ кинотекстов в рамках герменевтической парадигмы. Здесь применяются самые различные методы и приемы исследования – от интерпретационных до психолингвистических[2]. *Кино как актуальный вид искусства* продолжает кодировать современную жизнь, чтобы сохранить для потомков точность восприятия бытия: человека в конкретном времени, его проблемы, проблемы социума, особенности политических платформ, лидеров, исторических фактов, нравственные ориентиры и другие культурные ценности. Фразеологические обороты, транслирующие народную мудрость, помогают находить ключи к раскодированию кинотекстов. Нетрудно понять, что любая интерпретация фильма начинается с просмотра киноповествования, первого впечатления от увиденного и возможных ассоциаций, основанных на культурной памяти зрителя. Одним из таких пластов являются фразеологические обороты, пословицы и поговорки, которые можно

[1] Елистратов В.С. Словарь крылатых фраз Российского кино...

[2] Салахиева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. Москва: Альпин нонфикшн, 2019. 49 с.

соотнести как с персонажами фильма, так и с событиями, там показанными, поскольку слово в столь сконцентрированном сюжете всегда является знаком, подобным пружине. После приблизительных, ещё не до конца оформленных (пережитых) впечатлений приходит осознание, что фильм таит в себе много непознанного. В таком случае на помощь могут прийти всё те же фразеологические обороты и паремии из сборника пословиц и поговорок В.И. Даля или Фразеологического словаря русского языка. Важно отметить, что часто режиссёры используют фразеологизмы внутри сценарного материала. Многие из них произносятся в контексте фильма. Такое внимание к идиоматическим выражениям не случайно. Ведь опыт человеческих взаимоотношений всегда фиксируется в языке. Не лишне напомнить, что сегодня кинологос является одним из мощнейших источников по организации потока современных фразеологических оборотов. Его силу можно сравнить с такими важными в культуре носителями, как Библия, мифология, устное народное творчество.

Кинокультурология призвана упорядочить кинотексты при изучении, в том числе и с позиций употребления в них фразеологических оборотов. Существуют различные направления исследований фразеологических оборотов, например в лингвистике: А.А. Потебня, Л.В. Щерба, А.А. Леонтьев. В лингвокультурологии мы рекомендуем работы следующих исследователей: В.А. Масловой, М.Л. Ковшовой, Е.И. Рогалёвой, О.В. Ломакиной, П.С. Дронова. Их вклад в развитие темы неоспоримо значим и востребован современной наукой.

Кинокультурологические словари должны воспроизводить не только идиоматические выражения, употреблённые в фильмах, но и фиксировать все языковые составляющие, которые в будущем помогут отличать работу одного мастера от другого, то есть в основу таких книг будет положен идиостиль режиссёра. Одна из граней – анализ сценария фильма и транскрибации (запись кинотекста после выхода фильма на экраны), включая логлайн (это суть истории, выраженная ровно в одном предложении длиной в двадцать пять – тридцать, максимум сорок слов), созданный автором словарной статьи[1].

Если поставить перед собой определённую задачу собрать идиоматические выражения, характеризующие фильм в целом или отдельные его составляющие, то можно найти огромное количество скрытых смыслов, отражённых в народной мудрости и расширяющих семиотическое поле киноповествования. То, что веками волновало человечество, зафиксировано множеством словарей и сборников фразеологических единиц. Работе над дешифровкой скрытых смыслов помогают подобранные на основе ассоциаций фразеологические обороты.

Семантические смыслы и значения скрываются в речевых артикуляциях, символических манифестациях и в визуальных атрибуциях культуры, которые задают определённый коммуникативный порядок в системе социальных отно-

[1] Кузнецов Д. Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра. Москва: Бомбора, 2019. 109 с.

шений[1]. Этот порядок обретает свою метафорическую форму в фразеологизмах и в художественной экранизации.

Главная сложность обработки фразеологических оборотов заключается в фиксации ассоциативных фраз. Порой бывает сложно разграничить метафоры, символы и идиоматические выражения, поскольку они могут сближаться в языковых знаках. Фразеологический фонд языка в киноискусстве подлежит исследованию в первую очередь, поскольку является наиболее «культуроносным» его пластом. Фразеологические обороты помогают осваивать и присваивать мир. Принято считать, что в каждом фразеологизме отражается только часть мифа: мифологема. Человек постоянно творит мифы, окружая себя и бытие составляющими мифа. Так проще познавать мир и признавать его исключительные особенности, присутствие мифа в личном пространстве. Какие-то из фильмов имеют несколько ассоциативных фразеологических оборотов, кстати их количество может зависеть от конкретных задач по интерпретации текста. Другие укладываются в жёсткие рамки нескольких ярких выражений. Третьи имеют ключевой фразеологизм как смысловой компонент, чаще всего он обозначен в названии фильма: «Юрьев день» К. Серебренникова, «Солнечный удар» Н. Михалкова, «Мешок без дна» Р. Хамдамова.

Обратимся к фильму 2017 г. Рустама Хамдамова «Мешок без дна». Помимо ключевого фразеологизма текст фильма может вмещать в себя следующие выражения: *вилами по воде писано, лес голов, бойтесь своих желаний.* Каждая из этих ассоциативных языковых единиц вызывает у зрителя ряд определённых сцеплений со сценарием фильма. *Вилами по воде писано* можно соотнести с постоянной трансляцией водных пространств (голова-поплавок на озёрной глади; борьба разбойника со стражником в воде; желание царевны наложить на себя руки, её раздвоение на двух героинь: жаждущей смерти и жизни; зеркальное отражение во дворце князя). Рассказчица то и дело смотрится в зеркала. Это её информационное поле, окно в тот свет. Если попытаться осознать культурологические смыслы зеркала, то его элементами станут: средство вхождения в контакт с чертом; канал связи с «тем светом»; средство, закрывающее границы мира; средство отражения невидимого и потустороннего мира; оно способно похищать душу человека, делая его пустым, бездушным; это аккумулятор информации о мире; это наш двойник. Отсюда раздвоение главных персонажей: рассказчица – царица; князь – домовой; погибшая княгиня – собака. Неслучайно все литературные реминисценции в фильме основаны на виде опустошённых князем бутылок. Рассказчица видит в них в зависимости от их месторасположения то трёх сестёр А.П. Чехова, то Катерину Н.А. Островского. Незаполненность стеклянных сосудов говорит о несбывшихся, рухнув-

[1] Белкин А.И., Ионесов В.И. Коммуникация в контексте сознания...; Ионесов В.И. Язык как культурная реальность: возможности трансформации // Аспирантский вестник Поволжья. 2009. № 1-2. С. 20-23; Ионесов В.И. Культурный процесс как предвосхищение бытия и дополняющая определённость // Креативная экономика и социальные инновации. 2016. Т. 6. № 2. С. 74-87; Полушкин И.А., Михелькевич В.Н., Ионесов В.И. Диалоговые технологии гражданского образования: монография / СНЦ РАН [и др.]. Самара, 2004. 174 с.

ших надеждах драматических героинь, иссушенной душе, сердечной пустоте, одиночестве, ведущем к трагедии.

Кроме буквального «водного» пространства, которое демонстрируется в кадре, выражение *вилами по воде писано* имеет своё значение: когда так говорят, имеют ввиду, что в ситуации, о которой идет речь, «*отсутствует ясность, результат сомнителен, нет точности, сомнительно, маловероятно, едва ли, скользко, неопределенно*». Именно данное толкование лежит в основе взаимоотношений князя как слушателя и чтицы как рассказчицы. Князь увлечён историей мадам, но всё время сомневается, пытается прервать линию повествования, начинает сам предполагать, как могли развиваться события, спорит. Но его визави слишком хорошо подготовлена к встрече с князем. Её ничто не может сбить с толку, она из тех особ, которые способны читать написанное вилами по воде. Иначе и быть не может, ведь мешок без дна, которым обладает рассказчица, и есть культура со всеми возможными и невозможными сцеплениями смыслов.

Лес голов является прекрасной отсылкой к источнику сценария, который написан на основе рассказа «В чаще» японского писателя Рюноскэ Акутагавы. Мифический лес самоубийц, существующий поныне, страшит и отталкивает жителей, которые находятся с ним рядом. Если японец хочет расстаться с жизнью, он отправляется туда, где сложено множество голов. В рассказе погибает только один персонаж. Исключительной история становится оттого, что все действующие лица приписывают себе содеянное, включая молодого человека, который простился с жизнью по собственной воле. *Лес голов* в русской интерпретации говорит о видимых и невидимых обитателях и жителях леса. Это семейство грибов, медведь, Баба-яга, монах-отшельник, дозорный на вышке, случайно проходящие люди: слуги, крестьяне. Таким образом *лес голов* может быть и отправкой к первопричине сюжетной линии о гибели царевича, и оправданием для Рустама Хамдамова, который вводит в повествование огромное количество новых персонажей. Так *лес голов* взаимодействует внутри фильма и за его пределами.

Бойтесь своих желаний – они могут исполниться. Возжелал разбойник царевну и получил желаемое. Но кроме этого он был вынужден убить её мужа, которого ему не хотелось убивать, был пойман стражником и предстал перед судом и был казнён за свои злодеяния. Зрители даже поняли, как был казнён разбойник в конце своего пути, хотя не видели ни заседания суда, ни вынесения приговора, ни саму казнь. Зрители видели «срубленную» голову разбойника, плавающую в озере. Она двигалась, как будто была во власти подводного течения: гладь озера при этом оставалась незамутнённой. Голова человека была похожа на поплавок, на приманку для большой рыбы, которую впоследствии заменит ратник, поймавший разбойника. Поверх головы был положен меч, который не балансировал, а передвигался синхронно с головой, подчёркивая предположение о казни подобным способом: мой меч – твоя голова с

плеч (ещё одна ассоциативная идиома). Разбойник настолько устал от вседозволенности в этой жизни, что берёт на себя преступление, которого не совершал. Он всё познал здесь, всё испытал в этом мире и пресытился, он смотрит на себя сторонним взглядом, как будет выглядеть, когда придётся платить по счетам, когда всё закончится. В конце жизненного пути он испытал настоящее чувство любви. Оно было столь сильно, что не было смысла продолжать земное существование. Он хотел сохранить в себе то, что невозможно было воспроизвести, повторить. Исполненное желание поглотило желание жить. Стало точкой, рубежом между бытием и небытием. Иррациональное держит во власти современного человека, диктуя ему архетипическое восприятие мира. Чем старше человек, тем больше в нём накоплено мифологем, поскольку к опыту социума прибавляется личный опыт, который быстро мифологизируется.

Из словаря Владимира Ивановича Даля нами были отобраны семь фразеологических оборотов к фильму Рустама Хамдамова «Мешок без дна». *Мели Емеля, твоя неделя. Я, так я, а не кто другой; а не я, так и бог с тобой. Эта капель не на нашу плешь. У всякого Мойсея своя затея. Всяк по-своему, да никто по-божьему. С миру по нитке – голому рубаха. Мой меч – твоя голова с плеч*[1]. Если учесть, что народные пословицы – это стереотипы народного сознания, отсюда такой широкий выбор для толкования сюжетных линий в кино. Фразеологизмы в данном случае «расшифровываются» не по толковым словарям, а по своей внутренней соотнесённости с кинотекстом. Таким образом, фразеологические обороты пробуждают сознание зрителей и вызывают их рефлексию по поводу увиденного на экране. Они становятся сигналами, которые отправляют к смысловым концептам, которые в свою очередь являются ключами в постижении смыслов. Так рождается интерпретация, основанная на связи кинотекста с фразеологическими единицами.

Кроме фразеологических оборотов, привлечённых для анализа кинотекста извне, необходимо отметить значение новых словосочетаний, которые после демонстрации фильмов становятся фразеологическими оборотами. «*Если бы не было сказок, то чем бы мы защитились от жизни». «Тьма ночная все дневные грехи прекращает, чтобы не видно было ничего, чтобы всё приключилось». «Мадам, да вы десятиголовая». «Вырвите свой гнев, расслабьтесь, не берите в голову всё злое и дурное».* Эти фразы настолько ярко отражают главные идеи кинофильма, что при определённых условиях могут пополнить словарь кинологоса.

Если задаться вопросом имеет ли право интерпретатор кинотекста обращаться к фразеологическим оборотам, то можем привести мнение известного лингвокультуролога В.А. Масловой: *«Фразеологические единицы всегда обращены на субъекта, т. е. возникают они не столько для того, чтобы описывать мир, сколько для того, чтобы его интерпретировать, оценивать и выражать к нему субъ-*

[1] Даль В. Пословицы русского народа / сост. Н.И. Сазонов. Йошкар-Ола, 1991. 671 с.

ективное отношение. Именно это отличает фразеологизмы и метафоры от других номинативных единиц»[1].

Истолкование кинотекста через фразеологизмы стало возможным потому, что фразеологические обороты также являются единицами текста. Известно, что тексты являются истинными хранителями культуры. Кинотекст, как и любой другой текст, отображает духовный мир человека. Кинотекст напрямую связан с культурой, ибо он пронизан множеством культурных кодов[2]. Культурный текст хранит информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, т. е. обо всем, что составляет содержание культуры. Кинофильм вмещает в себя набор специфических сигналов, которые автоматически вызывают у читателя, воспитанного в традициях данной культуры, не только непосредственные ассоциации, но и большое количество косвенных, как правило, формирующихся через систему фразеологических единиц. При этом правила построения кинотекста зависят от контекста культуры, в которой он возникает. Фразеологические обороты при соответствующем подборе могут усилить культурный сигнал, исходящий из кинофильма. Всякий фразеологизм хранит культурную информацию и вносит в понимание фильма дополнительные смыслы, которые расширяют интерпретационное поле кинокартины. Фразеологические единицы углубляют его, способствуют прочтению подтекста, находят ключи к закодированному кинотексту[3]. Для кинокультурологии важно изучение фразеологических оборотов, связанных с кинофильмами, поскольку в них заключается «кладезь премудрости» народа. Таким образом, фразеологические единицы формируют элементы культурно-национального миропонимания, что важно как для науки, так и для искусства в целом. Мозаичная, покадровая система кинотекста состоит из культурных коннотаций. Фразеологизмы прямо или опосредованно через эталоны, символы, стереотипы помогают раскодированию фильмов.

10.5. Белый цвет на русский лад: визуально-семантические проекции японской истории

В названии фильма «Мешок без дна» Рустама Хамдамова таится удивительное свойство культуры – быть неисчерпаемым источником. Эксперимент по экранизации лучшего рассказа «В чаще» японского писателя Рюноскэ Акутагава характеризуется с точки зрения русского менталитета. Белый цвет – стержень визуально-семантических знаков и символов, которые помогают объединить элементы русской и японской культуры.

Сложный язык кинематографа, основанный на взаимопроникновении метафорического и символического начала двух культур: японской и русской, освоен режиссёром Рустамом Хамдамовым. Он снял кинокартину «Мешок без

[1] Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие. Москва: Academia, 2001. 202 с.
[2] Корте Г. Введение в системный киноанализ. Москва: ИД Высш. шк. экономики, 2018. 355 с.
[3] Сегер Линда. Скрытый смысл: создание подтекста в кино. Москва: Альпина нон-фикшн, 2018. 204 с.

дна» по рассказу «В чаще» японского писателя Рюноскэ Акутагавы и из *«чужой»* истории создал *«свою»*, родную, узнаваемую, глубинную. Язык кинокультурологии помогает осознать, как это возможно сделать. Для нас привычно, когда при экранизации литературного произведения фильм получает то же название, что и прототип. Среди исследуемых нами фильмов: «Солнечный удар» по рассказу Ивана Бунина (режиссёр Н. Михалков)[1], «Поп» по роману Александра Сегеня (режиссёр В. Хотиненко)[2] – тому прямое подтверждение. Если в кинематографе используется классическая тема, но осмысливается она на современном материале, то возможны разного вида отзеркаливания в названии, такие как «Дама пик» (режиссёр П. Лунгин)[3]; сравните с повестью «Пиковая дама» Александра Пушкина. Есть и третий вариант названия фильмов, в которых авторы меняют название кардинально, не соотносят его с первоисточником. В них без специальных сносок в титрах не всегда можно разглядеть даже намёк на отправную точку – литературное произведение. Фильм «Мешок без дна» назван Рустамом Хамдамовым как раз по третьему типу.

В основу интерпретации японского рассказа на русский лад легла удивительная по красоте, точности, лаконичности и философичности мысли фраза: *«Если бы не было сказок, то чем бы мы защитились от жизни?»* Фразеологизм принадлежит Рустаму Хамдамову. Так в фильме возникает образ русского князя, переживающего депрессию из-за покушения на его родных. Защитная реакция крепко выпивающего человека требует присутствия рядом кого-то, с кем возможно общение. Если собеседник может разделить с ним досуг, выразить понимание состоянию князя, при этом обладает интуицией, может истолковать внутреннее переживание хозяина, то такому собеседнику нет цены. Вернее, цена назначена: пятьдесят рублей за одно убийство! Князь желает слушать сказки о страшных злодеях, совершающих преступления, очевидно для того, чтобы осознать, что эти переживания не причинят ему настоящей боли, ведь он находится в безопасности: одно или два убийства его психика и кошелёк способны выдержать, не соотнося ситуацию с собственной судьбой (недавно от теракта погибла его мать). Фрейлина вызывает для общения с князем удивительную рассказчицу, умеющую *держать нос по ветру*. Чтица является одновременно и любопытной Варварой, и впечатлительной Кассандрой, и участницей событий, бывших когда-то давно, похожей на Царевну Несмеяну. Искусственный нос, который героиня везде суёт, является проводником, антенной *(собаки лают, ветер носит)*, доставляет ей точную информацию, что и поражает слушателя, хозяина дворца, и зрителей. Она держит в сумке три свёрнутых пакетика, похожих то на нос Буратино, то на рог единорога, то на клоунский колпак. Скорее всего, сказочница (актриса Светлана Немоляева) и примеряет эти три маски, и выполняет функции, им свойственные, чтобы поддержать интерес к рассказанной истории, которой нет *ни конца ни края.* Нос

[1] Орищенко С.С. Отражение русской революции в кинематографе...
[2] Орищенко С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко...
[3] Орищенко С.С. «Дама Пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле»...

имеет свойство проникать сквозь время и пространство, то проткнув шпалеры на стене, то вознесясь по ступеням лестницы поближе к источнику света, то снова разместившись в бездонной сумке рассказчицы. Ей, для того чтобы быть оригинальной, достаточно двух красок: чёрной и белой, чтобы разграничить молодость от старости, страдание от удовольствия, низ от верха, будущее от прошлого, бессознательное от сознательного, правду ото лжи.

Рассказчица, слушатель, и те, кто подсматривает за ними, отсутствуют в повествовании Рюноскэ Акутагавы. Они – *«чужие»* для текста японского писателя. Они – кинематографическая реальность, созданная Рустамом Хамдамовым. Кроме них в фильме есть и другие персонажи, отсутствующие в рассказе. Это грибы, медведь, отшельник, ведьма, прислуга во дворце, адъютанты, фрейлина, крестьянка и её дети. Кстати, такая вольность стала возможной, поскольку в детективной истории все действующие лица обращаются к *«судейскому чиновнику»*, ему рассказывают о своём приключении, но сам персонаж с вопросами и оценками речи героев отсутствует в повествовании. В русской версии появляются те, кто постоянно оценивает происходящее и примеряет события, бывшие с кем-то давно, на себя сегодняшнего. Кроме того, у преступления, произошедшего далеко в лесу, есть масса свидетелей, что подтверждает мысль о том, что *сколько верёвочке не виться, конец всегда найдётся*. И только стражник, разбойник, супружеская пара сохранены и в рассказе, и в киноповествовании. Здесь необходимо отметить, что дровосека, старухи – матери героини, в киноповествовании нет.

Кроме этого японская и русская версии сближаются на уровне восприятия белого цвета. В философии принято считать, что двух цветов: черного и белого, достаточно для описания мира в целом. В связи с этим возникает вопрос: возможна ли практическая ориентация в нем? Есть мнение, что в природе цвета не существует вообще. Цвет возникает только в момент нашего восприятия, это наше ощущение, основанное на ассоциациях разного порядка: временного, пространственного, эмоционального, душевного, возрастного. Другие живые существа, возможно, видят мир совсем в других цветах, не так, как мы. Рустам Хамдамов решает задачу не из лёгких. Это не только отправка во времени, в глубину веков, за границы истории, это исследование общих культурных кодов: японского и русского. *«Там русский дух, там Русью пахнет».* Значение слова Русь, в том числе, – светлое место, отсюда русые волосы, как светлый оттенок.

Белый цвет становится проводником между русской и японской культурой. Ровно настолько, насколько противоположны культуры Японии и России, противоположны и ассоциации, рождаемые от восприятия цвета. *«Свои и чужие»* в цвете действуют изнутри. Так, в белом совмещается невинность и смерть; в чёрном, как антагонисте белого, траур и секс. Метафизическое понимание белого цвета отягощается разными компонентами: мифологическими и религиозными. Материалистический взгляд определяется житейским опытом: белый – снега и туманы; чёрный – недра земли. Кроме этого, обыденный опыт

при восприятии цвета дополняется и эстетическими воззрениями, в которые часто включаются иносказательные элементы ассоциаций: метафоры, символы, аллегории, оксюморон.

Интересно сближение белого и чёрного цвета в геральдической символике смыслов. Серебро и жемчуг характеризуют геральдические знаки белого цвета и алмазы чёрного. Отсюда такое обилие украшений у русской царевны из белых камней. Чистота, невинность, мудрость, безмятежное состояние души белого цвета вполне соотносятся с постоянством, скромностью, смертью, трауром и миром, похожим на покой, чёрного. Таким образом, черно-белый фильм Рустама Хамдамова снят не случайно. За скупостью цвета можно различить всё многообразие смыслов, накопленных человечеством: от философских изысканий Платона и Аристотеля до сентенций П. Флоренского, П. Сорокина и А. Лосева.

Оригинальность детективного рассказа «В чаще» японского писателя Рюноскэ Акутагавы заключается в том, что в повествовании несколько раз пересказывается один и тот же сюжет от начала до конца разными зрителями, видевшими этот эпизод своими глазами, включая участников схватки. Каждый из участников событий утверждает, что именно он является убийцей. Для русской сказочной культуры это неприемлемо, чтобы герой совершил самоубийство. Эта история ближе японской культуре (сословие самурая – презрение к смерти). Рустам Хамдамов, понимая, что в русской интерпретации такое вряд ли возможно, создаёт новый сюжет, обрастающий удивительными подробностями, использует в фильме сказочные элементы, основанные на повторяемости ситуации. Зрителю легко соотнести приём со сказкой про белого бычка, основанной на повторе, способной продолжаться бесконечно долго, пока не надоест её слушать. Этот ход помог соединить в сознании Рустама Хамдамова японский текст детектива с русской сказкой об убийстве царевича. Повторы в сюжете часто ассоциируются со сказочными элементами. Чаще всего они касаются времени: долго ли коротко ли, жили-были, скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается; и образов, связанных с русскими народными сказками: медведя, грибов, ведьмы, царевны, крестьянки с детьми, монаха-отшельника, похожего на лешего.

Итак, нас интересует белый цвет в фильме «Мешок без дна», поскольку он является антитезой к названию фильма, ведь дно, не имеющее границ, ассоциируется с чёрным цветом, с неизведанным, нескончаемым, непостигаемым. Тем ценнее присутствие белого цвета в «Мешке без дна». В «мешке культуры», поистине бездонном источнике, из которого можно черпать и черпать. В фильме Рустама Хамдамова использование белого цвета как символа начала бытия, проявляющегося в разных ипостасях, завораживает[1]. Его знаки не менее притягательны, нежели чёрная бесконечность дна. Белый цвет нео-

[1] Орищенко С.С. Феномен русского кино в языковом символизме...

быкновенно созидателен, он всегда сопровождается мыслями о лучшей доле, будущем, наполненном счастьем.

Не случайно свадебный наряд невесты, который легко сравнить с цветом лебединого крыла, присутствует в русской культуре. Но белый цвет как цвет, принадлежащий Божественной мудрости, несёт в себе помимо счастья и тепла ещё и уверенность в благополучном исходе после земной жизни. Многие пациенты, пережившие клиническую смерть, рассказывают о нескончаемо длинных белых коридорах, проходя сквозь которые человек ощущает тепло и умиротворение в ином пространстве, откуда не торопится возвращаться назад. В русской поэтической традиции столько создано уникальных строк о цветущих садах. Белый цвет и в японской культуре значит очень многое. Достаточно вспомнить такие детали, как цвет флага этой страны, белое праздничное кимоно и кимоно любого цвета, вышитое белыми цветами и птицами. Визуальные проекции белого цвета в японской культуре приравнены к императорскому, божественному, священному. Кроме этого белый цвет символизирует небытие и смерть. В русской и японской традиции белый цвет – цвет невесты, символизирующий духовную и физическую невинность и чистоту избранницы. Точно так чёрный цвет в Японии принадлежит воинам и мужчинам, сочетающимся браком. Значит на уровне цвета символические знаки в русской и японской культуре совпадают, и тем ценнее выбор Рустама Хамдамова. Он смог кардинально переосмыслить японский текст и предоставить зрителям его русскую интерпретацию, не растеряв ценности первоисточника.

Белый цвет определил отказ режиссёра от цветного фильма. Фильм снят на чёрно-белую плёнку. Выбор Рустама Хамдамова не случаен. Предметный мир фильма сказочно богат, он играет всеми красками. Он не просто присутствует в киноповествовании, а нагружен символическими кодами, тяготеющими к знакам. Каждый из них концептуален, поскольку требует от зрителя интерпретации. Перечислим лишь некоторые из них. *Белые косы царевны* (порода, исключительность), *белая рубаха* (символ счастливого рождения), *белая накидка на рассказчице* (принадлежность к привилегированному классу), *шкура белого медведя* (экзотика; медведь – добродушие и ярость, богатырская сила и неуклюжесть, обжорство и нежные материнские чувства, смелость, мужество, величие, решимость, предусмотрительность), *агнец* (невинная жертва), *белая грива коня* (богатырский конь Добрыни Никитича), *прозрачные птицы* (символ духа и души, воздуха, ангела), *яичные скорлупки* (познание глубины истины, знак промежуточности, сакральное знание), *паутина* (символ связи, ветхости и тщеты, системы коммуникаций), *нити жемчуга* (избранничество и красота, ассоциируется со слезами ангелов, оплакивающих грехи человеческие, символ знатного происхождения, символ целомудрия), *муфта* (символ тепла, заботы, социального благополучия), *облака* (один из символов второго пришествия), *фата* (невинность, непорочность, девственность), *вуаль* (символ целомудрия), *белый цветок* (непорочность), *белое платье* (невинность),

платок-паутинка (достойная старость), *скатерть* (добрая дорога), *мел* (символ твёрдости духа и уверенности в своих убеждениях), *белые фигурки шахмат* (свободная воля и разумное отношение к судьбе; свет, день, ясность, солнце), *лампы* (символ света и поиска истины), *зеркало* (символ связи нашего мира с параллельным), берёзы (символ земли русской, девственность, невинность, чистота, белизна), собаки (символ верности и служения), *бледные поганки* (аристократка в шляпке и перчатках), *шары* (символ будущего, знак промысла, провидения, вечности, власти и могущества коронованных особ). Список можно продолжить при желании. Каждый из перечисленных элементов многозначен, каждому из них можно посвятить отдельную статью. Белый цвет в русской традиции как белый свет, то есть мир, пространство жизни, которое необходимо охранять, оберегать. Кинематографические образы будут постоянно напоминать зрителям о доминирующем белом цвете как источнике жизни и смерти.

Белый цвет основополагающий в визуальной символике фильма, начиная с рядов кресел, покрытых белыми чехлами, и заканчивая белой аллеей, запорошенной снегом, созвучен с материальным миром России. Японское киноискусство помимо нашего желания периодически «вмешивается» в наше кинокультурологическое пространство, настолько оно бывает близко восприятию российского зрителя. Достаточно вспомнить кинокартину «Легенда о Нарайяме» Сёхэя Имамуры (1983), в которой мечта героини умереть под вальсирующие крупные снежинки исполнилась. Снег сыплет на кладбище, а героиня благословляет провидение, выстилающее её восхождение на небо, подобно паремиологическому выражению. Героине предстоит путь в загробный мир, он выстелен белым чистым снегом, *как скатертью дорога.* Чтобы понять, насколько жизненные ценности японского народа близки русскому человеку, включая символику белого цвета, мы можем обратиться к фильму «Ушедшие» Йодзиро Такита (2008)[1]. В нём белый цвет также соотнесён с вечностью, со смертью, с божественным. Усопшие несут на лице маску жизни, окрашенную белилами, чтобы предстать перед всевышним в надлежащем одухотворённом виде. Трепетное отношение к усопшим в Японии вновь напоминает нам о русской традиции, зафиксированной в народной мудрости: *о любви к отеческим гробам.*

История в японском рассказе и русском фильме заканчивается убийством царевича, но при этом белый цвет остаётся первопричиной визуального кинопространства, не запачканный кровавыми подробностями. Вместе с тем отсутствие цвета не делает восприятие кинокартины суженным, безрадостным, блёклым. Игра света и тени, присутствие солнечного цвета, блики во дворце, в лесу, скользящие по лицам, листьям, траве, небу, облакам, дарят спектр многоцветья. Как «Чёрный квадрат» Малевича вмещает в себя всю палитру красок и многообразие мира, так белый цвет у Рустама Хамдамова является главенствующим и определяющим в фильме как философское равновесие между жизнью и смертью, между «*своими и чужими*».

[1] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...

Каждый кадр так художественно выстроен, что белый цвет всегда присутствует в нём. Кроме чисто-белого цвета в фильме много светящихся предметов, что тоже напоминает о белом цвете. Зеркальные отражения убранства дворца, в основе которого интерьер белого цвета: статуи, кафельные печи, двери, шторы, светильники. Это множественные фонари, люстры, огонь в камине, солнечные зайчики, то есть разнообразные источники света, замещающие цвет, подобно метафоре белого, знаковой замене. За каждым из указанных предметов стоит ряд литературоведческих, искусствоведческих, философских реминисценций, указывающих на неиссякаемость источника, из которого черпает Рустам Хамдамов. Белый цвет и цвет бликов солнца находятся в постоянном взаимодействии. Солнечные зайчики перемещаются по лицам персонажей, показывают красоту листвы, оружия, предметов. Зеркальные отражения в замке переходят в зеркальную мистерию озера. Недвижимая поверхность воды дважды загадывает загадки для зрителя. Сначала в ней плавает голова-поплавок разбойника, которую венчает сабля. Отсутствие движения на воде без кругов подчёркивает, что голова давно покинула плечи разбойника и самостоятельно существует в ином пространстве. И лишь опасность «оживляет» разбойника, он решает по привычке бороться за свою жизнь, правда при этом отказывается от оружия. Нелогичность его поведения близка русской скоморошьей традиции. В русском кинематографе она запечатлена в фильмах «Нескладуха» (1979) и «Небывальщина» (1983) Сергея Овчарова. Во второй раз зритель увидит на озере главную героиню, желающую утопиться. Она так долго собирается совершить преступление против себя, что начинает раздваиваться в своём желании жить или умереть. Эта сцена так потрясает, что до конца трудно понять: утонула героиня или вознеслась. Это сомнение рождает спор между князем и чтицей.

Белый цвет в фильме художника подобен чистому листу, *tabula rasa.* История начинается с чистого белого платка, разложенного на столе, что, по определению князя, подчёркивает в собеседнице черту, свойственную педантичным немцам – порядок. Собеседница даёт отрицательный ответ и обнаруживает в себе способность изрекать философские сентенции. По её мнению, белый платок помогает бороться с внутренним хаосом, то есть белый платок противопоставлен внутренним монстрам, *«чужим»* внутри себя, которые не дают покоя не только рассказчице, но и слушателю, князю, которого она развлекает. Фрейлина привыкла к присутствию тёмного начала в себе и даже нашла способ, как усмирять *«чужих»* в себе: делится со слушателями своими историями или меняет накидки и боа, то чёрные, то белые. До этого сказочница находилась в зале ожидания, заставленном стульями, покрытыми белыми чехлами, как саваном. Холодно и неуютно выглядела эта приёмная, в которой стулья напоминали белые торосы, вздыбленные застывшие волны в житейском море дворца. Путь к апартаментам князя лежал через анфиладу комнат, на окнах

которых висели белые шторы. Белая высокая причёска гостьи напоминала форму светильников во дворце.

Каждый, вступающий в роль очевидца драматических событий, имеет право поделиться своим углом зрения на произошедшее. Кроме этого князь и чтица соревнуются в предсказаниях и предположениях о подробностях истории, которая их не отпускает. Конечно, гостью переговорить невозможно, настолько она *мастер своего дела.* Она не только прекрасно рассказывает, но и постоянно показывает происходящее. Её волшебная сумка, в которую вмещаются её истории, как мешок без дна, где собраны приключения всего мира, всего белого света. Князь всё время находится в возбуждённом состоянии, его интерес к повествованию не ослабевает ни на минуту, хотя периодически он прерывает историю, произошедшую в чаще леса, чтобы найти ответы на волнующие его вопросы сегодняшнего дня. Даму не сбивает такая бесцеремонность. Она может позволить себе подпитаться новой информацией, исходящей от живого огня камина и тёплой шкуры белого медведя. Как будто каждая искорка в очаге, каждая ворсинка медвежьего меха действует как антенна, передающая необходимую информацию для хозяйки положения. Кроме того, её жемчужные слёзы после сеанса с князем говорят о том, что она была так убедительна ещё по одной причине: она являлась участницей тех событий, о которых рассказывала. Подсказка – бриллиантовая брошь в прическе героини, которую в молодости она носила под косами: *«И месяц под косой блестит»*. Не случайно Рустам Хамдамов показывает нам участницу событий в образе Царевны Лебедя из сказки А.С. Пушкина. Отсюда её убеждённость в своей правоте, отсюда вновь пережитое прошлое, которое настолько потрясло героиню при воспоминании, что она стала предсказательницей, *«десятиголовой»*, по словам князя.

Литература и кино всегда будут взаимодействовать, потому что и в книге, и на экране герой бредёт по дороге, в конце которой обретает самого себя[1]. Дорога эта заснежена, то есть изменчива, как сама жизнь. Психологи, исследуя поведение персонажей в кино, объясняют их поведение состоянием выбора. Внутренняя и внешняя дороги, пересекаясь, помогают трансформации личности. Глубина общечеловеческих ценностей и смыслов опирается на метафору и символ. При этом кто-то считает, что *«Привычные ценности показали свою несостоятельность, и модель чёрно-белого мира больше не работает. Мы уже осознали, что "добро" и "зло", "хорошо" и "плохо" – это недопустимые упрощения, которые не выдерживают проверку реальностью»*[2].

Если предположить, что многослойность восприятия кинотекста зависит только от «фрейдистских» или «юнгианских» структур в построении сюжета, то можно ошибиться в главном. Искусство не всегда подчиняется строгим правилам и расчётам науки: *«Когда б вы знали из какого сора растут цветы, не ведая стыда...»* Просто чёрно-белая модель мира не менее многозначна, нежели мно-

[1] Орищенко С.С. Многомерность и вариативность православной дороги...
[2] Салахиева-Талал Т. Психология в кино... С. 65.

гоцветная. Порой только такой цвет и имеет право на существование. Доказательством тому служит фильм Рустама Хамдамова «Мешок без дна». При этом «фрейдистские» и «юнгианские» структуры совмещаются в современном кино, отражая болевые точки социума. Психология и кино связаны, поскольку отражают нашу жизнь, её актуальные социальные феномены через жизнь персонажа. Психологические проблемы киногероев – симптомы болезни общества. Цветовое же предпочтение в кино не может основываться только на особенностях психического восприятия.

Считается, что цвет в восприятии человека имеет настроение, теплоту, глубину и образ. Рустаму Хамдамову удалось передать всё многообразие разноцветного мира при помощи двух красок. Остальные цвета и оттенки зритель получает благодаря культурной памяти, основанной на свободных ассоциациях. *«Выгоните свой гнев, расслабьтесь. Не берите в голову всё злое и дурное»,* – предлагает рассказчица князю. Рустам Хамдамов создал удивительный мир кино, с которым интересно знакомиться, в который хочется погружаться, потому что он и есть культура в лучшем её проявлении.

10.6. Город в образах и сюжетах современного кинематографа

Город в современном кинематографе часто является сюжетообразующим пространством, способным принимать активное участие в событиях, выпавших на долю киногероев. Город может предстать в виде знакомого, узнаваемого, родного, способного защитить, скрыть, согреть, помочь, а может выполнять роль монстра, лабиринта, опасности, которая подстерегает на каждом шагу. «Свои и чужие» населяют город. Задача зрителя – увидеть свет, выход, нужное направление, не перепутать задачи, которые должны решить герои, принять чью-то сторону, понять их и постараться включить в опыт визуальной памяти. Город в современном кинематографе может выступать в роли символа, метафоры, оксюморона, фразеологизма – всех тех тропов и фигур, включая, паремии, которые интересуют нас в связи с изучением современного отечественного кинематографа.

Культурологическое пространство города – особая тема, которая может интерпретироваться с разных точек зрения, разных наук, разных социальных групп, разных статусов и интересов. Уместно говорить здесь о таком направлении в культурологии, как кинокультурология. Город и его пространство постоянно осваивается кинорежиссёрами современности. Индивидуальные особенности города могут быть всем известные: от столицы до периферии, а могут раскрываться гораздо шире, чем известное противопоставление. Исследования городского кинотекста раскрывают болевые точки общества, которые показаны в фильмах.

Нас интересует сегодняшний день в современном городе, поскольку всё, что происходит на экране, лишь подчёркивает круг проблем, разрешения которых хочется видеть хотя бы в кинозале. Итак, начнём движение по кругу, поскольку само понятие города имеет определённые границы, которые могут

растягиваться в прямые линии вдоль известных рек как Волгоград, Самара, Нижний Новгород, а могут приращивать границы в виде кругов как Москва и другие мегаполисы.

Столицы всегда были притягательны для жителей областных городков. Блеск, исключительность, красивая богемная жизнь, капитал, наука, бизнес, образование, спорт, театр. Если хочешь сделать карьеру, ты должен закончить МГУ, ГИТИС, МФТИ... Проживать желательно на Рублёвке, в особняке с прислугой, заниматься саморазвитием, появляться на экранах телевизоров, участвовать в ток-шоу, путешествовать, купаться в роскоши, быть любимым и главное – счастливым. Мало кого интересует, что жизнь в столице для любого жителя мало чем отличается от жизни на периферии, ведь столичная жизнь – не счастливый билет в будущее, в ней есть свои проблемы, которые могут изматывать, свои задачи, которые могут не решаться, свои цели, которые не всегда достижимы. Столица привлекает таланты со всей страны, и не всегда ты сможешь конкурировать с ними и быть лучшим, состояться в профессии: создать, изобрести, открыть. Жизнь в столице отличается от жизни на периферии большими возможностями для реализации личности.

В фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» показана успешная оперная певица Любовь Павловна (Ксения Раппопорт), которую пригласили на жительство в Вену. Венская опера лидирует среди подобных театров с мировым именем. Ни Москва, ни Вена в фильме показаны не будут, но при этом будут проявляться в качестве города *«мечты».* Героиню ждёт прекрасное будущее. Москва по сравнению с Веной становится пространством *«значимого прошлого»,* именно благодаря ей певицу узнал мир. А Вена – *«неопределённое будущее».* Но до Москвы в жизни героини был ещё один городок – Юрьев-Польский, где она родилась и выросла[1]. Любовь Павловна едет с сыном ранним зимним утром в Юрьев, чтобы проститься с малой родиной, поклониться земле, взрастившей её. Юрьев-Польский – город, входящий в зону Золотого кольца России, должен привлекать туристов со всего мира. Его история – слава государства. Но туристы не спешат в городок, в котором нет рабочих мест, беспросветная жизнь с полупьяным населением, привыкшим жить на снарядах. Убогое прозябание в городе с заброшенным музеем – *«кладезем памяти»*, возрождающимся монастырём – «*символом современности»*, безрадостно. Героиня вместо чувства выполненного долга в виде поклона родной земле, получает удар в спину. Она теряет единственного сына, который исчезает в этом туманном пространстве, где все знают друг друга в лицо. Любовь Павловна принимает решение, которое для многих современников не понятно: она решает остаться в Юрьеве, пока её сын не вернётся. Героиня устраивается работать уборщицей в тюремную туберкулёзную больницу с оплатой за месяц – тысяча рублей, которую задерживают на неопределённое время. Любовь Павловна смиряется с обстоятельствами, которые ей навязывает город Юрьев. Здесь город выступает в

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм «Юрьев день»...; Ее же. Метафоры фильма «Юрьев день»...; Ее же. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день»...

роли испытания. Героиня должна пройти путями униженных и оскорблённых, чтобы обрести свою богоподобную сущность, вернуть утраченную душу, которая исчезла вместе с потерей ребёнка.

Другая столица мира – Иерусалим – «*Мекка христианского паломничества».* В фильме «Дирижёр» Павла Лунгина поклониться гробу Господню летит молодая мама Ольга (Дарья Мороз) с двумя мальчиками-близнецами[1]. Они предпринимают свою поездку на Страстной неделе, перед Пасхой. Проживают в монастыре, мечтают прикоснуться к вековым святыням, приобщиться к таинствам Христовым на Святой земле, увидеть священный огонь, снисходящий с неба. В этом смысле город предстаёт перед зрителями как *«заветная мечта».* Хрупкость мечты заставляет людей беречь её от стороннего взгляда и мнения. Героиня делится своими намерениями со случайным пассажиром Сергеем (Карэн Бадалов) в самолёте и получает приглашение от него на концерт духовной музыки, где он будет солировать. Ольга не попадёт на концерт. Жена Сергея Алла (Инга Оболдина), предполагая, что муж нашёл новую пассию, просит её не приходить на концерт. Ольга соглашается и идёт с детьми на Иерусалимский базар, где и погибает от руки юноши-шахида. Казалось бы, что праздничный город в предчувствии святого дня может подарить только радость. Но жизнь оборачивается другой стороной. Её *«оксюморонный ход» – «праздник в смерти»,* был символически предопределён. В самом начале фильма будут показаны древние врата города Яффо, на которых расположены каменные таблички с арабской вязью о прославлении мусульманского мира и возвеличивании имени императора, как предупреждение в будущее о возможном теракте.

Паремиологическая метафора *«человек предполагает, а Бог располагает»* как нельзя лучше характеризует и другую сюжетную линию фильма, связанную с образом главного героя, – дирижёра Вячеслава Петрова (Владас Багдонас). Он едет в Иерусалим с гастролями своего коллектива и обретает себя через горькую утрату: его сын повесился, оставив отцу в наследство картину с его изображением на смертном одре и записку, в которой признаётся отцу в любви. Снова смерть, которая управляет жизнью человека, способна внести в неё свои коррективы. В этом священном городе мёртвые могут говорить, здесь каменные могут плакать и прощать, здесь святые могут возноситься, здесь грешники могут попрощаться со своими смертными грехами, как простился с гордыней Вячеслав Петров – успешный, богатый, востребованный, талантливый, здоровый, но несчастливый в своём одиночестве человек. За всё в этой жизни приходится расплачиваться. Отказ от сына, нежелание нести крест отцовства принято священным городом Иерусалимом и исполнено. При жизни сына отец говорил ему, что у него нет сына. Слово воплотилось по замыслу отца. Город Иерусалим подтверждает статус священной земли, места, где исполняются мечты осознанные и неосознанные, но принятые небесами

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм «Дирижёр» Павла Лунгина...; Ее же. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»...; Ее же. «Страсти по Матфею в фильме Павла Лунгина «Дирижёр»...

как сигнал к действию. Иерусалим представлен здесь «*осью мира, вершителем судеб» вечным городом,* который живёт по своим древним традициям и не собирается изменяться ни при каких обстоятельствах. Взаимодействие в нём живых и мёртвых, *«своих и чужих»* обусловлено тем, что по этой земле два тысячелетия назад ступала нога Бога. Проявление в судьбах людей исторического прошлого здесь закономерно.

Иерусалим часто возникает в современном кинематографе как историческое пространство, связанное с именем Иисуса Христа[1]. В фильме «Иуда» Андрея Богатырёва зритель встретится на улочках этого города с воплотившимся Сыном Своего Отца, увидит Иисуса Христа на базарной площади, на паперти перед храмом, в Гефсиманском саду и восходящим на Голгофу. Иерусалим продолжает интересовать современного зрителя как *«город-миф»*. В фильме Николая Досталя «Монах и бес», монах Иоанн, Семёнов сын (Тимофей Трибунцев), попадает в вечный город, прилетев туда на бесе (Георгий Фетисов). Мы снова попадаем здесь на базарную городскую площадь, на паперть, как будто не прошло двух тысяч лет. Мало что изменилось в пространстве города, в который когда-то приходил Мессия. Правда, в пространство города авторы фильма добавят цирюльню, в которой парикмахер-мусульманин стачивает бесу рожки, и храм Гроба Господня, в который монах силой внесёт беса на руках, чем и победит нечистую силу, ведь монах за поездку в Иерусалим должен был расплатиться своей бессмертной душой.

Не менее значимая для зрителей вторая столица России – город Санкт-Петербург, несмотря на любовь к нему жителей всей страны, стремление находиться в нём, восхищение, которое не может быть не вызвано его архитектурой: музеями, дворцами, площадями, парками, храмами, монастырями, загородными дворцовыми комплексами, скульптурами, людьми, постоянно показывается современными режиссёрами как криминальный город. То есть из двух полярных взглядов на город Пушкина и Достоевского современные режиссёры исследуют *«код преступного города»*. В фильме Алексея Балабанова «Я тоже хочу»[2] показана группа лиц, стремящаяся покинуть границы города Санкт-Петербурга. Ведь столица, прославленная своим великолепием в произведениях А.С. Пушкина, сузилась для них в преступное пространство Ф.М. Достоевского с узкими каналами, колодцами проходных дворов, безликим однообразием домов. Эти дворы напоминают серые будни в любом областном центре. Мы не увидим в фильме великолепной Дворцовой площади, мы не посетим «Русского музея» и Эрмитажа, не заглянем в Исаакиевский собор. Действие в начале фильма происходит на окраине Санкт-Петербурга между гаражами и заброшенными зданиями, в бане, в лечебнице для алкоголиков и бесконечной дороге, которая ведёт из города, практически в мифическом направлении куда-то в сторону Углича. Их цель – заброшенный храм в зоне отчуждения, благодаря которому можно уйти на небо и стать счастливыми. Не

[1] Орищенко С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда»...
[2] Орищенко С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти...

всех берёт колокольня, каждому раздаёт по вере. На небо попадут музыкант (Олег Гаркуша), который, кстати, перед отправкой в дорогу посетит храм на Васильевском острове, девушка с высшим философским образованием (Алиса Шитикова), зарабатывающая на жизнь продажей тела и мальчик-предсказатель (Пётр Балабанов). Бандиты (Александр Мосин, Юрий Матвеев) и режиссёр (Алексей Балабанов) останутся на бренной земле, тяжесть их «проступков» исключит возможность обретения счастья. Опять оксюморон вступает в свои права и показывает нам художественную реальность обратную реальности жизненной. В жизненной повседневности многие мечтают попасть в Санкт-Петербург, киногерои, не задумываясь, делают обратное. Город *«выталкивает их за свои»* пределы как маргинальные элементы, ему безразлична судьба этих героев, как, впрочем, и тех, кто в нём остался. Санкт-Петербург транслирует равнодушное молчание из-за бесчинств, которые творят люди, из-за дорог, которые они выбирают в обратном направлении от жизни. Мы понимаем, что реальность такого города, как Санкт-Петербург[1], и любого другого, например Самары[2], гораздо интереснее, сложнее и благополучнее, нежели один взгляд, длящийся на протяжении полутора часов, очень похожий на криминальную хронику. Но современное кино призвано вскрывать болевые точки в обществе, включая границы в черте городского пространства, и Алексей Балабанов это делает жёстко и правдиво.

Если такие бесчинства творятся в столичном городе, то какие функции несут на себе города меньших размеров и большей удалённости от центра. Может быть там, вдали от соблазнов, жизнь протекает иначе? Города периферии в кинематографе делятся на две большие группы: одни из них имеют имя собственное, другие нет. В фильмах Юрия Быкова «Жить», «Майор», «Дурак» не назван ни один город. Только в «Майоре», если бы герой благополучно добрался до Рязани, возможно, события развивались бы иначе. Но Рязань здесь названа как *«спасательный круг»*, как место безопасное, зона комфорта, до которой майор (Максим Шведов) так и не доберётся. Периферия недалеко ушла от своих столичных братьев. Танатологический сдвиг – яркое тому подтверждение.

Если в первом фильме «Жить»[3] город представляется опять-таки спасательным кругом, достигнув его первыми, Михаил (Владислав Толдыков) и Андрей (Денис Шведов) могут рассчитывать остаться живыми. Больше о городе *«счастья»* мы не узнаем никаких подробностей, известно только расстояние до него – сорок километров. Беглецы должны преодолеть его пешком, а преследователи гонятся за ними на джипе. Исход истории трагический.

---

[1] Орищенко С.С. «Петербургский ангел» Романа Шустрова и ленинградская «Сестра печали» Вадима Шефнера...

[2] Орищенко С.С. Городские памятники Самары как объекты культурного наследия: образ Буратино // Самара – Самарканд: наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: материалы Междунар. науч. конф. (Самара; 2016) / под ред. В.И. Ионесова. Самара: СГИК, ЗАО «Сокол Т», 2017. С. 374-386.

[3] Орищенко С.С. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить...

Случайная встреча героя (Михаил) и антигероя (Андрей) меняет их местами. Жизнь Михаила может продлиться при одном условии, если он расстреляет Андрея. Михаил выбирает жизнь и становится нелюдем.

Драма в «Майоре»[1] ещё страшнее. Изо всей архитектуры безымянного города мы видим несколько серых многоэтажек в спящем микрорайоне, вывеску на районном отделении полиции и кабинеты внутри здания, где работают майор Соболев (Денис Шведов) и капитан Коршунов (Юрий Быков). Кроме этого, мы вместе с офицерами полиции заглянем в дом к полковнику (Борис Невзоров). И снова город как будто ни при чём. Не его вина, что работники полиции, люди, облаченные властью, в обязанности которых входит задача – оберегать своих граждан и приходить к ним на помощь в трудную минуту, занимаются тотальным уничтожением этих граждан. Драма «Майор» из разряда тех, о которых принято говорить, что все умерли. И хотя умерли не все, а всего лишь одна молодая семья из трёх человек и двое полицейских, но зрители покидают кинозал в состоянии шока. Вряд ли кто-то из них хотел бы жить здесь в таких условиях. Длинная дорога в конце фильма как рекомендация, призывающая к побегу из этого города, из этих обстоятельств, из этой жизни.

В фильме «Дурак»[2] погибнет только главный герой – сантехник Дмитрий (Артём Быстров). С ним расправятся жители общежития, которых он пытался спасти от возможного обрушения здания. Маленький провинциальный городок с необустроенными дворами, в которых подростки каждый вечер ломают лавочки. Общежитие, которое будет упомянуто полковником в фильме «Майор», как будто подчёркивает, что все три истории происходят в одном месте, в провинциальном городке без названия, представляет собой грустную картину. Городом утрачено не только имя, но и нечто важное сродни сентенции, *что не стоит село без праведника.* А может ли город стоять без одного чистого, неравнодушного, порядочного, считай «святого» человека? Фильмы Юрия Быкова не дают ответа, они только обнажают гнойники. Гоголевская тема нерадивых чиновников, заботящихся о собственном благе, со времён «Ревизора» не сходит с театральных, а теперь и кинематографических подмостков. Городничая – мэр города (Наталья Суркова) сначала пытается выяснить, правда ли, что общежитие может сложиться, как карточный домик, затем предполагает, что она сможет что-то сделать, чтобы избежать трагедии. В результате её действий никто не заботится о людях, которых во властных структурах никто не считает людьми. По их мнению, если жертвы и будут, то *туда им и дорога.* Мэру и её сподвижникам ничего не остаётся, как *заметать следы*, и вот уже огромный костёр из подложных документов полыхает во дворе мэрии, и назначены палачи и тех же рядов доблестной полиции, чтобы уничтожить чиновников, на которых и будут списаны все промахи в деятельности департамента. Чиновников расстреляют под городским мостом, в который раз мост в современных кинокартинах становится опасным местом, где вершат неправедный суд над неугодными жителями города. Мост давно растра-

[1] Орищенко С.С. Психология поступка, или Рождение Зевса...
[2] Орищенко С.С. Любимый герой в поисках гармонии...

тил свою метафорическую функцию быть посредником в переговорах и быть местом встречи. Современные мосты разлучают людей, становятся местом, где заканчивается земной путь человека.

Удивителен и образ мэра (Роман Мадянов) в кинофильме Андрея Звягинцева «Левиафан»[1]. И хотя северный городок Мурманской области не назван авторами фильма, мы понимаем, что такая история может произойти на территории любого города. Снова мы видим ничем неприметные здания суда, тюрьмы, рыбозавода, убогое жилище главного героя Николая (Алексей Серебряков), сделанное из досок ящиков. Но мэр города присмотрел участок с видом на море и противозаконно, но при этом прибегая к услугам судопроизводства, пытается выселить строптивого жителя, который вздумал сопротивляться. Для мэра сопротивление автослесаря смешно, потому что он считает его и людей, подобных ему, насекомыми. Гибнет жена героя Лиля (Елена Лядова), сажают в тюрьму Николая, обвинив в убийстве супруги. Судьба сына неизвестна. Дом сносят. Здесь город в лице его мэра выступает в роли Левиафана, пожирающего человека. Город становится *«монстром», «чудовищем»,* которое требует жертв от своих сограждан.

Делая акценты на драматических событиях, которые происходят во всех городах нашей страны: больших и малых, имеющих имя и потерявших его, мы исследуем типы пространства с отрицательным знаком. Город как *«мираж»* возникает в фильме Кирилла Серебренникова «Измена»[2]. Его мерцание уподоблено городу мёртвых, погрязших в грехе прелюбодеяния, нарушивших законы потомка и предка и заменивших жизнь сексом, уподобившихся миру животных с искажённым восприятием реальности. Отсюда нелепая копилка в виде кролика на телевизоре в семье пациента (Деян Лилич) и железный остов оленя в парке по дороге в гостиницу. Встреча мужчины с доктором-кардиологом (Франциска Петри) в местной поликлинике станет роковой. В этом городе поликлиника и гостиница существуют как места встречи обречённых на гибель любовников. Скудность городского пространства подчёркивает мысль о том, что смерть здесь бесчинствует (гибель пассажиров на остановке автобуса) и может застать жителей в любую минуту. Отсюда минимализм, разделяющий границы городского пространства, как на полотне «Остров мёртвых» Арнольда Бёклина и в музыке Сергея Рахманинова.

В фильме Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь»[3] показан очень маленький городок, в котором улочки с деревянными домами. В таком городе есть храм, школа, детский садик, хлебопекарня. Жизнь в нём течёт иначе, чем в других, более современных городах. Но в этом спокойном месте действует маньяк и убивает девочек-подростков, срывая с них кресты. Правда об отце семейства (Олег Ткачёв), взявшего на себя роль судьи, потрясает, потрясает от того, что и в таком удалённом от дьявольского искушения месте,

[1] Орищенко С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи»...
[2] Орищенко С.С. Маски смерти в современном кинематографе...
[3] Орищенко С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека?...

возможны подобные случаи. Переехавшая из большого города с мамой Маша (Яна Осипова) погибает от рук маньяка. Спрятаться от соблазнов большого города её семье не удалось. Здесь город выступает как *«город-судьба»*, никакие перемены и переезды не могут спасти нашу героиню.

Провинциальный городок может выступать в роли *«лабиринта»,* как это показано у Павла Лунгина в «Даме пик»[1]. Оперная дива Софья Майер (Ксения Раппопорт) возвращается в родной городок после триумфального шествия по театрам мира. Она хочет поставить в оперном театре родного города «Пиковую даму», благодаря которой стала известной оперной дивой. Он пытается приблизить к себе свою племянницу Елизавету и продолжает разрушать вокруг себя всё, к чему она *«прикоснётся».* Избалованная мировыми столицами, не отказывающая себе ни в чём, она в поисках развлечений плутает по лабиринтам города, где есть дворцы меценатов, подпольные казино, криминальный бизнес, в котором на кону жизнь человека, театральные перипетии, заключающиеся в борьбе за роль в спектакле. И ей нет никакого дела, что она, проходя мимо Лизы (Мария Курденевич) и Андрея (Иван Янковский), замораживает их, как снежная королева в сказке, роковая дама пик, после общения с которой вернуться к прежней жизни будет невозможно.

Таким образом, мы заблудились в пространстве кинематографических версий о функции современных городов. Сегодня современные города – это зона опасности, непризнания, порицания, равнодушия, страха. В фильме Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты»[2] мы вновь оказываемся в Москве, что закономерно, поскольку всё возвращается на круги своя. В этом удивительном сказочном мире, созданном творческой командой Ренаты Литвиновой, есть много поводов для высказывания. Один из них – умирание исторических зданий, которые являются космическими порталами для его жителей. Не любить старину, не уважать историю, разрушать, ничего не давая взамен – скорбное занятие. Не случайно, кроме облезлых палат, скобяной лавки, небольшого кафе, в фильме будет показан памятник Юрию Гагарину как связь между небом и землёй, как один из порталов, благодаря которому между жизнью и смертью возможно равновесие. Реальность показывает, что в Москве собраны лучшие медицинские кадры, отстроены уникальные медицинские центры. Тогда почему в фильмах нам продолжают демонстрировать равнодушие властей всех рангов к жизни и смерти гражданского населения? Ответов на этот вопрос авторы фильмов не дают. Или дают? Об этом зрители будут судить самостоятельно.

10.7. «Свои и чужие» в творческой мастерской Киры Коваленко

Концепт «свои и чужие» постоянно присутствует в современном художественном кинематографе и является фундаментальной его частью[3]. Без него

[1] Орищенко С.С. «Дама Пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле»...
[2] Орищенко С.С. Заигрывание с образом смерти...
[3] Орищенко С.С. «Свои» и «чужие» как предмет культурологического познания: концепты,

не разворачивается сюжет, основанный на конфликте, не определяется жанр киноповествования, не возникает вопрос, чью сторону принять после просмотра фильма. В данном случае мы понимаем концепт как «*фрагмент опыта жизни человека*»[1]. Киноискусство интересно тем, что состоит из опыта многих. Оно вмещает в себя опыт писателя, сценариста, художника, композитора, оператора, режиссёра, актёров, костюмеров, гримёров – всех тех, кто входит в группу кинематографистов. Каждая из групп специалистов пользуется специфическими знаками, которые могут объединяться в архетипические, традиционные, поэтические и индивидуальные символы. Не менее важен опыт зрителей, ведь именно он помогает фильму занять достойное место в системе культурных ценностей. Постоянная рефлексия по поводу увиденного на экране помогает отделить «зёрна» от «плевел»[2]. Кинематографический сеанс сконцентрирован: кинопространство ограничено чёткими временными рамками. Увидеть и распознать «своих и чужих» внутри кинотекста не всегда бывает легко, порой зритель до конца сомневается в своём выборе. Чем сложнее принять чью-либо сторону, тем интереснее смотреть фильм. Чем больше нельзя принять финал истории, тем важнее решение – приятие или отрицание «чужого». «Свои и чужие» в силу своей специфики не существуют один без другого. Их ценность состоит во взаимном притяжении, столкновении, перекодировке, примирении. В хорошем сюжете киноповествования не сразу опознаёшь, кто «свой», а кто «чужой». «Чужой» может быть совсем рядом, хотя является членом семьи, как в фильме Софичка.

Часто в основе взаимоотношений «своих и чужих» «чужие» характеризуются другой культурой. Страшно, когда «чужим» становится человек, известный тебе с детства. Погружение в систему ценностей иной культуры позволяет зрителям принять или отринуть персонажей, разделяя их на героев и антигероев. Как вести себя персонажу, если «чужой» приблизился так близко? Как оценить его? Как сформировать к нему своё отношение. Юрий Арабов считает: *«Человек мыслит и воспринимает по аналогии, по тому, как новое соотносится со старым. Новое будет понято тем скорее, чем оно больше совпадает со старым. Таким образом, художественный авангард будет пользоваться успехом лишь тогда, когда он создаст за собой историческую традицию, когда произведение будет сравниваться с потоком, с явлением в целом. Чем легче это единичное произведение напомнит поток, тем скорее узнается, скорее оценится аудиторией»*[3].

«Свои и чужие» различны на всех уровнях, начиная с этимологии и заканчивая морфологией и синтаксисом. *«Ядро культуры вырабатывается веками*

образы, проекции и взаимосвязи // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание» в номере: Культурология. Психология. Философия. 2022. № 3. С. 20-26.

[1] Карасик В.И. Языковой круг... С. 31.

[2] Орищенко С.С. Кино в эпоху социальной неопределённости: опыт и переживание (на примере современного отечественного кинематографа) // Вопросы культурологии. 2022. Т. XIX, № 12. С. 1047-1055.

[3] Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие. Москва: ВГИК, 2003. С. 13.

и обретает устойчивость и прочность социокультурно-генетического аппарата. Оно определяет и способ реагирования социума на инновации. Оно, следовательно, обеспечивает адаптационные механизмы, возможность приспособления к меняющимся условиям материального и духовного бытия данного общества... Ядро культуры обладает высокой устойчивостью потому, что оно окружено особым защитным культурным поясом. Он состоит из системы социальных, поведенческих, нравственных и интеллектуальных реакций на все виды аккультурации. Защитный пояс препятствует воздействию на ядро культуры со стороны внешней культурной Среды, защищает это ядро от разрушения и трансформации»[1]. Особую роль это приобретает в многонациональном государстве, где каждый народ опирается на традиции своей культуры.

В фильме «Софичка» Киры Коваленко героиня постоянно обращается к молодости: к счастливой, смеющейся юности, к тому времени, когда все были живы. Героиню играет непрофессиональная актриса Лана Басария. Повзрослевшая и повидавшая горе на своём веку героиня не изменила отношения к миру и людям (актриса Циала Инапшба). Доброе сердце сохранило добрые отношения с людьми на протяжении всей жизни. Героини соприсутствуют в кадре. Пожилая наблюдает за беззаботностью молодой. Её радует смех девушки, её легкость, грация, умение любить, быть общительной, нравиться всем. Кажется, что её жизнь – жизнь счастливого человека, наполненная особым смыслом, особенной дорогой, которую она разделит со зрителем и «заразит» счастьем, покажет «свой» светлый путь. Когда героини соприсутствуют в кадре, уместно сказать о роли монтажа в идиостиле Киры Коваленко: *«Здесь применяется третий вид монтажа, монтаж сходящийся, или конвергентный, когда чередуются моменты двух действий, которым предстоит соединиться. И чем больше действия сходятся, чем ближе их соединение, тем стремительнее они чередуются (ускоренный монтаж)»*[2].

Очаровательное лицо Софички в молодости превратилось в лик мудрой женщины. Её лицом не устаёшь любоваться. Она прекрасна и в юности, и в старости. Морщинки только подчёркивают красоту этой женщины, сумевшей сохранить в себе человека, несмотря на все невзгоды и горести, которые ей пришлось пережить. Лёгкость её имени: Софичка – подчёркивает в ней врождённую способность к мудрости. Она заключается в сильном характере Софички, способной выстоять в самых сложных испытаниях: смерть мужа, потеря ребёнка, отстаивание чести незамужней женщины, работа на преодолении физических сил, сопровождение свёкра и свекрови в ГУЛАГ и работа, работа, работа. Ни в одной ситуации героиня не запятнала своего честного имени. Всем, кто с нею рядом, легко с этим человеком. Её сердце очаровывает окружающих бескорыстной помощью, пониманием, желанием поделиться душевным теплом, стремлением прийти на помощь. Кира Коваленко посто-

[2] Ракитов А.И. Цивилизация, культура, технология, рынок // Вопросы философии. 1992. № 5. С. 8.

[2] Ракитов А.И. Цивилизация, культура, технология, рынок... С. 76.

янно показывает героиню крупным планом: любуется ею сама и заставляет любоваться зрителя. Ученица А. Сокурова хорошо усвоила урок, как создать эмоциональную составляющую художественного образа. *«Образ-переживание есть образ крупным планом, а крупный план – это лицо… Эйзенштейн предлагал, чтобы образ крупным планом был не просто таким же, как и остальные, но еще и способствовал эмоциональному прочтению всего фильма»*[1].

Так оно и есть. Через крупный план двух актрис, исполнительниц роли Софички, видна душа этой женщины, которая прожила жизнь святого человека: в трудах и заботах о своих ближних. Ни один помысел, ни одно действие не сделали её в глазах зрителей «чужой». У Жиля Делёза в книге «Кино» есть термин *анаморфический экран*, когда разные виды города снимают с разных ракурсов: вертикального, горизонтального, лежачего, вровень с ростом человека. Если прибегнуть к языку паремий, то можно ввести термин-пароним – *Анафорический экран*. Так можно назвать любое повторение в кадре. Чередование ликов Софички, молодой и старой, не раздражает. Оно подчёркивает интерес к героине киноповествования, делает её «своей». *«Так возникает любопытный парадокс. Образ человека на экране предельно приближен к жизненному, сознательно ориентирован на отдаление от театральности и искусственности. И, одновременно, он предельно – значительно более, чем на сцене и в изобразительных искусствах – семиотичен, насыщен вторичными значениями, предстаёт перед нами как знак или цепь знаков, несущих сложную систему дополнительных смыслов»*[2].

Достоинством кинематографической работы Киры Коваленко стал пересказ повести Фазиля Искандера «Софичка». Таким образом, киноповествование, увиденное, осмысленное и пересказанное зрителями, приобрело *фасцинативное притяжение,* то есть от многократного повторения истории зритель осознаёт ценный опыт, когда понимает, как чегемская девушка стала родной, «своей», той, которая становится человеком притягательным, интересным, достойным уважения. *«Фасцинативное притяжение – тексты требуют многократного повторения и каждое повторение осознаётся как ценный опыт»*[3].

По сути дела, Кира Коваленко говорит с нами языком кинематографа и через коммуникативную кинокультурологическую точность доказывает, что среди людей любой национальности встречаются «свои», те, кто становится образцом духовного подвига[4]. *«Кинематограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контрапункты. Он говорит с нами и хочет, чтобы мы его понимали»*[5].

---

[1] Ракитов А.И. Цивилизация, культура, технология, рынок… С. 143.

[2] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973. С. 84.

[3] Карасик В.И. Языковой круг… С. 241.

[4] Орищенко С.С. К вопросу о кинокультурологии как новой отрасли гуманитарных знаний: проекции и взаимосвязи // Вестник Челябинского государственного университета. 2022. № 5 (463). С. 52-58.

[5] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 91.

Кинотекст Киры Коваленко сложен для интерпретации, поскольку персонажи повествования говорят на абхазском языке, частично на грузинском. «Чужую» речь сопровождают «свои» русские титры. В связи с этим, хотя зритель слышит мелодику языка, он утрачивает связь с *«собственным подъязыком» – (лексикой, фразеологией, паремиологией)»,* связанной с культурой абхазского народа[1]. Значит восприятие истории идёт через другие важные элементы, на которых основывается кинокультурология, например концепты. *«Концепт – это хранящаяся в индивидуальной либо в коллективной памяти значимая информация, обладающая определённой ценностью, это переживаемая информация»*[2].

В Чегеме кровная месть может быть приостановлена благодаря мнению одного из уважаемых членов семьи. Таким человеком в фильме стала Софичка. Её авторитета хватило на то, чтобы её род не мстил за убийство мужа. Клан изгнал из села убийцу, но не преследовал его, чтобы тот был наказан и расплатился кровью. Более того, в будущем изгнанный станет героем Великой Отечественной войны и прославит местечко, в котором родился. Он не вернётся в Чегем, но будет достоин рукопожатия своих близких. Только Софичка будет носить в сердце иголочку к убийце мужа. Прощение к нему придёт в последние минуты её жизни. Простив, она отходит в мир иной, поскольку клялась мужу на смертном одре, что никогда не простит этого человека. Она даже подумывает, что смертный час пришёл из-за того, что она нарушила обещание, данное супругу. Но это не так. Софичка не была бы сама собой, если бы поступила иначе. На пороге вечности она вновь доказывает, что достойна звания человека, достойна встречи с Богом.

«Образ человека входит в искусство кино как целый мир сложных культурных знаков»[3]. Каждый из этих знаков необходимо декодировать. Здесь как никогда помогает интерпретация кинотекста. *«Интерпретативный анализ – основной метод герменевтики в основе главного метода изучения концепта»*[4]. Он помогает зрителям любоваться образом Софички, видя в нём «свою» при любых жизненных испытаниях.

Таким образом, Кира Коваленко знакомит нас с образом абхазской девушки, которая вызывает восхищение и у «своих», и у «чужих». Географический, исторический и психологический классы совместились в этом киноповествовании[5]. Каждый из них характеризует отдельную грань в характере Софички. Путь простой чегемской девушки достоин уважения, поскольку вместил в себя всё лучшее, что свойственно культуре абхазского народа.

---

[1] Карасик В.И. Языковой круг... С. 233.
[2] Карасик В.И. Языковой круг... С. 107.
[3] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики... С. 46.
[4] Карасик В.И. Языковой круг... С. 121.
[5] Орищенко, С.С. Кино в эпоху социальной неопределённости...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе о современном кино в центре интерпретаций размышления о творчестве Андрея Тарковского, Сергея Параджанова, Тенгиза Абуладзе, Никиты Михалкова, Рустама Хамдамова, Киры Муратовой, Николая Досталя, Кирилла Серебренникова, Павла Лунгина, Владимира Хотиненко, Андрея Прошкина, Андрея Звягинцева, Алексея Балабанова, Ренаты Литвиновой, Андрея Богатырева, Юрия Быкова, Александра Касаткина, Натальи Назаровой, Александра Ханта, Василия Сигарёва, Йодзиро Такита, Роберто Бениньи, Виктории Фанасютиной, Александра Галибина, Кантемира Балагова, Киры Коваленко. В них представлены авторские точки зрения, которые отражают взгляды на жизнь и смерть в контексте культуры XX–XXI вв. Всего в списке кинокартин представлено 40 фильмов. Изучая идиостиль современных кинорежиссёров, мы находим точки сближения с творчеством предшественников. В основу монографии положены научные статьи, выходившие в журналах и сборниках с 2012 по 2021 год.

Современное отечественное кино изучается с разных точек зрения. Кинокультурология призвана изучать в кинотексте слово и находить общие для науки критерии, по которым мы предполагаем изучать киноматериал. Задача – увидеть современный отечественный кинематограф и его взаимодействие в ценностном постижении мира с предшественниками. Анализ современных кинематографических работ основывается на нравственной, искусствоведческой, филологической, культурологической, философской оппозиции «жизнь – смерть». В центре изучения – концепт «свои и чужие». Исследование проведено в Самарском государственном институте культуры в рамках предметов «Интерпретация текста в сценарной деятельности», «Театрализованные представления и праздники в кинематографе», «Основы риторики», «Искусство звучащего слова». Книга состоит из трёх частей.

В первой части *«Современное отечественное кино: литературоведческий, антропологический и культурологический аспекты»* расположены три главы. В них представлены интерпретации фильмов К. Серебренникова «Юрьев день», «Ученик», П. Лунгина «Дирижёр», «Дама пик», Н. Михалкова «Солнечный удар», А. Балабанова «Я тоже хочу», А. Кравчука «Викинг». В них рассматриваются элементы эстетики постмодернизма: языковые игры, цитатные ряды, смерть автора, смерть Бога, отказ от дерева-вертикали как символа мироздания. Семантика кинотекста рассматривается через явные и неявные реминисценции, исторические и литературные аллюзии, которые сближают кинематографические тексты с литературными произведениями. Отсылки к «Повестям временных лет», «Евангелию от Матфея», «Русским народным сказкам», «Армянским народным сказкам», «Пиковой даме» А.С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, «Аленькому цветочку» С. Аксакова, «Вишнёвому саду», «Чайке», рассказу «Без заглавия» А.П. Чехова, «Солнечному удару», «Окаянным дням» И.А. Бунина, «Мученику» М. фон Май-

енбурга, «Идиотам» В. Печейкина доказывают, насколько важно изучение слова в кинотекстах. Кинематографические истины приобретают культурологическую ценность, когда зритель понимает, что в основе вечного сюжета можно различить говорящие имена, синонимические произведения искусства: «Остров» Павла Лунгина – «Остров мёртвых» А. Бёклина и С. Рахманинова, услышать поэтическое слово, поясняющее внутренний мир киногероя. Особо ценным является материал, когда кино становится поводом к написанию драматургического произведения, пьесы для театральных подмостков. До сих пор мы рассматривали фильмы, которые ассимилировали в себе разные виды искусства, и вот пришло время становиться источником, который может питать новое произведение. Пьеса В. Печейкина «Идиоты» создана по мотивам одноимённого фильма Ларса фон Триера.

Во второй части *«Мирское и священное: православный, педагогический и психологический аспекты»* представлены четыре главы. В них интерпретируются фильмы А. Тарковского «Иваново детство», «Андрей Рублёв», «Зеркало», «Солярис», «Сталкер» «Ностальгия», «Жертвоприношение», Т. Абуладзе «Покаяние», С. Параджанова «Цвет граната», Н. Досталя «Петя по дороге в Царствие Небесное», «Монах и бес», П. Лунгина «Дирижёр», «Остров», В. Хотиненко «Поп», А. Прошкина «Орда», А. Богатырёва «Иуда», А. Звягинцева «Левиафан», Ю. Быкова «Жить», «Майор», «Дурак», В. Сигарёва «Жить», «Волчок», А. Ханта «Как Витька Чеснок вёз Лёху Штыря в дом престарелых», К. Муратовой «Мелодия для шарманки». Для нас этот опыт интерпретации текстов современного кино и православной культуры взаимообусловлен тем, что через восприятие и оценку их взаимодействия мы можем выявлять и постигать традиционные ценности православного мира. Традиции православной культуры и интерес к ним в современном обществе как нельзя лучше проявляется в реминисценциях современного кинематографа. В основе интереса к теме лежит объективное развитие общества, основанного на закономерном возвращении к утраченным культурным ценностям. Интерес к православной культуре не навязан извне, сделан не по заказу, он обусловлен историческим опытом нашего народа, сумевшего понять свои ошибки и встать на путь их исправления.

Обращение к русскому кинематографу с сюжетами, связанными с библейскими и евангельскими текстами, подчёркивает устойчивый интерес общества к возрождению православной культуры в последние десятилетия. Эпоха строительства храмов – созидательная эпоха. Она диктует исследование темы православной культуры в разных областях познания. Православная культура интересна нам как в культурологии, педагогике, психологии, так и в искусстве. Актуализация тем, идей, образов, литературных, исторических, кинематографических аллюзий полностью отвечает запросам современности. «Обучение восприятию» – сложнейшая и интереснейшая педагогическая и культурологическая задача. Отражение культуры православия в современном кинемато-

графе очень специфично. Это не значит, что фильмы, отобранные нами для интерпретации, повествуют только о жизни церкви, о священниках и их проблемах, хотя и такие линии есть («Поп» В. Хотиненко, «Остров» П. Лунгина, «Дочь» А. Касаткина и Н. Назаровой). Но кроме них нам интересны неявные сигналы, которые проявляются в кинокартинах о несовершенстве современного общества и необходимости поиска нравственного ориентира («Жить», «Майор», «Дурак» Ю. Быкова). Привлекают и те кинокартины, сюжеты которых построены на библейских и евангельских реминисценциях («Иуда» А. Богатырёва, «Левиафан» А. Звягинцева). На примере интерпретации сюжетов современных фильмов выявляются культурологические тенденции влияния православной культуры на жизнь общества. Интерпретация фильмов с православным дискурсом поможет исследованию вопросов веры, религии, церкви в современном искусстве. Взаимное обогащение смыслов в творческих мастерских разных художников обеспечивает многосюжетность и множественность прочтения, основанного на синтезе гуманитарных знаний разных эпох. Множественное прочтение помогает современным зрителям при интерпретации сюжета сопоставлять православные аллюзии с современным миром. Интерес к подобным кинокартинам подтверждает, что зрители готовы к возвращению нравственных ориентиров, которые были утрачены обществом вместе с православными культурными ценностями. Зрители видят необходимость в разговоре о болевых точках темы нашего прошлого и настоящего, поскольку они всё ещё существуют и не могут не волновать общество. Постоянное возвращение к теме разными режиссёрами лишь подчёркивает её востребованность. Педагогический и психологический аспекты затрагивают проблему взаимоотношений отцов и детей, отражает перекодировку времени, когда не дети отказываются от родителей и их традиций, а родители не нуждаются в детях. Нелюбовь становится нормой жизни во взаимоотношениях в семье. Отказ от материнства и утрата отцовства подчёркивает отрицательное влияние безбожного мира на институт семьи. Искажённые взаимоотношения потомков и предков приводят тех и других к смертным грехам через дорогу к острову мёртвых.

Третья часть *«Метаязык художественной экранизации: лингвокультурологический, философский и кинокультурологический аспекты»* состоит из трёх глав. Здесь интерпретируются кинокартины С. Параджанова «Цвет граната», К. Серебренникова «Юрьев день», «Ученик», «Измена», Й. Такита «Ушедшие», Р. Литвиновой «Последняя сказка Риты», А. Касаткина и Н. Назаровой «Дочь», В. Фанасютиной «Солдатик», А. Галибина «Сестрёнка», К. Балагова «Дылда», Р. Хамдамова «Мешок без дна», К. Коваленко «Софичка». Во многом созданию монографии способствовало знакомство автора с работой Жиля Делёза «Кино». Из богатейшего материала, исследующего кинематограф, нам близко понятие *«педагогика перцепции»: «"Кино" – книга практическая, книга-опыт, которая способна учить. Учить и кинематографистов, и теоретиков, и философов именно доверию к опыту, который неочевиден, к восприятию, которое не вполне*

принадлежит нам, к знанию, которое кажется всегда недостаточным. Сам Делёз, говоря об изменяющемся в современном мире отношении между словами и образами, называет эту ситуацию "педагогикой перцепции", противопоставляя ее господствовавшей ранее и до сих пор крайне влиятельной, но распадающейся на наших глазах "энциклопедии мира". И можно с уверенностью сказать, что "Кино" несет в себе этот воспитательный заряд. Педагогика перцепции, или, если угодно, обучение восприятию, – вот тот важный посыл, который рождается из столь проблематичного контакта философии и кино. Восприятие не разделяется здесь на чувственное и интеллектуальное, а задача автора не сводится к тому, чтобы научить философа смотреть кино, а кинематографиста думать. Делёз исходит из презумпции такого сосуществования этих восприятий, при котором одно немыслимо без другого»[1].

Не менее интересны работы, в которых господствуют мифологическое, сказочное и мистическое начала («Измена» К. Серебренникова, «Ушедшие» Й. Такита, «Последняя сказка Риты» Р. Литвиновой). В этой главе исследуется фильм зарубежного автора Й. Такита, но параграф о фильме «Ушедшие» выделен не в отдельное высказывание, а используется для сравнения с фильмом К. Серебренникова «Измена». Искусство кино мы интерпретируем через призму работ известных литературоведов, режиссёров, философов, искусствоведов. Среди них С. Аранович, А. Синявский, А. Тарковский, Л. Карсавин, П. Волкова, Ж. Делёз. *«Для Делёза реальность, "возвращенная" кинематографом, диктует иной тип восприятия, иной опыт, который становится достоянием каждого, – опыт виртуализации. Именно благодаря кинематографу "виртуальное" оказывается не противопоставленным "реальному", но становится его составной частью»*[2].

Современный отечественный кинематограф при интерпретации кинотекстов интересует нас с точки зрения кинологоса. Какие классические, авторские и ассоциативные фразеологические обороты используют кинематографисты и зрители? Какие символы повторяются в кадрах и являются кинематографическими, живописными, скульптурными, музыкальными реминисценциями? Какие слова, каких авторов звучат в музыкальных произведениях? Как выстраиваются диалоги и кому они предназначены? Какие тропы и фигуры повторяются из фильма в фильм? Кто из авторов оригинален в своих предпочтениях? Как название фильма влияет на развитие сюжета? Какие молитвы звучат с экрана? Кем они произносятся, с какой целью и кому принадлежат? Какие архетипы наиболее востребованы в современном отечественном кинематографе? Какие задачи пытаются решить режиссёры с их помощью? Каково влияние литературы на создание оригинальных сценариев? Как отзывается слово в отечественном кинематографе при экранизации иностранного произведения? Вот неполный круг вопросов, на которые мы попытались ответить, интерпретируя современный отечественный кинематограф.

[1] Делёз Жиль. Кино... С. 12.
[2] Там же. С. 14.

Попытка увидеть кинематографический мир через интерпретацию фильмов XXI в. помогает изучению структурированной речи в кино, обратить внимание на частотно используемые фразеологические обороты: классические (собранные в словари), авторские (созданные группой кинематографистов), интерпретационные (возникающие при просмотре). При обращении к анализу фильмов мы, в зависимости от взгляда, создаём несколько видов логлайна, куда входят авторские и научные аннотации. Транскрибация кинотекстов помогает не пропустить ни одной значимой единицы в речи. Анализ кинологоса помогает сохранить для культуры всё ценное, что присуще современному отечественному кинематографу.

Постоянное обращение к тексту книги предопределило её переиздание. Оно стало возможным после успешной защиты автором докторской диссертации по культурологии по теме «Свои и чужие» в культурологическом дискурсе: метаязык современного отечественного кино», где монография получила высокую оценку научного сообщества. Монография частично доработана: изъято приложение; вместо затекстовых ссылок сделаны постраничные сноски; главы 9 и 10 дополнены новыми материалами: 9.7. «Нагота как культурное явление в современном отечественном кинематографе» и 10.7. «"Свои и чужие" в творческой мастерской Киры Коваленко».

Современное отечественное кино будет и дальше исследоваться нами с позиций кинокультурологии. Готовится к изданию учебное пособие с транскрибированными текстами по фильмам, заявленным в этой книге, что поможет в будущем культурологам и искусствоведам находить новые смыслы для обсуждения и исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агранович, С.З. Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А.С. Пушкина / С.З. Агранович, Л.П. Рассовская. – Самара: Самар. ун-т, 1992. – 214 с.
2. Агранович, С.З. Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Москва: Логос, 1997.
3. Агранович, С.З. Двойничество / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара: Самар. ун-т, 2001.
4. Агранович, С.З. Миф в слове: продолжение жизни. Очерки по мифологизации: монография / С.З. Агранович, Е.Е. Стефанский. – Самара: Самар. гуманит. акад., 2003.
5. Азбука веры «Библиотека Святых отцов и Учителей Церкви». Афанасий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 103 [Электронный ресурс]. – URL: http://www/azbyka.ru/?otechnik/Afanasij_Velikij/ tolk_22=103 (дата обращения: 20.03.2012).
6. Азбука веры. Василий Великий. Толкование на псалмы. Псалом 103 [Электронный ресурс]. – URL: http://www/azbyka.ru/?otechnik/Afanasij_Velikij/ tolk_22=103 (дата обращения: 20.03.2012).
7. Андреев, Л. Избранное / Л. Андреев. – Ленинград: Лениздат, 1984.
8. Анищенко-Шелехметский Михаил. Стихи [Электронный ресурс]. – URL: http://stihi.ru/avtor/sevapastushok&s=50 (дата обращения: 11.11.2015).
9. Антропоморфизм [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Антропоморфизм (дата обращения: 14.12.2014).

10. Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: учеб. пособие / Ю.Н. Арабов. – Москва: ВГИК, 2003.
11. Армянские народные сказки [Электронный ресурс]. – URL: http://skazkibasni.com/armyanskie-narodnye-skazki (дата обращения: 19.11.2017).
12. Архиепископ Аверкий (Таушев) [Электронный ресурс]. – URL: http://azbyka.ru/dictionary/04/averkiy_rukovodstvo_po_gomiletike_04-all.shtml (дата обращения: 01.10.2013).
13. Архимандрит Иоанн Крестьянкин. Наследный дар архимандрита Иоанна (Крестьянкина). Чадцам Божиим. Азбука веры. Православная библиотека [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Krestjankin/chadtsam-bozhiim / (дата обращения: 20.07.2018).
14. Архимандрит Иоанн (Крестьянкин). Светильники духа / Архимандрит Иоанн. – Москва: Православное братство святого апостола Иоанна Богослова, 2010.
15. Архимандрит Тихон (Шевкунов). Несвятые святые и другие рассказы / Архимандрит Тихон. – Москва: Изд-во Сретенского монастыря; ОЛМА Медиа Групп, 2011.
16. Афоризмы о красноречии Л.Н. Толстой [Электронный ресурс]. – URL: http://mlm-job.ru/forum/6-527-1 (дата обращения: 19.11.2013).
17. Афоризмы, цитаты, пословицы У. Ирвинг [Электронный ресурс]. – URL: http://aphorism-list.com/tema.php?page=jazyk&tktema=jazyk (дата обращения: 19.11.2013).
18. Багдасарян, В.Э. Энциклопедия. Символы. Эмблемы / В.Э. Багдасарян. – Москва: Локид-Пресс, 2005. – С. 360.
19. Балабанов Алексей Октябринович [Электронный ресурс]. – URL: ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 08.11.2015).
20. Barba Eugenio and Nicola, Savarese. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. Second ed. Routledge. – London and New York, 2006.
21. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс]. – URL: http://files.icq.net/get/XO5e4q2k9COe8GBLa9SLbC566306401bc (дата обращения: 05.12.2015).
22. Белкин, А.И. Коммуникация в контексте сознания и социодинамики культуры / А.И. Белкин, В.И. Ионесов // Известия Саратовского университета. Новая серия. Акмеология образования. Психология развития. – 2016. – Т. 5, № 4. – С. 315-322.
23. Бенедиктов, Н.А. Энциклопедия русской истории / Н.А. Бенедиктов, Н.Е. Бенедиктова. – Москва: Эксмо-Пресс, Эксмо-Маркет, 2000. – 640 с.
24. Бердяев, Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – Москва: АСТ, Харьков: Фолио, 2004.
25. Бодрийяр Ж. Изнасилованное изображение [Электронный ресурс]. – URL: https: // litresp.ru/chitat/ru/Б/bodrijyar-zhan/sbornik-statej/10 (дата обращения: 05.05.2021).
26. Большая биографическая энциклопедия. Свенельд [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/110568/Свенельд (дата обращения: 06.12.2017).
27. Большой путеводитель по Библии / пер. с нем.: Ю. Вейнгольд, Г. Габинский, Д. Селивёрстов, А. Смирнова, Л. Шульц; под общ. ред. Г. Габинского. [Мюнхен: Дрёмер Кнаур, 1985]. – Москва: Республика, 1993.
28. Брэдшоу П. «Левиафан» Андрея Звягинцева – русский шедевр [Электронный ресурс]. – URL: http://yaokino.ru/leviafan-andreja-zvjagintseva-eto-russkij-shedevr (дата обращения: 04.10.2015).
29. Бунин И.А. Окаянные дни / И.А. Бунин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. – 320 с.
30. Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1 / И.А. Бунин. – Москва: Правда, 1994.
31. Василиск Команский [Электронный ресурс]. – URL: http://www.wikipedia.org/wiki/Василиск_Команский (дата обращения: 28.09.2012).
32. Вельдж А. Стихи и проза России. Монолог Иуды [Электронный ресурс]. – URL: http://russianpoetry.ru/stihi/monolog-iudy.html (дата обращения: 24.09.2015).

33. Волкова, Паола. Мост через бездну. Кн. 1 / П. Волкова. – Москва: Зебра Е, 2013.
34. Волкова, Паола. Мост через бездну / П. Волкова. Кн. 3. – Москва: Зебра Е, 2014.
35. Волкова, Паола. Мост через бездну / П. Волкова. Кн. 5. – Москва: Зебра Е, 2014.
36. Волкова, Паола. Цена «Nostos» – жизнь / П. Волкова. – Москва: Зебра Е, 2013.
37. Выступление митрополита Илариона Алфеева в Самаре в театре оперы и балета 04.04.2013. перед исполнением оратории «Страсти по Матфею» [Электронный ресурс]. – URL: http://благовестсамара.рф/-public_page_15168 (дата обращения: 05.04.2013).
38. Гийу, Жан Франсуа. Великие полотна / Ж.Ф. Гийу. – Москва: Слово, 1994.
39. Голубков, С.А. Семантика и метафизика города: «городской текст» в русской литературе XX века: учеб. пособие / С.А. Голубков. – Самара: Самар. ун-т, 2010.
40. Григорян, Левон. Параджанов. Жизнь замечательных людей / Л. Григорян. – Москва: Молодая гвардия, 2011.
41. Grotowski J. Pragmatic laws/ Barba Eugenio and Nicola Savarese. A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer. Second ed. Routledge. – London and New York, 2006.
42. Гумилев, Н. Избранное Стихотворение дано в сокращении / Н. Гумилев. – Москва: Просвещение, 1990.
43. Дали, Сальвадор. Дневник одного гения / С. Дали. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
44. Даль В. Пословицы русского народа / сост. Н.И. Сазонов. – Йошкар-Ола, 1991. – 671 с.
45. ДеБласио, Алисса. Философ для кинорежиссёра. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф / А. ДеБласио. – Санкт-Петербург: Academic Studies Press; БиблиоРоссика, 2020.
46. Делёз, Жиль. Кино / Ж. Делёз. – Москва: Ad Marginem, 2004.
47. Десять фильмов о самых любящих папах [Электронный ресурс]. – URL: https://www.ivi.ru/titr/goodmovies/daddy) (дата обращения: 25.10.2017).
48. Джанибек [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 13.11.2012).
49. Диди-Юберман, Жорж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман. – Санкт-Петербург: Наука, 2001.
50. Древнерусское имя Свенельд. Полная версия! [Электронный ресурс] – URL: https://oldrus.livejournal.com/435262.html (дата обращения: 15.06.2018).
51. Дудкин, Е. Молитва матери со дна моря достанет / Е. Дудкин. – Москва: Артос Медиа, 2015.
52. Елистратов, В.С. Словарь крылатых фраз Российского кино: Словари XXI века / В.С. Елитсратов. – Москва: АСТ-Пресс, 2010.
53. Загребин, С.С. Этика Тарковского / С.С. Загребин. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2012.
54. Звягинцев, Л. Гранат – талисман января / Л. Звягинцев // Наука и религия. – 1994. – № 1. – С. 120-121.
55. Землячка [Электронный ресурс]. – URL: http://www.aif.ru/society/history/tovarisch_demon_pochemu_bolshevichku_zemlyachku_boyalis_dazhe_ee_soratniki (дата обращения: 08.04.2017).
56. Землячка Розалия Самойловна [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Землячка,_Розалия_Самойловна (дата обращения: 07.04.2017).
57. Зульфикаров Т. Рецензия на фильм А. Звягинцева «Левиафан» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.tojnews.org/ru/news/timur-zulfikarov-dal-svoyu-ocenku-filmu-andreya-zvyaginceva-leviafan (дата обращения: 28.01.2015).
58. Иванов М. Самосожжение Рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kinoafisha.ru/index.php3?status=111&id=3737 (дата обращения: 04.03.2014).

59. Ионесов, В.И. Антропология кризиса и метафоры перехода / В.И. Ионесов // Креативная экономика и социальные инновации. – 2013. – № 2 (5). – С. 18-30.
60. Ионесов, В.И. Культурный процесс как предвосхищение бытия и дополняющая определённость / В.И. Ионесов // Креативная экономика и социальные инновации. – 2016. – Т. 6, № 2. – С. 74-87.
61. Ионесов, В.И. Язык как культурная реальность: возможности трансформации / В.И. Ионесов // Аспирантский вестник Поволжья. – 2009. – № 1-2. – С. 20-23.
62. Кампер, Д. Тело. Насилие. Боль: сб. ст. / Д. Кампер; пер. с нем. В. Савчука. – Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христианской гуманит. акад., 2010.
63. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс: монография / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002.
64. Карр-Гомм, Сара. Словарь символов в искусстве: иллюстрированный ключ к живописи и скульптуре / С. Карр-Гомм. – Москва: Астрель: АСТ, 2003.
65. Карсавин, Л.П. Путь православия. Поэма о смерти / Л.П. Карсавин. – Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2003.
66. Кёниг, Карл. Человек в Camphill[y]Кинопоиск.Ру [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kinopoisk.ru/film/661124/ (дата обращения: 28.03.2013).
67. Кинопоиск Иуда. Отзывы зрителей [Электронный ресурс]. – URL: http://www.megacritic.ru/film/2547.html (дата обращения: 25.05.2015).
68. Ковалевич В. Убить человека, чтобы спасти Бога: рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ovideo.ru/ (дата обращения: 04.03.2014).
69. Кокорин, А.К. Вам привет от Станиславского / А.К. Кокорин. – Москва: Бослен, 2002.
70. «Колокольня счастья» Балабанова [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rosbalt.ru/federal/2013/06/28/1146449.html (дата обращения: 25.11.2013).
71. Корте, Г. Введение в системный киноанализ / Г. Корте. – Москва: ИД Высш. шк. экономики, 2018. – 355 с.
72. Кузнецов, Д. Язык кино. Как понимать кино и получать удовольствие от просмотра / Д. Кузнецов. – Москва: Бомбора, 2019. – 109 с.
73. Кульба Андрей. Чудо о Тайдуле [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pravoslavie.ru/jurnal/50049.htm (дата обращения: 25.11.2013).
74. Леви-Строс, Клод. Мифологики: человек голый / К. Леви-Строс. – Москва: ИД «Флюид», 2007. – 784 с.
75. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.
76. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. Лотман // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. – 1984. – Вып. 664. – С. 35-45.
77. Майенбург, Мариус фон. [М]ученик / М.фон Майенбург. – Москва: Libra, 2015. – 86 с.
78. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие / В.А. Маслова. – Москва: Academia, 2001. – 202 с.
79. Маяковский, В. Сочинения в 2 т. Т. 2. Неоконченное Стихотворение дано в сокращении / В. Маяковский. – Москва: Правда, 1988.
80. Мелетинский, Е.М. Мифологический словарь / Е.М. Мелетинский. – Москва: БРЭ, 1992.
81. Не рыдай Мене, Мати [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 07.10.2012).
82. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века / Г.Л. Нефагина. – Москва: Флинта: Наука, 2005.
83. Николай Досталь о «Монахе и бесе» и других [Электронный ресурс]. – URL: https://lenta.ru/articles/2016/10/17/dostal/ (дата обращения: 09.11.2015).

84. Новикова, А.А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / А.а. Новикова. – Москва: Едиториал УРСС, 2010.
85. Новый Завет: Книги Священного Писания / Российское Библейское общество. – Москва: Можайский полиграф. комбинат, 2000. – 429 с.
86. Нувен, Генри. Возвращение блудного сына / Г. Нувен. – Москва: Библ.-богосл. ин-т св. апостола Андрея (ББИ), 2002.
87. Оратория митрополита Илариона [Электронный ресурс]. – URL: http://hilarion.ru/2011/04/01/3416 (дата обращения: 18.09.2012).
88. Орищенко, С.С. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т. 15, № 2, ч. 3. – С. 778-782.
89. Орищенко, С.С. Внешние и внутренние границы концепта «свои и чужие» в современном отечественном кинематографе / С.С. Орищенко // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – Сочи: СГУ, 2020. – № 25 (2). – С. 38-41.
90. Орищенко, С.С. Город в образах и сюжетах современного кинематографа / С.С. Орищенко // Художественная культура и трансформация индустриального менталитета в условиях моногорода: сб. науч. тр. II Всерос. (национальной) науч. конф., г. Магнитогорск, 12 февр. 2020 г. / под общ. ред. В.А. Жилиной. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2020. – С. 108-115.
91. Орищенко, С.С. Городские памятники Самары как объекты культурного наследия: образ Буратино // Самара – Самарканд: наследие и современность в диалоге культур от Волги до Зеравшана: материалы Междунар. науч. конф. (Самара; 2016) / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, ЗАО «Сокол Т», 2017. – С. 374-386.
92. Орищенко, С.С. «Дама пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле» современного кинематографа или «грамматический перевёртыш» к произведению Александра Пушкина «Пиковая дама» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – Т. 20, № 1 (58). – С. 69-71.
93. Орищенко, С.С. Заигрывание с образом смерти и его карнавализация в фильме Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – Т. 18, № 2 (2). – С. 205-208.
94. Орищенко, С.С. Искусство звучащего слова: учеб.-метод. пособие в 7 ч. Кн. 2. Новый язык литературы постмодернизма: монография / С.С. Орищенко. – Самара: СНЦ РАН, 2012. – 201 с.
95. Орищенко, С.С. Искусство звучащего слова: учеб.-метод. пособие в 7 кн. Кн. 5. Культурные коды киноискусства. – Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2014. – 96 с.
96. Орищенко, С.С. Искусство звучащего слова: учеб.-метод. пособие в 7 ч. Кн. 6. Скульптура: феномен говорящего камня / С.С. Орищенко. – Самара: СНЦ РАН, 2016. – 312 с.
97. Орищенко, С.С. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова в экранизации «Цвет граната» // Креативная экономика и социальные инновации. – 2019. – Т. 9, № 2. – С. 138-146.
98. Орищенко, С.С. К вопросу о кинокультурологии как новой отрасли гуманитарных знаний: проекции и взаимосвязи / С.С. Орищенко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2022. – № 5 (463). – С. 52-58.
99. Орищенко, С.С. Кино в эпоху социальной неопределённости: опыт и переживание (на примере современного отечественного кинематографа) / С.С. Орищенко // Вопросы культурологии. – 2022. – Т. XIX, № 12. – С. 1047-1055.
100. Орищенко, С.С. Кто прячется за маской добропорядочного человека? Фильм Александра Касаткина и Наталии Назаровой «Дочь» / С.С. Орищенко // Известия Самар-

ского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19, № 1 (1). – С. 98-101.
101. Орищенко, С.С. Левиафан как «разрушитель» жанра притчи» / С.С. Орищенко // Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. – Самара: СГИК, 2016. – С. 110-118.
102. Орищенко, С.С. Любимый герой в поисках гармонии. Конец триады. Фильм Ю. Быкова «Дурак» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – Т. 18, № 2. – С. 106-110.
103. Орищенко, С.С. Маски смерти в современном кинематографе: к интерпретации фильмов Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзиро Такита «Ушедшие» / С.С. Орищенко // У Витрины: визуализация предметности, ожидания и контакта: сб. Междунар. науч. конф. / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: Изд-во «ВЕК#21», 2015. – С. 125-146.
104. Орищенко, С.С. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14, № 2, ч. 5. – С. 1283-1289.
105. Орищенко, С.С. Методология культуры: православие и современный кинематограф в ценностном постижении мира / С.С. Орищенко. – Самара: Самарский научный центр РАН, 2016. – 112 с.
106. Орищенко, С.С. Мирское и священное в креативных практиках современного кинематографа // Креативная экономика и социальные инновации. – 2018. – Т. 8, № 3 (24). – С. 150-162.
107. Орищенко, С.С. Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации в отечественном кинематографе / С.С. Орищенко // Парадигма культурных изменений: от фрагмента к целому / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2017. – С. 208-234.
108. Орищенко, С.С. «Монах и бес» Николая Досталя как своевременный разговор о любви / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19 (6). – С. 79-82.
109. Орищенко, С.С. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова // Национальные образы мира в литературе: междунар. XXXVI зон. конф. литературоведов Поволжья: кол. моногр. / под ред. Н.М. Ильченко. – Нижний Новгород: Мининский ун-т, 2019. – С. 144-148.
110. Орищенко, С.С. Потребность молитвы в современном кинематографе // Известия СНЦ РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19, № 5. – С. 72-75.
111. Орищенко, С.С. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить по совести. Кинематографическая версия. Юрий Быков «Жить» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – Т. 17, № 1 (5). – С. 1172-1176.
112. Орищенко, С.С. Отражение русской революции в кинематографе: от «Окаянных дней» И. Бунина до «Солнечного удара» Н. Михалкова // Память о прошлом – 2017: VI ист.-архив. форум, посвящ. 100-летию революции 1917 года в России, (Самара, 18-20 апр. 2017 г.): сб. ст. / сост. О.Н. Солдатова, (отв. сост.) Г.С. Пашковская. – Самара: Науч.-техн. центр, 2017. – С. 526-534.
113. Орищенко, С.С. «Отцы» и «дети» в современном русском кинематографе // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности = Art Paradigms in Age of Social Turbulence: материалы Междунар. науч.-практ. форума: в 2 т. (Самара, 2017/2018) / под ред. В.И. Ионесова. – Самара: СГИК, 2019. – Т. 2. – С. 169-209.

114. Орищенко, С.С. Память о «своих и чужих» в художественном языке современного кинематографа / С.С. Орищенко // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы VII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. / под ред. С.В. Соловьёвой. – Самара: СГИК, 2019. – С. 55-66.
115. Орищенко, С.С. «Петербургский ангел» Романа Шустрова и ленинградская «Сестра печали» Вадима Шефнера – символы стойкости и интеллигентности жителей города не Неве / С.С. Орищенко // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации: материалы III Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. Самара, 2015 г. / под ред. С.В. Соловьёвой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. – Самара: СГИК, 2015. – Ч. II. – С. 109-119.
116. Орищенко, С.С. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко: осмысление взаимодействия православия и современного кинематографа в постижении культурных смыслов / С.С. Орищенко // Литература на экране: взгляд психологов, писателей и кинематографистов: материалы Междунар. науч. конф., 6-7 дек. 2016 г. / Психологический институт РАО, Литературный институт имени А.М. Горького / под общ. ред. Н.Л. Карповой; редкол.: А.А. Мелик-Пашаев, Н.А. Борисенко, А.А. Голзицкая. – Москва: ПИ РАО, 2016. – С. 81-86.
117. Орищенко, С.С. Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства // Креативная экономика и социальные инновации. – 2018. – Т. 8, № 4 (25). – С. 57-65.
118. Орищенко, С.С. Предательство и прозорливость в художественном фильме Павла Лунгина «Остров» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2014. – Т. 16, № 2. – С. 176-181.
119. Орищенко, С.С. Психология поступка, или Рождение Зевса в очерке о профессиональной этике (по поводу фильма Ю. Быкова «Майор») // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – Т. 19, № 2 (1). – С. 117-120.
120. Орищенко, С.С. Риторические коды в кинокартине «Ученик» К.С. Серебренникова (к проблеме отцов и детей) / С.С. Орищенко // И.С. Тургенев и русско-зарубежные связи: сб. науч. тр. по материалам Междунар. науч.-творч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения И.С. Тургенева / Самарский государственный социально педагогический университет, 9-12 нояб. 2018 г. – Самара: Науч.-техн. центр, 2020. – С. 276-295.
121. Орищенко, С.С. Роль преподавателя как проводника в искусствоведческих лабиринтах современного кино (О фильме «Викинг» Андрея Кравчука) // Известия СНЦ Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – Т. 20, № 2. – С. 100-103.
122. Орищенко, С.С. «Свои и чужие» в предметном поле современной культурологии / С.С. Орищенко // Художественная культура и трансформация индустриального менталитета в условиях моногорода: сб. науч. тр. III Всерос. (национальной) науч. конф. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2021. – С. 116-125.
123. Орищенко, С.С. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2014. – Т. 16, № 2 (3). – С. 695-701.
124. Орищенко, С.С. Страсти по Матфею в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т. 15, № 2, ч. 4. – С. 1036-1042.
125. Орищенко, С.С. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках и современном кинематографе // Наследие семьи Аксаковых и проблемы ценностного выбора в современной культуре: материалы Всерос. науч.-практ. конф., 14 нояб. 2017 г. / под ред. Т.В. Бакниной. – Самара: СГИК, 2018. – С. 132-141.

126. Орищенко, С.С. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик» и их отражение в фильме Кирилла Серебренникова «Ученик» / С.С. Орищенко. – Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2019. – Т. 21, № 64. – С. 65-69.
127. Орищенко, С.С. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти. (Кинокартина Алексея Балабанова «Я тоже хочу») / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – Т. 18, № 1. – С. 101-104.
128. Орищенко, С.С. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2014. – Т. 16, № 2 (2). – С. 434-437.
129. Орищенко, С.С. Феномен Параджанова: размышления о символике женского начала в фильме «Цвет граната» / С.С. Орищенко // Креативная экономика и социальные инновации. – 2017. – Т. 7, № 4. – С. 63-73.
130. Орищенко, С.С. Феномен русского кино в языковом символизме и художественных образах // Наука и культура России: XV Междунар. науч.-практ. конф., 29–30 мая 2018 г. [посвящ. Дню славянской письменности и культуры памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия: материалы] / редкол.: Д.В. Железнов [и др.]. – Самара: СамГУПС, 2018. – С. 138-143.
131. Орищенко, С.С. Фразеологизмы в вербальных артикуляциях художественной экранизации (на материалах современного отечественного кинематографа) / С.С. Орищенко // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – Сочи: Сочин. гос. ун-т, 2019. – № 24. – С. 156-160.
132. Орищенко, С.С. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда» в контексте культуры XX века // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы IV Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Самара, 2015 г. / под ред. С.В. Соловьёвой. – Самара: СГИК, 2016. – С. 38-51.
133. Орищенко, С.С. Художественный фильм «Дирижёр» Павла Лунгина сквозь призму эстетики постмодернизма / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т. 15, № 2, ч. 2. – С.473-477.
134. Орищенко, С.С. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14, № 2, ч. 4. – С. 1017-1023.
135. Орищенко, С.С. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14, № 2, ч. 6. – С. 1553-1559.
136. Орищенко, С.С. Чудо в художественном фильме Андрея Прошкина «Орда» / С.С. Орищенко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2014. – Т. 16, № 2 (4). – С. 972-976.
137. Орищенко, С.С. Язык кино в категориях и ценностях современной отечественной культуры опыт и переживание / С.С. Орищенко // Мировоззренческие основания культуры современной России: сб. науч. тр. XI Междунар. науч. конф., г. Магнитогорск, 16-17 апр. 2020 г. / под. общ. ред. В.А. Жилиной. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2020. – С. 97-102.
138. Орищенко, С.С., Нугайбекова М.А. Рассказ В. Ерофеева «Галоши»: опыт филологического анализа. – Самара: СИПКРО, 2005.
139. Отцы и дочери: десять фильмов об отношении поколений [Электронный ресурс]. – URL: http://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/movies/224578-fathers-and-daughters) (дата обращения: 21.10.2017).
140. Павел Лунгин [Электронный ресурс]. – URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/47463/video_id/631601?utm_source=sharik&utm_medium=banner&utm_campaign=sharik (дата обращения: 06.10.2013).

141. Перепёлкин, М.А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М.А. Перепёлкин. – Самара, 2010.
142. Перепёлкин, М.А. Слово в мире Андрея Тарковского. Поэтика иносказания: монография / М.А. Перепёлкин. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010.
143. Печейкин, Валерий. Идиоты. Пьеса / В. Печейкин. – Москва: Гоголь-центр, 2013. – 102 с.
144. Плеснер, Хельмут. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / Х. Плеснер. – Москва: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004.
145. Полунин В. Делать нужно только то, от чего у тебя внутри дзынькает [Электронный ресурс]. – URL: http://sobiratelzvezd.ru/delat-nuzhno-tolko-to-ot-chego-u-tebya-vnutri-dzynkaet/ (дата обращения: 28.10.2015).
146. Полушкин, И.А. Диалоговые технологии гражданского образования: монография / И.А. Полушкин, В.Н. Михелькевич, В.И. Ионесов; СНЦ РАН [и др.]. – Самара, 2004. – 174 с.
147. Православное кино онлайн: интернет-ресурс [Электронный ресурс]. – URL: http://pravfilms.ru/load/ (дата обращения: 25.06.2017).
148. Православный молитвослов: по благословению Преосвященного Симона, епископа Мурманского и Мончегорского. – Москва: Отчий дом, 2009.
149. Про́поведь [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%CF%F0%EE%EF%EE%E2%E5%E4%FC (дата обращения: 19.11.2013).
150. Протоиерей Георгий Митрофанов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kiev-orthodox.org/site/faithculture/1376/ (дата обращения: 23.09.2013).
151. Псалом 103 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Псалом 103 (дата обращения: 20.03.2012).
152. Разлогов, К. Мировое кино. История искусства экрана / К. Разлогов. – Москва: Эксмо, 2011.
153. Ракитов, А.И. Цивилизация, культура, технология, рынок / А.И. Ракитов // Вопросы философии. – 1992. – № 5. – С. 8-16.
154. Рикёр, Поль. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикёр. – Москва: Канон-пресс-ц Кучково поле, 2002.
155. Русский Лемнос. История острова [Электронный ресурс]. – URL: http://ruslemnos.ru/istoriya-ostrova/5 (дата обращения: 17.04.2017).
156. Салахиева-Талал, Т. Психология в кино: создание героев и историй / Т. Салахиева-Талал. – Москва: Альпин нон-фикшн, 2019. – 49 с.
157. Свасьян, Карен. Растождествления / К. Свасьян. – Москва: Наука: Evidentis, 2006.
158. Святая седмица [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Светлая_неделя_в_славянской_традиции (дата обращения: 25.06.2017).
159. Святитель Иоанн Златоуст. Толкование на Евангелие от Иоанна / Златоуст Иоанн. – Москва: Сибир. благозвонница, 2010.
160. Священник Даниил Сысоев. Беседы о страстях / Сысоев Даниил. – Москва: Миссионерский центр им. иерея Даниила Сысоева, 2012.
161. Сегер, Линда. Скрытый смысл: создание подтекста в кино / Л. Сегер. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2018. – 204 с.
162. Синявский, А.Д. Иван-дурак: очерк русской народной веры / А.Д. Cbyzdcrbq. – Москва: Аграф, 2001.
163. Скоропанова, И.С. Постмодернистская русская литература: новая философия, новый язык / И.С. Скоропанова. – Санкт-Петербург: Невский Простор, 2001.
164. Соколов Д. Сказкотерапия из первых рук. – URL: http://www.skazkoterra.ru/book/library/?ID=2391 (дата обращения: 05.12.2015).

165. Сперанский К. Страсти по Андрееву [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kino-teatr.ru/kino/art/artkino/3330/ (дата обращения: 25.03.2015).
166. Степнова С. Рецензия на фильм А. Богатырёва «Иуда» [Электронный ресурс]. – URL: http://ruskino.ru/review/582 (дата обращения: 09.04.2014).
167. Стерлигова Ирина Византийские святыни и драгоценности московских государей [Электронный ресурс]. – URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9401.php (дата обращения: 24.04.2013).
168. Страсти по Матфею [Электронный ресурс]. – URL: http://www.pravmir.ru/strasti-po-matfeyu-mitropolita-ilariona-v-luchshix-tradiciyax-i-dostupno/ (дата обращения: 03.04.2013).
169. Тайдула [Электронный ресурс]. – URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Тайдула (дата обращения: 13.11.2012).
170. Тарковский, А. Запечатленное время. Архивы. Документы. Воспоминания / А. Тарковский. – Москва: Наука, 2002.
171. Тарковский, А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский. – Ленинград: Киностудия Ленфильм, 1989.
172. Тарковский, А. Мартиролог. Дневники 1970-1986 / А. Тарковский. – Флоренция, 2008.
173. Тарковский, А.А. Страсти по Андрею: О Боге, о вере и искусстве / А. Тарковский. – Тюмень: Русская неделя, 2017.
174. Телесериал «Раскол» Николая Досталя [Электронный ресурс]. – URL: https://lenta.ru/articles/2016/10/17/dostal/ (дата обращения: 17.08.2017).
175. Терешкина Д.Б. «Где, укажите нам, отечества отцы?» (Минейный код в системе персонажей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума») [Электронный ресурс] // Культура и текст. – 2013. – № 2. – URL: http://www.ct.uni-altai.ru/ (дата обращения: 01.12.2013).
176. Толстой Л.Н. Рассказы [Электронный ресурс]. – URL: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/narodnye-rasskazy/tri-starca.htm (дата обращения: 20.10.2010).
177. Толшин, А.В. Феномен маски в театральной культуре: автореф. дис. / А.В. Толшин. – Санкт-Петербург, 2007.
178. Тресиддер, Джек. Словарь символов / Д. Тресиддер. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
179. Флиер, А.Я. Тезаурус Основных понятий культурологии: учеб. пособие / А.Я. Флиер, М.А. Полетаева. – Москва: МГУКИ, 2008.
180. Фрейлих, С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – Москва: Академ. проект; Трикста, 2008.
181. Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл; пер. с англ. А. Майкапара. – Москва: КРОН-ПРЕСС, 1999.
182. Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука [Электронный ресурс]. – URL: http://articult.rsuh.ru/articult-19-3-2015/articult-19-3-2015-khrenov.php (дата обращения: 30.01.2018).
183. Хренов Н.А. Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры [Электронный ресурс]. – URL: http://rubooks.org/author.php?author=4493 (дата обращения: 30.01.2018).
184. Цитаты и афоризмы Марк Туллий Цицерон [Электронный ресурс]. – URL: http://www.zitata.com/ciceron.shtml (дата обращения: 19.11.2013).
185. Чехов, А.П. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1 / А.П. Чехов. – Москва: Худож. лит., 1979.
186. Чехов, А.П. Пьесы / А.П. Чехов. – Москва: Худож. лит., 1982.
187. Эпштейн, М.Н. Отцовство: дневник / М.Н. Эпштейн. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
188. Ямпольский, М. Муратова. Опыт киноантропологии / М. Ямпольский. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2015.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ЧАСТЬ I. СОВРЕМЕННОЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНО: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ, АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 1. ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 7

1.1. Художественный фильм «Юрьев день» Кирилла Серебренникова в контексте семантики и метафизики города 7

1.2. Сквозь призму эстетики постмодернизма: фильм «Дирижёр» Павла Лунгина 17

1.3. Традиция, или Куда ведёт дорога смерти в фильме «Я тоже хочу» Алексея Балабанова 24

ГЛАВА 2. СЕМАНТИКА КИНОТЕКСТА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ .. 34

2.1. Чеховские мотивы в фильме Кирилла Серебренникова «Юрьев день» 34

2.2. Отражение русской революции в кинематографе: от «Окаянных дней» Ивана Бунина до «Солнечного удара» Никиты Михалкова 43

2.3. «Дама пик» Павла Лунгина как «суггестивное поле» современного кинематографа или «грамматический перевёртыш» к произведению Александра Пушкина «Пиковая дама» 53

2.4. «Повести временных лет» в искусствоведческих лабиринтах современного кино. Фильм «Викинг» Андрея Кравчука 55

ГЛАВА 3. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТИНЫ: ОТ ВЕЧНОГО СЮЖЕТА ДО ГОВОРЯЩИХ ИМЁН 59

3.1. Сюжет «Аленького цветочка» в армянских народных сказках и современном кинематографе 59

3.2. Тайны говорящих имён в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Мученик» и их отражения в кинотексте Кирилла Серебренникова «Ученик» 65

3.3. Феномен зарождения современной пьесы 70

ЧАСТЬ II. МИРСКОЕ И СВЯЩЕННОЕ: ПРАВОСЛАВНЫЙ, ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 4. ПРАВОСЛАВНАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ЦЕННОСТНОМ ПОСТИЖЕНИИ МИРА 73

4.1 Многомерность и вариативность православной дороги как системы коммуникации в отечественном кинематографе 73

4.2. «Монах и бес» Николая Досталя как своевременный разговор о любви 85

4.3. Потребность молитвы в современном кинематографе как традиция ... 89
4.4. Мирское и священное в креативных практиках современного кинематографа ... 93
4.5. Православное кино в системе культурных ценностей визуального искусства ... 100
4.6. Традиционные ценности православной праздничной культуры в современном кинематографе ... 103
4.7. Страсти по Матфею в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» ... 106

ГЛАВА 5. КОНЦЕПТ ЧУДА В СОВРЕМЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ ... 115
5.1. Предательство и прозорливость в художественном фильме Павла Лунгина «Остров» ... 115
5.2. Три взгляда на «Остров» Павла Лунгина ... 123
5.3. «Поп» Александра Сегеня и Владимира Хотиненко: осмысление взаимодействия православия и современного кинематографа в постижении культурных смыслов ... 129
5.4. Слово в фильме Владимира Хотиненко «Поп» ... 134
5.5. Чудо в художественном фильме Андрея Прошкина «Орда» ... 143

ГЛАВА 6. БИБЛЕЙСКИЕ И ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОТРАЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ... 151
6.1. Художественный фильм Андрея Богатырёва «Иуда» в контексте культуры XX века ... 151
6.2. Левиафан как разрушитель жанра притчи ... 161
6.3. Блудный сын или взаимоотношения отцов и детей в фильме Павла Лунгина «Дирижёр» ... 171

ГЛАВА 7. КИНОГЕРОЙ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ПОИСКИ ЧЕЛОВЕКА НРАВСТВЕННОГО ... 179
7.1. От «роскоши человеческого общения» к «роскоши» жить по совести. Фильм Ю. Быкова «Жить» ... 179
7.2. Психология поступка или рождение нового Зевса в очерке о профессиональной этике в фильме «Майор» Юрия Быкова ... 186
7.3. Любимый герой в поисках гармонии. Конец триады. Фильм «Дурак» Ю. Быкова ... 191

ЧАСТЬ III. МЕТАЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКРАНИЗАЦИИ: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ, ФИЛОСОФСКИЙ И КИНОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

ГЛАВА 8. МЕТАФОРЫ ТРАНСФОРМАЦИИ И СИМВОЛЫ СПАСЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КОДЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА ... 199
8.1. Истоки метафоричности языка Сергея Параджанова в экранизации «Цвет граната» ... 199

8.2. Феномен Параджанова: размышление о символике женского начала в фильме «Цвет граната» 204
8.3. Метафоры фильма «Юрьев день» Кирилла Серебренникова 212
8.4. Риторические коды в кинокартине «Ученик» Кирилла Серебренникова 223
8.5. Феномен русского кино в языковом символизме и художественных образах 233

ГЛАВА 9. ЛИКИ СМЕРТИ И ЕЁ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ 239
9.1. Маски смерти в современном кинематографе: к интерпретации фильмов Кирилла Серебренникова «Измена» и Йодзира Такита «Ушедшие» 239
9.2. Заигрывание с образом смерти и его карнавализация в фильме Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты» 252
9.3. Кто прячется за маской добропорядочного человека в фильме «Дочь» Александра Касаткина и Натальи Назаровой 260
9.4. «Отцы» и «дети» в современном отечественном кинематографе 270
9.5. Дети войны, как три линии жизни в фильмах «Солдатик» Виктории Фанасютиной, «Сестрёнка» Александра Галибина, «Дылда» Кантемира Балагова 295
9.6. «Мученик» Мариуса фон Майенбурга и «Ученик» Кирилла Серебренникова 305
9.7. Нагота как культурное явление в современном отечественном кинематографе 309

ГЛАВА 10. КОНЦЕПТ «СВОИ И ЧУЖИЕ» В КИНОКУЛЬТУРОЛОГИИ 318
10.1 «Свои и чужие» в предметном поле современной культурологии 318
10.2. Память о «своих и чужих» в художественном языке современного кинематографа 327
10.3. Внешние и внутренние границы концепта «свои и чужие» в современном отечественном кинематографе 333
10.4. Фразеологизмы в вербальных артикуляциях художественной экранизации (на материалах современного отечественного кинематографа) 340
10.5. Белый цвет на русский лад: визуально-семантические проекции японской истории 345
10.6. Город в образах и сюжетах современного кинематографа 353
10.7. «Свои и чужие» в творческой мастерской Киры Коваленко 360

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 365

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 369

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Светлана Серафимовна Орищенко

Современная кинокультурология:
метаязык художественной экранизации

Монография

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»

САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат 21FCA57500AF2E60B06CD4F15FD7C80D
Действителен с 17.10.2024 по 10.01.2026
Владелец Наумова Ольга Сергеевна