

Николай ХРЕНОВ

АРХЕТИПЫ ПРАВОСЛАВНОГО МЕССИАНИЗМА В РУССКОМ КИНО

Вышедшие в последние годы российские фильмы «Мусульманин» (1995, реж. В.Хотиненко), «Возвращение» (2003, реж. А.Звягинцев), «Остров» (2006, реж. П.Лунгин) свидетельствуют о неугасающем интересе российских кинематографистов к религии. Например, если в картине П.Лунгина звучит тема покаяния, затронутая еще в известном фильме Т.Абуладзе, правда, на этот раз обращающая на себя внимание как тема индивидуального покаяния, то фильм А.Звягинцева позволяет говорить о существовании в истории русского кино некоей цикличности. Это кино начиналось с ниспровержения отцовского авторитета («Бежин луг» С.Эйзенштейна, в котором была дана мифологическая и космологическая интерпретация этой темы). Фильм А.Звягинцева возвращает к отцовскому авторитету, и это важно, поскольку религия начинается с сакрализации образа отца. Каждый названный фильм прекрасен сам по себе, но за ними, кажется, нет какого-то устойчивого и повторяющегося мотива, без которого невозможно воспринимать российское кино как единый текст. Между тем, такой повторяющийся мотив на предшествующих этапах существовал,

В основе статьи доклад, прозвучавший на теоретическом симпозиуме в Висбадене «Религия и духовность в истории и современности кинематографа Центральной и Восточной Европы», который проходил в конце марта–начале апреля 2007 года в рамках 7-го международного кинофестиваля Центральной и Восточной Европы «goEst→».

свидетельствуя и о наличии общего стиля русского фильма и, более того, о специфической российской ментальности, получившей выражение в кино. Отсутствие такого мотива (надеюсь, временное)—свидетельство переходной ситуации, той смуты, которую переживает Россия, и связанного с этим кризиса кино, окончания которого мы с нетерпением ожидаем. Наиболее универсальной причиной такого кризиса является разрыв между кино и его аудиторией, т.е., по сути, коллективной ментальностью. Это очень существенный факт. Я попробую остановиться не на кино как исключительно художественном феномене и не на культурной политике государства в сфере кино, а на функционировании коллективного бессознательного в истории, которое вообще-то ко времени весьма безразлично. Ставя перед собой такую задачу, я прежде всего обращаю внимание на массовую ментальность, массовую психологию и массовые настроения. Очевидно, что все новации (от эстетических до политических) имеют резонанс лишь в том случае, если они затрагивают массовую ментальность. Расхождение с последней становится причиной кризиса в искусстве и даже несостоятельности проводимых властью реформ. В качестве примера сошлемся на провал реформ светской и духовной власти в XVII веке, обернувшийся в православной церкви расколом. По этому поводу А.Карташов пишет: «Не разгадали глубин своего собственного народа <...> Комплекс русского московского православия слишком всерьез принял путеводную звезду третьего и последнего Рима, русского эсхатологического избранничества»¹. Когда мы пытаемся разобраться в массовой ментальности, то неизбежно приходим к констатации значимости религии. Некогда внедренные религиозные установки продолжают определять сознание и поведение людей не только в религиозной жизни.

Но если мы обратимся к предшествующему, более благополучному для кино периоду—периоду «оттепели», то при той же самой устойчивости интереса к религии мы все равно не сможем отыскать единого и повторяющегося мотива, позволяющего говорить об этом кино как едином тексте. Новый прилив интереса к религиозной интерпретации сюжета начинается с «Иванова детства» А.Тарковского. Образ отрока, погибшего насильственной смертью, как это было и у С.Эйзенштейна, для православия вообще характерен. Фильм, кажется, не обещал мощного религиозного пафоса последующих картин этого режиссера, хотя, разумеется, сегодня очевидно, что с него и началось религиозное возрождение в русском кино, возвращающее к ситуации начала XX века, а точнее, к русскому художественному и религиозному ренессансу. В данном случае тоже следовало бы говорить о цикличности. Однако мы оставим фильмы А.Тарковского за скобками, поскольку о них много написано, в том числе и автором данной статьи. Хотя об этом все же придется кое-что сказать в связи с так называемым «розовым христианством». Может быть, наиболее показательным для религиозного смысла русского кино второй половины XX века явился появившийся позднее, уже в 1976 году фильм Л.Шепитко «Восхождение». Сюжету о погибших партизанах в белорусских лесах режиссер придал архетипический смысл. На экране разворачивается современная версия восхождения на Голгофу. Названные фильмы свидетельствуют об

устойчивом интересе русских режиссеров к религии. Кино подтверждает мысль Н.Бердяева о том, что «и до наших дней все, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, все это—религиозное по теме, по устремлению, по размаху»². Эту тенденцию не могли заглушить ни воинствующий атеизм, ни большевистская цензура. Почему же сегодня, когда цензура упразднена, подъема религиозности не происходит? В нашем сложном мире это могло бы стать очистительным фактором. Ставя диагноз духовной опустошенности нашей эпохи, С.Булгаков еще в начале XX века писал: духовная смерть может стать кануном духовного воскресения³.

Остановимся не столько на тех фильмах, которые имеют непосредственное отношение к религии. Для русского человека православие имеет столь существенное значение, что оно определяет и его ментальность, и формирует его коллективную, а значит, и цивилизационную идентичность. Видимо, кризис кино в России, о котором в последние годы много говорили, будет окончательно преодолен лишь в том случае, если кинематографисты вернут утраченную связь с цивилизационной идентичностью. Но это станет возможным в том случае, если произойдет возрождение религиозного комплекса. Однако это не столь простой вопрос, поскольку в самом православии успели заявить о себе две установки. Кроме того, существующая сегодня активная ассимиляция других культур приводит к смуте. Традиции собственной культуры и религии оттесняются на задний план, не проявляются. Наши кинематографисты забыли, что кино—один из социальных институтов, а каждый институт—комплекс, обеспечивающий выживание цивилизации. Кино—мощное средство формирования и поддержания цивилизационной идентичности. Но в силу того, что религия образует ядро цивилизационной идентичности, религиозными подчас оказываются даже фильмы, кажущиеся от религии далекими. Это понимал С.Эйзенштейн. Он говорил: «От религии хорош “фанатизм”, который потом может отделиться от первичного предмета культа и “переключиться” на другие страсти...»⁴ Но чтобы вскрыть религиозную сущность русского кино, придется использовать процедуры выявления и интерпретации коллективного бессознательного. Религиозное начало русского фильма образует коллективное бессознательное, которое не всегда проявляет себя в жизни и истории, но зато постоянно актуализируется в кино. Чтобы понять сюжеты, развертывающиеся на уровне коллективного бессознательного, необходимо вернуться ко времени их возникновения. Когда-то для возникновения психологических комплексов имелись социально-исторические причины, но со временем память о них утрачивалась, и они сами уже оказывались не следствиями, а причинами, принимая активное участие в осмыслении современных событий в их экранном выражении. Об этом парадоксе З.Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера» пишет так: «Несмотря на свой производный характер, психологические тенденции часто обретают независимую жизнь, и из факторов, автоматически изменяющихся под влиянием вечно изменяющихся обстоятельств, сами становятся главными тягачами исторической эволюции»⁵. Нам важно уловить эти функционирующие в виде

причин ментальные комплексы и проследить их актуализацию в экранной форме. Преследуя эту цель, мы разбиваем наше исследование на несколько тезисов:

1. Активность западных и византийских установок в русской культуре, формирующая двойственность и инверсионность идентичности русского человека;
2. Актуализация византийской религиозной традиции в русском кино: влияние иконописи на киноизображение;
3. Онтология православной иконы: сохранение пластов изображения, не сводимых к художественным и эстетическим аспектам;
4. Средневековая икона и платоновская традиция;
5. Две традиции внутри православия и их актуализация в кино;
6. Столкновение цивилизаций как причина возникновения религии. Религиозный аспект русской литературы;
7. Личность мессианского типа как герой русского кино;
8. Столкновение цивилизаций: социализм как «творческий ответ» на Вызов. Религиозные аспекты социализма.

1. Активность западных и византийских установок в русской культуре, формирующая двойственность и инверсионность идентичности русского человека

Проблемный аспект русского кино определен двойственностью идентичности русского человека. Эта двойственность проявляется в активности в России как западного, так и восточного, в данном случае, византийского начала. К моменту радикального поворота на Запад (петровские реформы) Россия успела ассимилировать византийские образцы, продолжающие воздействовать на ментальность русского человека так же активно, как и усвоенные позднее западные образцы. В иные периоды истории они способны вытеснить западное начало. Модерн в его западном варианте (используем в данном случае термин Ю.Хабермаса), ориентированный на радикальное пересоздание обществ, превосходно усвоен и в России. А.Герцен писал, что Россия находится в перманентной перестройке. Но последняя и выражает суть модерна, начиная с эпохи Просвещения. Жесткая ломка традиционного образа жизни началась при Петре I и продолжилась при Ленине. Это модерн в его евразийском варианте. И русская революция, и горбачевская перестройка, и ельцинские реформы, обернувшиеся трагическим надломом цивилизации в целом (что свидетельствует об исчерпанности модерна и актуальности религиозного возрождения), демонстрируют установки модерна в его западном варианте. Россия еще далека от постмодернизма, хотя некоторые и утверждают, что он в России и родился (М.Эпштейн). Модерн, конечно, не иссякает и по сей день, и глобализация, развертывающаяся сегодня во всем мире как американизация, об этом свидетельствует. Ж.Бодрийяр справедливо пишет, что идеи Просвещения в Америке продолжают функционировать в тех же формах, какими они в западных странах имели место в XVIII веке. Он пишет, что «американцы, отгороженные океаном, просторы которого сделали из них что-то вроде острова во времени,

сохранили в целости и сохранности утопическую и моральную перспективу мыслителей XVIII века»⁶.

Однако история России не сводится к установкам модерна. Оппозиционное модерну настроение—романтизм—имел в свое время в России колоссальный резонанс. В России западному модерну противостоит ярко выраженное восточное начало. Запад его ощутил, когда здесь стали читать романы Л.Толстого и в образе Пьера Безухова обнаружили, как выразился один французский критик, душу буддистского монаха⁷. Однако наиболее активной оппозицией западному модерну в России оказывается византийское начало. Ведь именно с помощью Византии русские люди усвоили учение Христа, причем в специфической интерпретации. И как бы потом русские люди ни стремились стать протестантами (известно, какое уважение Петр I питал к Лютеру), византийская традиция стала барьером на пути вхождения России в семью европейских народов. Разумеется, на том этапе истории, когда глобализация развертывалась в форме вестернизации, а это есть эпоха Нового времени, Запад во многом определял сознание русского человека. В эту эпоху византийское начало вытеснялось в коллективное бессознательное, тем более, что установки модерна были направлены против религии, а византийское начало связано именно с религией. Однако оказываясь на положении коллективного бессознательного, византийское начало продолжало проявлять активность, воздействуя не только на массовое сознание, сознание элиты, но и на функционирование в России социальных институтов. Так, авторитарная государственность, которую можно проследить на протяжении всей русской истории, тоже относится к византийской традиции. Как, впрочем, и незнакомый Западу в такой форме союз церкви и государства. И какие бы революции на западный манер в России ни происходили, в конечном счете, революционная смута заканчивалась возрождением авторитарного государства. Византийская установка жестко срабатывала.

Однако самое, пожалуй, для нас интересное—это то, что, демонстрируя в Новое время процессы секуляризации, Россия все же продолжала сохранять средневековое, а точнее, византийское мировосприятие с присущими ему религиозными установками и образами, что не всегда можно оценивать негативно и что накладывает в России заметную печать на кино. Здесь модерн даже упаковывается в эсхатологические, т.е. опять же в средневековые формы. Лишь учитывая византийскую традицию, можно прочитать российское кино как единый текст. Но, как это ни покажется парадоксальным, в этот текст не всегда вписывается А.Тарковский, в фильмах которого возрождается религиозная напряженность русского человека. Кажется бы, все, что можно сказать о религиозности русского кино, сказано А.Тарковским. И всё же. Выскажем по этому поводу и свое дискуссионное суждение. Фильм «Ностальгия» заканчивается замечательным и во многих отношениях программным кадром—тем, что называют глубинной мизансценой. Герой фильма сидит у лужи, в которой отражаются окна готического собора. За спиной героя—дом. Вообще, в кадре воссоздан русский пейзаж, что вполне оправдано, ведь герой фильма—русский художник, находящийся за границей, точнее—в Европе, и тоскующий по родине. Посте-

пенно камера удаляет от нас пейзаж с героем. И за его спиной угадывается задняя стена храма. Постепенно поле зрения расширяется, и в кадре появляются две боковые стены храма. Очевидно, купол храма отсутствует, поскольку на его пол падает снег. Кадр этот весьма многозначен. И хочется его прочесть как символ тесной связи между русской темой и западной верой, поскольку речь идет о соборе. Это выражение знакомой идеи В.Соловьева о всеединстве, о России как части западной цивилизации. Собственно, благодаря так называемому русскому западничеству мы к этому образу привыкли. Все это не может не вызывать положительных эмоций. Тем не менее, в связи с этим невозможно не вспомнить выражение «розовое христианство», которое принадлежит К.Леонтьеву, употребившему его в связи с пониманием христианства Ф.Достоевским и Л.Толстым. Но это словосочетание мы могли бы употребить и по отношению к А.Тарковскому. По мнению К.Леонтьева, великие русские писатели XIX века христианство связывали с наступлением всеобщей гармонии и всеобщего примирения людей, что смягчало и даже устраняло эсхатологические образы. По мнению К.Леонтьева, это что-то вроде ереси, идущей от Запада. Идеи западного прогресса приглушали столь характерный для первоначальных христиан эсхатологический нерв религии. Философ говорит, что если Христос и обещал гармонию, то только после вселенской катастрофы и гибели всего живого на Земле. На первое место в этом видении выдвигается не торжество любви, а близость конца света⁸. Соответственно, иначе видит философ и лик Христа—это грозный судья, а не всепрощенец. Но такой образ Христа и такую эсхатологическую ментальность русские заимствовали в Византии. Между прочим, Христос у А.Тарковского от такого толкования далек. Собственно, это противоречие А.Тарковский выразил в дискуссии между византийским иконописцем Феофаном Греком и русским мастером Андреем Рублевым. Грозный и суровый лик Христа, знакомый по сюжетам иконописи, воссоздающей образ Страшного суда, позволяет говорить о византийской традиции в русском православии. Любопытно, что в дискуссии между Феофаном Греком и Андреем Рублевым А.Тарковский стоит на позиции последнего. Однако в фильме «Жертвоприношение» у него побеждает все же позиция Феофана Грека.

Нельзя утверждать, что в русской иконописи византийский стиль все определяет. На Руси византийская суровость и строгость уступали место более эмоциональному, лирическому и просветленному началу в религии. Аскетическое начало в ней было ослаблено. «Под личиною византийских форм русские люди сумели прозреть их греческую, эллинистическую сердцевину и сумели блестяще использовать последнюю в создании того нового художественного мира, который, при всей своей преемственности от Византии, является глубоко оригинальным творением русского народа»⁹. Иконопись Андрея Рублева, выразившая этот стиль, свидетельствует, как «суровые, проникнутые глубоким психологизмом византийские лики сменяются открытыми, простыми, светящимися особым добродушием лицами»¹⁰. Так что если у Л.Толстого и Ф.Достоевского и проявилось «розовое христианство», то это органично, поскольку оно характерно для русской традиции вообще. Казалось бы, в этом направлении разворачивается и твор-

чество А.Тарковского. Однако даже творчество А.Тарковского свидетельствует о двойственности. Если в фильме «Андрей Рублев» автор, естественно, выражает традицию этого рода, то в «Жертвоприношении» его язык радикально меняется, позволяя говорить об иной, т.е. византийской традиции. Не случайно с первых кадров «Жертвоприношения» звучит проклятье этой последней и самой совершенной цивилизации. Но это эсхатология пророка Даниила и ничего «розового» тут уже нет. Если отсутствует последовательность в творчестве одного режиссера, то что уж говорить о русском кино в целом.

2. Актуализация византийской религиозной традиции в русском кино: влияние иконописи на киноизображение

От общего представления о религиозной традиции перейдем к иконографии религиозной живописи, которая не могла не оказывать влияния на становление и эволюцию киноизображения, что тоже связано с цивилизационной ментальностью. Казалось бы, византийское начало в российской культуре, проявляясь в форме коллективного бессознательного, на поздних этапах истории искусства, а тем более кино, уже не получает выражения. Но, может быть, мы просто не способны его обнаружить? Или—быть может, еще не наступил тот исторический этап, когда оно будет востребовано? Есть основания полагать, что если характерная для XX века переходная ситуация означает, в соответствии с идеей П.Сорокина, смену культуры чувственного типа альтернативной культурой с ее тяготением к сверхчувственному, то многие религиозные, в том числе и средневековые, и византийские традиции еще будут востребованными. В этом отношении кино может рассматриваться в виде барометра, информирующего об изменениях в массовой ментальности. В таком случае тот процесс, который в поздней истории развертывался под воздействием идеи модерна в ее западных формах, может обернуться трагедией, которая, если верить представителям Франкфуртской школы в философии—Т.Адорно и К.Хоркхаймеру, уже развертывается. Однако угасание модерна означает и конец лидерства Запада и активизацию альтернативных цивилизаций. Но этот процесс, собственно, завязался уже в начале XX века. Русская революция, в идее которой многое от религии, может служить его истоком. С этой точки зрения привычная оценка консервативного, а значит, недоразвившегося, непрогрессивного начала, что часто отождествляется с православной религиозной традицией, обнаруживает несостоятельность. П.Новгородцев писал, что в православии нет ни католической дисциплины, ни протестантской свободы¹¹. В православии продолжает сохраняться дух первоначального христианства, т.е. напряженная религиозная экзальтация. По сути, православие сохраняет средневековую традицию, которую сначала откроет романтизм, а затем реабилитирует русский Серебряный век. Иначе говоря, потенциал византийской традиции, а значит, и православия еще не исчерпан. Остановимся на двух событиях начала XX века, весьма значительных для судьбы культуры—возникновении кино и открытии средневековой иконы в России. Одновременность этих событий весьма значима.

Консервативное начало православия проявилось также и в понимании иконописи. Русская средневековая икона исключает трансформацию сюжетов по мере развертывающихся процессов секуляризации культуры. Она продолжает оставаться верной византийской традиции. Хотя на нее оказывали влияние разные традиции, она, тем не менее, поддается секуляризации, стремясь сохранить сверхчувственное начало. В.Топоров пишет: «Образ сохраняется, но “изображаемое” в нем тускнеет и уходит на задний план, который сохраняет свою цену только для язычников; христианин же читает старый образ по-новому, если угодно, тоньше. Предполагая в нем иную и при этом большую глубину <...> Ни ветхозаветный апофатизм с его запретом на сферу изображаемого, ни полнокровный “натурализм” античного искусства—как греческого, так и римского, не были усвоены складывающимся христианским искусством, но были учтены им и сыграли, каждый по-своему, значительную роль в становлении христианского искусства, прежде всего иконописи»¹². Особенностью византийской иконы явилось то, что она сохраняла символические образы (например, Страшного суда) такими же, какими они существовали в первые века христианства. Следовательно, со следами античных изобразительных приемов. Эта традиция иконописи отчасти была усвоена и сохранена на Руси. Конечно, изменения имели место, но, как пишет В.Цодикович об одной из фресок Страшного суда, «они выглядят как дополнение к классической византийской схеме и принципиально ее не изменяют»¹³. По этому поводу Ф.Буслаев писал: «Самое существенное сходство русского изображения Страшного суда с византийским, особенно важное для истории древне-христианского искусства, состоит в символических образах, которые ведут свое происхождение от первых веков христианства, когда новообращенные в эту религию художники, не забыв античных форм, одевали в них свои новые идеи. Византийское искусство, верное древнейшим преданиям, даже в эпоху своего упадка передало Древней Руси многие из этих классических форм, бессознательно служа таким образом проводником античного начала, от которого потом сознательно само желало бы отказаться»¹⁴.

Однако русская иконопись не только сохранила древние традиции иконописи, исключавшие новации Ренессанса, но она продемонстрировала и антииндивидуалистическую традицию, соответствующую установкам русской культуры как культуры соборной. Так, изображения Страшного суда предполагают возмездие за грехи не отдельным индивидам, а целым народам, которые, оставаясь языческими или придерживаясь иной веры или иной традиции в вере, должны неизбежно погибнуть. Вот суждение по этому поводу Ф.Буслаева. «Нужно ей было противопоставить язычество христианству, и вот она собрала в День Судный к последнему ответу на Страшном суде целые царства и народы. Наш подлинник, верный представитель старины и предания, без всяких эстетических соображений, сохранил до наших времен это первобытное представление, составленное в эпоху перехода от язычества к христианству, когда еще свежи были в памяти предания о всемирном движении народов. Благодаря неразвитости искусства в Древней Руси, благодаря той неподвижности в идеях, которую отмечалась

наша старина, этот древнейший эпический мотив уцелел в возможной сохранности и доселе»¹⁵.

В византийских и русских изображениях Страшного суда огненный поток, вытекающий из левой стопы Христа, змееобразными извилинами охватывает пришедшие на суд народы¹⁶. Так, в русских изображениях Страшного суда XV–XVI веков изображены все народы земли, ожидающие своей участи, в том числе греки, евреи, эфиопы, Литва, ляхи, немцы, Татры, турки, христиане, арабы, римляне, армяне, негры, караимы, сарацины, измаилтяне, цыгане, румыны и т.д. После огненного испытания не все из этих народов спасутся. Это образ глобализации в его православном, религиозном видении. Видению этому близка постановка вопроса о принятии новой веры—социализма в России XX века, без которой не существовало бы советского кино. Это не западная, не индивидуалистическая, не ренессансная, не протестантская интерпретация Страшного суда. Вот как понимает этот антииндивидуализм в русской иконе Ф.Буслаев. «Не утонченные пороки развитой эпохи и не ухищрения греха, не ереси и расколы должны были занимать место в этих изображениях, но первоначальные и основные нарушения правды Божественной и человеческой, проступки и грехи, известные и понятные народу грубому и невежественному; не отдельные личности извергов и тиранов и безбожников, никого не интересующие,—но целые массы народов языческих, которые осуждены на вечную муку, если не обратятся к Христу. Всякая мысль об отдельной личности, как капля в море, исчезает здесь во всемирном перевороте, который совершается во имя новой религии. Эти изображения Страшного суда должны были отразить в себе необъятную картину того всемирного средневекового движения, в котором одни народы сменяются другими, и вот они в своем шествии по временному пути истории внезапно останавливаются в этих изображениях Страшного суда для того, чтобы своим ответом перед Вечным Судиею определять свое вечное, непреходящее значение в судьбах мира»¹⁷. Размежевание человеческих образований по классам, столь знакомое по русским фильмам, соответствует размежеванию народов по царствам, которые, по предсказанию пророка Даниила, неизбежно должны погибнуть и уступить место тысячелетнему царству в его марксистской, а точнее, ленинской интерпретации.

Собственно, ведь именно так строится фильм С.Эйзенштейна «Октябрь». Все, кто противоречит победоносному шествию большевиков к власти, заслуживают суровой кары. Это и собратья по революционному движению—меньшевики, сопротивляющиеся революционному насилию, это и юнкера, охраняющие Зимний дворец, и казачий артиллерийский корпус, и женский батальон, и, наконец, весь состав Временного правительства и, конечно же, все те, кто связан с армиейдвигающегося на Петроград генерала Корнилова. В этом размежевании по классовому принципу доминируют только две краски. Все, кто выступает против большевиков, изображены сатирически, в негативном духе. Изображение только одних воительниц из женского батальона на фоне мраморных скульптур на тему материнства о многом свидетельствует. Или, скажем, фигура Керенского перед царскими покоями, монтирующаяся с изображением павлина, распускающего свой

экзотический хвост. Кстати, здесь достаточно гнева, обращенного против первого лица государства—царя. Довольно назвать хотя бы разбор толпой памятника Александру III. Затем эта вакханалия разрушения повторится в «Бежине луге». Но в фильме «Октябрь» достается также и церкви. Ведь служба в церкви монтируется с кадрами заседания Временного правительства. Здесь церковь и власть, хотя бы в лице членов Временного правительства, тесно связаны. Тема религии повторится и в эпизоде с оргией разрушения в интерьерах Зимнего дворца. Вооруженные представители пролетариата находят не только портреты царя, но и икону с Иисусом Христом, благословляющим изображенных на ней членов царской семьи во главе с Николаем II. Эсхатологические пророчества Даниила, несомненно, в интерпретации Страшного суда получили отражение. Так, описывая икону XVI века с изображением огненного потока, В.Цодикович пишет: «Здесь же крылатый зверь с хвостом, заканчивающимся драконьей головой—символ царства римского (антихристово), закатившегося в геенну,—оно изображено первым сверху среди четырех кругов с символами погибельных царств, примыкающих к огненной полосе»¹⁸.

3. Онтология православной иконы: сохранение пластов изображения, не сводимых к художественным и эстетическим аспектам

Теперь перейдем непосредственно к взаимоотношениям киноизображения и иконописи. Попробуем отвлечься от содержания конкретных фильмов и поставим вопрос так. В каждой культуре появлению киноизображения предшествовали другие типы изображения. Какие-то из них в определенных культурах оказались более предпочтительными. Следовательно, как можно предположить, они не могли не воздействовать на онтологию киноизображения. Когда этот вопрос ставится применительно к западной культуре, то констатируется, что эпохе кино предшествовала эпоха комиксов¹⁹, и эта тенденция определила дальнейшую логику истории кино. Относительно русского кино так утверждать нельзя. Здесь культура комиксов не имела места. Немаловажным обстоятельством здесь является то, что Россия—та цивилизация, в которой Реформации не было, а значит не было и иконоборчества, по крайней мере, в формах, характерных для Запада. Конечно, начиная с Петра I, здесь можно фиксировать активное протестантское влияние. Однако иконоборчество коснулось лишь отдельных маргинальных и сектантских субкультур (вроде стригольников). На Западе Лютер освобождает верующих от власти образов. «Пустые стены реформационных церквей подтверждают отсутствие “идолопоклоннических” образов папистов. Они суть символы очищенной религии, освобожденной от зрительных образов, они выражают доверие к слову»²⁰.

Иное дело—Россия. Здесь количество икон всегда удивляло наблюдателей и путешественников. Это явление в XIX веке обратило на себя внимание публициста В.Безобразова. «Причина такого наводящего на размышление усердия—в той “громоздкой потребности” русского народа в иконах, которая “не умолкала” посреди всяких внешних переворотов и потрясений»; спрос на иконы «возникает из всеобщей насущной потребности десятков

миллионов народа, в котором каждый нищий скорее согласится обойтись в своем углу без куска хлеба, даже без водки, чем без благочестия»²¹. Превосходный исследователь функционирования иконы в России О.Тарасов констатирует: «Иконы на Руси в помещениях действительно ставились кругом, везде, где надо и не надо. И в XVI, и в XVII, и в XIX вв. их можно было найти не только в каждом доме, но почти в любом общественном заведении, будь то магазин, каба́к, железнодорожная станция, больничная палата, публичный дом или суровая тюремная камера»²². О.Тарасов настаивает на том, что подобной ситуации не могло быть ни в одной культуре. «Нигде, кроме императорской России, мы не найдем столь необыкновенного распространения в XVIII–XIX вв. икон, миниатюр и религиозных картинок для простонародья, на которых бы изображались иконы. Нигде не были так распространены и популярны житийные образы и небольшие моленные иконки с большим количеством небожителей; наконец, нигде так не почитались иконы, на которых святые были бы представлены в молении перед богородичным образом, или же небольшие иконки для паломников, на которых можно увидеть святого с основанным им монастырем и почти всегда изображенной чудотворной иконой, которой посвящалась одна из церквей или один из приделов в этом монастыре»²³. Русская культура—это та культура, в которой икона не могла не оказать огромного влияния на семантику киноизображения. Хотя понятно, что по идеологическим причинам это влияние не могло быть явным и комментируемым. Этим Россия отличается от Запада, в котором, как известно, под воздействием секулярных процессов религиозные сюжеты, начиная с Ренессанса, утрачивают свой сверхчувственный смысл, приобретая все больше профанный, а следовательно, преимущественно эстетический характер. Следовательно, от иконы в ее средневековых формах на Западе отучала уже сама религиозная живопись как живопись на религиозные темы. Начиная с Ренессанса, история живописи на Западе—это история секуляризации изображений, готовящая западного массового зрителя к истории рецепции кино.

Однако вопрос о воздействии иконописи на кино исключительно к эстетическим аспектам не сводится. Не сводится он и к семантическому его аспекту. По сути дела, в XX веке степень зависимости изображения, в том числе и киноизображения, от иконописи—это вопрос, касающийся не только семантических, но и рецептивных аспектов кино, а следовательно, он тоже связан с ментальностью русских. Независимо от содержательных, формальных и семантических аспектов фильма в процессе его восприятия имеет место проекция коллективной ментальности на фильм, которая называется вторичной, но не менее активной семантикой фильма. Что же касается сути ментальности русских, то о ней Н.Лосский сказал так: русский народ весьма одарен чувствительностью к высшим формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт²⁴. Эта особенность ярко проявилась в эпоху распространения кино, то есть в эпоху Серебряного века, особенно в русском символизме, воскрешающем традиции романтизма, а также средневековые традиции. Как ни странно, но этот пласт сверхчувственного характерен уже для фотографии, хотя, казалось бы, именно фотография, а не только комиксы, входит в историю секуляризации визуальной культуры.

В своей книге о фотографии Р.Барт обратил внимание на особую ее ауру, которая, как утверждал В.Беньямин, в кино угасает. Однако в культуре, реабилитирующей средневековые ценности, аура не может совсем угаснуть. Р.Барт сближает фотографию с театром, а последний, в свою очередь, с культом мертвых и, собственно, выявляет мифологический и архетипический пласт фотоизображения²⁵.

Это можно проиллюстрировать и на примере русского кино. Ведь Мавзолей с телом Ленина в русской истории XX века—лишь видимая часть айсберга, если под этим айсбергом подразумевать коллективную ментальность. Невидимая часть айсберга проявилась в рецепции кино. Но, чтобы это показать, придется отказаться от привычных эстетических и искусствоведческих подходов. Как пишет Х.Бельтинг, «мы в такой мере находимся во власти понятий “эпохи искусства”, что можем лишь с трудом составить представление об эпохе образа»²⁶. Но к этой эпохе в связи с кино придется вернуться. Она еще не успела исчезнуть. Традиция иконописи возвращает в архаическую эпоху культуры, когда изображения воспринимались синонимами изображаемого. Обращаясь к египетским и античным изображениям, П.Флоренский пытается понять функции маски в культе усопших. Маска усопшего не имеет самостоятельной ценности. Маска—это тот же усопший, но только уже в своем небесном бытии, полном величия, божественного благолепия, небесного света, что, собственно, и является первообразом. «Маска покойного—это сам покойный,—пишет П.Флоренский,—не только в смысле метафизическом, но и физическом; он здесь, сам он являет нам свой лик. Иной онтологии не могло быть и у египетских христиан: и для них икона свидетеля была не изображением, а самим свидетелем, ею и чрез нее, посредством нее свидетельствующим»²⁷.

Какое отношение этот вывод имеет к кино? Самое прямое. Кино провоцирует активность ранних уровней мышления и, соответственно, понижает активность уровней поздних. Этот вывод С.Эйзенштейн извлекает из культурно-исторической психологии, т.е. школы Л.Выготского. В выступлении на творческом совещании работников кино в 1935 году для иллюстрации этого положения он приводит такой пример. «Когда девушка, которой вы изменили, “в сердцах” рвет в клочья фотографию, уничтожая “злого обманщика”, она в мгновение повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта)»²⁸. Получается, что в поведении покинутой девушки проявляется та же закономерность, что и в рецепции иконы—изображение любимого идентично самому любимому. Здесь мы затрагиваем значимый аспект вторжения в рецепцию изображения архаического слоя сознания. С.Эйзенштейн считал, что такие слои сознания неизбежно в рецепции кино активизируются. Более того, их можно сознательно спровоцировать, даже ими управлять. После Лютера иконопись занимает свое место в музеях и подлежит эстетическому и искусствоведческому анализу, и отмеченная нами важная сторона рецепции иконы становится как бы не существующей. Иное дело—кино, восприятие которого актуализирует мифологические и архетипические пласты изображения, особенно в русской культуре.

4. Средневековая икона и платоновская традиция

Однако проблема заключается не только в том, что влияние иконы на рецепцию киноизображения активизирует пралогический, т.е. доэстетический и дохудожественный пласты сознания. Икона консервирует также и уже почти забытые к XX веку, но некогда весьма активные эстетические установки. К моменту становления культуры идеационального типа они вновь становятся притягательными. Поэтому резонанс открытия средневековой иконы на рубеже XIX–XX веков далеко не случаен. Причем, открытое с помощью иконы эстетическое содержание в эпоху становления идеациональной культуры, в контексте которой разворачивается история кино, содержит тайну киноязыка, которую существующая в XX веке теория кино не смогла разгадать.

Действительно, в вопросе выявления воздействия иконописи на киноизображение до сих пор слабо прокомментировано то обстоятельство, что появлению кино и параллельно его освоению в русской культуре разворачивается открытие средневекового примитива, т.е. иконы. Этот факт не является событием одной лишь церковной жизни. Он имеет важный эстетический и культурный смысл. Обратимся для более глубокого его осознания к П.Флоренскому. Он подверг критике принцип построения в живописи, который утверждался на Западе с эпохи Ренессанса и на протяжении всего Нового времени. Считалось, что данный принцип, называемый линейной перспективой, и является самым прогрессивным. Возвращаясь к средневековому принципу или к принципу обратной перспективы, столь репрезентативному для иконы, П.Флоренский утверждает, что прием совмещения в одном и том же изображении множества точек зрения, что характерно для обратной перспективы, является более демократичным и в большей степени соответствует культуре XX века²⁹. И дело тут не в том, что, начиная от Сезанна, а затем в творчестве кубистов и футуристов, новая живопись стремится вернуться к доренессансному принципу построения изображения. Ведь когда новая или авангардная живопись это делает, она тем самым разрушает себя. По сути дела, реконструкция доренессансного построения пространства в культуре XX века позитивна лишь в кинематографических, а не живописных формах.

Это и констатирует С.Эйзенштейн. Пытаясь понять диалектику функционирования в художественном сознании целостного, недифференцированного представления, с одной стороны, и расчленяющего, фрагментирующего представления, с другой, он пишет: «Однако правильное сочетание обеих тенденций: и непрерывности (характерной для раннего мышления), и расчлененности (развитым сознанием), то есть самостоятельности единичного и общности целого, конечно, мог осуществить только кинематограф—кинематограф, который начинается отсюда, куда “докатываются” ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм и т.д.). Ибо только здесь—в кинематографе—возможно воплощение всех этих чаяний и тенденций других искусств—без отказа от реализма—чем вынуж-

дены расплачиваться искусства другие (Джойс, сюрреализм, футуризм), но больше того—здесь они осуществляются не только не в ущерб ему, но еще и с особенно блестящими реалистическими результатами»³⁰. В данном случае режиссер пишет не столько о монтажном построении, сколько о многоуровневости акта художественного мышления. Но, в конце концов, для него монтаж и был средством активизации этой многоуровневости. Ведь именно монтаж и делает возможным совмещение разных точек зрения, причем эти точки зрения здесь предстают не одновременно, а последовательно. Хотя эта последовательность следующих друг за другом кадров не исключает эффекта одновременности. Принцип иконописи реабилитируется кинематографом, становясь здесь органичным. Так что поставленный нами вопрос о воздействии иконописи на киноизображение не является искусственным. Приемы иконописи реализуются в киномонтаже.

Однако влияние иконописи на киноизображение не исчерпывается формальными приемами, по крайней мере, в русском кино. Здесь опять-таки актуализируются древнейшие пласты ментальности, соответственно, и пласты эстетического отношения к реальности. На примере истории живописи Э.Пановский показал, что она выстраивается вокруг двух центральных дискурсов: с одной стороны, мимесиса, т.е. аристотелевского принципа, а, с другой, платоновского принципа или первообраза³¹. Секуляризация культуры на Западе сделала доминантным принципом аристотелевский принцип или принцип мимесиса. Этот принцип торжествует в кино как фиксаторе физической реальности. Однако XX век, начиная с авангарда, в котором значительное место уделяется беспредметному или абстрактному принципу, проявил интерес к противоположному дискурсу, казалось бы, уже не существующему. Открытие на рубеже XIX–XX веков русской иконы потому и оказалось грандиозным событием, что она продемонстрировала платоновский принцип первообраза в его чистом, даже законсервированном виде. В данном случае консервативная традиция в иконописи обнаружила свой позитивный смысл. Казалось бы, что общего у русской иконы с античным искусством? Да и как можно говорить об античности применительно к России? Но вот констатация этой связи В.Лазаревым. «Под личиной византийских форм русские люди сумели прозреть их греческую, эллинистическую сердцевину и сумели блестяще использовать последнюю в создании того нового художественного мира, который, при всей своей преемственности от Византии, является глубоко оригинальным творением русского народа»³². Раз русские заимствуют христианскую веру у Византии, то отсюда и использование ими византийской иконографии. Платоновская традиция, проявляющаяся в соотносении чувственного образа с идеей или первообразом, русскими иконописцами была заимствована из Византии.

Так, изучая этот вопрос и ссылаясь на известный труд Э.Пановского «Идея», В.Лазарев констатирует, что в византийской эстетике учение о прототипе (идее) занимает центральное место³³. В данном случае исследователь под термином «прототип» подразумевает платоновский «первообраз». Имея в виду византийских художников, В.Лазарев писал: «Художники ставили себе задачей изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматри-

валась как творческая мысль Бога. Тем самым она становилась метафизической сущностью. Благодаря тому, что у византийцев отсутствовало понятие художественной фантазии, возможность адекватного познания идеи в корне отрицалась. К ней можно было лишь приблизиться, но ее нельзя было запечатлеть в материи. Это максимальное приближение к прототипу и представлялось византийцу конечной целью всего произведения. Чем сильнее просвечивала в последнем идея, тем выше оно расценивалось. Поэтому художники стремились к тому, чтобы изображать не случайные моменты явления, не его меняющиеся аспекты, а его неизменную сущность. В данном разрезе их искусство, подобно искусству египтян, должно было бы понравиться Платону, требовавшему в своих «Законах» строгой законченности художественных форм, преодолевавшей хаотическое многообразие действительности»³⁴.

Русская икона исключала вторжение в нее секулярных, профанных мотивов. Между тем, именно это обстоятельство представляет, начиная с Ренессанса, генеральную линию развития западного искусства. Но данная логика развития искусства привела к угасанию и исчезновению платоновского дискурса. Русская иконопись приковала к себе внимание тем, что сохранила один из устойчивых дискурсов в эстетике, представший в XX веке в форме юнговского архетипа, заново открывавшего платоновскую идею. Лишь икона требует отречения от чувственных предметов и отнесения всего их многообразия к первообразу. Не случайно П.Флоренский сближает иконопись с платоновской традицией. В его «Иконостасе» мы находим такое суждение. «Но знаешь ли <...> наоборот, мне казалось, что онтология церковная и платоновская так чрезвычайно близки к процессу живописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснить. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на культ, что его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвященный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, я думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо—художественного творчества земных художников»³⁵. Это удивительно проницательное суждение П.Флоренского ориентирует нас на архетипическую интерпретацию русского фильма, ведь методология аналитической психологии как раз и ориентирована на платоновскую традицию, вернее, в эпоху позитивизма сохраняет верность этой традиции.

Для иллюстрации этого тезиса вернемся к первому фильму А.Тарковского о погибшем отроке Иване. Появившись, фильм изумлял высокой изобразительной культурой, столь непривычной после господства на экране «большевистской» эстетики, требовавшей огромной словесной массы и обернувшейся упадком изобразительной культуры, об опасности которого еще в начале 1930-х годов предупреждал С.Эйзенштейн³⁶. Впрочем, по части возвращения к изобразительной культуре фильм А.Тарковского не был исключением. Об этом же свидетельствовали и картины «Летят журавли» М.Калатозова и «Мир входящему» А.Алова и В.Наумова. Фильм А.Тарковского удивлял и продолжает удивлять не столько использованием режиссером пластических образов, что привело к радикальному обновле-

нию языка кино эпохи «оттепели», сколько заимствованными из иконописи и, в частности, из иконографии Страшного суда образами.

По сути дела, драматургия, развертывающаяся в фильме на вербальном уровне, уступает место визуальной драматургии, в которой во взаимодействии вступают такие первостихии, как вода, огонь, свет, деревья и т.д. Конечно, сам режиссер подсказывает, как следует воспринимать фильм. Иван смотрит альбом с гравюрами А.Дюрера к первому изданию Библии Лютера. Он обращает внимание на «Четырех всадников Апокалипсиса». Как известно, с XVII века в русской иконе сказывается влияние А.Дюрера³⁷. Там, где Апокалипсис, там и огонь. Однако в фильме А.Тарковского материализуются более древние, скорее, византийские, но, может быть, и еще более ранние представления. Во-первых, столкновение народов во Второй мировой войне А.Тарковским воспринимается огненным обновлением земли. Огонь—это и обгоревшие дома, и взрывы устремляющихся в небо ракет, на мгновение освещающих передвижение лодки, на которой бойцы сопровождают Ивана в разведку и, наконец, одинокое обгоревшее дерево, которое появится в финале фильма, когда в последний раз возникнет наплыв—детский сон Ивана с безмятежным пейзажем. Однако в этом детском мире появится одна вносящая дисгармонию деталь—обгоревшее дерево. Но это и обгоревшее здание на одной из улиц Берлина, в котором пытали юного разведчика и в котором он был повешен. Все свидетельствует о том, что огню здесь придана генерализующая трактовка. Это именно конец света, а, следовательно, и Страшный суд, образ которого материализуется во всепожирающей силе огня. Как и на иконе, воспроизводящей сюжет Страшного суда, в фильме А.Тарковского имеет место очистительное действие огня. Через огненный поток во время кончины мира должны пройти все люди—и праведные, и грешные. Хотя в поздней христианской историографии это правило не распространяется на праведников, их стараются изъять и защитить от действия огня³⁸. При этом перечисленные стихии между собой связаны. Здесь вода представлена не только рекой, по которой отправляется на тот берег Иван, и не только берегом живописного озера, по которому отрок Иван бежит со своей сестренкой (наплывы, связанные с детскими воспоминаниями), но и колодецем, из которого извлекают ведро с разбрызгивающейся водой. Колодец же в фильме связан не только с поверхностью земли. Проникающая в него камера фиксирует его связь с темнотой, тьмой, с подземным миром, злом, для искоренения которого и призывается огонь. С другой стороны, постоянное повторение дерева на берегу озера, где играют дети, актуализирует связь с небом, ведь, как известно, дерево символизирует путь наверх, т.е. в иное царство или в царство предков. Таким образом, пластические лейтмотивы фильма воспроизводят древнейшую и знакомую по образам иконописи космологическую схему микрокосма.

Однако фильм А.Тарковского—это не только воспроизведение Страшного суда, который здесь можно восстановить по изобразительным деталям и который по-настоящему А.Тарковский воспроизведет позднее в картине «Жертвоприношение». В соответствии с пророчеством Даниила А.Тарковский покажет, что речь идет о последней и самой совершенной ци-

визации, которая, вызвав к жизни атомную энергию, по сути, тем самым приблизила свою кончину и неизбежно должна погибнуть, что в фильме и показано. Но фильм—это и воспроизведение жертвоприношения. В данном случае жертвой становится отрок. Это тоже православная традиция. Как утверждает Г.Федотов, «с особенным религиозным благоговением русское благочестие относится к младенцам, погибшим насильственной смертью. Здесь жертвенное заклание соединяется с младенческой чистотой»³⁹. И фильм пластически строится так, что бойцы отправляют Ивана на лодке по огненной реке (на лодке/ладье в древности отправляли от берега умерших, что А.Тарковский воспроизведет в картине «Андрей Рублев») не в тыл врага, а на другой берег. В данном случае под другим берегом следует подразумевать мир умерших или мир предков. Но умершие уже присутствуют тут же, в огненной реке. Это бойцы, которых убили, когда они ходили встречать Ивана, возвращающегося из разведки. Этот мир усопших—это мир, в котором обитают все, к кому бог питает особую любовь. По водно-огненной реке, затопившей деревья, переправляют не только в ад (а война и есть ад), но и в рай. Собственно, мы убеждаемся, что мир фильмов А.Тарковского архетипичен, что и позволяет утверждать, что в его творчестве возрождаются платоновские традиции в искусстве. Обновления мира с помощью огненного испламенения не произойдет, если в жертву не будут принесены лучшие представители человеческого рода или те, у кого грехи еще отсутствуют. Фильм А.Тарковского явился истоком новой вспышки религиозности, которая в русском кино в основном и представлена творчеством этого режиссера. Однако было бы большой ошибкой считать, что А.Тарковский исчерпывает все религиозные поиски в русском кино. В связи с этим хотелось бы сказать о том, что менее известно. Точнее, фильмы-то широко известны, а вот сохраняющиеся в них уровни бессознательного остаются нерасшифрованными.

5. Две традиции внутри православия и их актуализация в кино

Византийское начало в русском кино не актуализируется лишь в кинообразовании. Попробуем под этим углом зрения рассмотреть тип героя. Вернемся к зафиксированной нами двойственности в ментальности русского человека. Дело здесь не только в оппозиции западной и византийской традиции. Внутри византийской традиции тоже можно фиксировать противоречие. В православии существует не один, а два идеала религиозности или духовной жизни. В пантеоне святых каждый из них имеет своего носителя—святого. Обе эти внутренние традиции проявились в кино. Когда об этом пишет Н.Бердяев, он одну традицию связывает с Иосифом Волоцким, другую—с Нилом Сорским⁴⁰. Я думаю, что художники тоже делятся на эти два типа. Не случайно Л.Толстого называли юродивым. Первая традиция связана с союзом церкви и государства, вторая—с аскетизмом, покаянием, уходом от мира и, соответственно, с пустынножительством и странствованием. Эту традицию выражает также Сергей Радонежский, которого обычно сближают с Франциском Ассизским, что подчеркивает близость православия к католицизму. Именно она и связана с мотивом покаяния. Когда

В.Топоров пишет о С.Радонежском, он подчеркивает, насколько значимой эта традиция оказывалась в эпоху смуты, например, в XIV веке. «Аскетизм как покаяние и очищение в форме ухода от мира и обретения чистоты, близости к Богу стал в XIV веке знаменем времени, и его роль в собирании Руси, ее духовном возрастании была не меньшей, чем роль Церкви в лице московских митрополитов и роль московских князей»⁴¹. Но эта традиция как традиция очищения и покаяния актуальна и сегодня. Вот в этом контексте мы и можем по-настоящему оценить фильм П.Лунгина «Остров» и найти ему место в культуре. В нем мы узнаем актуализацию данной религиозной традиции или традиции Нила Сорского. Данную традицию, связанную с выходом человека за императивы социальных статусов и социальной иерархии будем обозначать лиминальной или «пороговой», используя термин английского этнографа В.Тернера. Этот тип представлен странниками, искателями, пустынножителями, вообще, маргинальными людьми, избегающими социальных контактов. Они предпочитают землю, планету, но не государство. «Лиминальные существа,—пишет В.Тернер,—ни здесь ни там, ни то ни сё; они—в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями, церемониалом»⁴². Особая интерпретация этого архетипа дана в таких фильмах, как «Дни затмения» А.Сокурова (1988), «Война» А.Балабанова (2002), «Космос как предчувствие» А.Учителя (2005).

Обе эти традиции в православии активно проявлялись на всех этапах истории, даже на том этапе, когда их религиозное происхождение было уже трудно проследить, поскольку они проявляли себя в светских сферах, не связанных с религией, а точнее, выражали разные грани одной и той же ментальности. Проблема заключается лишь в том, что в истории России первая традиция часто доминировала, получая государственные размах, а вторая оказывалась латентной, неофициальной. Но, несмотря на это, она имела колоссальное воздействие на русское искусство и, в частности, на русскую литературу, которую можно считать своеобразным творческим ответом на вызов истории, если под последней считать давление жесткой государственности. Обе традиции получили яркое выражение в кино, правда, не одновременно. Если первая традиция оказалась выраженной в революционных фильмах С.Эйзенштейна, актуализирующих иконописные многофигурные изображения со свойственным им классовым антагонизмом, то вторая—в фильмах А.Тарковского, в которых из кадра устранены массы и вожди, а внимание приковывается к индивиду, художнику—выразителю духа лиминальности.

Творчество А.Тарковского показательно еще и потому, что в нем нашел выражение идеал, утверждаемый в Евангелии от Иоанна, т.е. идеал братства между людьми и народами. Когда В.Шубарт, с огромным сочувствием относящийся к русской культуре, доказывал, что человечество в XX веке переходит к новому зону, в котором будет утвержден религиозный идеал Иоанна, то выразителем этой ментальности немецкий философ считал Россию. Я бы с его мнением поспорил: этому мешает активность первой традиции. Касаясь вопроса о причинах привлекательности христианского учения, А.Тойнби пишет, что секретом успеха христианской

религии является предложенный ею идеал человеческого братства и то, что христианские общества открыты для всех людей без различия культур, классов, в которых не будет ни скифа, ни эллина, ни иудея⁴³. И это православием было усвоено. А.Хомяков утверждал, что именно эта идея в православии выходит на первый план. Так, к церкви он относился не как к доктрине или системе церковного управления, а как к зародышу нового мира, в котором будет торжество братства⁴⁴. Эта идея особенно убедительно звучит в Евангелии от Иоанна. Именно в нем выражен дух согласия, любви и примирения («Да будет все едино»). Русский философ В.Соловьев разработывал идею всеединства. В нем же заключается пафос творчества Андрея Рублева. Эта традиция получает выражение в фильмах А.Тарковского. Естественно, что первая традиция могла проявиться в эпоху жесткой (т.е. сталинской) государственности, а вторая—в эпоху начавшегося ее распада или в эпоху «оттепели», о чем и свидетельствует фильм «Иваново детство». Для нас последняя эпоха показательна активизацией лиминальности в литературе, которая, хотя и не развернулась в кино в полную силу, но все же имела там резонанс. Для нашей темы, пожалуй, показателен лишь фильм «Прощание», поставленный по повести В.Распутина Э.Климовым, осуществившим замысел Л.Шепитько. Фильм показателен тем, что задуманная большевиками очередная гигантомания, связанная с построением гидроэлектростанции и, соответственно, с затоплением земель и, в частности, острова, где стоит много веков деревня, воспринимается чем-то вроде Страшного суда. По постоянно возникающим в кадре рабочим в целлофановых плащах, что, видимо, должно вызвать ассоциацию со слугами Антихриста, можно лишь догадываться о том, каким был замысел Л.Шепитько. Изумившая в своем предыдущем фильме аналогией с евангельским сюжетом, она, вероятно, и в этом фильме имела намерение ориентироваться на религиозные мифы.

*б. Столкновение цивилизаций как причина возникновения религии.
Религиозный аспект русской литературы*

Мы много внимания уделили тому, что православие как в своем византийском, так и в русском варианте сохраняет архаические формы религии. По сути, мы констатировали отсутствие эволюции в вопросах веры. Но это лишь одна сторона вопроса. Другая сторона связана все же с деформацией, спровоцированной процессами вестернизации в истории Нового времени. Несмотря на неспособность православия реформироваться на западный манер, трансформация ментальности в России все же разворачивается, в результате доминирующим типом личности становится мессианская личность, которая и определяет психологический контекст русского фильма в разных его вариантах, но в особенности в варианте фильмов о революции, которых в России было много и которые сохраняют связь с религией, хотя в них и присутствует воинствующий атеизм. Первоначально становление личности этого типа разворачивается в революционном контексте, распространяясь затем на все проявления русского человека. Если мы столь серьезное внимание уделяем византийской традиции, то в соответствии с ней

мы можем прочитать и всю российскую историю. Ведь акцент на Византии означает, что мы уже обращаем внимание не на западничество, а на сопротивление Западу. Позволим себе весьма парадоксальное и, разумеется, дискуссионное суждение. Историю взаимоотношений между Россией и Западом можно прочитать историей столкновения цивилизаций. Это словосочетание ввел С.Хантингтон применительно к ситуации конца XX века⁴⁵. Но это процесс, характерный для всей истории, неважно, в жесткой или в мягкой форме разворачивается такое столкновение. Что касается России и Европы, то здесь, разумеется, мягкий вариант, хотя непосредственные столкновения не только в XIX-м, но и в XX-м веке в их отношениях тоже имели место. Каким образом поставленный нами вопрос связан с религией и, соответственно, с кинематографом? Самым прямым.

Всякое проявление в истории столкновения цивилизаций своим следствием имеет, как считает А.Тойнби, возникновение новой религии. Так, Тойнби считал, что рождение христианства обязано столкновению между греко-римской и сирийской цивилизациями⁴⁶. Религия же, в свою очередь, проявляется, в том числе, и в искусстве. В частности, в кино, на чем мы и собираемся остановиться. Но до появления в кино это проявилось в русской литературе как основе возникновения и развития русского кино. Если мы утверждали, что историю отношений между Россией и Западом можно прочитать как историю столкновения цивилизаций, то, следовательно, мы должны предъявить доказательства того, что такое столкновение, в соответствии с тезисом А.Тойнби, вызвало здесь к жизни и новую религию. Кажется, что это констатировать невозможно и, следовательно, наши построения следует признать ложными. Здесь, скорее, можно обратить внимание на консервацию православия, которое, оберегая себя от воздействий со стороны других религий, блокировало всякое развитие, что подчеркивает его консерватизм. И этот консерватизм, поддерживаемый идеей о том, что православие сохраняет умонастроения первых христиан и потому остается самым верным хранителем учения Христа, естественно, укреплялся именно несходством цивилизаций.

Но, с другой стороны, здесь, несмотря на консерватизм православия, все же пустил глубоко корни протестантизм. Как подчеркивает Э.Эрикссон, анализируя фильмы М.Донского, поставленные по повестям М.Горького, процессы, характерные для протестантизма, в России тоже имели место. По утверждению Э.Эрикссона, поведение Алеши Пешкова в трилогии М.Донского свидетельствует о рождении нового русского типа души, русского индивидуализма. «Не Лютер и не Кальвин раскрыли для него новые глубины души; и не отцы-основатели и первопроходцы открыли для него еще не занесенные на карту континенты, где он мог бы преодолеть свое внутреннее и внешнее рабство. Сам по себе, без посторонней помощи и в тайном согласии с родственными душами, он должен научиться протестовать и развить—в самом широком смысле—“протестантскую” мораль»⁴⁷. И протестантизм, естественно, имел воздействие на русскую революцию. Но это воздействие имело место и раньше. В.Соловьев находил аналогичные процессы еще в России XVII века. «И вот,—писал В.Соловьев о раскольниках, сближаемых им с протестантами,—как бы снаружи ни отличалось

наше староверие от западного протестантизма, оказывается, что основной принцип того и другого один: личное мнение против вселенского определения церкви, частное против целого»⁴⁸.

Что касается русской революции, то в какой-то степени она развертывалась как Реформация, по крайней мере, таковой воспринималась и какие-то функции Реформации, действительно, в ней осуществлялись⁴⁹. Иначе говоря, даже отторгаемый консерваторами от православия протестантизм и без Реформации все же играл здесь активную роль и во многом воздействовал на русскую революцию, демонстрировал отношение русских к обрядам, духовенству и жажду живой, личной веры. Однако опять-таки это Реформация по-евразийски. Но, во-первых, мы настаиваем на мягком варианте столкновения, что имеет своим следствием ослабленный эффект. А, во-вторых, даже если о новой религии говорить в данном случае не приходится, все равно проекты такой религии в России все же имели место. Такой проект связан с Л.Толстым, которого Запад открывал с конца XIX века, постигая по его романам восточную психологию русского. Не случайно Л.Толстого называли «русским Лютером». В дневнике 1855 года он писал: «Разговор о божестве и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта—основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на Земле»⁵⁰. Однако существует также любопытная интерпретация творчества Л.Толстого и Ф.Достоевского, которых К.Леонтьев и называл «новыми христианами», упрекая их за «розовое христианство». Эта интерпретация принадлежит Д.Мережковскому, обнаружившему в русской литературе второй Ренессанс (после западного—первого), смысл которого, как он считал, заключается в синтезе христианства и язычества, духовного и плотского, в раскрытии сущности тела. По мнению Д.Мережковского, второе Возрождение на Востоке уже начинается, и оно развертывается в русской литературе. «Кажется, второе Возрождение это и начинается, действительно, ежели не в самой русской церкви, то около нее и близко к ней, именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового, таинственного “христианства Иоаннова”, как еще ни одна из всемирных литератур»⁵¹. Русская литература XIX века и была такой новой религией в художественных формах. Она и стала творческим ответом на Вызов истории, если под Вызовом следует считать лидерство Запада, навязывающего другим цивилизациям монологический, а не диалогический принцип взаимодействия. Иначе говоря, религиозность русской литературы—следствие столкновения цивилизаций. Кстати, и шпенглеровская версия сосуществования великих культур имеет в России исходную точку—теорию Н.Данилевского. Диалогический принцип взаимоотношений рожден в структуре романов Ф.Достоевского и впервые осознан на уровне философском в теории М.Бахтина.

Вернемся к лиминальному пафосу русской литературы. Когда я говорю о том, что русская литература явилась своеобразной религией в художественных формах, то я имею в виду прежде всего идеологию сочувствия к униженным, обездоленным и отверженным, без которой эту литературу

невозможно представить. По сути дела, художественная идеология русского романа—одно из слагаемых последующей революционной, большевистской идеологии, которая, правда, трансформировалась в тоталитарную идеологию. Поэтому вторая половина XX века разворачивается в России под знаком очищения лиминальной идеи в ее первоначальных формах от ее большевистской интерпретации, что определяет смысл фильма А.Тарковского «Андрей Рублев». В России это очищение будет связано также с так называемой «деревенской» прозой, повлиявшей на кино (Распутин, Шукшин, Астафьев и другие). Здесь опять-таки могу сослаться на фильм «Прощание» по повести В. Распутина, в котором грандиозный большевистский проект затопления деревни по причине строительства электростанции уже воспринимается в апокалиптическом духе. Эту религию в художественных формах я называю лиминальной идеологией, которая во второй половине XX века проявилась и в западном кино, особенно если иметь в виду католические мотивы в фильмах Ф.Феллини и П.-П.Пазолини. Говоря же о русской литературе XIX века как религии в художественных формах, я, естественно, под ней подразумеваю исходную точку для возникновения и становления русского кино. Без этой литературы и без этой идеологии русское кино невозможно представить. Ведь пролетариат с точки зрения внедренной этой литературой идеологии и является общностью обездоленных и угнетенных. Но именно пролетарий и есть герой русского кино первой половины XX века. Кстати, и не только пролетарий. Такой же лиминальный статус в России получали все малые народы и этносы, входившие в российскую цивилизацию. Иллюстрацией этого комплекса является фильм В.Пудовкина «Потомок Чингис-хана» как пример монологического восприятия мира, спровоцированного идеей мировой революции. Вышедший в 1991 году фильм Н.Михалкова «Урга—территория любви», связанный с евразийскими установками, демонстрирует уже распад монологической картины мира в общении с другими этносами и религиями.

Однако лиминальный мотив, перешедший в кино из литературы, а в литературу—из религии, т.е. византийской установки, не исчерпывает всех последствий столкновения между цивилизациями. Если применительно к XIX веку говорить о возникновении новой религии не приходится, то иная ситуация складывается в XX веке. И в контексте этой ситуации только и возможна разгадка функционирования религиозных архетипов в русском кино.

7. Личность мессианского типа как герой русского кино

Какое, однако, отношение имеет пролетарий к византийской религиозной традиции? И к какой традиции? Дело в том, что герой русского кино—пролетарий—это вовсе не средневековый или готический тип личности. Как писал П.Новгородцев, восточная традиция в русском православии связана с комплексом созерцательности, молчания и смирения⁵². Это и есть линия Нила Сорского или Сергия Радонежского. Когда В.Шубарт говорит о русском человеке, он говорит о гармоническом типе личности. Но точнее было бы говорить о русском, как о мессианском типе личности, которого мы

узнаем в героях советского кино—рабочих, пролетариях, крестьянах. В качестве примера героя этого типа можно сослаться на образ фабричного паренька Максима из трилогии Г.Козинцева и Л.Трауберга. Обнаруживая мессианский тип личности, мы, по сути дела, получаем ключ к русскому кино как единому тексту. Почти всех героев русского кино можно к этому типу отнести. Несомненно, что генезис этого типа личности связан опять же с византийской традицией. Хотя в подсознании такого героя можно обнаружить лиминальный мотив странничества и выхода за границы социальных статусов, он, тем не менее, в конечном счете, склонен реализовать лиминальный идеал в формах жесткой государственности. Таким образом, преобладающий тип героя в русском кино соответствует иосифлянкой традиции или традиции Иосифа Волоцкого. Эта религиозная традиция, опирающаяся на жесткую государственность, просто не могла не актуализироваться в эпоху новых цезарей, т.е. в XX веке. Византийская традиция связана с осознанием русским человеком себя избранным. На его долю, в соответствии с византийской установкой, выпадает величайшая миссия—быть хранителем чистой веры. Спрашивается, разве другие народы лишены этой миссии? В частности, даже те народы, что также исповедуют христианскую веру. На этот счет у русских существует свое мнение. В формировании этой крепкой установки недоверия к Западу активная роль принадлежит самому Западу, хотя европейцы эту свою роль не осознают. Иногда говорят, что если бы не было русского коммунизма, то не было бы и фашизма. Почему же в таком случае возник русский коммунизм, в котором получило наиболее полное выражение сознание мессианского предназначения русских?

Прометеевская эпоха или Новое время, в котором личность прометеевского типа или западная личность доминировала, для гармонического, готического типа личности была неблагоприятной, и в результате он, ассимилируя западные ценности, ощутил себя в чуждых формах, органично из его культуры не вытекающих. Вот как пишет об этой болезненной трансформации В.Шубарт, называя Россию «душой Востока». «Чем бесцеремоннее был напор новых сил, тем яростнее и болезненнее становилась конвульсивная реакция гармонически настроенной древнерусской души. Мучительно сгибалась она от раздвоения между мощью русского ландашфта и духом новой эпохи»⁵³. Этот дискомфорт не мог не стимулировать самость русской души, которая и демонстрирует сопротивление в формах революции. В русском коммунизме проявился тот же самый религиозный комплекс русской исключительности и избранности. Только в секулярной, а точнее, политической форме. Его в полной мере выразило русское кино, в особенности фильмы о революции. Русский мессианизм—реакция на доминантную роль Запада во всемирной истории, на давление Запада и на реальность вестернизации мира. И русская революция как высшее выражение мессианизма имела, в том числе, и антизападную направленность, а потому византийский дискурс не мог не проявиться и в русской революции, и в революционном русском кино.

В связи с этим рассмотрим пример из советского кино, по которому можно судить о мессианизме, имеющем религиозную природу. Он связан с генезисом мессианской идеи. Это фильм С.Эйзенштейна «Иван Грозный».

«Третий Рим» и есть апофеоз средневекового православного мессианизма, утверждение иосифлянкой традиции. Не случайно С.Эйзенштейна в процессе работы над фильмом интересовала фигура религиозного идеолога Иосифа Волоцкого, ставшего прототипом одного из героев фильма—носителя духовного сана Пимена⁵⁴. Фильм С.Эйзенштейна «Иван Грозный» поставлен во время Второй мировой войны, когда ради выживания цивилизации пришлось переосмыслить отношение русских к истории и даже к религии, как это ни покажется парадоксальным, применительно к большевизму как проявлению модерна. Власть сознательно способствовала активизации византийской традиции. Так, из коллективного бессознательного извлекается идея православного космоса или идея Руси как «третьего Рима», рожденная в сознании монаха Филофея не без усвоения книги пророка Даниила, из которой была извлечена, в том числе, и идея конца света, к которому устремляется история земных царств, а, следовательно, и столь показательная для русской иконописи идея Страшного суда. Этот мотив развертывается также в дискуссии между Андреем Рублевым и Феофаном Греком в фильме А.Тарковского. Какими бы мощными ни представляли последовательно возникающие земные царства, они должны погибнуть. Осознание этого обстоятельства формировало особую, экзальтированную психологию средневекового русского человека. Чем больше жертв приносит он на алтарь государства, тем более жизнеспособным оно будет и, таким образом, тем больше гарантии, что конец света, о котором на Руси никогда не забывали, не наступит. Эта идея столь укореняется в сознании русского человека, что его жизнь превращается в перманентный ритуал изгнания страха перед Страшным судом. И этот ритуал отныне будет определять русскую историю, в том числе и XX века. Ведь, создавая свой фильм, С.Эйзенштейн, соответственно, осуществлял социальный заказ власти. Средневековый «третий Рим» явился двойником «третьего Рима» в его большевистских, точнее, сталинских формах. Как только режиссер посмел усомниться в том, а стоит ли этот «третий Рим» стольких жертв (это уже во второй серии), фильм был приговорен к уничтожению.

8. Столкновение цивилизаций: социализм как «творческий ответ» на Вызов. Религиозные аспекты социализма.

Вернемся снова к уже высказанной нами идее о том, что столкновение цивилизаций вызывает к жизни новые религии. Об этом можно говорить применительно к веку XX-му. Такой религией, рожденной мессианским типом личности, оказался русский социализм, как бы это ни отрицали большевистские идеологи. Если иметь в виду коллективное бессознательное, то его активность в России начала XX века как раз и проявилась в религиозной интерпретации революции как политической акции и в наделении ее смысла и цели символикой одной из самых древних религий мира. Говоря о своеобразной атеистической религиозности русской революции, что и позволяет нам поставить вопрос об активности в русских революционных фильмах архетипических пластов мышления, мы не имеем в виду религиозность в ее традиционных христианских или православных формах. В данном слу-

чае религиозность, проявившаяся в архетипических образах революции, демонстрирует оппозицию по отношению к традиционному христианству, выход за его границы, а также активизацию тех религиозных образов, которые сохраняли связь с другими, более древними религиозными системами, а, следовательно, самим христианством вытеснялись на периферию. Самым парадоксальным в этом было то, что, претендуя на радикальность исторических процессов, русский революционный модерн извлекал из подсознания древнейшие религиозные архетипы. Здесь придется вернуться к тезису Н.Бердяева, высказанному им в своей книге о Ф.Достоевском. Он сказал, что русская революция имеет религиозный смысл. По мнению Н.Бердяева, это и было разгадано Ф.Достоевским. Философ пишет: «Он [Достоевский—Н. Х.] понял, что вопрос о социализме—религиозный вопрос, вопрос о Боге и бессмертии»⁵⁵. И еще: «Вопрос о русском социализме—апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрешающему концу истории. Русский революционный социализм никогда не мыслится как относительное переходное состояние в социальном процессе, как временная форма экономического и политического устройства общества. Он мыслится всегда как окончательное и абсолютное состояние, как решение судеб человечества, как наступление царства божия на земле»⁵⁶.

Какие бы ритуалы в русской истории ни исполнялись, идея Страшного суда не упразднялась. Апокалиптичность—значимая черта ментальности русского человека, и она, несомненно, проявилась и в революции. Однако на разных этапах российской истории религиозные мотивы видоизменялись. Одни вытеснялись в подсознание, другие выходили на поверхность сознания. Нами уже отмечалось, что, несмотря на явный консерватизм, православная церковь не могла искоренить протестантизм, проявившийся в светских формах. То же произошло и с идеей пророка Даниила. Видения Даниила в XX веке претерпели трансформацию, своеобразно проявились в так называемом хилиазме. Собственно, хилиазм, связанный с верой в наступление тысячелетнего царства, в котором обездоленные и униженные, т.е. те же носители лиминальной идеологии, обретут успокоение и счастье, из православия никогда не исчезал, и его можно было фиксировать в различных источниках. Но в средние века акцент все же ставился на Страшном суде, на конце света, а не на наступлении тысячелетнего царства. Однако в истории существовали религии, где образы тысячелетнего царства, которому предшествовал приход мессии, выходили на первый план. Причем этот образ представлялся в зримых, земных и чувственных формах. Когда исследователь описывает хилиазм первых веков христианства, он называет его ересью. «Грубое развитие иудейских идей о мессии и его царстве в христианстве представляют еретики первенствующих времен. Керинф, еретик первого века, проникнутый ложными верованиями, иудейскими и гностическими, учил, что задолго до кончины мира Христос опять придет на землю, воскресит одних праведников и устроит новое царство на земле, в котором будут блаженствовать только праведные. Это царство будет находиться под прямым и непосредственным управлением самого мессии в новосозданном и богато украшенном Иерусалиме, как средоточном пункте земли, что люди тогда опять будут

жить телесно, служа страстям и удовольствиям и что 1000 лет пройдет в брачных празднованиях. Таким же грубым, чувственным характером, проникнутым иудейскими традициями, отличается и представление Евионеев. По их мнению, при конце мира, когда Христос будет царствовать в Иерусалиме и когда опять возобновит он там храм, израильтяне будут собраны туда со всех пределов земли. Их будут на пути встречать побежденные народы и станут приносить им дань и драгоценные подарки, как своим повелителям. Подобным же образом в IV веке учил еретик Аполлинарий со своими последователями. Такое учение о царстве мессии, его характере и продолжительности в истории церкви известно под именем грубого, чувственного хилиазма»⁵⁷.

Такой оказалась хилиастическая стихия в иудаизме. Но в том числе и в самом христианстве, хотя отцы церкви и считали этот комплекс почти ересью, внедряя в сознание, что христианская церковь—это и есть тысячелетнее царство, и никакого другого не будет. Нельзя сказать, что до XX века в православии хилиастический комплекс не был активным. Так, исследователь начала XX века констатирует: «На Руси учение хилиастов не могло иметь практическое значение, как опровергнутое самой историей; а потому если оно и встречается в переводных славяно-русских памятниках, то в виде лишь буквального воспроизведения подлинника, а не как мнение русских книжников»⁵⁸. Однако именно этот образ оказался более созвучным большевистскому «третьему Риму». Агрессия большевиков, направленная на церковь, означала и недоверие к лейтмотиву христианского учения—Страшному суду. Христианство и в самом деле воспринималось религией смерти, как утверждал В.Розанов⁵⁹, или, мы здесь используем терминологию В.Джеймса, пессимистической религией⁶⁰. Нужна была оптимистическая религия. И созвучность новому мировосприятию нашли в образах земного царства. Когда мы говорим о лиминальности в ее религиозном, т.е. христианском смысле, то здесь понимание перехода связано со смертью. В соответствии с христианским воззрением, человек не умирает, меняется лишь способ его бытия. «Для человека с духовным опытом—земная жизнь есть духовное подготовление к смерти; смерть же наступает в момент духовной зрелости; и конец земного существования есть рождение к сверхземной жизни»⁶¹. Но, утверждая, что новая религия находит свое выражение в образах иудаизма, мы вроде бы подразумеваем, что социализм такой новой религией и является. Это еще следует доказать.

Некоторые мыслители доказывали, что социализм является новой религией. «Это психология не политиков, не расчетливых реалистов и постепеновцев,—пишет С.Булгаков,—нет, это нетерпеливая экзальтированность людей, ждущих осуществления царствия божия на земле, нового Иерусалима, и притом чуть ли не завтра. Невольно вспоминаются анабаптисты и многие другие коммунистические секты Средневековья, апокалиптики и хилиасты, ждавшие скорого наступления тысячелетнего царства Христова и расчищавшие для него дорогу мечом, народным восстанием, коммунистическими экспериментами, крестьянскими войнами, вспоминается Иоанн Лейденский со свитой своих пророков в Мюнстере»⁶². Экзальтация первых революционеров, готовых на жертвы, и в самом деле вызывала религиоз-

ные ассоциации. Но были мыслители, которые прямо называли социализм религией. Так, А.Луначарский выступил с книгой «Религия и социализм», в которой социализм объявил религией нового типа. Ленин отреагировал на это, как на неуместное богоискательство, и книгу А.Луначарского подверг критике. Со стороны реализатора марксистской идеи в России это было недопустимо. Но та же мысль не давала покоя независимому религиозному мыслителю С.Булгакову, который активно проводил параллель между русским социализмом и иудаистским хилиазмом.

Каким же образом хилиазм в его иудаистском варианте дошел до России XX века? Казалось бы, христианство исключает актуализацию в своей системе образов иудаизма. Но, с другой стороны, разве тот же Новый завет не заимствует апокалиптические настроения иудаизма? Это и фиксирует С.Булгаков. «Значение апокалиптики как исторической среды, наложившей печать на язык и образы Евангелия, всего сильнее—в эсхатологических его частях, в настоящее время не может быть оспариваемо, независимо от характера общего религиозного мировоззрения. Через посредство Нового завета мы, сами того не ведая, усвоили как привычные многие образы этого отдаленного и уже умершего теперь прошлого, зародившиеся в раскаленной атмосфере последних веков иудаизма»⁶³. Решая вопрос о трансляции древней традиции в XX век, С.Булгаков пишет о ее созвучности революционной современности. «Это разлито в нашей духовной атмосфере и питает такое характернейшее движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зелотизмом, но и с их историческим порывом. Наше ухо оказывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но средних эпох»⁶⁴.

Для нас превосходным документом в рецепции революции как хилиастического земного царства остается практически уничтоженный фильм С.Эйзенштейна «Бежин луг». Этот в высшей степени удивительный замысел постигла та же судьба, что и сочинение А.Луначарского. Ведь в фильме недвусмысленно проводилась мысль о том, что уничтожение церкви—оборотная сторона рождения новой религии. Появление прекрасных человеческих лиц в рамках с выбитыми из них изображениями святых в разрушаемой колхозниками церкви подчеркивает смысл происходящего. Более того, это актуализация хлыстовской утопии, в соответствии с которой Христом и Богородицею могут быть обычные люди. Что же касается убийства мальчика своим отцом—кулаком, то эта акция подается режиссером как ритуал жертвоприношения. Без жертвы не может возникнуть нового космоса. Но рождение этого космоса требует жертв. Повторяемость религиозного образа в русском кино позволяет утверждать, что это кино является единым текстом. У С.Эйзенштейна впервые актуализировался тот же образ, что позднее и у А.Тарковского. Но констатация хилиастического мотива с точки зрения содержания фильма не исчерпывает смысла уничтоженного шедевра С.Эйзенштейна.

Продолжим мысль о монтаже как кинематографическом способе реализации средневекового принципа обратной перспективы. Огромное значение С.Эйзенштейн придавал так называемому экстазу (ex-stasis—выход

из себя). Без экстаза, способом достижения которого у С.Эйзенштейна и оказывался монтаж, невозможно достичь максимального воздействия на зрителя. С.Эйзенштейн был не просто художником, а идеологом, жрецом новой веры. В своих мемуарах он очень жестко формулировал, доказывая, что кино—разновидность насилия. Это позднее станет неприемлемым в его методе со стороны других режиссеров. Нужно было спровоцировать у зрителя такие эмоции, когда в его сознании рождается вера. Вера в новую религию, т.е. в социализм. Такую методику погружения на уровень подсознания, без которой не может возникнуть вера, С.Эйзенштейн заимствует у И.Лойолы. Он пишет: «Способ достижения повышенного чувственного переживания взамен абстрагированного созерцания через обратное разложение на составляющие частности—в совершенстве знает уже один из лучших учителей, один из лучших режиссеров»⁶⁵. Он имеет в виду основателя ордена Иисуса—святого Игнатия Лойолу и его «Духовные экзерциции». В сочинении И.Лойолы Эйзенштейн заимствует упражнение, в котором изображается понятие Ада, и прослеживает, как он разлагает общее понятие Ада на ряд частных изображений или образов: пламя, охватывающее души грешников, плач и крики грешников, запах дыма и т.д. Эта реализуемая с помощью монтажа процедура, по его мнению, провоцирует сильное аффективное состояние, т.е. экстаз. В какой степени используемый прием агрессивного воздействия фильма оправдан? При ответе на этот вопрос необходимо принимать во внимание уровень массовой публики каждого конкретного времени. Когда В.Лосский в связи с мистикой в православии говорит об экстазе, необходимость его использования в христианских обрядах он объясняет низким духовным уровнем паствы. «Впрочем,—пишет В.Лосский,—экстатические состояния с характерной для них пассивностью, с потерей свободы и сознания самих себя особенно типичны для начала мистической жизни. Святой Симеон Новый Богослов говорит, что экстазы и восхищения приличествуют лишь новоначальным и неискусенным, тем, чья природа не стяжала еще опыта мира нетварного. Святой Симеон сравнивает экстаз с состоянием человека, родившегося в мрачной темнице, освещенной слабым светом светильника, с узником, не имеющим никакого понятия ни о свете солнца, ни о красоте внешнего мира, и вдруг увидевшим этот свет и освещенный солнцем мир сквозь трещину в стене своей темницы. Такой человек пришел бы в исступление и пребывал как бы “вне себя”. И вот постепенно его чувства привыкали бы к свету солнца, приспособлялись к данным нового опыта. Так и душа, преуспевающая в духовной жизни, не знает больше восхищения, но знает постоянный опыт божественной реальности, в которой она живет»⁶⁶.

В какой-то степени эта ситуация столкновения нового религиозного учения с массой неверующих повторилась в России 1920-х годов. Носители «нового религиозного сознания», под которыми следует понимать большевиков, испытывая пассионарное напряжение, имели намерение обратиться в социалистическую веру массу, пробудившуюся к активной политической жизни. Но эту массу следовало чем-то увлечь. Таким эффективным способом обращения в новую веру оказалось кино. Обращаясь к технологии экстаза, используемой отцами церкви, С.Эйзенштейн обнаружил эффективное

средство распространения с помощью кино новой религии. Когда смотришь фильм С.Эйзенштейна «Октябрь», отдаешь себе отчет в том, что на экране восстановлена хроника революционных событий. Однако главным здесь является провозглашение, по логике И.Лойолы, крайнего экстатического состояния, с точки зрения которого и ритм, и монтаж—лишь средства, с помощью которых это состояние достигается. Но и это достижение экстатического состояния для режиссера не является самоцелью. Это тоже лишь средство мгновенного прыжка в утопическую реальность, о которой мечтали хилясты всех времен и народов. С помощью логики и рационального сознания такого прыжка не совершить, но с помощью экстаза можно. Вот этот прыжок и является способом достижения тысячелетнего царства, под которым масса и подразумевала социализм.

Архетипу «третьего Рима» в его кинематографических формах в данной статье уделено много внимания потому, что в ситуации смуты в России, которая в самое последнее время преодолевается, перед русскими людьми вновь возникает альтернатива: или выстраивать и укреплять конструктивные дружеские отношения с Западом, вытесняя византийский комплекс в бессознательное, или же его активизировать и, следовательно, обрекать цивилизацию на изоляцию. Русские люди способны и на то, и на другое. Они не раз это мужественно демонстрировали. В истории имели место разные варианты, хотя нередко они оборачивались массовым жертвоприношением. Но Голгофа, как свидетельствует фильм Л.Шепитько «Восхождение»,—это вечный архетип, и не только для отдельных индивидов. Как можно наблюдать на рубеже 1980–1990-х годов, Россия добровольно упразднила очередную «третий Рим», сделав это без участия кого-то со стороны, стремясь реализовать иоанновский идеал в отношениях между цивилизациями и государствами. Однако тот выбор, который в настоящее время делает Россия, зависит не только от самих русских людей, но и от доброго расположения к России других народов и цивилизаций. И от их предрасположенности видеть в русских не врагов, а друзей. Но это и называется диалогом. По сути, это и христианская, иоанновская идея братства. Хорошо было бы, если бы кино стимулировало в нас, представителях разных цивилизаций и конфессий, желание плодотворно дискутировать, чтобы в ходе этих дискуссий можно было бы совместно приблизиться к истине.

1. Карташев А. Очерки по истории русской церкви. Т. 2. М., 1992, с. 174.
2. Бердяев Н. А. С. Хомяков. М., 1912, с. 4.
3. Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции.—В кн.: Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997, с. 267.
4. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 1. М., 1997, с. 59.
5. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977, с. 19.
6. Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000, с. 166.
7. Соловьев С. Л. Толстой как художник в оценке французской критики. Харьков, 1911, с. 6.
8. Леонтьев К. Наши новые христиане Ф.М.Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882, с. 14.

9. Л а з а р е в В. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947, с. 243.
10. Там же, с. 247.
11. Н о в г о р о д ц е в П. Существо русского православного сознания.—В кн.: Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей. Берлин, 1923, с. 7.
12. Т о п о р о в В. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2. М., 1998, с. 570.
13. Ц о д и к о в и ч В. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI веков. Ульяновск, 1995, с. 8.
14. Б у с л а е в Ф. Изображение Страшного суда по русским подлинникам.—В кн.: Б у с л а е в Ф. Сочинения. Т. 2. Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910, с. 138.
15. Там же, с. 151.
16. Ц о д и к о в и ч В. Указ. соч., с. 8.
17. Б у с л а е в Ф. Указ. соч., с. 146.
18. Ц о д и к о в и ч В. Указ. соч., с. 15.
19. Ц и в ь я н Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991, с. 162.
20. Б е л ь т и н г Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002, с. 509.
21. Б е з о б р а з о в В. Из путевых заметок.—«Русский вестник». Т. 34. 1861, с. 300.
22. Т а р а с о в О. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995, с. 19.
23. Там же, с. 63.
24. Л о с с к и й Н. Условия абсолютного добра. М., 1991, с. 256.
25. Б а р т Р. Камера люцида. Комментарий к фотографии. М., 1997, с. 52.
26. Б е л ь т и н г Х. Указ. соч., с. 22.
27. Ф л о р е н с к и й П. Иконостас. М., 1994, с. 152.
28. Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М., 1964, с. 119.
29. Ф л о р е н с к и й П. Обратная перспектива.—В кн.: Философия русского религиозного искусства XVI–XX веков. М., 1993, с. 254.
30. Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в 6 т. Т. 3. М., 1964, с. 287.
31. П а н о ф с к и й Э. Идея. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
32. Л а з а р е в В. Указ. соч., с. 243.
33. Там же, с. 274.
34. Там же, с. 29.
35. Ф л о р е н с к и й П. Иконостас. М., 1994, с. 129.
36. Э й з е н ш т е й н С. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М., 1964, с. 316.
37. Ч и л и н г и р о в А. Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства.—В кн.: Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975, с. 341.
38. Ц о д и к о в и ч В. Указ. соч., с. 23.
39. Ф е д о т о в Г. Святые Древней Руси. М., 1990, с. 212.
40. Б е р д я е в Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997, с. 9.
41. Т о п о р о в В. Указ. соч. Т. 2, с. 564.
42. Т е р н е р В. Символ и ритуал. М., 1983, с. 169.

43. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. М., 2003, с. 480.
 44. Зернов Н. Три русских пророка. Хомяков. Достоевский. Соловьев. М., 1995, с. 66.
 45. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003, с. 15.
 46. Тойнби А. Указ. соч., с. 404.
 47. Эрикссон Э. Детство и общество. СПб., 1996, с. 511.
 48. Соловьев В. Собрание сочинений и писем в 15 т. Т. 3. М., 1993, с. 253.
 49. Мережковский Д. Реформация или революция?—В кн.: Мережковский Д. Грядущий Хам. М., 2004.
 50. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев, 1991, с. 405.
 51. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995, с. 154.
 52. Новгородцев П. Указ. соч., с. 16.
 53. Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997, с. 66.
 54. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 1. М., 1997, с. 59.
 55. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994, с. 90.
 56. Там же.
 57. Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879, с. 8.
 58. Малинин В. Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901, с. 428.
 59. Розанов В. Религия и культура. Т. 1. Темный лик. Метафизика христианства. М., 1990, с. 373.
 60. Джеймс В. Многообразие религиозного опыта. М., 1910, с. 118.
 61. Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993, с. 412.
 62. Булгаков С. Указ. соч., с. 252.
 63. Булгаков С. Апокалиптика и социализм.—В кн.: Булгаков С. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1993, с. 374.
 64. Там же, с. 377.
 65. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. М., 2002, с. 156.
 66. Лосский В. Очерк мистического богословия восточной церкви. М., 1991, с. 157.
-