

*Образы*  
*ВЕЛИКОГО*  
*РАЗРЫВА*

*Кино*  
*в контексте*  
*смены*  
*культурных*  
*циклов*



Н.А. Хренов

---

*Образы*  
*ВЕЛИКОГО*  
*РАЗРЫВА*

*Кино*  
*в контексте*  
*смены*  
*культурных*  
*циклов*



Москва · Прогресс-Традиция ·  
2008

УДК 77  
ББК 85.374  
Х 91

*Федеральная целевая программа  
«Культура России»*

**Хренов Н.А.**

Х 91      Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. — М.: Прогресс-Традиция, 2008. — 536 с., ил.

ISBN 5-89826-292-2

В книге предпринята попытка рассмотреть кино в контексте трансформаций культуры XX века. Констатируя в истекшем столетии переходный процесс на уровне культуры, автор пытается вписать в него кино. Переходная ситуация означает угасание культуры, возникшей в эпоху позднего Средневековья, и рождение альтернативной, обращенной в будущее культуры. В силу этого эстетический опыт возникшего в начале XX века нового, технического искусства оказывается амбивалентным. Выступая средством массовой коммуникации, кино функционирует как средство культуры чувственного типа, что соответствует гедонистически настроенному массовому зрителю. Вместе с тем, следуя новой, рождающейся культуре, кино начинает культивировать столь характерную для Средневековья сверхчувственную стихию. Последняя тенденция проявляется в активности в кинематографическом мышлении мифа и архетипа, имеющих в том числе религиозную основу. Несмотря на развертывающиеся во второй половине XX века процессы дехристианизации и секуляризации — как в западном, так и в отечественном кино, — к жизни вызывается эстетика, соотносимая с альтернативной культурой. Но такая эстетика не является абсолютно новой. В реальности происходит трансформация эстетики, длительное время исходившей из аристотелевского дискурса, в эстетику платонизма. В свойственной отечественному кино активности архетипического мышления автор пытается выявить византийский комплекс, позволяющий продемонстрировать платоновскую сущность киноэстетики. Книга предназначена для искусствоведов, культурологов, социологов, философов и историков.

ББК 85.374

ISBN 5-89826-292-2

© Н.А. Хренов, 2009  
© И.В. Орлова, оформление, 2009  
© Прогресс-Традиция, 2009

## Оглавление

---

### Введение

*Художественный опыт XX века в контексте смены культурных циклов* ..... 9

### Глава 1

#### **Между печатной книгой и телевидением:**

#### **эстетические аспекты кинематографической коммуникации**

Несводимость изучения кино к эстетическому аспекту .....	29
Проблематичность кино как специфического средства коммуникации.....	31
Кино: продолжение или упразднение линейного принципа организации .....	33
Электронные технологии: регресс в догугенберговские способы организации дискурса .....	37
Кино как способ возрождения тактильности.....	39
Активность бессознательного в кинематографической коммуникации .....	41
Кино в России: между цивилизацией уха и цивилизацией глаза.....	45
Киноязык между западными и восточными системами мышления.....	48
Кино в функции актуализации архетипа.....	52
Смута в новой российской истории: революция в структуре бессознательного .....	58
Архетип кочевника в кинематографических образах .....	62
С. Эйзенштейн: Между аналитической психологией и культурно-историческим направлением .....	70
Киноавангард как взрыв хилиастического мировосприятия .....	75
От Юнга к Платону: что в кино более востребовано — мимесис или первообраз? .....	78
Альтернативные системы дискурсивности и их влияние на исследование кино.....	81
От коммуникации к культуре: платоновский тип дискурсивности как выражение культуры идеационального типа .....	87
Культивирование в коммуникации сверхчувственного как выражение духа альтернативной культуры .....	89
«Смерть автора» как следствие активизации архетипов в кинематографической коммуникации .....	91
Культурологический аспект понижения статуса автора в кинематографической коммуникации .....	95
Идеологический аспект авторства .....	97
Коммуникация в контексте альтернативной культуры как проблема .....	101

## Глава 2

### **Кино в новую «эллинистическую» эпоху:**

#### ***кризис традиционной и становление альтернативной идентичности***

«Великий разрыв» как переход от индустриальной к постиндустриальной цивилизации .....	113
Психологические последствия «Великого разрыва»: М. Антониони .....	119
Современный Запад как новый «Древний Рим» .....	124
Институционализация образа юного бунтаря – максималиста в формах кино .....	129
Особая интерпретация идеи Ф. Фукуямы: «Великий разрыв» как разрыв с культурой чувственного типа .....	132
Становление альтернативной культуры: дехристианизация или ренессанс религии? .....	139
Возвращаясь к фильму Ф. Феллини «Сладкая жизнь»: дехристианизация продолжается .....	144
Смотрите, кто пришел: личность идеационального типа на экране Запада .....	150
Восточная тема в западном кино как выражение альтернативной культуры .....	163
От западного рационализма к восточной телесности: вариант П. Гринуэя .....	172
Идеациональность в ее негативных проявлениях: «Агония» Э. Климова .....	177
Закат культуры чувственного типа: С. Кубрик .....	183
Институционализация идеациональных ценностей в формах молодежной субкультуры .....	188
Средневековая ментальность как слагаемое альтернативной культуры: И. Бергман .....	195
Культура модерна с точки зрения вытесненного ею в подсознание безумия: вариант М. Формана .....	203
Средневековый вариант современной идеациональной ментальности: «Дорога» Ф. Феллини .....	212
К архетипу всех проявлений странничества: «Евангелие от Матфея» П.П. Пазолини .....	217
Гностическая секта на экране как следствие дехристианизации .....	219
Идентичность русского человека и становление идеациональной культуры .....	224

## Глава 3

### **Сквозь призму кино: византийская традиция в русском православии и ее роль в поддержке цивилизационной идентичности**

Реальность религиозных установок на секулярных этапах истории русской культуры .....	233
Открытие средневековой иконы и рождение кино в контексте радикальной трансформации модерна .....	237
Русская культура XX века между традициями Средних веков и Ренессанса. Кино возвращает к средневековому принципу композиции изображения .....	245

Семантика киноизображения и рецептивный потенциал массовой публики. От эпохи образа к эпохе культа .....	250
Россия между западной и византийской традициями. Новое время: византийская традиция в формах коллективного бессознательного .....	259
Особенности византийской иконописи и ее воздействие на изобразительную культуру России .....	267
Ситуация смуты: установка на западную или византийскую традицию? .....	271
Противоречие в русском православии: иосифлянство и лиминальность.....	280
Столкновение цивилизаций как причина возникновения религии .....	296
Эпоха «оттепели»: взрыв лиминальной традиции.....	303
Лиминальная традиция русской культуры в политизированной интерпретации .....	314
Русская литература как сфера рождения новой религии .....	324
Русское кино в контексте актуализации хилиазма.....	333
Кино между чувственной и сверхчувственной реальностями.....	340
Византийская традиция в российской цивилизации и ее отражение в кино .....	349
Актуализация византийского архетипа в кино эпохи «оттепели» .....	369
Лиминальная традиция в русской кино второй половины XX века .....	382
«Юноши Эдипы» в русском кино. К генеалогии религии.....	399
Можно ли изжить мессианский тип личности и вернуться к гармоническому типу?.....	408

#### Глава 4

#### ***Актуализация в кино архаических слов культуры. Кино как ритуал***

Омассовление культуры XX века как проблема становления индустриальной цивилизации.....	417
Рубеж 50–60-х годов XX века: связь возрождения социологической рефлексии в России с новым открытием массы и отношением к ней, возвращающим к рубежу XIX–XX веков.....	422
Кино и массы в эпоху «оттепели»: бум авантюрных жанров.....	430
История кино как история изменения его социальных функций .....	439
Кино как реабилитация архетипической реальности .....	453
Воздействие кино по логике архаического ритуала .....	467
Кино в функции ритуала с точки зрения исторических флуктуаций культуры.....	485
Кино между ценностными ориентациями культуры чувственного и культуры идеационального типа .....	503
История кино между линейными и циклическими процессами культуры .....	517





*Художественный опыт XX века  
в контексте смены культурных циклов*

XX век ставит перед искусствоведением острые вопросы. Окончательно решены они, видимо, будут лишь наукой XXI века, с позиций исторической дистанции. Тем не менее они и сегодня актуальны. Речь пойдет о художественных процессах XX века как части общего исторического развития искусства.

Теория искусства как субдисциплина с присущей ей особой методологией складывается, на наш взгляд, именно в XX веке, привлекая проблематику философии, культурологии, социологии, семиотики, эстетики, художественной критики. Как свидетельствует М. Фуко, исторически возникновение каждой гуманитарной науки связано с какой-то проблемой или потребностью, неким теоретическим препятствием, неотложной необходимостью решить то, что до тех пор не возникало как отдельная проблема<sup>1</sup>.

Что же должна решить современная теория искусства? Обычно она тесно связана с историей искусства. Если на факт возникновения теории искусства как новой дисциплины смотреть утилитарно, то можно утверждать, что ее появление объясняется трудностями, с которыми столкнулись историки искусства, необходимостью нового истолкования логики художественного процесса. Эти трудности связаны с появлением разрыва художественного опыта XX века с предшествующим художественным развитием. Теоретик не должен, конечно, подменять историка. Но ему необходимо понять, почему в иные эпохи развитие искусства демонстрирует не принцип последовательности и преемственности, а разрыв, скачок, мутацию, отрицание предшествующего опыта, оппозицию по отношению к нему.

В начале истекшего столетия создавалась ситуация, когда отнюдь не предшествующая история объясняла опыт искусства. Наоборот: вставала проблема переосмысления всей предшествующей истории художества. Порывая с традицией, искусство неизбежно провоцирует теоретическую рефлексию, т.е. потребность в объяснении того, почему появляются принципиально новые формы. Именно это продиктовало необходимость союза возникающей искусствоведческой теории с философией, естественными науками, историей, эстетикой, психологией, социологией, семиотикой, герменевтикой,

культурологией и т.д. Иначе говоря, как определил XX век, теория искусства вынуждена все больше превращаться в междисциплинарную науку. Искусствознание входило в экстенсивный, а не интенсивный этап развития, о чем и свидетельствовало появление новых научных стратегий, а также развертывание междисциплинарных исследований.

Острота проблемы, связанная с отсутствием преемственности в развитии искусства XX века, во многом возникает из-за меняющегося статуса культуры-лидера, т.е. европейской культуры, до сих пор стремившейся активно воздействовать на логику мировой истории. Новое положение этой культуры связано с тем, что использовавшиеся ею до XX века представления о развитии при осмыслении художественных процессов различных эпох и континентов оказывались недостаточными. Иначе говоря, принцип развития, на котором основывались историки и теоретики искусства, в частности авторитетнейший Г. Вельфлин, был лишь принципом развития европейской культуры, более того, определенной ее фазы. В истории господствовала логика «европоцентризма», и эти представления казались универсальными.

Очевидно, что внедряемые в других регионах и цивилизациях представления Запада о времени не соответствовали ментальности других народов. Это и имел в виду М. Элиаде, когда писал: «Со всей определенностью можно сказать, что западная философия, если вообще допустимо такое словопотребление, может оказаться провинциальной, если ограничится изучением лишь собственной традиции и, например, обойдет вниманием проблемы и открытия восточной мысли и, кроме того, если она будет признавать только «положения» человека исторических цивилизаций и при этом недооценивать опыт «примитивного» человека, принадлежащего архаическим обществам»<sup>2</sup>.

Итак, обратимся к попыткам найти место искусства XX века в истории. Посмотрим, о чем спорили теоретики, когда они пытались понять опыт XX века. Преемственность или разрыв? Это стало главным. Если ставить вопрос о рассмотрении таких попыток, то схематично их можно свести к нескольким.

Одна из первых связана с русской философией Серебряного века, представители которой констатировали кризис традиции Ренессанса, столь значимой для Просвещения, Реформации, рационализма XVIII века, научного «бума» XIX века и т.д. Это был разрыв нового искусства с универсальной традицией.

Так, Н. Бердяев ставит акцент не столько на уникальности и исключительности новых художественных течений и направлений (в частности, футуризма), сколько на их восприятии с точки зрения искусства предшествующих столетий. Философ приходит к выводу о том, что XX век демонстрирует вырождение Ренессанса и кризис всей этой системы ценностей. Имея в виду футуризм и называя такие имена, как П. Пикассо и А. Белый, философ констатирует в XX веке конец и завершение Ренессанса<sup>3</sup>. Н. Бердяев

оказался весьма сведущим в интерпретации состояния культуры начала столетия, и прежде всего европейской, а это состояние представляется ему как кризис и нарушение теории прогресса, преобладавшей в XIX веке.

В соответствии с этим прежним пониманием нарождающееся будущее должно быть лучше и прекраснее, чем прошлое и настоящее. По мнению Бердяева, складывающаяся в мире ситуация эту теорию опровергает, демонстрируя скорее возвращение к Средневековью, нежели восхождение к новой эре. Как известно, духовной основой Ренессанса был гуманизм, который не сводился к возрождению Античности, а развивался на основе христианского учения, а следовательно, складывавшегося в Средние века представления о личности. Хотя Новое время утверждало себя в отталкивании от Средневековья, на самом деле все лучшее, что имело место в европейской культуре этого времени, обязано христианским Средним векам<sup>4</sup>.

Уже в XIX веке, когда в европейской культуре появляется и торжествует машина и интенсивно развивается цивилизация, по средневековой, а значит, и духовной, религиозной сути Ренессанса был нанесен удар. Пик в развитии ренессансных ценностей, окончательный разрыв его со средневековой традицией стал началом распада и вырождения этой традиции.

Согласно философу, индивидуализм в ницшевском варианте и социализм в марксовском оказываются иллюстрацией разложения Ренессанса. Новое столетие ничего нового не открывает, а лишь изживает остатки того светлого, что нес с собой Ренессанс, а также демонстрирует падение в варварство, возвращение к архаическим этапам. Подобная интерпретация состояния культуры начала XX века несет на себе печать эсхатологии и, следовательно, отечественной ментальности с сохраняющейся в ней хилиастической интонацией, что позволяет сблизить Н. Бердяева со Шпенглером, теорию которого русский философ хорошо знал<sup>5</sup>.

Другой вариант интерпретации духовного опыта XX века, возникший уже в границах постмодернизма, в последних десятилетиях XX века, может быть выражен следующим образом. В соответствии с точкой зрения, высказанной еще в конце 40-х годов минувшего столетия М. Хоркхаймером и Т. Адорно<sup>6</sup>, а затем Ю. Хабермасом и П. Козловски, XX век предстает не разрывом с прошлым художественным развитием, а, наоборот, пиком в этом развитии. Иначе говоря, в XX веке некоторые идеи предшествующих эпох проникают в массы и наконец-то затрагивают на практике исторические процессы и их определяют. Так, в соответствии с этой традицией, XX век – продолжение эпохи «модерна», понимаемой, впрочем, весьма широко. Например, П. Козловски «модерн» отождествляет с Новым временем вообще. Так называемый «проект модерна» определяет логику развития XX века. Вступая в дискуссию с Ю. Хабермасом, отождествляющим «проект модерна» исключительно с Просвещением<sup>7</sup>, П. Козловски утверждает, что Новое время выдвинуло не одну, а несколько программ – Реформацию, Контрреформацию, барокко, Просвещение, немецкий идеализм и марксизм<sup>8</sup>.

Тем не менее, по сути дела, все сознание Нового времени предстает «модерным». В основе его – гегелевское понятие прогресса. То, что однажды исторически осуществилось, представляет наивысшую ступень развития духа, но в момент своего пика уже устаревающую и годную лишь на свалку истории. Иначе говоря, как вытекает из этого понимания, последняя по времени ступень духа является наивысшей ступенью. По этой логике авангард есть выражение последней, а следовательно, высшей ступени развития духа. Там, где авангард, там и его носители, элита. А там, где есть элита, там существует и масса, которую элита, утверждая высшие ценности, стремится вести за собой.

Само собой разумеется, что хотя П. Козловски говорит об авангарде в широком, в том числе и политическом, смысле, тем не менее это суждение позволяет перенести его и на разновидности художественного авангарда, в том числе кинематографического. Идеи авангарда сохранить за собой основополагающие ценности «модерна» оказались столь значимыми, что ради этих ценностей художники данной ориентации были готовы пожертвовать искусством, чтобы в соответствии с эстетическими устремлениями перестраивать саму жизнь. На эту возникшую в начале века возможность обращает внимание Н. Бердяев, замечая, что художник начала века должен решить: «творить саму жизнь или творить художественное произведение»<sup>9</sup>.

Так, комплекс массовости был присущ футуристам, что соотносится с политическим сознанием стремившихся «приручить» футуризм большевиков. Когда Б. Гройс говорит о перерастании авангарда в тоталитаризм<sup>10</sup>, то это по поводу авангарда в целом спорно, но справедливо по отношению к некоторым представителям футуризма. Дело тут, пожалуй, не столько в отсутствии воли у конкретных футуристов и авторитаризме большевистских лидеров, а в той общей атмосфере «надлома», в которой, как показал А. Тойнби, неизбежно появляется психологический тип «футуриста» – носителя специфического мировосприятия, где разрешение задач настоящего связывалось с будущим<sup>11</sup>. Для массы такой тип художника необычайно притягателен и способен осуществить функцию авангарда в понимании П. Козловски, т.е. вести за собой массы.

Вообще, рожденный Западом «проект модерна» демонстрирует веру этой культуры в разум. Он является выражением западного рационализма. В России его понимают по-своему, в соответствии с мировосприятием не столько Нового времени, сколько с проявившимися в русских революциях хилиастическими представлениями. Рационализм «модерна» не противоречит хилиастическим и апокалиптическим настроениям. Как пишет П. Козловски, «когда модерн разочаровывается в скорой осуществимости своих утопических ожиданий, он впадает в апокалиптическое отчаяние»<sup>12</sup>.

Проблема в том, что, как утверждают теоретики постмодернизма, в последних десятилетиях XX века мир наконец-то ставит крест на «проекте модерна», чему способствует в том числе и крах социалистического экспе-

римента в России. В истории разворачивается новый этап, который и был назван «постмодернизмом». Его смысл заключается в свертывании предшествующей логики развития искусства, разрушении «проекта модерна», а также в реабилитации художественных форм, не имеющих возможности развиваться в эстетических границах модернизма и авангарда.

Как теоретики начала века, описывавшие новый этап по принципу отталкивания от прошлого, так и теоретики постмодернизма описывают новый этап, исходя из его оппозиции по отношению к «модерну». Они ставят вопрос о нарушении преемственности и, соответственно, о границах искусства XX века. Имеющая место в постмодернистской теории характеристика нового этапа весьма расплывчата, но в ней реабилитируются черты художественного процесса, которые «модерном» отвергались. Пытаясь понять XX век, теоретики постмодернизма, как и философы Серебряного века, исходят из его разрыва с предшествующим художественным развитием. В данном случае такой разрыв интерпретируется по-своему, а главное, момент разрыва передвигается почти на целое столетие вперед.

В начале истекшего столетия новая ситуация культуры анализировалась не только русскими философами, но и представителями западной философии, в частности «философии жизни» (Ницше, Бергсон, Зиммель). Правда, ставя вопрос о родоначальниках этого направления, Г. Зиммель первооткрывателем называл еще Гёте<sup>13</sup>. При переходе от XIX к XX веку философы констатируют «надлом», говорят о «высыхании» и «отвердении» культуры<sup>14</sup>.

Представителей «философии жизни» рубежа веков, с одной стороны, и теоретиков постмодернизма, с другой, сближает их неприятие предельно рационализированной и нормативной культуры, из которой исчезает спонтанность и игра, эстетика «одухотворения» (по Воррингеру). При констатации этого процесса наиболее точные формулировки нашел Ф. Ницше, проведя параллели между Западом конца XIX века и Античностью. В видении Ф. Ницше античный мир предстал не классической культурой с ее гармоническими и законченными формами, с ее принципом одухотворения (по Винкельману), а напряженным и беспокойным из-за чувства хаоса, угрожающего стабильности и легендарной гармонии греков.

Как известно, это состояние Ф. Ницше назвал столь необходимым для мифотворчества «дионисийским» чувством. Имея в виду противоположное мифу начало, рационализм (а в понимании философа — «сократизм»), Ф. Ницше доказывал, что, зародившись в Античности, это начало получило в западном мире предельное развитие, приводя к вырождению спонтанности жизни и чувства мира как несвободы. Не улавливается ли в данном случае у Ф. Ницше тот комплекс, который еще в древности ощутили, с одной стороны, римский историк Полибий, а с другой — китайский историк Сыма Цянь<sup>15</sup>. Он связан с восприятием культуры, некогда органичной и спонтанно возникающей, как отчужденной, омертвевшей, как тяжелого

бремени, как несвободы, лишенной спонтанности и игры, противостоящей личности, а потому и нуждающейся в преодолении и разрушении.

На Западе это умонастроение выражает целое философское направление, оказавшее, кстати, воздействие и на русскую мысль. В частности, Н. Бердяев говорит, что Россия, не пережившая Ренессанса в его западных формах, остро и бурно чувствовала его кризис<sup>16</sup>. Свойственным представителям «философии жизни» чувство «надлома» характерно, например, для «Переписки из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона. В ней говорится о переживании культуры не как живой сокровищницы даров, но как системы тончайших принуждений, а также о потребности смыть память о всех религиях и философских системах, о всех знаниях, искусствах, поэзии. Не случайно В. Иванов упрекает М. Гершензона в том, что он буквально повторяет Ф. Ницше<sup>17</sup>.

Действительно, в работе «О пользе и вреде истории для жизни» Ф. Ницше прямо пишет об истории как опасности, об истории как постоянном самоотрицании личности. По его мнению, существует «такая степень развития исторического чувства, которая влечет за собой громадный ущерб для всего живого и в конце концов приводит его к гибели, будет ли то отдельный человек, или народ, или культура<sup>18</sup>. Он диагностирует болезнь, поразившую к концу XIX века европейскую культуру. Показательна проводимая философом параллель с «александрийской» эпохой. «Римлянин императорского периода, — пишет Ф. Ницше, — зная, что к услугам его целый мир, перестал быть римлянином и среди нахлынувшего на него потока чуждых ему элементов утратил способность быть самим собой и выродился под влиянием космополитического карнавала религий, нравов и искусств; эта же участь, очевидно, ждет и современного человека, который устраивает себе при помощи художников истории непрерывный праздник всемирной выставки; он превратился в наслаждающегося и бродячего зрителя и переживает такое состояние, из которого даже великие войны и революции могут вывести его разве только на одно мгновение»<sup>19</sup>.

Следующий вариант интерпретации XX века разработан О. Шпенглером. Он связан с так называемой циклической парадигмой в философии истории, оказавшейся чрезвычайно авторитетной в понимании не столько даже характерных для XX века тенденций, сколько принципа развития вообще. Для иллюстрации последнего потребовались уже большие длительности всемирной истории и самые разные ее регионы. Подобно Эйнштейну, О. Шпенглер перевертывает все традиционные представления в науке, возвращаясь к той концепции философии истории, которая до появления его книги имела маргинальный статус. Между тем у истоков этой парадигмы на Западе был Ф. Ницше, первым сформулировавший идею «вечного возвращения»<sup>20</sup>. Правда, на авторстве концепции сам Ф. Ницше не настаивал, всячески доказывая, что он лишь возвращается к древним, в частности к Гераклиту. Эту же связь с древними мыслителями позднее уловит К. Поппер, когда, исходя уже из зрелой циклической парадигмы истории и ссылаясь

на Шпенглера и Тойнби, будет оценивать идею развития<sup>21</sup>. Между тем сам Шпенглер превосходно осознает своего предшественника Ницше и, более того, логику становления в науке обнаруженного им дискурса<sup>22</sup>.

В своей книге он, по сути дела, анализирует механизм осознания западным человеком духа цивилизации. В данном случае напрашивается аналогия между О. Шпенглером и Г. Маркесом, в романе которого никто не мог понять смысла сказанного Мелькиадесом в пергаментях, поскольку тот предвосхитил события на сто лет вперед<sup>23</sup>. Сам Шпенглер признает, что революции и Наполеон на столетие вперед определили картину западной истории и потому их смысл станет ясным лишь позднее. В соответствии со Шпенглером смысл названных событий, как и вообще событий, может быть уяснен лишь при их соотнесенности с логикой развертывающейся в больших длительностях всемирной истории.

Согласно Шпенглеру, не существует единой истории человечества как вытянутого в форме линии исторического прогресса. Так, в соответствии с его логикой, Античность — это культура сама по себе, развивающаяся в соответствии со своей внутренней логикой, имеющая в своем развитии начало и конец. Ее история не продолжается в последующих эпохах, а тем более не пересекается с историями других культур.

В аналогичном положении находится и западная культура, имеющая особую историю и ритмы развития, как и свою особую систему ценностей. В соответствии с точкой зрения Шпенглера вопрос о наследовании западной культурой ценностей Античности преувеличен. Это разные ценностные системы. В основе развития каждой из больших культур оказываются уникальные «прасимволы», придающие единство всему, что существует внутри культуры, неважно, идет ли речь о науке, системе хозяйства или искусстве.

Шпенглер утверждает, в истории античной культуры были и свои «Средние века», и свой период Ренессанса. Иначе говоря, античная культура проходила те же фазы, которые постепенно в своей истории проходит и западная культура. Вместо единой истории человечества Шпенглер предложил множественность историй больших культур как более сложных образований, чем государство, народ или нация. Каждая из них имеет свою неповторимую историю.

Спрашивается, если представители «философии жизни» констатируют «высыхание» и «отверждение» европейской культуры, свертывание в ней духа игры и спонтанности, то как, исходя из шпенглеровской методологии истории, эти наблюдения можно соотнести с фазами развития античной культуры, признаки какой именно фазы представители «философии жизни» видят в культуре Запада на рубеже XIX–XX веков?

Здесь вспоминаются идеи, рожденные в недрах той научной парадигмы, которую можно назвать философией истории и которая в России как особом культурно-историческом типе была вызвана к жизни еще в XIX веке.

Эта парадигма не связана лишь с именем Н. Данилевского, явившегося в разработке идеи «морфологии истории» предшественником Шпенглера. Концепция Н. Данилевского об истории как истории множества культурно-исторических типов не могла также возникнуть без идей А. Хомякова, позволивших критически осмыслить опыт развития России с Петра I с его активным заимствованием западных ценностей и противопоставить православный культурно-исторический тип западному.

Ставя вопрос о пределах контактов между Россией и Западом, Н. Данилевский еще в XIX веке подчеркивал, что интенсивная ассимиляция одной культурой ценностей другой может быть опасной, ибо ценности другой культуры способны заглушить внутренние импульсы культуры, стремящейся к заимствованию. Особенно если речь идет о культуре молодой, в которой собственная система ценностей не успела достичь зрелых форм.

Для России XIX века это стало острейшей проблемой, ибо в этот период православный культурно-исторический тип преодолевал длительный этап изолированного развития, связанного со столь притягательной в эпоху Московской государственности идеей «Третьего Рима», стремясь не только к интенсивности контактов с другими цивилизациями, но также к утверждению самостоятельности. Между тем на том этапе развития, на котором в XIX веке находился Запад, такую самостоятельность сохранить было трудно. Дело даже не в том, что в этот период Запад переживал констатируемую Н. Данилевским третью фазу «цветущей сложности»<sup>24</sup>, а в том, что, как потом покажет Шпенглер, «прасимвол» западной культуры порождает особый тип личности, особое сознание, особую психологию. Этот тип личности Шпенглер называет «фаустовским» человеком с его волей к власти, стремлением к могуществу, преодолению пространства и устремленностью в бесконечность. При таком отношении «фаустовского» человека к пространству не менее радикальным является его отношение ко времени, которое он готов растягивать в единую линию.

О. Шпенглер объясняет уникальность переживания в западном мире пространства и времени, связь между которыми приводит к специфической для Запада картине мира, которую бунтующий против естественного, природного хода вещей и, соответственно, судьбы «фаустовский» человек стремится навязать всему миру.

Этот придававший целостность всемирной истории комплекс культуры, который К. Ясперс называет «осевым» временем, ощущает и Н. Данилевский. Запад показывал жажду упорядочивания в духе вестернизации всего мира в самых непосредственных, подчас крайних формах. Наблюдая в XIX веке это давление, Н. Данилевский открывает свою «морфологию» культурно-исторических типов. В соответствии с ней каждая культура в своем развитии проходит стадии рождения, высшего пика развития и умирания.

Шпенглер проводит аналогию между эллинистическим периодом Рима с присущей ему жадой распространения в пространстве Вселенной, экс-



тенсивным развитием и Европой XIX–XX веков. Не случайно Александра Македонского он соотносит с Наполеоном, волевым началом к экстенсивному развитию Запада. По мнению Шпенглера, Рим развивает интеллект, в котором погибает греческая душа. Для Шпенглера переход к римскому периоду — это переход к цивилизации как таковой с ее утилитаризмом, рационализмом, урбанизмом, космополитизмом и атеизмом. Нечто подобное тому, что Античность переживала в IV веке, Запад переживает в XIX веке, когда несколько мировых городов начинают выражать смысл истории, а все остальные территории оказываются на положении провинции.

Такая фаза существует в истории каждой цивилизации, как она существовала уже в Античности. В соответствии со Шпенглером два последних столетия не являются вершиной прямолинейно восходящей всемирной истории<sup>25</sup>, как это вытекает из гегелевской логики, а всего лишь «возрастной» ступенью в окончательно созревшей западной культуре. Так был сформулирован тезис об отрицательном действии «европоцентристского» истолкования истории.

Выход за рамки «европоцентризма» в понимании истории позволил обнаружить во всемирной истории принцип повторяемости, циклическую парадигму. Этот принцип позволяет западному человеку точнее представить логику истории своей культуры в настоящем и будущем. Повторяемость делает западного человека более защищенным перед будущим. Во всяком случае, в отличие от древнего грека «фаустовский» человек знает свою судьбу. Когда происходил «закат» античной культуры, греки не понимали смысл происходящего<sup>26</sup>. В иной ситуации находится западный человек.

Конструктивность этой уходящей в научные представления древности, а в XX веке открываемой заново парадигмы<sup>27</sup> заключается в том, что с ее помощью удастся точнее представить, как западная цивилизация вместе с присущей ей волей к власти тиражировала или делала универсальным присущий лишь ей и вытекающий из ее внутренней логики принцип линейного времени. В конце XX века стало очевидно, что система представлений об истории, развивающаяся в соответствии с принципом эволюции, не объясняет того, что собой представляет XX век с его мутациями. Историческая линейность здесь оказывается недостаточной.

Альтернативное представление о цикличности времени взрывает принцип эволюции (столь выражающий суть западного восприятия) и приводит к перевороту также и в понимании истории искусства. Несмотря на то что принцип повторяемости и своего рода равенства разных культур был заново открыт не на Западе (в частности, на протяжении всего XIX века он держал внимание русских мыслителей), тем не менее его институционализация или признание в науке произошли именно в западном мире.

Заклучая сказанное о циклической парадигме в ее шпенглеровском варианте и в связи с этим логике осмысления XX века, повторим, что в соответствии со вступлением Запада в особый, называемый Шпенглером фи-

нальным этап развития цивилизации XX век прочитывается как продолжение и завершение логики развития искусства XIX века. Пытаясь охарактеризовать искусство XX века, Шпенглер не ставит вопроса о том, что XX век не только завершает, но и начинает какую-то новую эпоху. Для него этого вопроса не существует, поскольку история западной культуры заканчивается, как некогда закончилась история Античности.

Любопытно, что интерес к морфологии истории в «финальной» стадии западной культуры проявили мыслители двух регионов – России и Германии. Последняя представлена именем не только Шпенглера, но, например, В. Шубарта. Имя этого исследователя необходимо упомянуть не только потому, что его книга – это одна из редких и доброжелательных попыток понимания Западом русской ментальности, но и потому, что отношения между Россией и Западом он осмысляет, исходя из предлагаемой им самостоятельной, не совпадающей со шпенглеровской теорией исторического процесса. Речь идет о реальной для истории смене больших исторических периодов, или эонов, с присущими им архетипами.

Угасание каждого старого эона связано с отрицанием предшествующего опыта и с ощущением юности. В границах каждого эона утверждает себя особая система ценностей и, соответственно, свой тип личности. Как раз это следует считать наиболее конструктивным моментом теории В. Шубарта. Число таких типов В. Шубартом сводится к четырем: гармоническому, героическому, аскетическому и мессианскому. Если для гармонического человека характерно полное доверие к космосу, который не нужно пересоздавать, то героический человек одержим манией упорядочивания и преобразования мира, который для того, чтобы превратиться в космос, должен с помощью активно действующего человека преодолеть хаос. Для аскетического человека характерно стремление уйти от этого мира, ибо он не верит в возможность его улучшения. Что же касается мессианского человека, то своим предназначением он считает утверждение во Вселенной высшего, божественного порядка.

Итак, четыре типа личности – четыре универсальных картины мира: согласие с миром, господство над миром, бегство от мира и освящение мира. Если, по мысли В. Шубарта, гармонический и аскетический человек являются статичными, то героический и мессианский – динамичны, ибо они находятся в единоборстве с миром. Каждый тип цивилизации предрасположен к какому-то одному типу личности, который и будет для него «базовым». Однако помимо этой закономерности В. Шубарт фиксирует некую неумолимую и безличную, точнее, космическую логику смены эонов, когда каждый эон соответствует какому-то одному типу личности. В силу этого в истории постоянно возникает противоречие между природной предрасположенностью той или иной цивилизации к одному типу личности и необходимостью исторической смены эонов с их ценностными ориентациями.

Предлагаемая В. Шубартом теория исторического процесса возникает как необходимость объяснить возникший в мировой истории Нового времени драматический разлад, когда западная культура вошла в «прометеевский» эон и начала разрушать ценности, созданные гармоническим человеком. Триумфальное развитие на протяжении нескольких столетий «прометеевской» культуры привело к противоречию между Западом и Россией. В силу сохранения средневековых ценностей, т.е. ценностей, утверждаемых гармоническим типом, последняя не могла органично включиться в новую «прометеевскую» культуру.

История развивалась так, что Россия не только не смогла сформировать тип героической, прометеевской личности, но она не смогла сохранить и определяющий для Средних веков гармонический тип. Распад последнего вызывает к жизни особую разновидность личности — мессианскую. Формирование в русской культуре этого типа личности происходит под воздействием все более оказывающейся чуждой русскому человеку «прометеевской» культуры. Запад становится «бикфордовым шнуром», чтобы вызвать в России вспышку архетипа мессианизма.

Однако, как считает В. Шубарт, эта закономерность характерна лишь для прометеевского эона, вступившего на рубеже XIX—XX веков в фазу «заката». По мнению В. Шубарта, сменяющий его новый эон для России будет весьма благоприятным, ибо именно он будет способствовать природной расположенности мессианского человека. Теория В. Шубарта интересна прогностической стороной, т.е. констатацией наступления нового периода истории, в границах которого будет происходить развитие соответствующих ориентациям русского мессианского типа ценностей. XX век В. Шубарт представляет неким «междувременьем», когда одна эпоха меркнет, а за ней начинают проступать очертания новой, что порождает ощущение разрыва с прошлым<sup>28</sup>.

Однако теории В. Шубарта, многим обязанного идее Шпенглера, также присуща недостаточная определенность. Она будет преодолена в ином варианте циклической парадигмы, связанном с именем русского мыслителя П. Сорокина, оказавшегося с начала 20-х годов в эмиграции. В соответствии с этой концепцией XX век — не какой-то обрыв в истории художественного развития, а естественная и систематически повторяющаяся в истории смена в культуре циклов<sup>29</sup>. Следовательно, чтобы точнее представлять логику XX века, необходимо иметь представление о том, что же такое смена циклов, что вообще представляет цикл, какие циклы существуют, а также какой цикл в XX веке завершается, а какой нарождается.

Для П. Сорокина, аргументирующего идею смены циклов, XX век — начало нового цикла, который будет иметь продолжение на протяжении нескольких столетий. Это обстоятельство сорокинскую концепцию ставит в привилегированное положение по сравнению с перечисленными точками зрения, сохраняющими преимущественно эсхатологические архетипы. Культуру, связанную с «цветущей сложностью» Запада и развившуюся с

XVI века, П. Сорокин называет «чувственной» культурой, развитие которой происходило на протяжении большого цикла. XX век – свидетельство «заката» этого цикла в истории мировой культуры, для которого вся «чувственная культура», развитие которой происходило с эпохи Ренессанса по XIX век, была репрезентативной.

Если речь идет о «закате», то, согласно циклической парадигме, финал цикла возвращает его к исходной точке, т.е. к реабилитации преодолеваемых и вытесненных на периферию ценностей. Иначе говоря, если исходной точкой ренессансной художественной традиции был XVI век, то столь ощутимый уже на рубеже XIX–XX веков «закат» этой традиции приводит к реабилитации элементов средневековой культуры, что, например, так обращает на себя внимание в экспрессионизме с его стремлением возродить готику.

В пользу реабилитации в начале XX века средневековых ценностей существует много аргументов, что свидетельствует о наличии уже в начале XX века значимого признака в смене культурных циклов – возвращения в момент завершающегося цикла к его исходной точке и реабилитации того, что на протяжении разворачивания цикла игнорировалось. Уместно напомнить о том, что XX век Н. Бердяев вообще отождествлял с «новым Средневековьем», правда, он имел в виду политическую историю века с ее комплексом цезаризма<sup>30</sup>. Что же касается искусства, то наиболее яркой иллюстрацией этой характеристики будет падение статуса «линейной» перспективы как организующего художественное пространство принципа, без которого не существует искусство Нового времени и возрождение того, что в искусствознании называется «обратной» перспективой. По этому поводу можно было бы сослаться на работу П. Флоренского<sup>31</sup>, весьма глубокую и аналитичную, хотя и удивляющую отсутствием пиетета перед ренессансной культурой, отталкивающей русского богослова и философа упадком в ней религиозной экзальтации и христианской духовности.

Работа П. Флоренского затрагивает поднятую еще Н. Данилевским проблему, обозначенную им как существование во всемирной истории множества культурно-исторических типов. Если в истории сменяющих друг друга циклов «чувственная» культура угасает, а Запад при этом оказывается ее идеальным выразителем, что и способствует его выдвиганию в центр «осевого» времени, то закономерен вопрос: к какому региону перейдет культурное лидерство на новом витке истории, точнее, в ее новом цикле? Несомненно, от этого лидерства будет зависеть стабильность и непротиворечивость возникающей в границах нового цикла культуры.

Такой вопрос логично предположить. Он неоднократно ставился на Западе. И здесь позиция В. Шубарта является наиболее любопытной. «Грандиозное событие, которое сейчас готовится, – пишет В. Шубарт, – это восхождение славянства как ведущей культурной силы. Возможно, это кому-то режет слух, но такова судьба истории, которую никому не дано остановить: грядущие столетия принадлежат славянам»<sup>32</sup>.

Есть ли действительно в русской культуре что-то такое, что может способствовать повышению статуса России на новом витке всемирной истории? Чтобы ответить на этот вопрос, проследим, опираясь на П. Сорокина, рождение в XX веке принципиально новой культуры. Поскольку для П. Сорокина критерием всякой культуры будет соотношение чувственного и сверхчувственного, то будем исходить из этих критериев. В самом деле, есть все основания полагать, что переживаемый в XX веке период истории искусства по своей масштабности можно соотнести с тем, что имело место в ситуации перехода от Средневековья к Ренессансу.

Например, Й. Хейзинга утверждает, что в эпоху позднего Средневековья в искусстве усиливается визуальный элемент. «Мышление стало слишком зависимым от воплощения в образах; зрительная сторона, столь важная для позднего Средневековья, сделалась всемогущей. Все мыслимое было превращено в пластичное и изобразимое»<sup>33</sup>. Но с начала XX века именно это и обращает на себя внимание. Речь идет не только о живописи, все менее озабоченной сюжетным и, более того, литературным принципом. Кинематограф как беспрецедентное визуальное средство не случайно занял в культуре XX века одно из самых значимых мест, что привело к культурной мутации, превратило искусство из достояния элиты в развлекательное средство для масс. Это обстоятельство не мешало элитарному авангарду какое-то время развиваться в кинематографических, т.е. массовых формах.

Рождение в эпоху Ренессанса «чувственной» культуры сопровождалось угасанием того, что П. Сорокин называет «идеациональной» или умозрительной культурой с преобладающими здесь элементами религиозной и сверхчувственной символики. Что касается XX века, т.е. все основания полагать, что интерес этого века к Средневековью и более ранним архаическим традициям проявляется в стремлении воскресить эстетику «идеационального» искусства. Художник истекшего столетия, как и художник удаленных эпох, ощущает потребность с помощью чувственной формы видимых вещей выразить то, что непосредственно выразить невозможно, т.е. сверхчувственные ценности. По мнению постмодерниста Ж. Лиотара, цель современной живописи вообще заключается в том, чтобы представить, что имеется нечто непредставимое, чтобы помыслить о том, что нельзя видеть<sup>34</sup>. Наша задача заключается в том, чтобы зафиксировать этот процесс в истории кино.

В новой эстетике данная чувствам внешняя реальность исключалась. Так, в изобразительных искусствах акцент ставился на выявлении скрытых в недрах докультурной памяти изначальных геометрических форм. Возникает пристрастие к элементарным фигурам (шару, кругу, квадрату, треугольнику). Достаточно сослаться на теоретические работы В. Кандинского, в которых такой интерес осознан<sup>35</sup>. В русле этой тенденции развертывается творчество Пикассо с его интересом к африканской скульптуре и маске<sup>36</sup>. Здесь можно также назвать и тяготение некоторых художников

(например, Петрова-Водкина) к средневековой иконе, эстетика которой ассимилируется авангардом.

Иначе говоря, искусство XX века порывает с гармоническими, «аполлоновскими» формами, с открытым И. Винкельманом в ренессансной классике и в Античности принципом «одухотворения». В силу вступает то, что В. Воррингер называет принципом «абстрагирования», реальным в античной архаике, в египетском искусстве, в культурах Востока. Оказавшись в поле внимания художника, предметы вырываются из естественных связей, противопоставляются среде, утрачивая чувственные формы и разлагаясь, как в древнем орнаменте, на простейшие геометрические фигуры. С точки зрения этой эстетики предметно-чувственный мир — лишь «покрывало Майи», нечто вроде сновидения.

По мнению В. Воррингера, принцип «абстрагирования» — следствие особого положения и самоощущения человека в мире, знакомого архаическим народам, но в то же время актуального и для XX века. Человек истекшего столетия больше уже не является триумфатором, каким ощущал себя рвущийся в бесконечное пространство «фаустовский» человек. Наоборот, он ощущает свою затерянность и беспомощность в мире машины, в стихии отчуждения, в ситуации мировых катастроф, активизации хаоса. В свое время геометрический стиль помогал архаическому человеку выстроить специфические отношения с пространством, победить страх перед космосом, вселить уверенность в стабильности бытия<sup>37</sup>. Человеку, утерявшему равновесие в мире, необходимы не столько зрительные, сколько осязательные впечатления.

Если историю искусства Нового времени, представшего, с точки зрения П. Сорокина, одним циклом, сопоставить с архаическими эпохами, то эта история предстанет в новом свете. В исследованиях нередко утверждается, что художник истекшего столетия чрезмерно увлекается разложением, расчленением и разрушением привычных видимых форм. Эту тенденцию трудно оценивать, не принимая во внимание активизацию столь очевидного в искусстве XX века космологического архетипа. Видимо, с наибольшей очевидностью эта тенденция предстала в отечественном беспредметном искусстве. Не случайно в связи с конструированием летательного аппарата В. Татлиным А. Наков говорит о погружении художника в коллективное подсознание человечества<sup>38</sup>.

Демонстрируя разрушение грамматики и синтаксиса, что так обращает на себя внимание, например, в прозе Д. Джойса, художник XX века возрождает космологический архетип. Это проявляется в потребности разрушения, деструкции. Согласно архаическим представлениям, способствовать сотворению нового мира можно, лишь разрушая мир старый. Реконструируя мифологическое мышление, М. Элиаде не случайно ссылается на разрушение художественного языка в искусстве XX века. Имея в виду Ионеско, Сезанна, Делоне и Мондриана, как и других художников, проявляющих интерес к

беспредметной реальности, он пишет: «Однако, созерцая такие произведения, можно догадаться, что автор находится в поисках чего-то, что он еще не сумел выразить. Ему надо было уничтожить руины и обломки, оставленные в наследство предшествующими революциями в пластических искусствах; ему необходимо было подойти к зародышевым формам материи, чтобы иметь возможность начать с нуля историю искусства. Есть ощущение, будто для многих современных художников «разрушение пластического языка» является только первой фазой более сложного процесса и что вслед за этим непременно последует сотворение новой Вселенной»<sup>39</sup>.

Констатируя тяготение искусства нашего века к архаике, а точнее, к истокам цикла, нельзя все же делать вывод о возвращении XX века к «идеациональной» культуре Средних веков. Конечно, некоторые факты свидетельствуют об этом. Тем не менее история не может возвращаться к уже пройденным этапам. Кроме того, «идеациональное» искусство Средних веков не имело такой автономии от религии, какой располагает современное искусство.

Поэтому вопрос о возникновении в нашем столетии качественно новой культуры не снимается, даже если многое свидетельствует о том, что происходит возвращение к истокам цикла, средневековому опыту. Мы обозначили, как П. Сорокин видел культуру заканчивающегося цикла, но не сказали, как он воспринимал культуру грядущего цикла, становление которой дало бы ключ к интерпретации художественного опыта XX века. Рождающаяся в этом столетии культура он называет «интегральной», подразумевая, что в этой новой ценностной системе в новые отношения входят элементы всех прошлых культур, в том числе, «чувственной» (Нового времени) и «идеациональной» (Средних веков).

Иначе говоря, если использовать терминологию К. Юнга, то в XX веке происходит актуализация коллективного бессознательного, его архетипических и мифологических элементов. XX век по отношению к архетипу и мифу вызывает к жизни особую ситуацию. Как известно, миф — это стихия сверхчувственного. Вот почему на протяжении всего XX века искусство озабочено тем, что впервые так заинтересовало еще Ф. Ницше. А именно: миф, его структура, его генезис, и оппозиция по отношению к рационализму, жажде познания. Констатация зарождающейся и развивающейся в XX веке новой, т.е. «интегральной», культуры подводит к вопросу: имела ли место подобная культура в истории художественного развития человечества раньше? По мнению П. Сорокина, культура, подобная «интегральной», в истории уже имела место, как ранее имели место «идеациональная» и «чувственная» культуры.

Так, по утверждению философа, от IX до VI века до Р. Х. культура была «идеациональной». Со второй половины VI по конец IV века до Р. Х. она стала преобладающе интегральной<sup>40</sup>. В последующее время греко-римская культура демонстрирует чувственный характер. Средние века возрождают

«идеациональный» принцип культуры, а затем он снова постепенно уступает место чувственным ценностям.

Вопрос о характеристике рождающейся «интегральной» культуры, позволяющий интерпретировать кинематографический опыт XX века в новых аспектах, не может быть освещенным во всей полноте, если не отдавать отчета о месте в этом процессе русского искусства. Здесь по-новому предстают контакты мессианского типа личности с «прометеевской» культурой. Когда констатируется вымывание из искусства мифа, то эта констатация закономерна, скорее, по отношению к Западу, где «чувственная» культура, преодолевшая сверхчувственную стихию, получила гипертрофированное развитие. Что же касается русского искусства, то здесь существует иная ситуация. Как показал Ю. Лотман, например, для русского психологического романа XIX века весьма репрезентативна активность мифа, отличающая его от западного романа<sup>41</sup>. Не случайно, знакомясь с первой публикацией «Войны и мира» Л. Толстого, французские критики усматривали в нем так поразившую их восточную стихию, определяющую не только поведение героев, но и авторское сознание.

Действительно, видимо, в русской художественной практике дольше, чем это имело место в других культурах, продолжают сохраняться «идеациональные» или сверхчувственные элементы. Не случайно Н. Лосский утверждает, что русский народ одарен особой способностью «к высоким формам опыта, более значительным, чем чувственный опыт»<sup>42</sup>. Эту же особенность в русской душе улавливает и В. Шубарт, когда пишет, что ей соответствует потребность изображать невидимый мир в видимом<sup>43</sup>. Поэтому в эпоху кризиса на Западе «чувственной» культуры, гипертрофия которой Россию не задела, но стала характерной для Западного мира, русское искусство в мировом искусстве рубежа XIX–XX веков смогло занять высокий статус.

Незначительная соотносительность русского искусства с ренессансной традицией и культивирование в нем хилиастических стихий (о чем сказано у Н. Бердяева в связи с творчеством Ф. Достоевского)<sup>44</sup> не мешают ему быть значимым проявлением «интегральной» культуры. Минувший Ренессанс, Россия сразу перешла из «старого» в «новое» Средневековье. «Идеациональный» или мифологический элемент в русском искусстве не вымывался, сохраняясь вплоть до демонстрирующей его активность XX века.

Если логику художественного развития в России рассматривать не под углом зрения реализации «проекта модерна» в ее хилиастическом варианте, а в ракурсе становления «интегральной» культуры, то ключевым выступит опыт не футуризма, а, скорее, символизма. Теория символизма в лице вождей этого направления, А. Белого и В. Иванова, обращена в завтрашний день. По-настоящему эта теория еще не прочитана. Более того, именно в границах символизма возникла теоретическая рефлексия, которую можно отождествить с первым опытом теории искусства, ориентированной на познание закономерностей развития «интегральной» культуры. Достаточно



хотя бы обратить внимание на провозглашенную теоретиками символизма значимость для искусства мифа. Символисты оказались в самом начале этого процесса, не угасающего, как сегодня очевидно, на протяжении всего XX столетия. Это не удивительно, поскольку для иррелигиозного XX века сверхчувственную стихию способен сохранять лишь миф. Эта особенность теоретической рефлексии символизма имеет прямое отношение к «интегральной» культуре, смысл которой в последующей истории будет приоткрываться все больше.

В заключение подчеркнем, что проанализированные нами попытки ученых «разместить» опыт искусства XX века в пространстве истории породили достаточную неопределенность эстетических оценок, сделали актуальным вопрос о необходимости дальнейшей разработки объективных критериев для таких оценок. Это усложняет деятельность историка искусства, когда он говорит о кинематографическом и вообще художественном опыте XX века.

Но идти этой дорогой все равно надо.

1. См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 440.
2. Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 28.
3. См.: Бердяев Н. Конец Ренессанса / К современному кризису культуры // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923. С. 22.
4. См.: Бердяев Н. Указ.соч. С. 27.
5. См.: Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994.
6. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.
7. См.: Козловски П. Культура постмодерна. М., 1997. С. 24.
8. См.: Хабермас Ю. Модерн—незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. С. 4.
9. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 438.
10. См.: Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. С. 11.
11. См.: Тойнби А. Постижение истории. М., 1991. С. 427.
12. См.: Козловски П. Указ. соч. С. 35.
13. См.: Зиммель Г. Гете // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры. М., 1996.
14. См.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 5.
15. См.: Конрад Н. Полибий и Сыма Цянь // Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972. С. 47
16. См.: Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 45.
17. См.: Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 127.
18. См.: Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 163.
19. См.: Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 186.
20. См.: Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 731.
21. См.: Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. 1. М., 1992. С. 89.
22. См.: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 185.

23. См.: *Маркес Г.* Сто лет одиночества. М., 1979. С. 386.
24. См.: *Данилевский Н.* Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. М., 1991. С. 237.
25. См.: *Шпенглер О.* Указ. соч. С. 173.
26. См.: *Шпенглер О.* Указ. соч. С. 624.
27. См.: *Лазарев В.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.
28. См.: *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М., 1997. С. 12.
29. См.: *Сорокин П.* Главные тенденции нашего времени. М., 1993.
30. См.: *Бердяев Н.* Новое Средневековье. Размышления о судьбе России и Европы. Берлин, 1923.
31. См.: *Флоренский П.* Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX веков.* М., 1993.
32. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. С. 22.
33. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. С. 234.
34. См.: *Лиотар Ж.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ежегодник лаборатории постклассических исследований Института философии Российской академии наук. М., 1994. С. 317.
35. См.: *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л., 1990.
36. См.: *Мириманов В.* Европейский авангард и традиционное искусство. Мировое древо. Вып. 2. М., 1993.
37. См.: *Воррингер В.* Абстракция и одухотворение / Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 469.
38. См.: *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. М., 1997. С. 145.
39. *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995. С. 80.
40. См.: *Сорокин П.* Главные тенденции нашего времени. С. 29.
41. См.: *Лотман Ю.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю.* Избранные статьи. Т. 3. Таллин. 1993.
42. *Лосский Н.* Характер русского народа // *Лосский Н.* Условия русского добра. М., 1991. С. 256.
43. См.: *Шубарт В.* Указ. соч. С. 51.
44. См.: *Бердяев Н.* Хомяков А.С. М., 1912. С. 4.

*Глава 1*

---

*Между печатной книгой и телевидением:  
эстетические аспекты кинематографической  
коммуникации*



### **Несводимость изучения кино к эстетическому аспекту**

В данной главе мы попробуем обсудить в единстве два аспекта кино — эстетический и коммуникативный. Что касается эстетического аспекта, то в его исследовании недостатка не существует. Практически все исследования по кино рассматривают его как художественный, а следовательно, эстетический, т.е. собственно киноведческий феномен. Мы будем о нем говорить подробно в связи с теорией З. Кракауэра. Труднее с коммуникативным аспектом. Его недооценка не позволяет выявить существенные особенности эстетики кино. Кино, сопровождающее историю XX века как историю массовых движений и вообще восстания масс<sup>1</sup>, во многом выходит за границы той разновидности эстетики, которую можно назвать традиционной, хотя, может быть, традиционной-то назвать ее и невозможно.

В данном случае в термин «традиционная эстетика» вкладывается смысл, связанный с идеологией и философией Просвещения, т.е. с именами Канта и Гегеля. В нашем понимании традиционная эстетика — это эстетика модерна, т.е. в данном случае понятие «модерн» употребляется в интерпретации Ю. Хабермаса<sup>2</sup>, придавшего этому понятию расширительное толкование, а эта эстетика в принципе не является традиционной, более того, она по отношению ко всякой традиции агрессивна. Модерн потому и модерн, что он разрушает всякую традицию в принципе. Но так или иначе традиционная эстетика, фундаментом которой со времен И. Канта является игра, — выражение культуры Нового времени, той культуры, что начинает цикл становления с эпохи Ренессанса. Но история XX века выходит за пределы этого цикла, тем более за такие пределы выходит и культура, и эстетика. Вместо игры как доминанты культуры Нового времени в искусство вторгается функционализм. Искусство оказывается в подчинении серьезным, отнюдь не игровым реальностям<sup>3</sup>.

Если иметь в виду Россию, то в этом регионе искусство оказалось в подчинении пропаганде и идеологии. В силу этого эстетика из игровой и элитарной трансформируется в функциональную эстетику, проблематику кото-

рой мы обсуждали в предыдущих своих работах<sup>4</sup>. Если принять во внимание, что функциональная эстетика основывается не столько на игре, сколько на мифе, то проблема усложняется. Именно миф является выражением развития в культуре функциональной тенденции. Собственно, в XX веке и сама идеология предстает актуальным выражением мифа, а также архетипа. Мы попытаемся в первую очередь обратить внимание на радикальное изменение эстетики XX века, которая в наиболее концентрированной форме предстает в кино как разновидность визуальной коммуникации.

На первый план при рассмотрении эстетических и коммуникативных проблем мы выдвигаем культурологический ракурс, т.е. трансформацию культуры, определяющей основы изменений в эстетике и коммуникации. В понимании же культурной трансформации мы опираемся на фундаментальную концепцию П. Сорокина о смене культур, без которой в исторической реальности XX века невозможно разобраться. Тем более что сам П. Сорокин, аргументируя смену культур в XX веке, в эти процессы вписал фотографию и кино<sup>5</sup>. Правда, он сделал это, не углубляясь в особенности визуальной коммуникации. Мы подхватим и разовьем эту его идею.

В нашу задачу входит продемонстрировать, как элементы традиционной эстетики, такие, как игра, субъективность, личное начало, авторство и т.д., отступают перед актуализацией мифологического сознания и архетипического слоя, начинающего активно программировать не только массовое поведение, но даже политическую историю, не говоря уже об искусстве. Естественно, что именно это для функциональной эстетики как доминантной в истекшем столетии и показательно. Однако важно отдавать отчет в том, что в кино этот феномен получает выражение в силу того, что фундаментом радикальных эстетических и художественных трансформаций здесь оказывается именно коммуникативная природа кино. Кино так радикально пересоздает художественное мышление, эстетическое сознание и систему культурных ценностей потому, что представляет то, что М. Маклюеном названо электронными технологиями. С помощью таких технологий в мире развертывается деконструкция, или демонтаж, и традиционной эстетики, и традиционной культуры. Впрочем, как было уже отмечено, применительно к модерну употребление слова «традиционное» не совсем точно, поскольку культура модерна является нетрадиционной в принципе<sup>6</sup>.

Любопытно, что деконструкция традиционной эстетики и культуры (воспользуемся термином, употребляемым в постмодернистской философской рефлексии) связана не только с новым, обращенным в будущее проектом, но и с регрессом, т.е. с возвратом в такие ранние культуры, в которых разделения эстетики на элитарную и функциональную не было, а игра и польза предстали в единстве. Пытаясь осмыслить активизацию в XX веке коллективного бессознательного, мы в то же время попробуем показать, что тенденция к регрессу выражает смысл циклической логики истории, получая отражение в сопровождавших историю искусства на всем ее

протяжении теоретических представлениях. Обращая на это внимание, мы попытаемся дать новую интерпретацию известного тезиса М. Маклюена «Содержанием сообщения является само средство коммуникации».

В самом деле, демонстрируемый кино новый тип коммуникации сутью своей технологии вводит в структуру коммуникации пласты культуры, которые в эпоху становления и расцвета того, что П. Сорокин называет культурой чувственного типа или что мы называем культурой модерна, были вытеснены на ее периферию. В самом деле, стимулируя индивидуализацию культуры, такое мощное средство коммуникации, как печатный станок, способствовало образованию подсознательной сферы, которая начинает актуализироваться лишь с появлением фотографии и кино. Как нам представляется, методология К. Юнга дает к осмыслению этой сферы ключ, чем мы и воспользуемся. Именно кино возвращает культуре на новом этапе ее становления то, что было из нее вытеснено в эпоху печатного станка. Это обстоятельство позволяет точнее расшифровать тезис М. Маклюена о том, что содержанием сообщения является само средство коммуникации. Таким содержанием в сфере визуальной культуры оказывается не просто бессознательное, а коллективное бессознательное, прорыву которого в коммуникацию способствует упразднение императивов того типа культуры, что развивался на основе фонетического алфавита, письменности и печатного станка.

### **Проблематичность кино как специфического средства коммуникации**

Коммуникативный аспект кино представляет значимую проблематику культурологического и социологического рассмотрения кино. Однако нельзя не видеть, что и до сих пор он остается малоизученным и в общем непроясненным. Хотя справедливости ради следует отметить, что к этой стороне вопроса внимание приковали еще выходявшие в 60-е годы сочинения М. Маклюена, в то время в СССР не издававшиеся и нашему читателю известные лишь по издаваемым для «служебного пользования» рефератам. Естественно, что идеи М. Маклюена были ассимилированы и у нас, но далеко не все, тем более идеи, имеющие непосредственное отношение к кино. Мощное воздействие М. Маклюена испытал и автор данного исследования<sup>7</sup>. Ведь в основе концепции предпринятого им исследования по истории публики оказался принцип последовательного введения в культуру средств коммуникации, в результате чего каждое средство формировало публику как особого рода коммуникативную общность.

В основном труды М. Маклюена в теории телевидения заполняли вакуум. С 60-х годов телевидение вошло в этап бурного развития, но осознание его как художественного и культурного феномена запаздывало. Можно констатировать, что непрочитанный М. Маклюен оказался у нас известным благодаря двум вульгарно понятным и весьма дискуссионным тезисам,

с которыми постоянно воевали наши идеологи и критики. Первый тезис касался телевидения, второй — печатной книги. Смысл первого гласил: средство коммуникации само является содержанием. Вторым был связан с провозглашением смерти печатной книги, и против него восстала вся самая читающая страна в мире, громившая теоретика устами идеологов и критиков. Остальные идеи М. Маклюэна оставались в тени. Между тем они были весьма новаторскими.

Наблюдая сегодня за объемом чтения младшего поколения, уровнем грамотности наших школьников и степенью их приобщенности к Интернету, видео и компьютерным играм, отдаешь отчет в том, что тезис М. Маклюэна о смерти печатной книги является не таким уж и безумным. И он может быть понят лишь в историческом времени. Что же касается тезиса о том, что содержанием средства коммуникации является само это средство, то до сих пор его загадочность остается нерасшифрованной, тем более применительно к кино.

Действительно, в наше сознание идеи М. Маклюэна входили радикально сформулированной канадским философом оппозицией между «галактикой Гутенберга», с одной стороны, и электронными технологиями — с другой, между печатной книгой, с одной стороны, и телевидением — с другой. Что же касается кино, то этот вопрос оставался в тени. Поскольку в тот период всех прежде всего волновало взрывное вторжение телевидения в нашу жизнь, и, соответственно, всё, в том числе и сочинения М. Маклюэна, прочитывалось в соотнесенности с этим вторжением, к которому непонятно, как следовало относиться и как оценивать, и потому что в сочинениях М. Маклюэна кино предстало в каком-то странном, неопределенном и двусмысленном облике. С одной стороны, оно, как следовало из теории канадского теоретика, вроде бы унаследовало от печатной книги последовательность буквенных строк, с другой — представляя электронные технологии, радикально с этой последовательностью разрывало. В результате оставалось ощущение какой-то непроясненности, неокончателности выводов и суждений. Может быть, именно по этой причине все, что в сочинениях М. Маклюэна относилось к кино, не прочитывалось. Значит, самое время, когда дискуссии успели утихнуть, вернуться к тому, что имел в виду канадский теоретик, когда делал свои заключения о кино.

В первую очередь следовало бы констатировать, что именно М. Маклюэну впервые удалось радикально поставить вопрос о кино не только как о виде искусства, к чему сводились все наши теоретические исследования о кино, но прежде всего как о средстве коммуникации. Пожалуй, так радикально сформулировать и аргументировать этот тезис не удавалось никому — ни до М. Маклюэна, ни, как это ни покажется странным, после М. Маклюэна. Ему это удалось потому, что кино он встроил в историю коммуникации, представив его в цепи предшествующих и последующих



средств коммуникации. Однако, чтобы эту операцию совершить, ему пришлось воссоздать всю историю коммуникации, которая до него не была исследована, но импульс к чему именно он и дал. Философ первым показал, что коммуникация — одна из значимых сфер культуры. Более того, этот вопрос он сформулировал весьма тенденциозно. Согласно М. Маклюэну, получалось, что не культура формирует способы коммуникации и задает коммуникативные матрицы восприятия и воздействия, а коммуникация и творит, и создает, и даже разрушает культуру. Если это заключение не абсолютизировать и не противопоставлять столь резко культуре, то оно не кажется ложным. В соответствии с положениями канадского теоретика в основе каждого коммуникативного средства оказывается известная по сочинениям П. Флоренского идея органопроекции<sup>8</sup>. Ее смысл заключается в том, что каждое средство коммуникации продолжает какие-то органы человека, например ухо, глаз, руку или кожу. В зависимости от типа цивилизации получает объективацию то проекция уха, то проекция глаза. Так, западная цивилизация М. Маклюэном решительно связывается с глазом, почему ее можно назвать визуальной цивилизацией. Причем, как утверждает теоретик, развитию цивилизации, основанной на глазе, способствуют не только визуальные средства коммуникации, но печать, письменность и даже фонетический алфавит.

Однако идеи М. Маклюэна рождены в результате озарения, смысл которого связан с осознанием того, что электронные технологии предстают своеобразной проекцией нервной системы человека, что в истории культуры является беспрецедентным и что делает человечество совершенно беспомощным в том, чтобы осознать их эффект на человека, культуру и цивилизацию. Одним из значимых тезисов М. Маклюэна является тезис, который сегодня может показаться особенно актуальным. Он доказывал, что, возвращая человека в архаическое состояние и в мир устной, тактильной культуры, электронные технологии в то же время, как никакое другое средство коммуникации, способствуют объединению человечества, а следовательно, являются радикальным средством развертывания глобализационных процессов.

### **Кино: продолжение или упразднение линейного принципа организации**

Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что М. Маклюэн не склонен рассматривать кино в содержательном плане, т.е. так, как его рассматривают киноведы, критики и историки кино, анализируя содержание многочисленных фильмов. Он убежден, что главное в кино — это его коммуникативные особенности, определяющие и содержание фильмов, и способ организации кинематографического дискурса. В общем, кино рассматривается в соответствии с его центральным тезисом,

а он гласит: содержанием кинематографического дискурса является сам способ коммуникации в кино.

В этом отношении показателен и другой тезис М. Маклюена о том, что кино впервые разрушает принцип линейности в организации дискурса, ставший с эпохи Ренессанса определяющим организационным дискурсом в культуре Нового времени. «Никогда фрагментированность и последовательность, свойственные механизации, не выражались так отчетливо, как при рождении кино, т.е. в тот самый момент, который вывел нас за пределы механизма и погрузил в мир роста и органической взаимосвязи. За счет простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры. Сообщение такого средства коммуникации, как кино, — это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям»<sup>9</sup>. В данном высказывании уже ощущается оппозиция, к которой М. Маклюен прибегает. Это оппозиция между механическими и электронными технологиями. По сути дела, эта оппозиция порождает и оппозицию в конституировании временных структур. Так, механическая технология утверждает линейное время. Печатная культура является могущественным средством механической технологии. Эту технологию М. Маклюен связывает с фрагментацией процесса и расположением его фрагментированных частей в последовательный ряд. Что же касается электронной технологии, то она внедряет иной тип восприятия. «То, что одна вещь следует за другой, ровным счетом ничего не объясняет. Из следования не следует ничего, кроме изменения. И потому величайшее из всех обращений произошло с пришествием электричества, которое положило конец последовательности, сделав вещи мгновенно — одновременными»<sup>10</sup>.

Следовательно, под линейным принципом М. Маклюен понимает последовательное изложение развертывания какого-либо события или действия. Для того чтобы эту последовательность обеспечить, режиссер должен это событие расчлнить или фрагментировать и затем воспроизвести его последовательно в хронологическом времени. Если кино такой принцип нарушает, то можно предположить, что оно все же придерживается какого-то иного принципа, в соответствии с которым организуется фабула фильма. Собственно, именно на этом выводе М. Маклюен и настаивает. По его мнению, вместо принципа линейности кино внедряет в культуру принцип симультанности, или одновременности, в воспроизведении события, когда хронологическая логика упраздняется.

В самом деле, разве ставший со временем наиболее репрезентативным средством организации повествования в фильме монтаж в кино не подтверждает мысль М. Маклюена, хотя он и не уделяет ему в своих книгах внимание? Действительно, для воспроизведения события в хронологическом времени в соответствии с принципом последовательности режиссер прибегает к сюжетной организации кинематографического дискурса. Ведь

именно сюжет выстраивает фабулу, т.е. определенную последовательность эпизодов в цепи развертывающегося повествования о событиях или цепи событий. Для чего же в таком случае существует монтаж? Он возникает как способ воссоздания события в его одновременности, оказывающейся оппозиционной по отношению к последовательному его воспроизведению. Из этого определяющего концепцию М. Маклюена вывода можно заключить не только то, что кино выводит за пределы той логики организации дискурса, что успела утвердиться в культуре Нового времени. Но об этом же говорят и Р. Барт, и Ж. Деррида.

Но если в свое время (т.е. в эпоху Ренессанса) принцип линейности оказался доминирующим, то благодаря какому виду искусства или дискурсу? И здесь возникает определяющая для М. Маклюена оппозиция, а именно оппозиция между кино как средством коммуникации и печатной книгой как средством коммуникации. Ставший с эпохи Ренессанса определяющим, линейный принцип в организации дискурса обязан именно печатной книге. Благодаря ей в воспроизведении событий был утвержден принцип последовательности, представший в сюжетной организации произведения, с одной стороны, и в организации восприятия сюжета с помощью организации на странице книги печатной строки — с другой. Собственно, печатная книга явилась не только новым средством коммуникации, определившим с эпохи Ренессанса остальные средства коммуникации, но, по сути дела, она создала и всю культуру Нового времени, в основе которой оказался линейный принцип в организации повествования. Не случайно в конце XX века те теоретики, которые пытаются осуществить деконструкцию западного логоцентризма и рационализма, вновь ставят вопрос о кризисе и распаде возможных на основе принципа линейности нарративов. «С появлением книгопечатания, — пишет М. Маклюен, — Европа вступила в первый период эпохи потребления, ибо печатный текст — это не просто товар, он дал человеку принцип систематической линейности, ставший основой для организации всех других видов деятельности. Он показал людям, как создавать рынки и национальные армии. Книгопечатание как горячее средство коммуникации позволило людям впервые увидеть язык, на котором они говорят, и тем самым визуализировать свое национальное единство посредством единства языкового»<sup>11</sup>. Что же — печатная книга в истории явилась радикально новым средством коммуникации или же она имеет предшественников, без которых ее триумф был бы невозможен? Действительно, как утверждает М. Маклюен, книга явилась радикальным средством коммуникации, определившим логику развития западного рационализма.

Однако книга и создаваемая ею культура, называемая М. Маклюеном «галактикой Гутенберга», возникли не на пустом месте. Им предшествовала письменность, которой во многом обязана вся история цивилизации. Но ей также предшествовал и фонетический алфавит, с помощью

которого в культуре, как полагает философ, начал развиваться индивидуализм, а следовательно, и произошло событие грандиозной важности, а именно: благодаря фонетическому алфавиту человек отрывался от племенного сознания, преодолевал его, устремляясь к тем вершинам, которые демонстрировала поздняя история западной культуры. Самое грандиозное последствие фонетического алфавита (что следует считать истоком западного индивидуализма) – это то, что с его помощью человек преодолел коллективное, а точнее, племенное сознание, без чего вся последующая культура была бы невозможна. «Лишь фонетический алфавит с его абстрагированием значения от звука и переводом звука в визуальный код создает условия для трансформации человека. Ни пиктографическая, ни идеограмматическая или иероглифическая формы письма не обладают расщепляющей силой фонетического алфавита. Никакой другой вид письма, кроме фонетического, никогда не мог бы изъять человека из властного мира тотальной зависимости и взаимодействия, представляющего собой сплошную аудиосеть. Из этого магического звучащего мира симультанных отношений, из его устного, акустического пространства есть только один путь к свободе и независимости человека, вышедшего из племенного общества. Это путь через фонетический алфавит, который сразу же сообщает человеку ту или иную степень дуалистической шизофрении»<sup>12</sup>.

Правда, утверждает М. Маклюэн, такая логика развития коммуникации – от фонетического алфавита до печатной книги характерна лишь для Запада. Отдельные культуры, и прежде всего восточные, такой логики развития не допустили. Они сохранили такие способы коммуникации, которые по отношению к книге в ее письменной и печатной форме оказались альтернативными. Это прежде всего те, которые позднее будут называть фольклором и которые будут изучаться фольклористами как устные пласты коммуникации. «Будучи интенсификацией и расширением зрительной функции, фонетический алфавит уменьшает в любой письменной культуре роль других чувств: слуха, осязания и вкуса. То, что этого не происходит в таких, например, культурах, как китайская, где применяется нефонетическое письмо, позволяет этим культурам сохранять в глубинах своего опыта тот богатый запас образного воспроизведения, который в цивилизованных культурах, пользующихся фонетическим алфавитом, обычно подвержен эрозии»<sup>13</sup>. Оказываясь цивилизацией – лидером в процессах глобализации, Запад навязывает другим культурам и свойственные ему средства коммуникации. «Ныне западный фонетический алфавит работает над преобразованием основных слуховых особенностей китайского языка и культуры, дабы Китай тоже смог развить линейные и визуальные формы, в первую очередь придающие единство и мощь единообразного агрегата западному труду и западной организации»<sup>14</sup>. Так М. Маклюэн связывает тип коммуникации с типом цивилизации.

### **Электронные технологии: регресс в догутенберговские способы организации дискурса**

Процитированное нами высказывание М. Маклюэна чрезвычайно важно. Логика М. Маклюэна подводит к тому, что, став могильщиком принципа линейности, а следовательно, и развивавшейся на основе печатного станка всей культуры Нового времени, кино демонстрирует не принципиально новый принцип коммуникации. Преодолевая организационные формы вызванного к жизни в эпоху Ренессанса коммуникативного дискурса, кино возвращает человечество к принципам организации дискурса, что были характерны для культуры догутенберговской эпохи. Эти принципы определялись не глазом, а ухом. Это те принципы, что сформировались в устных пластах культуры. В XX веке они вновь актуализируются с помощью электронных технологий. Собственно, эта мысль и является лейтмотивом сочинений М. Маклюэна. Так, он позволяет себе весьма парадоксальный вывод: «Проникая в самые глубокие слои бесписьменного сознания, мы наталкиваемся на наиболее передовые и изощренные идеи науки и искусства XX века»<sup>15</sup>.

Электронные технологии подводят под нашу жизнь племенную основу. «И именно это возвратное движение делает нашу эпоху, так сказать, «соприродной» бесписьменным культурам. Мы больше не испытываем трудностей с пониманием сознания туземцев, или бесписьменных народов, просто потому, что мы воссоздали его посредством электроники в нашей собственной культуре»<sup>16</sup>. Что же это за принципы организации дискурса, что были характерны для догутенберговской эпохи? Здесь-то мы как раз и подходим к природе монтажа, который, как оказывается, является вовсе не ультрановым приемом, каким он провозглашался представителями авангарда первых десятилетий XX века, а лишь приемом, характерным для организации мифологического дискурса с его принципом симультанности. Поскольку кино разрушает и преодолевает «галактику Гутенберга», то оно не может не возродить архаические, т.е. догутенберговские, способы организации дискурса. Но именно это оно и делает, возрождая мифологические и архетипические способы организации дискурса.

Это обстоятельство, т.е. коммуникативный потенциал кино, делает юнговскую методологию при исследовании кино просто неизбежной. Этот аспект мы разовьем в связи с критикой теории З. Кракауэра. Но новые электронные технологии, а к ним относится и кино, прежде всего возрождают устную культуру, или культуру, развивающуюся под воздействием уха. В данном случае можно фиксировать ситуацию, которая может быть истолкована лишь в духе циклической парадигмы. Поскольку кино возрождает устную культуру, то и представительный для этой культуры миф. «Миф, подобно афоризму или максиме, характерен для устной культуры»<sup>17</sup>. Такое возрождение в кинематографическом дискурсе мифа оказывается

возможным в силу того, что от печатной и письменной культуры кинематограф возвращает в архаическую эпоху устной коммуникации как стихии фольклора.

Конечно, утверждения М. Маклюэна не столь вульгарны и прямолинейны. В истории культуры он все же допускает преимущество, утверждая, что без печатной книги кино не могло бы появиться. Во многом кино подхватывает особенности организации литературного дискурса и их развивает. Мы этого вопроса коснемся в связи с происхождением романа. В самом деле, кино не отказывалось от сложной организации дискурса. Но, правда, оно к нему и не сводилось. Поэтому, как вытекает из логики М. Маклюэна, на кино лежит печать двойственности. Это такое средство коммуникации, которое, с одной стороны, наследует предшествующие способы коммуникации, а с другой — радикально их разрушает, утверждая принцип организации дискурса, начинающий пересоздавать культуру, способствовать рождению альтернативной культуры. Правда, получается, что в истории такая альтернативная культура уже имела место. Эта двойственность у М. Маклюэна представлена так: «Кино, с помощью которого мы наматываем реальный мир на бобину, чтобы потом раскрутить его как ковер-самолет нашей фантазии, — это выставленное напоказ бракосочетание механической технологии с новым электрическим миром»<sup>18</sup>.

М. Маклюэн фиксирует сближение кино с технологией печати. «Задача читателя, образно говоря, в том, чтобы следить за черно-белыми последовательностями кадров, составляющими суть книгопечатания, снабжая их собственной звуковой дорожкой. Он пытается следить за очертаниями авторского разума, работая на разных скоростях и пользуясь различными иллюзиями понимания»<sup>19</sup>. И еще: «Задача писателя или кинорежиссера состоит в том, чтобы перенести читателя или зрителя из одного мира, их собственного, в другой, созданный книгопечатанием и кино. Этот перенос настолько очевиден и настолько всеобъемлющ, что люди, переживая такой опыт, принимают его на подпороговом уровне и без крупницы критического осознания»<sup>20</sup>. Но самое главное, — это то, что кино, как и печать, предполагает у своих потребителей письменную грамотность высокого уровня. Оказывается, что для представителей бесписьменных обществ кино непостижимо. «Наше грамотное принятие обычного движения глаза камеры, преследующего предмет или выпускающего его из виду, неприемлемо для африканской киноаудитории. Если кто-то исчезает из кадра, африканец желает знать, что с ним произошло. Письменная же аудитория, привыкшая следовать строка за строкой за печатной фантазией, не ставя под сомнение логику линейности, принимает последовательный киноряд без возражений»<sup>21</sup>. Все это свидетельствует о том, что как в своей катушечной форме, так и в форме сценария фильм нерасторжимо связан с книжной культурой<sup>22</sup>. Более того, как утверждает М. Маклюэн, в фильм встроено много конвенций письменного происхождения<sup>23</sup>.

Это обстоятельство свидетельствует о том, что культура XX века является противоречивой, и это противоречие во многом функционирование кино определяет. Кино, действительно, является продолжением письменных и печатных кодов, сохраняя принцип линейности и последовательности, о чем свидетельствует приверженность кино сюжетному принципу организации. Но если учесть, что в XX веке под воздействием электронных технологий радикально перестраивается вся культура, то эта верность кино гутенберговскому принципу организации дискурса оказывается лишь барьером к пути овладения им новым культурным кодом. Все это свидетельствует о двойственности, переходности XX века и нестабильности кинематографической коммуникации. «Наше время – это ранняя стадия эпохи, для которой печатная культура становится такой же чуждой по своему смыслу, какой рукописная культура была чужда XVIII столетию... Я далек от того, чтобы пытаться принизить значение гутенберговской механической культуры, но мне кажется, что нам предстоит немало потрудиться для того, чтобы сохранить завоеванные ею ценности»<sup>24</sup>. Такова природа возникшего в XX веке в кинематографической коммуникации противоречия.

### **Кино как способ возрождения тактильности**

С другой стороны, кино принадлежит уже электронным технологиям, которые, как утверждает канадский теоретик, сложившиеся в Новое время способы восприятия и организации дискурсов упраздняют. Следовательно, наследуя принцип линейности, кино в то же время не может его не разрушать. Тем более что, как он утверждает, кино возрождает тактильность и устность. «Визуализация хронологических последовательностей неведома устным обществам так же, как она не к месту в эпоху электричества и информационных потоков»<sup>25</sup>. Собственно, актуализация характерных для бесписьменных обществ кодов с присущим им безразличием к визуальным ценностям началась с экспериментов в живописи, с кубизма и, в частности, с Сезанна. Эту одновременность кино и кубизма М. Маклюен делает весьма значимой («Именно в момент возникновения кино появился кубизм...»)<sup>26</sup>.

Для чего М. Маклюену понадобился кубизм? Не столько даже для того, чтобы понять новые принципы построения кинематографического дискурса, сколько для уяснения радикальной трансформации в отношении ко времени. Именно с кубизма начинается переориентация с линейности на simultaneity, а точнее, на фиксацию происходящих одновременно различных действий, что обращает на себя внимание, например, в средневековой живописи, где множество зафиксированных точек зрения не организовано в соответствии с какой-то одной – универсальной, как это происходит на полотнах Ренессанса, когда утверждает себя линейная перспектива. «Ибо «точку зрения», или одну грань иллюзии перспективы, кубизм

заменяет одновременным представлением всех граней объекта. Вместо создания на холсте специализированной иллюзии третьего измерения, кубизм предлагает взаимную игру плоскостей и противоречие (или драматический конфликт) форм, освещений, текстур, который «растолковывает сообщение» посредством вовлечения»<sup>27</sup>.

Правда, кубизм в данном случае М. Маклюэну потребовался и по другой причине. В частности, он помогает ему мотивировать основную идею в его теории, в соответствии с которой сообщением предстает уже само средство коммуникации, оно уже содержательно, полно смысла и, естественно, определяет предметную сторону дискурса. «Иначе говоря, представляя в двух измерениях внутреннюю и внешнюю стороны, вершину, основание, вид сзади, вид спереди и все остальное, кубизм отбрасывает иллюзию перспективы ради мгновенного чувственного восприятия целого. Ухватившись за мгновенное целостное осознание, кубизм неожиданно оповестил нас о том, что средство коммуникации есть сообщение. Разве не очевидно, что в тот самый момент, когда последовательность уступает место одновременности, человек оказывается в мире структуры и конфигурации? Разве не то же самое произошло в физике, живописи, поэзии и коммуникации?»<sup>28</sup>

Конечно, к этому времени расхождение между визуальностью и тактильностью достигло пика. Может быть, это обстоятельство и послужило причиной возрождения тактильности, обсуждение которой в истории искусства началось не с М. Маклюэна, а с Г. Вельфлина. Видимо, на практике Сезанн явился точкой перелома. «Отношение визуальности к тактильности, которое так важно для понимания судеб фонетического алфавита, выступило во всей отчетливости только после Сезанна»<sup>29</sup>. Но ведь тактильность — элемент цивилизации уха. Актуализация тактильности происходит как следствие актуализации в цивилизации глаза слухового или устного пласта культуры. Но там, где слух, там и иное понимание времени, а именно актуализация мифологического и архетипического времени. «Слуховому полю свойственна симультанность, или одновременность, тогда как визуальной организации — сукцессивность, или последовательность»<sup>30</sup>.

Что же такое симультанность, как не характерная для мифологического дискурса организация времени? «Сегодня, когда мы нырнули с головой в эпоху электричества, органический миф уже сам по себе является простым и автоматическим ответом, который можно облечь в математическую форму и представить в математическом выражении, обходясь без того образного восприятия, которое имел в отношении его Блейк... Ибо миф есть мгновенное целостное видение сложного процесса, который обычно растягивается на большой промежуток времени. Миф представляет собой сжатие, или импловзивное свертывание всякого процесса, и сегодня мгновенная скорость электричества сообщает мифическое измерение даже самому простому промышленному и социальному действию. Мы живем мифически, но продолжаем мыслить фрагментарно и однобоко»<sup>31</sup>.



Утверждая новый принцип организации дискурса, кино входит в противоречие не только с печатной книгой, но и с теми средствами коммуникации, благодаря которым печатная культура могла развиваться в столь мощное средство, например, с фонетическим алфавитом. По сути дела, кино возвращает к исходной точке в истории цивилизации, а именно: оно освобождает коммуникацию от предельно абстрактного и предельно условного означающего, или знака, которое столь далеко отстоит от означаемого, т.е. предметности, без чего невозможно представить фонетический алфавит и книжную культуру.

### **Активность бессознательного в кинематографической коммуникации**

Сопоставляя восточный и западный тип письменности, М. Маклюен говорит о первом, что его формы выражают устные значения в виде рисунков. «Как таковые, они близки к мультипликационному фильму и крайне громоздки, требуя наличия множества знаков для бесчисленного множества фактов и операций социального действия. В противовес этому фонетический алфавит смог вобрать в себя все языки с помощью относительно небольшого набора букв. Такое достижение, однако, предполагало отделение знаков и звучаний от их семантических и драматических значений. Ни одна другая система письма не совершила этого подвига»<sup>32</sup>. Кино возвращает к предметности, к означаемому самому по себе, а точнее, к знаку, который является одновременно и означаемым, с чего, собственно, началась цивилизация вообще. К тому, что традиционные, а точнее, восточные культуры еще продолжают сохранять.

Именно это обстоятельство и привлекало, например, С. Эйзенштейна к восточным культурам, помогающим ему обосновывать его понимание киноязыка и кинематографической коммуникации в целом. Подобный возврат кино к истокам цивилизации и, следовательно, к истокам языка, что было характерно для художественного авангарда начала XX века (Хлебников, Крученых, Шкловский), позволяет суждения и выводы М. Маклюена истолковать в соответствии с циклическим развертыванием истории как альтернативным по отношению к линейному. Что же в конечном счете из такого вывода вытекает? Прежде всего то, что такое прочтение истории коммуникации в письменности и в печатной культуре позволяет обнаружить не только признаки, которые всегда воспринимались позитивными и прогрессивными, но и признаки негативные. По сути дела, с помощью фонетического алфавита и печати в культуре произошло отчуждение средств коммуникации от жизни. Способствуя в истории цивилизации прогрессу, именно письменная и печатная культура в то же время выводили за пределы дискурса многие и значимые пласты бытия, превращая их в содержание бессознательного, в том числе коллективного бессознатель-

ного. Вот где берет начало идея о необходимости для прояснения тезиса М. Маклюена о том, что содержанием сообщения является само средство коммуникации, актуализирующее структуры коллективного бессознательного, обращения к юнговской методологии. Собственно, М. Маклюен так и утверждает: проблема бессознательного возникает вместе с появлением изобретения Гутенберга. Это содержание можно было передать лишь в том случае, если знак не отрывался от означаемого, что имело место в устных, догутенберговских культурах и что в XX веке вновь возрождается.

Следовательно, проблематику бессознательного породила оставившая за бортом огромную часть проявлений человеческого бытия «галактика Гутенберга». Эту проблематику М. Маклюен обойти не может. Для него проблема бессознательного вовсе не является лишь проблемой XX века. Эта проблема возникла в культуре Нового времени. Ее основой явилась цивилизация, в которой фонетический алфавит предстал в столь гипертрофированных формах. В связи с этим открытия Фрейда и Юнга М. Маклюен оценивает так: «Исследования Юнга и Фрейда суть не что иное, как изощренный перевод бесписьменного сознания в термины письменного, но, как и в любом переводе, в нем немало искажений и упущений»<sup>33</sup>. Однако дело не в методе психоанализа и не в науке вообще. Все это лишь выражение развертывающихся под воздействием электронных технологий общекультурных процессов. Бессознательное как проблему породил Гутенберг. «Парадоксальным образом первое столетие существования книгопечатания оказалось и первым столетием бессознательного. Поскольку книгопечатание привело к тому, что один узкий фрагмент человеческой чувственности возобладал над всеми остальными чувствами, изгнанникам пришлось искать себе другое пристанище»<sup>34</sup>.

По мере того как печатное слово распространяется, оно рождает и сферы бессознательного. «Для последующих поколений оставалось загадкой, почему, если верить пророчеству в книге четвертой, литература обвиняется в оглушении человечества и в том, что она гипнотически сталкивает мир обратно в примитивизм, в туземную Африку, и прежде всего в бездну бессознательности. Разгадка заключается в идее, которая вела нас на протяжении всей нашей книги: усиливающееся отделение визуальной способности от взаимодействия с остальными чувствами ведет к отбрасыванию в бессознательное большей части нашего опыта и, как следствие, к гипертрофии бессознательного»<sup>35</sup>. И здесь М. Маклюен возвращает к имевшей место в древности негативной оценке письменности. Рассказанная Сократом у Платона беседа между изобретателем Тевтом и египетским царем Тамусом — свидетельство неоднозначного отношения греков к письменности. На фразу Тевта о том, что письменность сделает египтян более мудрыми и памятьливыми, Тамус возражал: «В души научившихся им они (письмена. — *Н.Х.*) вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами

собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми, трудными для обучения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых»<sup>36</sup>.

Если согласиться с тезисом М. Маклюена по поводу того, что проблематика бессознательного стала проблемой с появлением печатного станка, то можно сформулировать одно из определяющих свойств кино как средства коммуникации. Его наиболее очевидным признаком является то, что оно становится выражением того, чего «галактика Гутенберга», да, собственно, и вся во многом обязанная Гутенбергу культура Нового времени, не допускала. Кино становится способом выражения бессознательного.

В данном случае вывод канадского теоретика совпадает со сделанным еще раньше выводом В. Беньямина по поводу кино как способа актуализации бессознательного. В. Беньямин писал: «Кино действительно обратило наш мир сознательного восприятия методами, которые могут быть проиллюстрированы методами теории Фрейда. Полвека назад оговорка в беседе оставалась, скорее всего, незамеченной. Возможность открыть с ее помощью глубинную перспективу в беседе, которая до того казалась одноплановой, была, скорее, исключением. После появления «Психопатологии обыденной жизни» положение изменилось. Эта работа выделила и сделала предметом анализа вещи, которые до того оставались незамеченными в общем потоке впечатлений»<sup>37</sup>. То же самое случилось и с кино. Кино производит не вербальное, а визуальное бессознательное.

Во многом именно это обстоятельство и определяет кино как средство коммуникации. В соответствии с этим выводом наконец-то становится понятным парадоксальный вывод М. Маклюена, касающийся того, что содержанием дискурса становится сам способ коммуникации. В самом деле, бессознательное становится содержанием каждого фильма потому, что фильм — проявление того средства коммуникации, функцией которого становится реабилитация бессознательного. В этом и проявляется оппозиционная по отношению к галактике Гутенберга сущность кино. Впрочем, не только кино. М. Маклюен утверждает, что реабилитация означаемого в культуре и преодоление характерных для Запада языковых структур происходит уже в момент появления фотографии, а кино эту логику лишь продолжило. Именно фотография вернула человечество к истокам языка, к истокам фонетического алфавита. «Если фонетический алфавит был техническим средством отделения устного слова от его звуковых и жестовых аспектов, то фотография и ее превращение в кино вернули в человеческую технологию регистрации опыта. Фактически фиксация остановленных человеческих поз с помощью фотографии направила на физическую и психическую позу больше внимания, чем когда бы то ни было раньше. Век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца»<sup>38</sup>.

Весьма любопытно и следующее наблюдение М. Маклюэна, связанное с тем, что природа печатной книги была направлена на выявление индивидуального содержания бессознательного, что соответствовало культуре, ориентирующейся на индивидуализм и соответственно революционному скачку в повышении статуса Автора в культуре, о чем мы еще будем говорить. Что касается фотографии и кино, то они прежде всего ориентированы на реабилитацию такого содержания бессознательного, которое связано с коллективными проявлениями бытия. «Фотография одинаково пригодна как для индивидуальных, так и для коллективных поз и жестов, тогда как письменный и печатный язык отмечены креном в сторону частной и индивидуальной позиции. Так, традиционные риторические фигуры были индивидуальными позами разума частного оратора, предназначенными для аудитории, в то время как миф и юнговские архетипы являют собой коллективные позы души, с которыми письменная форма не может справиться так же, как не может командовать мимикой и жестом»<sup>39</sup>. Минуя грамматику и синтаксис, без которых невозможно представить язык, фотография и кино возвращают к протоязыку, когда каждому изображению может соответствовать множество означаящих. Это то самое свойство, которое присуще восточным языкам и которое так восхищало С. Эйзенштейна.

Что же в конечном счете утверждает подобная логика рассуждений? М. Маклюэн убежден, что столь обращающие на себя внимание в XX веке новые средства коммуникации, в том числе не только фотография и кино, но радио и телевидение, преодолевая и «галактику Гутенберга», и культуру Нового времени как таковую, возвращают к истокам цивилизации, актуализируя архаическое мировосприятие, а тем самым возрождая племенное сознание. Электронные способы коммуникации реабилитируют то, что успела упразднить «галактика Гутенберга». Но самое главное, эти технологии, или коммуникации, разрушают созданный «галактикой Гутенберга» образ человека, и прежде всего они упраздняют в культуре личное начало. С эскалацией электронных технологий развитие индивидуализма блокируется, а вместе с ним и то направление в развитии западной цивилизации, которое с этим индивидуализмом связано. Следовательно, Западу не остается ничего, кроме как культивировать в себе коды, продолжающие еще сохраняться в восточных культурах. Но в последних сохраняется то, что когда-то на заре цивилизации имело место и в западной культуре. Чтобы успешно функционировать, Запад вынужден вспомнить о своих истоках и реабилитировать то, от чего когда-то пришлось отказаться.

Впрочем, этот процесс стихийно уже происходит, о чем и свидетельствует практика электронных технологий. Но готово ли человечество ассимилировать то, что они вносят в мир? В данном случае М. Маклюэн здесь констатирует: несмотря на то что электронные технологии требуют радикальной переориентации, структуры, которые вызываются к жизни, мы все еще постигаем в соответствии с логикой, что в наше сознание внедрена «галак-

тикой Гутенберга», и культурой Нового времени. В результате человек XX века ощущает грандиозное противоречие: оставаясь под воздействием традиции ренессансной культуры, он оказывается неспособным и неготовым воспринять то новое, что несут с собой электронные технологии, как и осознать эти столь разрушительные для предшествующей культуры новации. В связи с этим М. Маклюен констатирует: «Именно наше колоссальное наследие письменной и механической технологий делает нас такими беспомощными и неспособными справиться с новой электрической технологией»<sup>40</sup>. По сути, этот процесс пока еще не до конца исследован.

### **Кино в России: между цивилизацией уха и цивилизацией глаза**

Однако в каждой культуре отмеченное М. Маклюеном противоречие актуализируется по-разному. В наиболее радикальной форме оно характерно для нетрадиционной, т.е. западной культуры. Восточные культуры, в которых такого резкого разрыва между ухом и глазом не произошло, это противоречие переживают менее болезненно. Спрашивается, как же в этом смысле обстоит дело с Россией, которой М. Маклюен также уделяет внимание? По поводу России у М. Маклюена не существует сомнений. Ее особенность заключается в том, что в своем развитии она застряла между Востоком и Западом, т.е. утратила потенциал уха, но окончательно не приобрела вид цивилизации, развивающейся в Новое время как цивилизация глаза, т.е. как исключительно визуальная цивилизация, какой предстает Запад. Россия во многом предстает еще слуховой культурой. М. Маклюен констатирует: «Но Россия до сих пор остается в основном устным, племенным миром, который переживает детрайбализацию и еще только открывает для себя индивидуализм как новшество»<sup>41</sup>. В этом она близка скорее Китаю, чем западным странам. Так, М. Маклюен утверждает, что Китай и Индия все еще остаются во многом аудиотактильными. «Фонетические, так сказать, способы коммуникации, пронизывающие эти сообщества, претерпели очень мало изменений. Даже Россия сохраняет глубокую наклонность к устному типу»<sup>42</sup>.

Спрашивается, как же в такой, все еще сохраняющей потенциал уха культуре воспринимаются фильмы и вообще развивается кино? Видимо, иначе, чем это имеет место на Западе, где кино, собственно, и возникло. И хотя русская аудитория превосходно владеет письменным и печатным кодом, бесписьменные структуры в восприятии кино здесь не могут не сказываться. В таких культурах продолжает быть активной та самая тактильность, которую цивилизация глаза упраздняет. Но тактильность сохраняется лишь в том случае, если восприятие, предполагающее абстрагирование от изображения, чему в Новое время способствовала линейная перспектива, полностью не усвоено. Представители бесписьменной культуры такой

перспективы не могли культивировать («В результате они обшаривают глазами фотографию или экран так, как могли бы ощупывать их руками»)<sup>43</sup>. Но именно от этого-то и отучает восприятие печатной страницы. Кстати, от этого отучает и телевидение.

Особенностью восприятия кино в России и, кстати, его развития, на которое горизонты восприятия массовой публики накладывают печать, является то, что принцип линейности в организации кинематографического дискурса здесь не развился до тех крайних форм, как это имело место на Западе, что не удивительно, ведь Россия все еще продолжает быть погруженной в фольклорную, т.е. устную, стихию. Если линейность вызвана к жизни письменностью и печатью, то simultанность продолжает оставаться актуальной в силу активности фольклорного пласта. «Письменные люди мыслят причину и следствие как расположенные последовательно, как если бы одна вещь подталкивала другую вперед физической силой. Бесписьменные люди проявляют очень мало интереса к такого рода «действенным» причине и следствию, но очарованы скрытыми формами, производящими магические результаты»<sup>44</sup>.

Повлияло ли это сохранение в русской культуре устной стихии не только на тип восприятия фильмов, но и на характер сложившегося киноязыка или кинематографического кода? Несомненно, такое влияние имело место, что и способствовало бурному развитию в России того, что называют авангардом. Как известно, авангарду присуще стремление избавиться от сюжетных способов организации дискурса и внедрить в кинотворчество принцип simultанности. Поэтому-то в России и приобретает такую абсолютизацию принцип монтажа как способ утверждения принципа simultанности. Конечно, авангард был присущ многим цивилизациям, и особенно западной. Но все же особенности русской цивилизации, не отказавшейся от использования потенциала уха, наложили печать на восприятие фильмов и на отношение к кино вообще. Это особенно заметно в отношении к немому периоду в истории кино.

В самом деле, немой фильм позволял в восприятии проявляться тактильности. Он стимулировал вовлеченность аудитории в происходящее, что проявлялось в том, что в процессе восприятия зрители сами озвучивали фильмы, сопровождая их выкриками, возгласами и целыми высказываниями. В этом проявлялась устойчивая традиция восприятия балагана. Эта сопровождавшая восприятие фильмов зрительская фонограмма во многом напоминала выкрики дедов-балагуров во время праздников и ярмарок и комментарии раешников. Жаль, что эта стихия киноведами никогда не фиксировалась, а ведь именно это как раз и оказывается характерным для восприятия кино в том типе цивилизации, который во многом еще остается фольклорным. Но, оставаясь фольклорным, этот тип цивилизации сохраняет тенденцию к соборности, т.е. безличности, анонимности, как консервативную и воспроизводящуюся на протяжении всей истории россий-

ской культуры традицию. Фольклорный текст не может не иллюстрировать концепцию «смерти Автора».

Почему же в фольклорном тексте автор умирает? Да потому, что здесь воспринимающий становится предельно активным. Он даже уже не воспринимающий, участвующий или даже соучаствующий, т.е., собственно говоря, он здесь уже творец. Его роль в фольклорном тексте не меньше, чем роль автора. Применительно к фольклорному тексту отделять автора от воспринимающего трудно. Границы здесь не существует. Как пишет Ю. Лотман, в авторском или профессиональном искусстве строгое разграничение автора и аудитории — норма. «Автор — создатель текста, ему отводится активное начало в системе "писатель — текст — читатель". Структура произведения создается автором, и он является источником направлений к читателю информации. Автор, как правило, возвышается над читателем, идет впереди него и ведет его за собой. Если читатель вносит что-либо "свое" в текст, то это чаще всего искажение, порча, узкое и ограниченное понимание, навеянное консерватизмом вкуса и литературных привычек. От потребителя требуется пассивность: физическая — в театре сидеть и смотреть, а не бегать, кричать и топтать, в музее — смотреть, а не трогать, в опере — не подпевать, в балете — не пританцовывать, при чтении книги — не только не кричать и не жестикулировать, но и не шевелить губами, читать — даже стихи — глазами, а не вслух; интеллектуальная — проникать в чужую мысль, а не заменять ее своей, не фантазировать, выдумывая другие эпизоды и "концы" для текста, не спасать героя там, где автор желает его убить, и т.д.»<sup>45</sup>.

Совершенно иное поведение аудитории является нормой при восприятии фольклорного текста. «Фольклорная аудитория активна, она непосредственно вмешивается в текст: кричит в балагане, тычет пальцами в картины, притопывает и подпевает»<sup>46</sup>. И еще. «Всякий, кто наблюдал, как носитель фольклорного сознания рассматривает (именно «рассматривает») какую-либо картину, замечал, что изображение превращается при этом в объект игры: его вертят, тыкают пальцами, заливаясь при этом хохотом, за изображенных на картине людей говорят, сочиняя целые диалоги и сюжеты, картинку разыгрывают, она выступает как стимулятор своеобразного действия»<sup>47</sup>. В качестве примера Ю. Лотман приводит описание просмотра фильма «Человек-невидимка» в записных книжках И. Ильфа, в частности поведение юного зрителя, который, следя за развертыванием события, в критические минуты выкрикивал «Ай, едрит твою!».

Однако очевидно, что возникновение звука разводило кино и фольклорный тип восприятия, что констатирует и М. Маклюен. Уподобляя русского африканцу, он делает такое заключение: «Неудержимая тяга африканца к групповому участию, распеванию песен и выкрикиванию во время киносеансов полностью фрустрируется звуковой дорожкой»<sup>48</sup>. Вот эта связанная с введением звука новая технология грозила утратой внимания к кино зрителя. «Звуковое кино стало днем Страшного суда для русского фильмо-

производства, потому что русским, как и любой другой отсталой или устной культуре, свойственна неудержимая потребность в участии, которая при добавлении звука к визуальному образу перестает удовлетворяться»<sup>49</sup>. Таким образом, прежде чем реабилитировать архаические пласты коммуникации на новом уровне, кино успело продемонстрировать себя их могильщиком.

### **Киноязык между западными и восточными системами мышления**

Активность архетипического сознания в фильме – следствие изменения отношений между вербальными и визуальными слоями культуры, а точнее, повышения статуса визуального слоя. Изменение отношений между личными и безличными факторами актуально применительно к так называемой линии Люмьера в кино. Культивирование документа и документальности привело к ренессансу в литературе очерка и газетного монтажа и, соответственно, к кризису жанра романа. Все эти процессы характерны и для кино, где неигровое кино теснит игровое. Однако появление кино становится причиной радикального изменения отношений между вербальными и визуальными пластами культуры. Здесь идеи К. Юнга становятся особенно актуальными. Вместе с эскалацией визуальных пластов в нарративные структуры кино вторгается вытесненное «галактикой Гутенберга» на периферию культуры коллективное бессознательное. Активизация в кинематографических формах ранних слоев мышления способствовала сопоставлению типов культуры, в которых можно было фиксировать разное строение языка.

В частности, С. Эйзенштейн, столь внимательный к пралогическому мышлению, его структуры обнаружил в восточных языках. Он пришел к выводу, что киноязык ближе к восточным, нежели к западным языковым системам. Ставя своей целью осознание в структуре киноязыка наличия структур пралогического мышления, он обнаруживает, что, например, то, что для западной культуры предстает пралогикой, т.е. чем-то изжитым, преодоленным, то в японской и китайской культурах функционирует в актуальной форме языка. Пралогика продолжает быть активной и в современной культуре.

Сотнося структуры мышления китайца с мышлением западного человека, С. Эйзенштейн предстает последователем Л. Выготского. «Своеобразие этого строя мышления глубоко коренится в истории смены тех социальных формаций, через которые прошла история Китая. И того своеобразного социального феномена, согласно которому формы отражения в сознании более ранних стадий социального развития не снимаются более поздними, но канонизируются традицией, обогащаются опытом последующих стадий и из уважения и пиетета к достаточному совершенству не преодолеваются»<sup>50</sup>.

Лишь после констатации того, что С. Эйзенштейн интересовало в восточных культурах, его интерес к З. Фрейду становится более понятным. Ведь



что такое, собственно, представляет структура сновидения в толковании З. Фрейда? По З. Фрейду, структура сновидения предстает контрастом по отношению к структуре обычного языка. Этот контраст возникает в силу того, что здесь нет повторяющихся и четко закрепленных за каждым означаемым означающих. В сновидении каждое означаемое может иметь множество означающих, что в обычном языке невозможно. Каждый раз смысл означаемого привносится в него контекстом, в который это означаемое включается. В сновидении еще более важным является то, что здесь означающее в виде слова отстывает перед означаемым в виде вещи. В сновидении слова снова, как когда-то это имело место на доязыковых ступенях цивилизации, становятся вещами. Этот регресс Ж. Деррида комментирует так. «Следует признать, что слова в сновидении в той мере, в какой они тянутся и влекутся к фиктивному пределу первичного процесса, тяготеют к тому, чтобы стать просто-напросто вещами»<sup>51</sup>. Вот почему сновидение возвращает к первичным фазам становления фонетического письма, которые культивировались всем художественным авангардом начала XX века.

Обратим внимание на то обстоятельство, как структура сновидения наводит З. Фрейда на мысль, что она воспроизводит не столько даже освобожденные от вербальных означающих сами вещи, а вещи, используемые в функции знаков. Но ведь это как раз и возможно в протописме, т.е. в такой системе, которая уже выступает в виде системы знаков, но слова этими знаками еще не являются. Эта система представляет собой язык, но с помощью самих вещей, а точнее, с помощью изображений этих вещей. В процессе исторического развития этот протоязык был забыт. Представить, чем были структуры этого языка, позволяют лишь структуры сновидения. Таким образом, психоанализ — уже выход за пределы чистой лингвистики. Так, Ж. Деррида цитирует то место из З. Фрейда, где он пишет, что применительно к сновидению под словом «язык» следует понимать не одно лишь выражение мысли с помощью слов, но также и язык жестов<sup>52</sup>. «В самом деле, — пишет З. Фрейд, — толкование сновидений целиком и полностью аналогично расшифровке какого-нибудь древнего идеографического письма, наподобие египетских иероглифов. В обоих случаях существуют элементы, не predeterminedенные ни для истолкования, ни для чтения, но, являясь определителями, они должны обеспечить только понимание других элементов. Многозначность различных элементов сновидения находит соответствие в системах древнего письма...»<sup>53</sup>

Но, собственно, использование в целях коммуникации вещей, не имеющих четко закрепленных за ними означающих, смысл которых понятен лишь из конкретного контекста для древнейших систем письма, и прежде всего для системы иероглифов, используемых в японском и китайском языках, как раз и показательно. Таким образом, фрейдовская система интерпретации сновидения спровоцировала интерес С. Эйзенштейна к восточной системе письма, т.е. к системе иероглифов («Коль скоро сно-

видение было организовано подобно письму, сами разновидности сновидческого переноса соответствовали операциям сгущения и смешения, уже осуществленным и закрепленным в иероглифической системе»<sup>54</sup>. Но ведь иероглиф связан с картинкой. Поэтому древнейшая система письма — это пиктографическая и идеограмматическая система. Имея в виду символы сновидения, З. Фрейд говорит, что нередко они имеют множество значений, так как подобно тому, как это имеет место в китайском письме, правильное понимание в каждом конкретном случае способен обеспечить только контекст»<sup>55</sup>. Фиксируемые особенности китайской письменности привели С. Эйзенштейна к заключению, что система иероглифов как первичная стадия становления языка в его западном значении, а точнее, тип мышления, вызвавший к жизни эту систему, актуализируется в кино, в частности в киноязыке. Имея в виду японскую систему письменности как изобразительную систему или систему иероглифов, он пишет: «Выцарапанный шилом на бамбуковой пластинке портрет предмета во всем еще похож на оригинал»<sup>56</sup>. Изучение морфологии японской системы письменности позволяет С. Эйзенштейну занять в дискуссиях 20-х годов, и в частности по отношению к монтажу, четкую позицию.

В системе иероглифов его поражала способность, связанная с сопоставлением конкретных приемов и возникновением в силу тесного сопоставления нового, не содержащегося в каждом из сопоставленных изображений предметов смысла. «Дело в том, что совокупность, скажем лучше, сочетание двух иероглифов простейшего ряда рассматривается не как сумма их, а как произведение, т.е. как величина другого измерения, другой степени; если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим понятию. Сочетанием двух «изобразимых» достигается начертание графически неизобразимого»<sup>57</sup>. Пример: изображение воды и глаза означает «плакать», изображение уха около дверей — «слушать», и т.д. Констатируя эту связь, С. Эйзенштейн восклицает: «Да ведь это же — монтаж! Да. Точно то, что мы делаем в кино, сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды. Неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении»<sup>58</sup>.

Как утверждает основатель грамматики Ж. Деррида, становление фонетического письма сопровождает историю логоцентризма. Возвращение к истокам этого письма связано с преодолением логоцентризма, а следовательно, с актуализацией мифологической и символической систем мышления. Кино в этом процессе, как свидетельствует увлечение С. Эйзенштейна системой иероглифов, играет огромную роль. Но такая активизация пралогического мышления делает актуальным вопрос о цикличности в художественных процессах, в контексте которой становится понятной переходная ситуация. Это обстоятельство С. Эйзенштейн осознал. Обращение к морфологии сознания в той ее форме, как это представляет культурно-истори-

ческая школа в психологии, является для него следствием смены в истории циклов. Свое же время он представлял переходным: «Наше время любопытным образом находится сейчас как бы на спиральном повторе такого же момента перехода к новой большой стадии в области языка мышления»<sup>59</sup>.

Закрепленная в языке особенность мышления китайца позволяет понять, чего в истории лишился западный человек и что разделяет его с китайцем. «Перед нами как бы совершеннейший памятник комплексной системы чувственно-образного мышления, — пишет С. Эйзенштейн, — умышленно не отошедшего от всех своих основных закономерностей, отказавшегося от внедрения в следующую стадию логизма, характерного для Запада, слагавшегося в иных социальных условиях и устремлениях и вместо этого со всей пышностью и роскошью разросшегося не вперед в новую стадию, авширь — в богатство и изощрение своей системы чувственно-образного мыслительного подхода к явлениям»<sup>60</sup>. В связи с этим С. Эйзенштейн сочувственно цитирует М. Гране. «Китайский язык кажется созданным не для того, чтобы закреплять понятия, анализировать идеи, наглядно излагать доктрины. Он целиком направлен на то, чтобы приобщить к эмоциональным состояниям, чтобы внушать поступки, чтобы покорять, обращать»<sup>61</sup>.

Для выяснения того, что С. Эйзенштейна интересовало в восточной письменности, процитируем и другое место из сочинения М. Гране, позволяющее глубже понять исключительность китайской традиции. Так, о китайской литературе М. Гране пишет: «Разнообразная, выразительная, утонченная, эта литература не слишком дорожила рассудочностью. Идеалом самой ученой прозы было то же, что и у самой архаической поэзии. Она предпочитала символы, звучавшие с наибольшей властью. Неважно, в состоянии ли те вызывать в уме ясные и четко определенные понятия: главное, чтобы они увлекали силой производимого ими впечатления. Письменное слово прежде всего имело своей целью, при содействии иероглифического письма, сбегать всю выразительную мощь слова живого»<sup>62</sup>.

Такое возвращение к первичным фазам коммуникации позволяло преодолеть отчуждение от языка, которое позднее будет связываться с негативными сторонами логоцентризма. В силу этого в философской мысли, в частности в грамматологии, будет поставлен акцент на возникновении в истории культуры систем, восстанавливающих утрачиваемое в поздней культуре равновесие между логосом и чувством, письменностью и живой речью, печатным словом и словом «заумным», культурой и природой, мышлением логическим и мышлением чувственным. Ведь именно механизм восполнения, или компенсации, и будет Ж. Дерриду интересоваться в его проекте грамматологии, когда язык слов он соотносит с языком жестов<sup>63</sup>.

Именно этот механизм восполнения и будет давать о себе знать в начале XX века, и проявится он не только в новой поэзии, но и в кинематографе. В китайской системе письменности С. Эйзенштейна заинтересовало то, что Запад заинтересовало на рубеже XIX—XX веков в восточной культуре в це-

лом, а именно: эта культура как по своей сути альтернативная западной стала притягивать к себе как источник, способный компенсировать негативные стороны рационализма и логоцентризма. Ведь, как пишет М. Гране, китайский язык не приспособлен для выражения отвлеченностей. «Он предпочитает богатые практическими ассоциациями символы абстрактным знакам, которые могли бы помочь в уточнении идей. Вместо общепринятого точного смысла его символы обладают неопределенной действенностью»<sup>64</sup>.

Интерес С. Эйзенштейна к восточным языкам, позволяющий обнаружить в структуре киноповествования пралогические структуры мышления, дает возможность также считать, что функционирование кинематографа, который структуралисты пытаются представить языковой системой, во многом связано также с потребностью человека XX века в компенсации, в обеспечении равновесия между гипертрофированным логическим мышлением и живыми, неотчуждаемыми системами коммуникации. Не случайно в своей грамматологии Ж. Деррида так подробно комментирует лингвистическую утопию Ж.-Ж. Руссо, сформулировавшего: «Мы говорим скорее глазам, нежели ушам»<sup>65</sup>. Это возвращение с помощью кино к протоязыку, который в большей степени, чем фонетический язык, связан с природой, поскольку он вытекает из такой восполняющей, компенсирующей системы, как мимесис. Мимесис, как толкует Ж. Деррида Ж.-Ж. Руссо, есть восполнение. Это последнее свое выражение находит в искусстве. Механизм мимесиса функционирует так, что здесь означающее не отрывается от означаемого и ему подражает. Тем не менее подражание в искусстве — оборотная сторона означающего. Хотя главную роль здесь играют вещи, но они все же выступают уже как знаки. Эстетика является оборотной стороной семиотики.

### **Кино в функции актуализации архетипа**

Сейчас, поскольку, основываясь на наблюдениях и заключениях М. Маклюэна, поставившего акцент на коммуникативной природе кино, мы показали, что кинематографическая коммуникация провоцирует активность бессознательного, и в частности коллективного бессознательного, мы попытаемся вскрыть уязвимость некоторых положений, имеющих место в теории кино и абсолютизирующих его эстетические и искусствоведческие аспекты. В частности, мы подвергнем критическому осмыслению теоретическую концепцию З. Кракауэра.

Книга З. Кракауэра у нас оказалась весьма популярной в 70-е годы (она была опубликована в 1974 году). В ней автор доказывал, что кино связано с реабилитацией им физической реальности<sup>66</sup>. В период увлечения документализмом (а это по понятным причинам было время «шестидесятников») книга стала почти бестселлером. Однако, несмотря на глубокий и во многом плодотворный анализ немецким теоретиком природы кино, мы, принимая

во внимание выводы М. Маклюэна, приходим к выводу о том, что в кино реабилитируется прежде всего архетипическая реальность. Действительно, с точки зрения К. Юнга, теория З. Кракауэра кажется поверхностной. Хотя нельзя утверждать, что немецкий теоретик не отдает отчета в значимости для кино коллективного бессознательного. Этот фактор у него работает в предыдущей его книге — «От Калигари до Гитлера». Исследование З. Кракауэра — оправдание в кино линии, названной им «линией Люмьера». Естественно, что она означает сведение природы кино к документальному воспроизведению реальности или, как выражается, З. Кракауэр, «физической реальности». Как считает теоретик, там, где режиссер этому принципу изменяет, он теряет ощущение кинематографичности. «Очевидно одно, — пишет он, — всякий раз, когда кинорежиссер берется за постановку исторической темы или дерзает проникнуть в сферу фантастического, он рискует тем, что ему придется поступиться основными свойствами кинематографа. Грубо говоря, он как бы теряет интерес к физической реальности и отправляется завоевывать миры, лежащие, по всем признакам, за ее пределами»<sup>67</sup>.

На наш взгляд, такое утверждение сомнительно. «Линию Люмьера», которой З. Кракауэр явно симпатизирует, он противопоставил другой линии, названной им «линией Мельеса». По мнению теоретика, Мельес, игнорируя проявления природы, находил творческую радость в чистой игре фантазии. «Хотя Мельес обладал «чувством кино», он все же оставался театральным режиссером, которым и был до этого. Он использовал камеру в дофотографических традициях — чтобы воспроизвести мир из папье-маше, созданный в условностях сцены»<sup>68</sup>. О «линии Мельеса» З. Кракауэр сказал мало, бегло и неинтересно, во всяком случае, не так, как она того заслуживает. В общем, ему не удалось раскрыть потенциал мельесовской тенденции, а там, где он ее касается, она предстает лишь в негативном смысле. Симпатии теоретика оказались отданными «линии Люмьера», и именно она положена в его книге в основу анализа кинематографичности.

Между тем связанная с цирковыми и древнейшими зрелищными (карнавальными) формами линия Мельеса заслуживает внимания уже потому, что она архетипична. Именно она и дает возможность нам выдвинуть альтернативный тезис: кино является способом реабилитации не только физической, но и архетипической реальности. Но альтернативный тезис многое меняет и в наших представлениях о кино как способе коммуникации. Там, где карнавал, там и цирк, а цирк имеет мифологическую и архетипическую природу<sup>69</sup>. К. Юнг писал, что клоун (трикстер) представляет древнейшую архетипическую психологическую структуру<sup>70</sup>. Но цирку присуща и особая коммуникативная природа. В связи с идеей карнавальности М. Бахтина В. Иванов высказывает любопытные соображения о связи цирка с карнавалом и, с другой стороны, о влиянии цирка на искусство, в том числе и современное. «Роль цирка, — пишет он, — весьма существенная для художественного творчества XX века, оправдывает интерес, в недавнее

время возникший к цирку у исследователей, применяющих к нему семиотические методы. В связи с этим следует заметить, что цирк как новейшее продолжение древней карнавальской традиции изучался Бахтиным, сделавшим тонкие наблюдения об «организации балаганного и циркового пространства» в сравнении с театральной и мистериальной сценой, о контрастных парах в балаганной и цирковой комике. По существу эти пары исторически соответствуют дуальным близнечным парам, воплощающим два ряда двоичных оппозиций (такие пары до сих пор сохраняются и в драматургии, например в пьесе Беккета «В ожидании Годо»), так же как «четыре черта», анализируемые Бахтиным, в конечном счете восходят к стражам четырех «сторон света», соотнесенных со стихиями»<sup>71</sup>.

М. Бахтин считал, что все серьезное должно иметь своего циркового дублера. Так в сатурналиях шут дублировал царя, а раб — господина. В цирке до сих пор сохранился прием, в соответствии с которым клоун дублирует серьезные и опасные номера программы. Да, собственно, еще и в трагедиях Шекспира всегда присутствует второй, шутовской, карнавальский план. Пытаясь обнаружить исходный образ дурака, следовательно того же трикстера, в истории, Л. Трауберг позднее напишет, что «дурак» не всегда был однозначной фигурой. «В народной мудрости это тот, который всех одурачивает. Прежде всего — заведомой глупостью. Официальные «глупцы» — шуты, жонглеры, скоморохи — славились остроумием, были в чести»<sup>72</sup>. Суждение К. Юнга о трикстере позволяет точнее уловить архетипический слой фильмов М. Сеннета, Ч. Чаплина, Ф. Феллини, Г. Козинцева и Л. Трауберга, фильмов с участием Б. Китона, Г. Ллойда, М. Линдера, Г. Ленгдона, Лаурела и Харди и вообще многое в кино. Например, имя С. Эйзенштейна с комическими жанрами не ассоциируется. Тем неожиданной звучит его признание в любви к цирку. В его записках есть такая запись: «Я с колыбельных дней люблю «рыжих». И всегда немного стеснялся этого. Папенька тоже любил цирк, но его увлекал «высший класс верховой езды» и «группа дрессированных лошадей» Вильяма Труцци. Свое пристрастие к «рыжим» я старательно скрывал и делал вид, что и меня безумно интересуют... лошади! В 1922 году я вволю «отыгрался», буквально «затопив» мой первый самостоятельный спектакль («Мудрец») всеми оттенками всех мастей цирковых рыжих и белых клоунов. Мамаша Глумова — рыжий. Глумов — белый. Мамаев — белый. Все слуги — рыжие. Турусина — тоже рыжий и т.д.»<sup>73</sup>.

В следующем его признании звучит уже и вовсе бахтинская тема. Имея в виду постановку в театре пьесы А. Островского, он пишет: «И разве сам я в «Мудреце» об эти же годы не вклинивал в спектакль аристофановски-раблезианскую деталь — нет, деталь (по крайней мере масштабами!), превосходившую атрибутами «минов аттелан», когда заставлял взбираться мадам Мамаеву на «мачту смерти» — «перш», торчавший из-за пояса генерала Крутицкого, на высоту до балкона бального зала морозовского особняка на Воздвиженке, где игрались безумные спектакли «моего» Театра москов-

ского Пролеткульта»<sup>74</sup>. Просто удивительно, каким чувствительным оказался киноавангард, как и вообще авангард в искусстве начала XX века, к архетипическим формам коммуникации.

В последнее время в западном киноведении возрастает интерес к опыту ФЭКов в отечественном кино. Это не случайно, поскольку в российском кино линия эксцентризма имеет глубокие карнавальные корни. М. Бахтин эксцентрику выводил из карнавального мироощущения. «Эксцентричность, — писал он, — это особая категория карнавального мироощущения, органически связанная с категорией фамильярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться — в конкретно-чувственной форме — подспудным сторонам человеческой природы»<sup>75</sup>. И еще важное в связи с эксцентризмом высказывание М. Бахтина: «В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношением внекарнавальной жизни. Поведение, жест и слово человека освобождаются из-под власти всякого иерархического положения (сословия, сана, возраста, имущественного состояния), которое всецело определяло их во внекарнавальной жизни, и потому становятся эксцентричными, неуместными с точки зрения логики обычной внекарнавальной жизни»<sup>76</sup>. Кроме того, линия эксцентризма связана с открытым и аргументированным представителями русской «формальной» школы эффектом «остранения», о чем мы намерены сказать подробно. Однако, прежде чем говорить о роли архетипа трикстера в кино, следует вообще сказать о его роли в становлении романа, и прежде всего в его европейском варианте. О влиянии романа на кино сказано много. Но его карнавальный аспект все еще остается непроясненным. По сути дела, за фигурой оживающего в комическом жанре в раннем кино трикстера ощущается целый архаический пласт культуры.

Именно как такой целостный пласт культуры трикстериада была представлена М. Бахтиным. В связи с комментарием М. Бахтина Ю. Кристева пишет: «Именно историзм М. Бахтина позволил ему показать, что овладение областью «говорения — между» как способ перебраться по ту сторону изображения не является ни оптической иллюзией читателя, ни новорожденным младенцем нашей культуры, но средством оживления целой культурной традиции. Бахтин обнаружил, что этот прорыв через изображение и работа по его разрушению всегда были инаковостью теологического дискурса, всегда создавали сценическое пространство, где «я» надевает на себя маску двусмысленного смеха или сексуальной разнузданности, имитируя тем самым зрелище самоанализа, иначе говоря — собственной смерти. От греческой мениппеи до Лукиана и Петрония, до средневекового карнавала (этого театра без рампы, где нет ни представления, ни изображения, коль скоро каждый здесь является и автором, и актером, и самим собою, и своим

«другим») и далее — вплоть до Рабле, Свифта, Джойса, Арто и Батая — этот смертоносный смех десакрализованного «я» становится все громче и явственнее»<sup>77</sup>. Удивительно, что в XX веке эта карнавальная традиция не оказалась вытесненной. Наоборот, она по-прежнему является актуальной, обращающая на себя внимание. В связи с этим Ю. Кристева пишет: «В наше время, однако, бунтарское ниспровержение деградировало до уровня репрезентации — вплоть до того, что карнавальная стихия затопила как киноэкран, так и литературу, предающуюся изображению «эротики». Мениппейная традиция (ср. «Сатирикон») весьма услужливо извлекается на свет, и происходит отождествление с ней; и карнавал, этот праздник еды и испражнений, становится символом современного мира: разнужданные фантазмагии с особой остротой выявляют логику сна. Трансгрессия становится «разрешенной», превращаясь в изнанку закона, так что никто не чувствует никакой угрозы: ведь недаром во все времена карнавал разыгрывался на церковной паперти»<sup>78</sup>. Но если карнавальная или мениппейная традиция действительно затопила киноэкран, то стоит ли продолжать абсолютизировать люмьеровское начало кино?

Однако, несмотря на констатацию Ю. Кристевой универсальности карнавального начала, хотелось бы все же понять, в чем конкретно, в каких элементах романа (и не только современного) архетип трикстера актуализируется. Ответ на этот вопрос и дает М. Бахтин. Утверждая, что средневековые фигуры плута, шута и дурака имеют для развития европейского романа, а точнее европейского романа Нового времени, огромное значение, М. Бахтин пишет: «Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знали и Античность, и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достигнет дна; так глубоко это дно. Культурное значение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дна, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора»<sup>79</sup>. Теперь, после того как эти фигуры представлены, М. Бахтин говорит, как присущее им видение мира проникает в европейский роман. Тут все дело в их отношении к миру. «Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным участком народной площади; во-вторых, и это, конечно, связано с первым, самое бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым ограничением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»<sup>80</sup>.



М. Бахтин утверждает, что у трикстеров есть особое право — право быть в этом мире чужими, а это означает, что, находясь на дистанции по отношению к миру, который они оценивают как ложный, ни с одним из жизненных положений они не солидаризируются. Вот эта-то установка смотреть на все со стороны, не включаясь в события, и не оценивая их, от трикстера перешла к автору романа, сформировала его точку зрения на мир. По сути дела, в поздней культуре Автор тоже существует в маске. «Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни. И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека — безучастность участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения — опубликования»<sup>81</sup>.

От средневекового шута миссия разоблачения всякой условности, лицемерия и лжи, которыми пропитаны человеческие отношения в мире, перешла к автору европейского романа. Стало быть, позиция трикстера актуализируется в литературных формах. «В фавльях и шванках, в феериях, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина — подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное непонимание дурака»<sup>82</sup>.

Если продолжать мысль Ю. Кристевой о том, что современная культура наводнена карнавальностью, то здесь прежде всего приходит на ум популярность в России известного сочинения В. Ерофеева «Москва—Петушки». Однако существуют примеры и посложнее. Так, выясняется, что даже модернистская литература XX века от приемов карнавальности не свободна. Например, В. Иванов в связи с этим указывает на роман Д. Джойса «Улисс». «Нельзя не увидеть глубочайшей внутренней переклички сформулированных им (М. Бахтиным) закономерностей романа и структуры таких романов XX века, как «Улисс» Джойса, период создания которого был временем молодости М. Бахтина. Переплетение и диалогическое сопоставление разных речевых жанров, их конфликт внутри романа, многие из черт жанра романа, сближающих его с пародийно-травестирующими формами, достигли едва ли не наиболее полного завершения именно в «Улиссе», сама структура которого пародийно-травестийна (в ней пародируется структура

гомеровской «Одиссеи»<sup>83</sup>. Так карнавальность пронизывает литературные пласты культуры.

Уяснив в истории литературы роль трикстера как архетипа, самое время заняться выяснением, как этот архетип определяет логику развития кино. Приведем в связи с этим высказывание Ф. Феллини о комических актерах в кино. Оно позволяет понять, что фигура трикстера точно так же повлияла на становление кино, как она повлияла на зарождение и становление романа. Вот это высказывание Ф. Феллини: «Братья Маркс приводили меня в неописуемый восторг. Вот кто были моими духовными отцами. Бастер Китон мне нравился больше, чем Чаплин, который вызывал у меня некоторое недоверие со своими светлыми, как у кота, глазами и острыми, как у грызуна, зубками. Признаю, что он, наверно, более велик, но Китон не давит на тебя трогательными чувствами; его борьба, злоключения не имеют целью восстановить справедливость или исправить ошибки, он не стремится растрогать или вызвать у нас возмущение. Создается впечатление, что он упорно старается внушить нам точку зрения, взгляд на окружающее, полностью отличающиеся от обычных, чуть ли не новую философию, какую-то иную религию, которые переворачивают вверх тормашками, делают смешными и ненужными все наши понятия и принципы, раз и навсегда застывшие в нерушимой системе мышления. Это комичное существо словно пришло напрямик из дзэн-буддизма. В самом деле, Китон обладает восточной невозмутимостью, отсутствием рефлексов. Вся его комичность — это комичность снов; у него аллегория, воздушная легкость, смешной внешний вид прочувствованы где-то в глубине, это словно страшной силы взрыв молчаливого смеха по поводу глубочайшего, непримиримого противоречия между нашими взглядами и тайной сутью вещей»<sup>84</sup>.

Разве в этом пронизательном суждении режиссера мы не узнаем формулу М. Бахтина, утверждающего, что появление в западном романе в эпоху его возникновения шута связано с каким-то иным бытием, не соприкасающимся с тем, в которое погружены в этом мире люди? Тем не менее зададимся сначала вопросом не о значении для кино фигуры шута и трикстера, а о значении для кино архетипа как такового, что свидетельствует о более широкой постановке вопроса. В конце концов, трикстер в современном искусстве — лишь частный пример прорыва архетипического сознания в художественное.

### **Смута в новой российской истории: революция в структуре бессознательного**

Наш тезис о том, что кино связано с реабилитацией архетипической реальности, сенсации не содержит. Сегодня имеет место, скорее, увлечение виртуальной реальностью. Что же касается разработанной К. Юнгом «ана-

литической» психологии, то она давно ассимилирована и гуманитарными науками, и киноведением. Поэтому нельзя не задаться вопросом: что может дать новое обращение к методу К. Юнга, способно ли оно помочь расшифровать смысл коммуникативного потенциала кино и обогатить методологию исследования кино в целом?

Мы убеждены в том, что методология К. Юнга, которой сегодня в России уделяется больше внимания, чем теории З. Фрейда, имеет для понимания функционирования кино, и не только первой половины XX века, первостепенное значение. Нынешний затянувшийся в отечественном кино кризис тоже поддается объяснению с этой точки зрения, и мы об этом обязательно выскажемся. Дело тут не в авторитете К. Юнга и не в запоздавшем появлении его работ в России. В культуре XX века существуют активизирующие коллективное бессознательное объективные процессы. Но без юнговского варианта психоанализа их осмыслить невозможно. К. Юнг лишь учит понимать, как в художественных образах можно усматривать образы коллективного бессознательного и их соотносить с реальной историей.

Конечно, активизация коллективного бессознательного характерна для кино всех стран и народов, правда по-разному. Но, углубляясь в эту проблематику, мы будем исходить из сложившейся в современной России ситуации. Существуют веские причины, почему сегодня именно в России кино нуждается в интерпретации с точки зрения аналитической психологии. В настоящий момент здесь имеет место ситуация радикального перехода, который принято называть смутой, очередной смутой в российской истории. По своей значимости ее можно сопоставить с переходными эпохами в истории Запада. Запад в своей истории тоже сталкивался с эпохами смуты. Когда один из единомышленников К. Юнга, Э. Нойманн, пишет о переходе от Средних веков к Ренессансу, он констатирует «революцию в архетипической структуре бессознательного», смысл которой сводится к вытеснению архетипа неба архетипом земли<sup>85</sup>. Не случайно Х. Ортега-и-Гассет называет Ренессанс Смутной эпохой.

Конечно, сегодняшняя ситуация в России, может быть, с Ренессансом и не вполне сопоставима. Но она все же серьезна. Вообще, смену архетипов в данном случае следовало бы ставить в зависимость от смены циклов как выражения основополагающей прогрессивной циклической эволюции искусства. Но в этом случае пришлось бы рассматривать уже не только кино, но и другие виды искусства, а также включать смену циклов в интересующую нас эпоху в контекст развертывающейся в больших длительностях истории циклической эволюции искусства. Мы этого вопроса коснемся, но позднее. Сейчас же лишь ограничимся ссылкой на свои предыдущие работы<sup>86</sup>. Обратим, в частности, внимание на то, что, когда в 20-е годы Ф. Шмит выстраивал свою прогрессивную циклическую эволюцию искусства, он использовал понятие «смута» или «кризисная ситуация»<sup>87</sup>. Для него «смута» означала границу между циклами, т.е. ту же самую смену цик-

лов. Обращаясь к теории ныне забытого теоретика, В. Прокофьев позволяет себе такую параллель между античным и западноевропейским искусством. Находя в Античности импрессионизм, он пишет: «Действительно, разве после сверхутонченного античного «протоимпрессионизма» антониновской эпохи не наблюдается такая смута, отмеченная «варваризацией» искусства, перестраивающегося наново, поднимая из недр своих, казалось бы, прочно забытые примитивно-первобытные (доантичные или раннеантичные – древневосточные, например) формы? Разве после еще более утонченного импрессионизма Нового времени не наблюдается аналогичный процесс?»<sup>88</sup>

То, что происходит в кино второй половины XX века, и в особенности с конца 90-х годов, можно сравнить и со смутой, и с разрушительной революционной катастрофой, смывающей так называемый «культурный канон» (Э. Нойманн), предполагающий определенную интерпретацию и идеологизацию функционирующих в искусстве первой половины XX века архетипов и обещающий выход из подсознания тех архетипов, которые до сих пор оставались вытесненными на периферию общественного сознания. Кажется, что в ситуации надлома оказывается целая цивилизация. Сегодняшняя Россия изживает имперское сознание в его поздних большевистских формах, стремясь осознать свою цивилизационную реальность. Это сложный процесс, поскольку избавляться следует не только от большевистской империи, но и от устойчивой в Российской империи традиции. Следовательно, необходимо преодолевать сложившиеся еще в Средние века устойчивые формы сознания.

Если смысл этих радикальных изменений перевести на язык архетипов, то сопровождающий каждую попытку в российской истории построить «Третий Рим» (средневековая Русь, эпоха Петра I, большевистская Россия) культ оседлости, прикрепленности к пространству, прежде всего государственному, в настоящий момент сменяется комплексом «растекания» как противовеса комплексу «отвердения»<sup>89</sup> или, иначе говоря, преодолением пространства, странничеством. Вновь, как это уже не раз в истории имело место, русский человек, подобно «фаустовскому» человеку О. Шпенглера, начал ощущать пространство в его планетарном масштабе. Так было, например, в петровскую эпоху, о чем точно писал Д. Андреев. «Очевидно, – пишет он, – это было смутное, но властное ощущение мировых пространств... Государственность стала созидаться новым контингентом людей и для них эта атмосфера, не знающая твердых географических границ, по-северному холодная и по-морскому требовательная, казалась чем-то несравненно высшим сравнительно с насыщенной местными запахами, душной, земляной и вязкой атмосферой Московской Руси»<sup>90</sup>. В реальной жизни странничество проявляется, например, в эмиграции, которая с начала 90-х годов принимает обращающие на себя внимание масштабы.

Однако это вполне современное и узнаваемое явление жизни имеет древнейший архетип. Прежде всего архетип религиозного плана. Он связан с широко распространенным в русской культуре сюжетом о чудесном страннике – неузнанном Боге («Господь со спутниками (св. Петр, св. Илия, св. Николай) ходит по земле и испытывает людей на гостеприимство, благочестие, щедрость и т.п.»<sup>91</sup>). Однако в облике убогих, нищих стариков обычно предстают почитаемые народом святые. Таким предстает Николай Угодник или Николай Чудотворец – один из самых любимых святых русского народа. Причем его здесь воспринимают не как иноземца, а именно как своего («Он – русский святой по преимуществу»<sup>92</sup>). Функция Николая Чудотворца заключается в покровительстве и помощи путешествующим («Никола находится в постоянном и быстром движении, поэтому он успевает всем прийти на помощь»<sup>93</sup>).

Что касается альтернативного архетипа, то он проявился в сталинскую эпоху. По сути дела, в сталинскую эпоху реабилитируется средневековый архетип пространства, о котором писал Б. Успенский. Средневековая оппозиция пространства связана с представлением о праведных и грешных землях. Праведная земля соотносится с раем, а грешная – с адом. «Итак, все пространство делится в древнерусской культуре на чистое и нечистое, – пишет Б. Успенский. – Пребывание в чистом пространстве есть признак святости (отсюда объявляется паломничество в святые земли), пребывание в пространстве нечистом, напротив, – признак греховности (отсюда объявляется нежелание путешествовать в иноверные страны)»<sup>94</sup>. В сталинскую эпоху доминирует культивирование оседлости и насильственное прикрепление к пространству. Естественно, что в эту эпоху грешными и неправедными странами оказывались западные страны. Раз они ассоциировались с архетипом потустороннего мира, то контакт с обитателями этих стран был греховным. Инструкциям государственной безопасности в XX веке во многом содействовал прорвавшийся в политическое сознание архетип пространства, ставший основой сакрализации средневековой оппозиции.

Спровоцированный распадом долгое время остававшегося стабильным государства комплекс странника сопровождает историю России на всем ее протяжении. Как показывает Б. Успенский, странничество связано с поиском праведных земель. Человек или находит такое место на своей территории, или не находит. Если он его не находит, то становится странником. Имея в виду некоторые секты, в которых идея странничества оказалась определяющей, Б. Успенский пишет: «Старообрядческое согласие бегунов или странников, возникшее в середине XVIII века, весь мир разделяет на два царства – Божие и сатанино, которые разграничиваются как в нравственном, так и в пространственном отношении... Как и другие старообрядцы, о которых шла речь выше, странники исходят из того, что они живут на грешной, нечистой земле; подобно Аввакуму, который заявлял, что у нас «дома Вавилон», странники полагают, что они живут в Вавилоне. Вместе

с тем, в отличие от тех старообрядцев, которые направлялись в Беловодье, странники не знают, где находятся праведные земли; именно поэтому они постоянно перемещаются с места на место» (95). С этой точки зрения может быть осмыслена вся история русской культуры Нового времени.

Прочтение русской культуры под этим углом зрения проделано еще Ф. Достоевским начиная с Пушкина. Сам Ф. Достоевский этот комплекс выразил в своем творчестве, о чем Н. Бердяев написал в книге о Ф. Достоевском<sup>96</sup>. Естественно, что проявление комплекса странничества характерно не для каждой эпохи. Это проявление также зависит от типа культуры. У одних народов этот комплекс выражен более определенно, у других – менее. Так, когда этого касается Р. Гвардини, то он прежде всего этот комплекс приписывает немцам. Вообще, по мнению Р. Гвардини, человек Нового времени обрел свободу, но одновременно его существование лишилось объективной точки опоры («человек получает простор для движения, но зато становится бездомным»<sup>97</sup>). Таково универсальное мироощущение человека истекшего столетия. Однако, чтобы реализоваться, актуализироваться, оно должно было воспользоваться какой-то уже существующей в фонде культуры нормой, образцом, парадигмой. Такой образец в немецкой ментальности существовал. Не случайно Р. Гвардини говорит о том, что «германский фермент пропитал все европейское человечество»<sup>98</sup>. Что имеет в виду философ? Он имеет в виду внутреннюю динамику, порыв к безграничному, что проявилось в не знающих покоя и отдыха странствиях и походах германских народов. Однако нечто подобное существует и в ментальности русских, время от времени прорываясь на поверхность истории, что и улавливает Д. Андреев. Ныне мы переживаем именно такое время<sup>99</sup>.

### **Архетип кочевника в кинематографических образах**

Чтобы выявить архетип странника и осознать новую ситуацию в кино, необходимо говорить о российских фильмах последних десятилетий («Печки-лавочки» и «Калина красная» режиссера В. Шукшина, «Урга – территория любви» режиссера Н. Михалкова, «Дни затмения» режиссера А. Сокурова, «Коктебель» режиссеров М. Попогребского и Б. Хлебникова, «Космос как предчувствие» режиссера А. Учителя, «Облако – рай» режиссера Н. Достая, «Возвращение» режиссера А. Звягинцева и др. ).

В качестве примера того, что русский человек к передвижению в пространстве, к странничеству предрасположен, что именно в этом проявляется коллективное бессознательное или архетипичность национального сознания, что эту архетипичность способно выявлять и делать предметом осознания именно искусство, обратимся к фильму «Облако – рай».

Фильм режиссера Н. Достая нельзя отнести к подлинным шедеврам, но для нашей проблематики он весьма показателен. Герой фильма – молодой

человек, проживающий то ли в небольшом городке, то ли в поселке, много времени уделяет установлению взаимопонимания с его жителями. Однако он им мало интересен. Все его старания обычно наталкиваются на отторжение. Его не хотят замечать, с ним не стремятся заговорить, воспринимая его попытки установить общение чем-то назойливым, вроде мухи. Короче, от него отмахиваются. Такое поведение молодого человека удручает. Когда он встречает очередного знакомого, отказывающегося с ним общаться, парень, чтобы все же общение продолжить, напоминает, что тот ему задолжал и пора бы долг вернуть, на что последовал вопрос: «А ты что, собираешься уезжать?» Ведь лишь в этом случае можно было с возвращением долга спешить. Однако герой никуда не собирался, более того, до этого момента такая мысль ему и в голову не могла прийти. Однажды, навещая своего более взрослого и женатого друга, он снова убеждается в полном равнодушии к нему и друга, и его жены, которая отказывается его угостить. Тут-то у героя, ощутившего в очередной раз отчаяние, неожиданно, на всякий случай вырвалось признание, что он из поселка уезжает, хоть это и неправда.

Собственно, ложное признание вырвалось, чтобы не замолчать, чтобы была тема для разговора, который никак не клеился, чтобы оттянуть расставание с другом и возвращение домой, где его поджидает скука. Но, как оказалось, сообщение перевернуло всю жизнь героя (как, впрочем, и внесло оживление в ничем не приметную жизнь поселка), стало грандиозным коллективным событием и источником возникновения у жителей поселка бурных эмоций. Лишь после этого признания герой становится интересным всем, кто его в поселке знал, и даже тем, кто его не знал. Да что там интересным, в поселке он становится прямо-таки значительным лицом. Лицом, привлекающим всеобщее внимание. Если раньше он со стороны других не смог добиться внимания, то сейчас он сам едва отвечает на их приветствия. По отношению к нему они становятся предельно внимательными. Его признание в отъезде делает его значительной фигурой. Весь поселок, а не только его друг и его сосед, начинает собирать героя в дорогу, постоянно напоминая ему о том, что на последний автобус он может опоздать. Что бы ни предпринимал герой, заинтересованный в том, чтобы о его признании забыли, чтобы остаться в поселке, ничто не помогает. Аргументом не становится в том числе и оставляемая им в поселке любимая девушка, как выясняется, готовая пережить даже личную драму и отказаться от любви, лишь бы не сопротивляться свершению значительного и торжественного поступка любимого. Наконец, по случаю проводов собран праздничный стол, уже распродается и уносится из квартиры героя мебель, более того, квартира, которую герой еще не успел оставить, уже сдается приезжему командированному.

Дело здесь вовсе не в том, что соотечественники циничны и расчетливы. Не об этом речь. Дело в том, что признание героя разбудило в жителях поселка дремлющий комплекс дороги, древнейший комплекс кочевничества – и жизнь в поселке сразу преобразилась, превратившись в спровоциро-

вашую подъем коллективных чувств торжественную, праздничную, ритуальную акцию. Герою, несмотря на его попытки сопротивляться, в конце концов ничего не остается, как направиться в сопровождении провожающих его односельчан на автобусную остановку. Ему действительно приходится уехать.

Такое преобразование жителей поселка, взрыв эмоций объясняется тем, что в поведении героя получает выражение подспудная потребность поступить точно так же, как поступает герой. Каждый из жителей поселка мечтает о дороге, но эту мечту реализовать в жизни не способен. Получается, что лишь герою ее удастся реализовать. Правда, вопреки его желанию, собирая героя в дорогу, его друзья, соседи и знакомые, по сути дела, собираются в дорогу сами. Он помогает им реализовать то, что сами они реализовать не способны. Потому-то он и уезжает помимо своей воли, что в его отъезде активно проявляет себя их пассивная воля. Отъезд героя – что-то вроде архаического ритуала, точнее обряда, названного А. Ван Геннепом переходным, позволяющего его участникам изжить комплекс кочевника. Сам же герой, как это и происходит в настоящем ритуале, уподобляется жертве. Он и в самом деле жертва, поскольку вынужден кардинально изменить свою жизнь, несмотря на то что такое желание у него отсутствует. Ведь объективно получается, что, уезжая из поселка, он, может быть, эту жизнь не изменяет, а ломает.

Конечно, в определенном смысле фильм «Облако – рай» во многом напоминает фильмы, созданные в предыдущие десятилетия. Вообще, странственное перемещение является выгодной основой развертывания всякого сюжета. Однако в фильмах предшествующих десятилетий передвижение героев оправдывалось идеологическими соображениями – отправлением на фронт, на целину, на стройки комсомола, в столицу учиться. В фильме Н. Достая идеологическая мотивация отсутствует. Реальность коллективного бессознательного в нем проявляется в чистом виде. Это реальность вытесненного в подсознание кочевнического инстинкта.

Разумеется, обращаясь к фильму Н. Достая, мы не относимся к нему как к исключению. В своих философских формах этот архетип знаком по фильмам А. Тарковского. Он ощутим во всех его фильмах, но в особенности в фильме «Ностальгия», в котором мотив странничества как мотив архетипический принимает философский характер, позволяя вспомнить суждения П. Чаадаева о месте России в мировой истории, об отношениях России и Запада. Ведь героем этого фильма становится проживающий на Западе русский художник, в какой-то степени это alter ego самого режиссера, оказавшегося в конце жизни эмигрантом. Размышления о своей собственной идентичности, обостренные создавшейся в конце эпохи застоя в России ситуации, вернули А. Тарковского к чаадаевской теме. Тем более что уже в фильме «Зеркало» прозвучал текст из письма А. Пушкина П. Чаадаеву. Но в какой-то степени странником оказывается герой каждого фильма А. Тарковского, начиная с Андрея Рублева. Это можно сказать и о герое



фильма «Сталкер». В «Солярисе» мотив странничества принимает космические масштабы. И в этом смысле герой «Жертвоприношения» ставит точку на всех этих вариациях одного мотива странничества, ведь герой фильма в данном случае отрекается от дома, предавая его огню.

В какой-то степени можно утверждать, что первым художником, ощутившим приближение распада и смуты, был именно А. Тарковский, что не удивительно, поскольку именно ему первому удалось преодолеть прервавшуюся в отечественной ментальности преемственность. Он первым возвращает искусство к прозрениям не только символистов, но и всех тех художников, которые русскому символизму предшествуют. Такая преемственность расшифровывается уже не только материалистически, т.е. как жажда странничества, но и как тоска по иным мирам, ощущение связи с тем, что нельзя увидеть, но можно лишь помыслить. Иначе говоря, в творчестве А. Тарковского воскрешает сопровождающая приобщенность к вере мистическая реальность. Если с этим согласиться, то получается, что его фильмы воскрешают философские и художественные искания начала XX века. И не случайно.

Вообще, первое, что в фильмах этого режиссера бросается в глаза, — это присущая им эсхатологичность и апокалиптичность. В 1984 году в рамках Сент-Джеймского фестиваля в Лондоне, где была организована ретроспектива его фильмов, режиссер выступал с докладами и лекциями. В одной из лондонских церквей он произнес «Слово об Апокалипсисе», в котором заявил об актуальности для нашего времени, а мы бы добавили, времени смуты, Откровения Иоанна Богослова. «Мы живем в очень тяжелое время, и сложности его усиливаются с каждым годом. Хотя, немножко зная историю, мы можем вспомнить, что уже не раз говорилось о приближении апокалиптических времен»<sup>100</sup>. Хотя режиссер не говорит о том, что такое время уже настало, прямо, тем не менее произнесенный им текст об этом свидетельствует. В связи с этим вспомним некоторые наблюдения философа Р. Гвардини о трансформациях культуры в XX веке, когда стала ощущаться исчерпанность того периода в истории, который обычно называют Новым временем. В связи с постановкой вопроса о новой религиозности Р. Гвардини пишет: «Мне кажется, что именно такие эсхатологические черты обнаружатся в религиозной установке грядущей эпохи. Это не значит, что будет во всеуслышание провозглашена плоская апокалиптика. Никто не имеет права говорить о приближении конца, после того как сам Христос сказал: «О дне же том и часе никто не знает... а только Отец Мой один» (Мф. 24: 36). И если мы говорим о близости конца, то не по времени, а по существу: наше существование все ближе подходит к необходимости принятия абсолютного решения и его последствий; к области величайших возможностей и предельных опасностей»<sup>101</sup>. «Перестройку» в духовном сознании фильма А. Тарковского знаменуют задолго до того, как она была провозглашена представителями властных структур. Что касается столь значимого для А. Тарковского контакта со сверхчуждым, позволяющим

глубже ощутить в его фильмах мотив странничества, то мы к этому вернемся чуть позже.

Опыт российского кино во многом является поучительным. То, что в мире его знают не так хорошо, как хотелось бы, не означает его провинциализма. Конечно, функционирование этого кино вне рынка его известности в мире не способствовало. Но, может быть, именно это обстоятельство способствовало тому, что в нем можно наблюдать процессы, которые в будущем могут у разных народов и в разных культурах повториться. Невключенность в течение длительного времени в рыночные императивы позволило русскому кино сформировать ценности, обращенные в будущее. Его смысл становится ясным лишь на фоне переживаемого русской культурой в начале истекшего столетия ренессанса. Вполне возможно допустить, что в его формах проявилось то, что со временем приобретет глобальные черты. Следовательно, активизация архетипа передвижения в пространстве рождена, а точнее, стала заметной еще в поколении «шестидесятников», к которому относится А. Тарковский.

В самом деле, тенденция к растеканию, т.е. к массовому перемещению в пространстве, характерна именно для эпохи оттепели. Вообще-то такое растекание прежде всего сопровождает эпохи смуты. Эпоха русской революции — яркая иллюстрация этого положения. Однако уже на рубеже 30—40-х годов процесс растекания угасал. В этом смысле любопытна функция искусства, и в частности кино. Обозначившуюся в эпоху смены растекания отвердением общую тенденцию зафиксировал В. Паперный. Он пишет: «Итак, человек в культуре теряет свою незафиксированность в географическом пространстве, но в качестве своеобразной компенсации культура выделяет специальных людей, которые берут на себя тяжелое бремя передвижения, избавляя тем самым от него всех остальных. Все знаменитые экспедиции 30-х годов — спасение челюскинцев, дрейф папанинцев, чкаловские перелеты через Северный полюс, полеты в стратосферу — описываются средствами массовой информации как нечто крайне трудное и мучительное (каковыми они, видимо, и являлись), хотя вместе с тем и радостное. Сопереживая сверхчеловеку, свободно (хотя и мучительно) парящему над... параллелей и меридианов, просто — человек как бы тоже совершал это парение, испытывая и все сопряженные с ним муки, и своей прикреплённости не замечал»<sup>102</sup>.

Собственно, ведь что утверждает проницательный исследователь? В отношениях между сознанием и подсознанием он фиксирует перемену. Если в эпоху растекания в пространстве архетип странничества врывается в сознание и, что еще более важно, в поведение, иначе говоря, актуализируется в поведении, то в этот момент архетип оседлости переходит на положение подсознания. Иное дело — складывающаяся после 20-х годов, т.е. в эпоху сталинского режима, ситуация, когда сознанием овладевает сменяющийся комплекс кочевничества инстинкт оседлости. Что же касается комплекса

кочевничества, то он вытесняется в подсознание. Однако вытеснение в подсознание еще не означает, что он перестает быть активным. Но новым здесь будет то, что к его услугам государство располагает формами иллюзорного изживания. «Произошло своеобразное замещение: вместо реальных мук прикрепленности человек испытывал сопереживаемые муки преодоления пространства»<sup>103</sup>.

В контексте этой активности бессознательного, не имеющего возможности актуализироваться в ситуации культивирования государством комплекса оседлости, архетипическая активность кино становится более понятной. Сюжеты фильмов этого времени связаны именно с путешествиями, экспедициями в дальние края, с передвижением в пространстве, вплоть до полета в космос и приземления на других планетах — как это происходит у А. Толстого в «Аэлите» — конечно же, с целью освобождения трудящихся на Марсе и соответственно организации революции. Даже поклонник русской классики Я. Протазанов, берясь за экранизацию «Аэлиты», не мог удержаться от соблазна. Но даже если речь не идет о Марсе и вообще о космосе, то кинематографические сюжеты заметно эксплуатируют комплекс странничества. Это заметно и по фильму Ю. Райзмана «Валерий Чкалов», и по фильму С. Герасимова «Семеро смелых».

Однако, поскольку мы заговорили об А. Тарковском, то необходимо воспроизвести новый контекст, а именно охватившие «шестидесятников» настроения. В эту эпоху комплекс странничества из подсознания вновь прорывается в сознание, определяя поведение людей, что и предстает в новой волне растекания по земле и планете. «С середины 50-х годов возникает следущая волна растекания, пожалуй ярче всего проявившаяся в идее освоения целины... После 1954 года, когда было опубликовано постановление об освоении целинных земель, возникает целая субкультура кочевничества и туризма, со своим стилем поведения, одежды, со своими песнями»<sup>104</sup>. Так, идея растекания ярко проявилась в студенческой песне: «Я не знаю, где встретиться / Нам придется с тобой. / Глобус крутится, вертится, / Словно шар голубой, / И мелькают города и страны, / Параллели и меридианы, / Но таких еще пунктиров нету, / По которым нам бродить по свету».

В этой ситуации проявленности архетипа странничества в самой жизни альтернативный комплекс кочевничества уходит в подсознание, но совершенно не угасает. В фильмах того же А. Тарковского отречение от дома, выраженное в «Жертвоприношении» его сжиганием как иллюстрацией идеи Евангелия противостоит символическому дому в «Ностальгии», когда под сводами католического собора воспроизводится островок родной России. В «Ностальгии» этот символический образ дома соотносится с символическим домом, необходимость возрождения которого ощутили «шестидесятники», в частности сокурсник А. Тарковского — В. Шукшин. Для «шестидесятников» таким домом явилась заново открываемая деревня как стихия традиционной и органичной культуры (куда в фильме «Калина крас-

ная» возвращается оторвавшийся от нее герой), все еще противостоящая городу и тем отчужденным формам жизни, что навязаны государством. Этот мотив получает выражение в деревенской прозе, благотворно действуя на кино. Собственно, свой талант В. Шукшин мог раскрыть именно на этом фоне. Его «Калина красная» критически осмысляет оторвавшегося от своих корней человека. Так, дом становится выражением вытесненного в подсознание, но все еще продолжающего быть активным образа.

Однако вот что интересно: в эпоху «шестидесятников» подсознание становится не менее активным, чем сознание. Оба архетипа становятся предельно активными, и кинематографические сюжеты об этом свидетельствуют. В связи с этим как еще раз не упомянуть о фильме А. Тарковского «Солярис», в котором инстинкт кочевничества (опять же на другие планеты, как в 20-е годы) оказался не менее активным, чем мотив дома. И все, что связано с наплывами дома, отца и матери, дачного пейзажа и берега речки, пожалуй, является лучшими эпизодами фильма. Когда сталкиваешься уже не с последовательностью, а с одновременностью разрозненных мотивов, нельзя не вспомнить о том, что в русской философии эта одновременная активность разных архетипов была отрефлексирована, в частности, Г. Федотовым<sup>105</sup>. Однако, пытаясь понять связанные с кочевничеством новые настроения, имеющие место уже в наше время, в конце XX века и в начале XXI века, важно коснуться предыстории, связанной не только с исходными архетипическими образами, но и со структурой художественного мышления. Речь идет о повороте в сторону активизации архетипического и мифологического мышления.

Автор концепции о циклическом разворачивании истории в отечественной литературе XX века, М. Эпштейн, констатирует поворот к мифу в 70-е годы. Как он считает, с конца 50-х — начала 60-х годов в критике преобладали слова «искренность», «открытость», «исповедальность», «раскованность». Это свидетельствовало об открытии личности как полноправного субъекта творчества и как самой интересной и неисчерпаемой в самовыражении реальности<sup>106</sup>. Следующее поколение отходит от исповедальности и утверждающейся субъективности. Для новой эпохи ключевыми понятиями становятся «культура», «значение», «миф», «обычай» и т.д. Не пережившее революции и войны новое поколение начало воспринимать реальность «как совокупность обычаев, правил, обыкновений, регулирующих поведение человека и даже природы, — не столько как физическая или эмоциональная данность, но как система культурно устоявшихся значений»<sup>107</sup>.

Заклучая свои обобщения о новой поэзии, т.е. поэзии 70-х, М. Эпштейн фиксирует ее тяготение к мифу. «При всей разности манер и неравноценности дарований здесь выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенно-романсовой или частушечной интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь

приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры и особенно чувствительных к ее мифическим первоосновам; здесь каждый образ имеет не одну, а целый «перечень причин», за которым не поспевает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки»<sup>108</sup>.

Однако начавшийся с середины 80-х годов распад государства как гарантии оседлости явно снова активизировал комплекс странника. Он стал уже предметом размышлений не только в искусстве, но и в науке. Так, фиксируя социальные факторы растекания или пространственного перемещения в 80–90-е годы, представитель этнографии не склонен сводить их исключительно к социальным факторам. В этом он склонен усматривать метафизический комплекс. «Отдельными людьми и человеческими коллективами в определенном ареале и в определенные эпохи могла овладевать страсть к раздвижению своего пространства, к выходу в неизвестность. Только экономической детерминантой или другими утилитарными мотивами этот феномен не объяснишь»<sup>109</sup>.

Собственно, подобным странником по мирам, в котором мы узнаем извечный национальный тип, перед нами предстает Эдичка Э. Лимонова. При чем роман Э. Лимонова не просто иллюстрация архетипа странника, но рефлексия о мотивах странничества. Оказывается, у странников имеется неутоленная, не реализовавшаяся в жизни цель. В Нью-Йорке, как и в Москве, Эдичка тоскует по несвершившемуся («...И теперь я свободный, пустой и страшный хожу по Великому Городу, забавляя, спасая и развлекая себя его улицами, и ищу встречи, через которую начнется моя новая судьба»<sup>110</sup>). Вот как сам Эдичка понимает смысл своих поисков. «Чего ищу я, то ли братства суровых мужчин – революционеров и террористов, на любви и преданности к которым, наконец, смогла бы отдохнуть моя душа, то ли я ищу религиозную секту, проповедующую любовь, любовь людей друг к другу, во что бы то ни стало – любовь»<sup>111</sup>. Оказывается, Эдичка представляет тот самый мессинский тип, о котором пишет В. Шубарт («Братство и любовь людей – вот о чем я мечтал, вот что хотел встретить»<sup>112</sup>). Однако этого братства Эдичка не обнаруживает ни на Западе, ни в России («Любовь уходит и из России. А любовь нужна этому миру, мир вопит о любви»<sup>113</sup>).

Так, констатируя стремление к познанию неведомого, уход от привычного в самые разные эпохи истории, что и проявляется в геопропространственных перемещениях людей, В. Тишков видит проявление этого стремления в последние десятилетия. «Мои наблюдения подтверждают наличие этого глубинного культурного фактора, хотя в основе отъезда из России в 1990-е годы лежали прежде всего соображения материального плана, будь то российские немцы или евреи и греки, тем не менее среди эмигрантов имела категория людей, которые уезжали из открывшегося общества в стремлении «повидать мир» без определяющей установки улучшить свое социальное положение. Сегодня мировых бродяг из числа россиян можно найти в самых экзотиче-

ских странах мира. Я не психолог, но подозреваю, что среди части первой волны постсоветской эмиграции было много людей, которые реализовывали отложенную мечту (посетить Иерусалим, увидеть Рим, пожить в Париже и т.д.), т.е. делали то, что хотели, но не могли сделать в более молодые годы. Не случайно поток эмиграции стал иссякать по мере роста обычного зарубежного туризма (а не только потому, что «все, кто хотел, уже уехали»<sup>114</sup>).

Естественно, что в такой ситуации усилившегося пространственного перемещения в самой реальности кино этого архетипа не может не отразить. Но одновременно кино выражает и суть подсознания новой ситуации — оно дает выход подсознательному комплексу, а именно обостренному чувству дома, которое так обращает на себя внимание в фильмах А. Тарковского. Видимо, таким домом для русского человека в настоящее время оказывается культура в целом. Ведь именно этим можно объяснить интерес к ней не только в науке.

### **С. Эйзенштейн: между аналитической психологией и культурно-историческим направлением**

Однако, как уже отмечалось, нельзя утверждать, что архетипично лишь то, что сегодня в кино связано с комплексом странничества, что до эпохи Смуты российское кино не было архетипичным, а с ее наступлением оно таким стало. Архетипичным отечественное кино было и в первой половине XX века, но по-другому. Тогда архетипическое сознание было частью идеологического сознания, оно не было самостоятельным, и некоторые фильмы свидетельствуют о том, что архетипы начинают осознаваться и используются для внедрения и утверждения идеологии, о чем, например, свидетельствует фильм Ф. Эрмлера «Великий гражданин», в котором получили отражение события, связанные с убийством С. Кирова. Растворение архетипов в идеологическом сознании привело к странному симбиозу идеологии и мифа. По сути дела, об идеологии XX века можно говорить как о задающем нормы коллективного поведения мифе в его современной форме.

Сегодняшняя ситуация связана с тем, что идеология угасла, она больше не диктует форму функционирования архетипического сознания. Последнее обрело свободу, возвращаясь к исходной основе, к ранней форме своего функционирования. Поэтому произошли радикальные изменения в самой архетипической структуре сознания. В высшей степени архетипичен киноавангард 20-х годов — дитя очередной и предшествующей смуты. Например, архетипичны фильмы С. Эйзенштейна и А. Довженко. Причем по мере возникновения исторической дистанции по отношению к воспроизводимому в фильмах событию архетипический код прочитывается яснее. В этом смысле показателен фильм «Земля» А. Довженко, воспроизводящий структуру связанного с жертвоприношением архаического ритуала<sup>115</sup>.

Жертва – условие возрождения космоса. Для русских людей 20-х годов таким космосом был социализм. И не столь важно, что возводили и строили – город, колхоз или электростанцию. Под этим следовало понимать именно рождение нового космоса. Это была разновидность утопии, корни которой уходят в древность.

Анализируя древние мифы об ожидании сказочной эры изобилия и блаженства, М. Элиаде констатирует существование мифа о светопреставлении, за которым неизбежно последует новое сотворение мира и наступит «золотой век»<sup>116</sup>. В фильме С. Эйзенштейна «Старое и новое» превращающий молоко в масло работающий сепаратор воспринимается символом изобилия. Социализм на экране представлялся неким возводимым городом, т.е. космосом, основанием которого должна быть жертва. Так, строится, например, фильм А. Довженко «Аэроград». Город ассоциируется с четко очерченным пространством, а следовательно, здесь налицо культ оседлости как психологическая основа Третьего Рима. Эта определенность как сакрального феномена пространства подчеркнута противопоставлением какому-то другому, чаще всего враждебному пространству. Этим пространством обычно выступает капиталистический Запад. По сути дела, как уже выше отмечалось, такое противопоставление воспроизводит средневековую систему сознания. Но в данном случае можно также провести параллель с Античностью. В Античности отношение к городу и государству задавал миф об умирающем и рождающемся космосе. Реальность мифа предполагает не только идеальный град (небесный Иерусалим), но и порочный (Вавилон), обреченный на гибель город. Катастрофы сопровождаются пожарами и потопами. Массовым сознанием русская революция воспринималась именно в таком духе. В формах пожара и потопа происходит периодическая гибель порочного города и рождение земли.

Когда К. Манхейм выстраивает типологию утопий, кроме хилиастической утопии он называет социалистическую<sup>117</sup>. Но, как свидетельствует так называемый советский кинематограф, социалистическая утопия в России одновременно была и хилиастической, и эсхатологической. Уже в теории Маркса, а не только в реальных попытках построить в России социализм воскресает эсхатологический миф о «золотом веке»<sup>118</sup>. Социализм явился религиозным феноменом. Хотя, если иметь в виду генезис хилиастического комплекса в истории, он имеет фольклорные, а не религиозные корни.

Выразителем хилиастического архетипа явился С. Эйзенштейн. Вчитываясь в его теоретические работы, приходишь к выводу, что он о себе и своем творчестве знал все. Это положение может иллюстрировать проделанный им самим анализ структуры его фильма «Броненосец "Потемкин"» по принципу строения античной трагедии. Как свидетельствуют его дневники, его собственная жизнь и, соответственно, его творчество им самим истолковывались в духе психоанализа. Когда он пытается понять в психоаналитическом духе свое творчество, он опирается на Фрейда, а не на

Юнга, которого он, видимо, не знал. С психоанализом он начал знакомиться с эскиза Фрейда о Леонардо. Вот это его признание. «Вот какие-то синдромы из области патологии нервной системы открываются у меня в руках на странице, пригодной к вопросу техники сценических движений итальянской комедии... А иногда скромная с виду брошюрка с портретом Леонардо на обложке (я интересуюсь даже его детством), с немецкой авторской фамилией и именем, заимствованным из «Нибелунгов», словно сорока на хвосте, приносит неожиданное откровение целой новой области, куда обрушиваюсь даже без поводья. Если скажу, что брошюрка издательства «Современные проблемы» касается «Детского воспоминания Леонардо да Винчи» и принадлежит Зигмунду Фрейду, то обозначение «сорока приносит на хвосте» прозвучит очень точно и созвучно с описанным в ней соколом из детского сновидения Леонардо! Удивительные слова описания сна... Так совершается приобщение к психоанализу»<sup>119</sup>.

Совершенно в духе З. Фрейда у С. Эйзенштейна осмысливается его личная судьба. Например, его отношения с отцом. Конечно, здесь им применяется ставшая классической в психоанализе схема Эдипова комплекса, т.е. амбивалентного отношения к отцу. Пытаясь понять себя как бунтаря в искусстве, он этот комплекс выводит из детских травм, что и соответствует психоанализу. Так, отца он представляет как тирана. И отношение к отцу у взрослого С. Эйзенштейна переходит в отношение к любому представителю власти, в том числе и к царю. В этом смысле весьма красноречивым является разрушение памятника Александру III в его фильме «Октябрь». Впрочем, это осознает и сам С. Эйзенштейн. «...Папенька был таким же домашним тираном, как старик Гранде или Мордашев из водевиля «Аз и Ферт»... Тираны-папеньки были типичны для XIX века. А мой — перерос и в начало XX! И разве эти странички не вопиют о том моральном гнете, который был в семье? Сколько раз ученым попугаем примерный мальчик Сережа, глубоко вопреки своим представлениям и убеждениям, заученной формулой восторга отвечал на вопросы папеньки — разве не великолепны его творения?.. Дайте же место отбушевать протесту хотя бы сейчас, хотя бы здесь! С малых лет — шоры манжет и крахмального воротничка там, где надо было рвать штаны и мазаться чернилами. Наперед начерченный путь — прямой как стрела. Школа. Институт, инженерия. Из года в год. От пеленок, через форму реалиста (это был единственный период, когда я был неуклонным... реалистом!) к бронзовым студенческим наплечникам с инициалом Николая I... Я поражаюсь, как при всем моем благонравии к чертям я сломал весь этот наперед прочерченный бег по конвейеру. Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выростала во мне не из невзгод социального несправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе. И вот вовсе окольным путем мы вернулись с па-



пенькой к исходному соображению... Конечно, наша пролетка давно укатила по улице Росси через серый гранит и тяжелые цепи Чернышевского моста, и где-то в районе Пяти углов закончился наш спор... Но путь этой пролетки по бумаге, прошедший через дев из кровельного железа, статую Свободы и поверженный образ царя, к свергнутому авторитету папеньки, как колыбели бунтарских деяний, — не только в социальной тематике моих фильмов, но и в области киноформы, повторяющей эволюцию от протеста против закабаления главой семьи до порабощения царем»<sup>120</sup>.

Однако любопытно, что, владея методологией З. Фрейда, о чем данное суждение и свидетельствует, С. Эйзенштейн тем не менее, когда он критикует З. Фрейда, оказывается ближе К. Юнгу. Он пишет: «Сфера секса — не более как стянутый в узел концентрат, уже через бесчисленные спиральные повторы воссоздающий круги закономерности гораздо более необъятного радиуса»<sup>121</sup>. Продолжение этой мысли свидетельствует, что С. Эйзенштейн находится ближе к Юнгу, нежели к Фрейду. «Вот почему меня тянет в своему понятый пояс пралогики — этого подсознания, включающего (чувственность), но не порабощенного сексом. Вот почему само подсознание рисуется прежде всего как отражение более ранних и недифференцированных стадий социального бытия — прежде всего. Вот почему в анализе генезиса принципа формы и отдельных ее разновидностей (приемов) слой за слоем идешь за пределы одного кольца как бы Дантова ада (или рая? Доре рисует Дантов рай тоже расходящимися кругами блаженства!) к другому. От другого — к третьему»<sup>122</sup>. Разумеется, психоанализ не был единственным источником, укрепляющим его аналитический дух. Может быть, в еще большей степени С. Эйзенштейн был увлечен культурно-историческим направлением в психологии, лидером которого был Л. Выготский, с которым он общался. С. Эйзенштейн считал Л. Выготского одним из самых блестящих психологов своего времени. Ему удавалось привлекать психолога в процесс осознания активизации пралогического мышления в кинематографических формах. «Был момент, когда проблемы зарождающегося киноязыка (особенно на картине «Октябрь») мы должны были систематически анализировать в «неплохом составе»: А.Р. Лурия, Выготский... Марр, да, — сам Н.И. Марр и я...»<sup>123</sup>

Существо культурно-исторической психологии С. Эйзенштейн излагает так: «Особенность нашей психологической структуры состоит в том, что живем мы всеми слоями одновременно — каждый управляет своим разделом деятельности от не контролируемых сознанием «непроизвольных автоматизмов» до высших проявлений сознания»<sup>124</sup>. В соответствии с Л. Выготским С. Эйзенштейн убежден, что в сознании современного человека архаические структуры сознания продолжают не только функционировать, но иногда и определять деятельность сознания. Наше сознание способно имитировать мышление нашего предка. «Но дело в том, что в каждом из нас есть разряд сознания, идентичный разряду «предка». Для «предка» он

был «потолком». Для нас он – такой же промежуточный слой сознания, как само место его в конфигурации мозга между передними («передовыми») частями его, где концентрируются точки приложения высших функций деятельности сознания, и тыльными – близкими к спинному мозгу, где расположены точки приложения низших – отсталых – непосредственно инстинктивных, рефлекторных и прочих функций»<sup>125</sup>.

Знакомство с концепцией Л. Выготского приоткрывает загадку, почему С. Эйзенштейн оказался от нее в восторге. Ведь Л. Выготский объяснял, почему примитивные структуры мышления, которые привлекли внимание С. Эйзенштейна в трудах Л. Леви-Брюля, способны в мышлении современного человека быть предельно активными. Л. Выготский утверждал, что в своем поведении человек демонстрирует различные, т.е. сформировавшиеся на разных этапах истории, фазы развития. «Генетическая многоплановость личности, содержащей в себе пласты различной древности, – пишет он, – сообщает ей необычайно сложное строение и одновременно служит как бы генетической лестницей, соединяющей через ряд переходных форм высшие функции личности с примитивным поведением в онто- и филогенезе»<sup>126</sup>.

Однако любопытно было бы понять, почему вообще эта теория возникает именно в первые десятилетия XX века? О чем это свидетельствует? Опять же не случайно к ней обратился и С. Эйзенштейн, весьма озабоченный тем, будет ли реагировать массовая аудитория на его фильмы. Чтобы овладеть секретами воздействия кино, С. Эйзенштейн обратился к концепции функционирования имеющих разный в истории развития человека стаж уровней психики, в том числе стаж весьма внушительный. Ведь речь идет об активности в мышлении и поведении человека XX века архаических уровней. Утверждая, что структура развития сознания напоминает геологическую структуру земной коры, Л. Выготский объяснил одну из явных закономерностей переходной ситуации в культуре, а именно когда распадаются высшие уровни сознания и активизируются его низшие уровни.

Однако, опираясь на Л. Выготского, пока зафиксируем оптимальный вариант функционирования психики. При историческом развитии высших центров низшие, сформировавшиеся на самых ранних этапах истории, частично отгесняются, частично функционируют на положении подчиненных по отношению к высшим уровням. «Подчиненные центры не удерживают своего первоначального в истории развития типа функционирования полностью, но отдают существенную часть прежних функций вверх, новым, над ними строящимся центрам»<sup>127</sup>. Представим, однако, вариант, когда высшие центры не срабатывают. Пытаясь проанализировать подобную ситуацию, Л. Выготский ссылается на Кречмера. «Только при повреждении высших центров или их функциональном ослаблении подчиненная инстанция становится самостоятельной и показывает нам элементы древнего типа функционирования, которые остались у нее, как полагает Кречмер»<sup>128</sup>.

Следующее высказывание Л. Выготского проясняют теоретические заключения Л. Выготского. «Мы видим, таким образом, что низшие центры сохраняются как подчиненные инстанции при развитии высших и что развитие мозга идет по законам напластования и надстройки новых этажей над старыми. Старая ступень не отмирает, когда возникает новая, а снимается новой, диалектически отрицается ею, переходя в нее и существуя в ней. Так точно инстинкт не уничтожается, но снимается в условных рефлексах как структура древнего мозга в функциях нового. Так точно условный рефлекс снимается в интеллектуальном действии, одновременно существуя и не существуя в нем»<sup>129</sup>. В этих суждениях Л. Выготский предстает чистым психологом, как это и подобает ему, как профессионалу. Но как только мы выйдем из границ индивидуальной психологии в социум, причем в социум, оказывающийся в переходной ситуации, социум, находящийся после революционного слома, когда преданы забвению во многом определяющие функционирование высших уровней психики традиции и социальные нормы, мы обнаружим, что в постреволюционной России имелось множество причин нарушения нормальной психики, когда высшие центры доминируют. К тому же новые направления в искусстве (например, сюрреализм) такое положение в деятельности мышления начинают абсолютизировать и культивировать, о чем убедительно писал Э. Кречмер. Когда мы констатируем интерес С. Эйзенштейна к таким архаическим слоям сознания, то здесь иной случай. Эти уровни сознания С. Эйзенштейн не был склонен абсолютизировать, но он и не отказывался от того, чтобы их потенциал включить в систему воздействия фильма.

### **Киноавангард как взрыв хилиастического мировосприятия**

Размышляя о герменевтическом подходе, Х.-Г. Гадамер доказывает, что сам автор всего смысла созданного им произведения постичь не способен. Нам представляется, что С. Эйзенштейн тоже не осознавал, что находился на гребне волны сакрализации бытия и ее выражал. Что мы имеем в виду? Как это ни странно и ни парадоксально, но великий рационалист Эйзенштейн, в котором, видимо, было много не только от Моцарта, но и от постигнувшего все разумом Сальери, по сути дела, в своих фильмах выражал хилиастическое мировосприятие. Что об этом свидетельствует? Затронем сейчас лишь одну тему, а именно интерес режиссера к проблематике экстаза. Этого касается и К. Манхейм, когда он дает характеристику хилиастической утопии. К. Манхейм прослеживает соединение хилиастической утопии с социальной революцией. При этом под таким слиянием он подразумевает явно не русскую революцию и не политическую историю России. Но последние могут служить иллюстрацией его идеи.

Имея в виду революции в истории Запада, в том числе и возглавляемое Т. Мюнцером движение, К. Манхейм пишет: «Нет большего заблуждения, чем стремиться объяснить то, что здесь происходило, в свете «истории идей»: не идеи заставляли этих людей совершать революционные действия, происшедший взрыв был вызван экстатически-оргастической энергией. Трансцендентные бытию элементы сознания, пробудившиеся здесь к деятельности и выполнявшие активную функцию утопии, не были «идеями»; понимание всего того, что здесь происходило, как результат «идей» было бессознательным искажением с позиций следующей стадии в развитии утопического сознания. История идей — это создание эпохи господства идей, невольно преобразовавшей прошлое в свете собственного духовного опыта. Не «идеи» заставляли людей в период крестьянских войн совершать действия, направленные на уничтожение существующего порядка. Корни этих взрывающих существующий порядок действий находились в значительно более глубоких жизненных пластах и глухих сферах душевных переживаний»<sup>130</sup>.

Теперь задумаемся в то, что К. Манхейм говорит о хилиасте, поскольку эта характеристика очень подходит для мировосприятия С. Эйзенштейна, что он сам не осознает. «Его (хилиаста. — Н. Х.), собственно говоря, интересует не столько само тысячелетнее царство, сколько то, чтобы оно было здесь и теперь, возникло бы из земной жизни как внезапный переход инобытие; поэтому предрекание будущего блаженства служит для него не отсрочкой, оно нужно ему просто как некая потусторонняя точка, откуда он в любую минуту готов совершить прыжок»<sup>131</sup>. Фильмы С. Эйзенштейна до сих пор остаются предметом внимания не потому, что они революционные, а потому, что по своей природе они архетипичны. Хилиастическое сознание — это средневековое сознание. Оказывается, элементы этого сознания сильны не только в творчестве А. Тарковского, но и в творчестве С. Эйзенштейна. Мировосприятие С. Эйзенштейна было близко массовым настроениям революционной эпохи, в котором было много средневековых элементов. Ничего удивительного в этом нет. Средневековое хилиастическое сознание способно сосуществовать с революционным сознанием. По этому поводу К. Манхейм пишет: «Феодальный мир Средневековья в соответствии со своей структурной обусловленностью не знает революций в современном смысле этого слова, и с момента появления этой новой формы политического преобразования мира хилиазм всегда сочетается с революционными взрывами и одухотворяет их. В тех случаях, когда хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением, в мире остается лишь неприкрытая ярость масс и неодухотворенное буйство»<sup>132</sup>. Сам С. Эйзенштейн писал: «Предмет произведения искусства действителен только тогда, когда временный, сегодняшний, изменчивый сюжетный частный случай по строю своему насажен на колодку, отвечающую закономерности ситуации или положения определенной первобытной

нормы общественного поведения»<sup>133</sup>. М. Бахтин эту закономерность сформулировал так: «Каждое частное явление погружено в стихию первоначал бытия»<sup>134</sup>. Но такое погружение предполагает актуализацию символических форм сознания, и в связи с этим М. Бахтин пишет: «Содержание подлинного символа через опосредованное смысловое сцепление соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»<sup>135</sup>.

Что же такое эта «колодка», о которой пишет С. Эйзенштейн, как не повторяющийся образ, парадигма (в понимании М. Элиаде) или архетип (в понимании К. Юнга)? По этому поводу М. Элиаде пишет: «Предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они имитируют или повторяют архетип»<sup>136</sup>. В данном случае таким архетипом является схема связанного с умиранием и новым рождением космоса, космологического мифа, придающая воспроизводимым в фильмах событиям политической истории дополнительный смысл. В фильмах С. Эйзенштейна активна их ритуальная и, естественно, архетипическая основа. Этот феномен чисто русским не является. Когда К. Юнг говорил о прорыве архетипического сознания в политическое, он имел в виду историю Германии, т.е. национал-социализм. В «Тэвистокских лекциях» он утверждает, что фашизм не идея, а архетип. Здесь важно утверждение К. Юнга о том, что архетип имеет религиозную природу. Так, он пишет: «Фашизм является латентной формой религии, и именно его религиозным характером объясняется тот факт, что он так заразителен»<sup>137</sup>.

Пересматривая сегодня такие фильмы, как «Триумф воли» Л. Рифеншталь или «Броненосец "Потемкин"» С. Эйзенштейна, приходишь к выводу, что волю к власти сопровождает время от времени овладевающая целыми народами воля к сакральному, к сакрализации, которая выходит за рамки собственно религии в сферу политики и идеологии. Если это обстоятельство не учитывать, мы ничего не поймем ни в восприятии, ни в воздействии кино на массы. Это важный аспект функционирования кино, и позитивистские методы его исследования, под воздействием которых оказалась идея реабилитации физической реальности З. Кракауэра, здесь бессильны. Феномен русского кино возникает на основе культурного регресса. Это обстоятельство характеризует кино как средство коммуникации. В результате смуты происходит прорыв средневекового и, еще точнее, архаического сознания. Этот эстетический и коммуникативный феномен может быть осмыслен лишь в плоскости культурно-исторической школы в психологии и аналитической психологии.

Но активность архетипического сознания характерна не только для русского и немецкого кино. В полной мере она присуща и американскому кино. Зрелищный или товарно-рыночный характер этого кино этому не мешает. Данному обстоятельству удивляться не приходится, ведь эту цивилизацию возводили сектанты с присущей им волей к сакральному<sup>138</sup>.

Сакральный комплекс оказывается в основе возведения всей этой цивилизации. Просто постепенно под воздействием прагматизма и утилитаризма он был вытеснен в подсознание. В данном случае мы не будем анализировать фильмы, поскольку частично это сделали в своей книге<sup>139</sup>. Заявленную тему мы сведем к логике становления теории кино, причем преимущественно в отечественном ее варианте, отмечая лишь точки соприкосновения некоторых теоретических идей со столь необходимой для выявления коммуникативной проблематики аналитической психологии. Теория в ее русском варианте хотя и поздно открывала К. Юнга, но все же постоянно с его проблематикой соприкасалась.

### **От Юнга к Платону: что в кино более востребовано — мимесис или первообраз?**

Как уже отмечалось, нас интересует логика становления кинотеории, которая хотя и не опиралась на исследование К. Юнга, но тем не менее с его проблематикой постоянно смыкалась. Но эту логику мы рассмотрим на фоне, во-первых, истории теории искусства начиная с античной теории, а во-вторых, в контексте сменяющихся в XX веке друг друга альтернативных структур. Прежде всего существует необходимость рассмотрения художественных процессов в кино в контексте имеющей место в истории искусства оппозиции. Никакой особой эстетики кино, что бы по этому поводу ни утверждал З. Кракауэр, не существует. Логика истории теоретического исследования кино требует включения теории кино в историческую логику эстетических представлений об искусстве. Если продолжить мысль С. Эйзенштейна по поводу необходимости воспроизведения в фильме архаической нормы общественного поведения, то от кракауэровской оппозиции мы перейдем к давно существующей в истории искусства оппозиции.

Прежде всего обратим внимание на то, что связываемая нами с К. Юнгом линия восходит к Платону. Сам К. Юнг признавал, что своим открытием он обязан Платону. Он пишет: «То, что на эти факты следует обращать внимание, — вовсе не моя заслуга. Пальма первенства принадлежит Платону»<sup>140</sup>. Он доказывал, что имеется некая априорность всякой человеческой деятельности и что эта априорность есть врожденная, т.е. предсознательная и бессознательная структура психики<sup>141</sup>.

Мы уже цитировали М. Элиаде по поводу того, что для архаического человека предмет или действие становятся реальными лишь в той мере, в какой они повторяют архетип. Мы также приводили пример с Николаем Чудотворцем, актуализирующим архетип странника. В данном случае это образец для подражания, некий прецедент, которому должны все следовать. Собственно, хотя М. Элиаде понимает архетип иначе, чем К. Юнг, тем не менее в данном случае его формула все же помогает точнее уяснить вкла-

дываемый К. Юнгом в архетип смысл<sup>142</sup>. Архаический человек признавал себя реальным лишь в той мере, в какой он переставал быть собой, довольствуясь имитацией и повторением действий кого-то другого, например культурного героя или героя мифа. Так, Николай Чудотворец воспроизводит поведение Христа как странника. Но в этом и проявляется традиция Платона. М. Элиаде называет его философом «первобытной ментальности», первобытного мышления, т.е. мыслителем, сумевшим наделить философской ценностью способы существования архаического человека<sup>143</sup>, которые, согласно культурно-исторической школе в психологии, не исчезли, а составляют содержание бессознательного.

Платоновская система представлений — лишь одна из альтернативных в истории искусства систем. Ей противостоит аристотелевская система, известная в эстетике как мимесис. Имея в виду две альтернативные системы рефлексии, мы в данном случае прибегнем к М. Фуко, советуя отличать Автора в литературном смысле этого слова от Автора как установителя дискурсивности, не сводящейся к литературе. Пожалуй, в данном случае было бы уместно называть Платона и Аристотеля не авторами философских сочинений и идей, а установителями дискурсивности. Правда, М. Фуко таких Авторов почему-то связывает исключительно с XIX веком. Он пишет: «Но, как мне кажется, в XIX веке в Европе появились весьма своеобразные типы авторов, которых не спутаешь ни с «великими» литературными авторами, ни с авторами канонических религиозных текстов, ни с основателями наук. Назовем их с некоторой долей произвольности «основателями дискурсивности». Особенность этих авторов состоит в том, что они являются авторами не только своих произведений, своих книг. Они создали нечто большее: возможность и правило образования других текстов. В этом смысле они весьма отличаются, скажем, от автора романа, который, по сути дела, есть всегда лишь автор своего собственного текста»<sup>144</sup>.

Если иметь в виду теорию кино, то «линия Люмьера» у З. Кракауэра как раз и воспроизводит принцип мимесиса, т.е. документальное воспроизведение действительности в формах самой жизни. Если своей задачей ставить, кроме всего прочего, реконструкцию дуалистического осмысления опыта истории искусства (с одной стороны, платоновская традиция, с другой — принцип мимесиса), которую можно было спроецировать на историю кино, то такая реконструкция проделана. Так, исследование Э. Пановского под названием «Idea (К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма)»<sup>145</sup> посвящено именно этой альтернативности в логике развития искусства. В нем прослеживается, как принцип мимесиса сосуществует с принципом платоновского эйдоса (первообраза) и как в разные эпохи доминирует то одна, то другая система. Эта дихотомия продолжает определять осмысление и кинематографической практики, и художественных процессов в целом, но в теории кино это обстоятельство пока еще не осознано, ибо применительно к кино не выявлена культуроло-

гическая основа, т.е. развернувшаяся в XX веке смена культур, в зависимости от которой находятся художественные процессы.

Ссылаясь на проделанное Э. Панофским исследование истории теории искусства, мы вынуждены, однако, констатировать, что в нем исследователь совершенно не касается XX века. Между тем опыт искусства этого столетия связан именно с реабилитацией платоновской традиции, что требует возвращения к циклической логике истории искусства, которая с точки зрения XX века может выглядеть несколько иначе. Жаль, что из поля своего внимания Э. Панофский исключил XX век, ведь платоновская система представлений актуализировалась еще в неоромантизме или символизме. Символизм открывает миф, и с этого времени художественное мышление начинает уподобляться мифотворчеству. Символисты явно нуждались в системе интерпретации, предложенной позднее К. Юнгом. Это первое в истории приближение к проблематике К. Юнга, когда его теория еще не существовала. Пик забвения платоновской традиции связан с эпохой, названной Ю. Хабермасом «модерном», т.е. с эпохой Просвещения. Казалось, что платоновская традиция больше не актуальна. А. Лосев констатировал, что после Ренессанса эта традиция была непопулярной, а в XVII и XVIII веках была вообще забыта<sup>146</sup>. Может быть, по этой причине исследование Э. Панофского заканчивается XVII веком.

Казалось, что отныне возникает новая эстетика и возвращение к истощенной традиции не предполагается. Тем не менее эта традиция актуальной оказывается уже в эпоху романтизма. Иначе говоря, отношение к платоновской традиции в Новое время включается в оппозицию модерна и противостоящего ему романтизма. Романтизм возникает как реакция на рационализм жертвующего и прошлым, и традицией, и архаикой модерна. Такая жертва неизбежно привела к негативным последствиям, спровоцировав ностальгию по забытой эстетике. Если бы к концу XIX века модерн не пересмотрел негативное отношение к архаике (Ю. Хабермас), что выразил в своих сочинениях Ф. Ницше, то его смена постмодернизмом совершилась бы раньше. По сути дела, уже в начале XX века некоторые явления искусства постмодерн предвосхищали. Художественный авангард XX века, в контексте которого происходит возникновение и становление кино, свидетельствует о взрыве архаики, что и делает платоновскую традицию актуальной в XX веке. Предвосхищая Ж. Дерриду, уже С. Эйзенштейн занимается деконструкцией культуры, оказавшейся возможной на основе предельно абстрагировавшегося и крайне условного фонетического алфавита. С помощью уподобленного восточной системе письменности и, соответственно, архаической системе коммуникации киноязыка он пытается эту абстрагированность и условность преодолеть.

Однако, как это ни парадоксально, для первых десятилетий теоретизирования о кино в России более актуальной все же оказалась система Аристотеля, а не Платона. Впрочем, альтернативная, т.е. аристотелевская, ли-



ния всегда, в том числе и на протяжении всего XX века, давала о себе знать. Достаточно здесь хотя бы сослаться на Ж. Делеза, обнаруживающего в творчестве Ж.-Л. Годара аристотелевское начало. Имея в виду рефлексивные жанры Годара, представляющие, по мнению Ж. Делеза, настоящие категории, Ж. Делез пишет: «И монтажная таблица мыслится как таблица категорий. В Годаре есть нечто от прилежного ученика Аристотеля. Фильмы Годара можно считать силлогизмами, интегрирующими сразу и степени правдоподобия, и логические парадоксы»<sup>147</sup>.

Вернемся к раннему периоду в кинотеории, причем отечественной, связанной с интересом к кино представителей русской «формальной» школы. В ней можно констатировать также активное аристотелевское начало. Этот аспект пытается выявить автор монументального исследования о русском формализме – О. Ханзен-Леве, констатируя популярность в 10-е и 20-е годы в России «Поэтики» Аристотеля. Особенно в среде русской формальной школы, но не только. Наверное, здесь можно констатировать влияние позитивизма, которое было не менее сильным, чем интерес к проблематике Э. Кассирера. Русских «формалистов» интересовала не столько даже теория мимесиса, сколько признание Аристотелем конструктивной автономии искусства и следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы «разбирал, подобно логике и риторике, произведения в их целостности и цельности на предмет соответствующих технических приемов»<sup>148</sup>. Критиковавшего формалистов Л. Выготского Аристотель тоже интересовал. Он попытался расшифровать, что понимал Аристотель под катарсисом. В своей книге «Память Тиресия» М. Ямпольский затрагивает вопрос о влиянии представителей «формальной» школы на С. Эйзенштейна. Оно очевидно, и это прежде всего проявилось в аристотелевской традиции. Дело в том, что, как известно, С. Эйзенштейн проанализировал апостериори, т.е. позднее, чем был создан фильм «Броненосец "Потемкин"», строение этого фильма, находя в нем тот же принцип, что имел место и в греческой трагедии.

### **Альтернативные системы дискурсивности и их влияние на исследование кино**

Вернемся к русским «формалистам». Кажется странным, что, будучи предшественниками структурализма, формалисты все же миф не открыли. Но что не успели сделать формалисты, то открыли структуралисты. Так, весьма красноречивы признания К. Леви-Строса, сделанные им в начале статьи, посвященной «Кошкам» Бодлера и написанной совместно с Р. Якобсоном. Динамизировавший гуманитарные науки XX века великий этнолог просто удивлен. Оказывается, «в поэтическом произведении лингвист обнаруживает структуры, сходство которых со структурами,

выявляемыми этнологом в результате анализа мифов, поразительно»<sup>149</sup>. В России дальнейшее продвижение в направлении аналитической психологии произошло в альтернативной «формальной» школе теоретической системе. В момент своего появления она была известна меньше и вообще неизвестна. Для этого были и политические, и идеологические причины. Это теоретическая система предвосхитившего постструктурализм и благодаря ему ставшего понятным намного позднее М. Бахтина. С 60-х годов благодаря этому теоретику в русской теоретической мысли оказались два модных понятия — «карнавал» и «диалог». Правда, в момент своего появления они оказались удивительно неактуальными и непонятыми. Модными они станут намного позднее.

Здесь сразу же следует обратить внимание на то, что исследование М. Бахтина о карнавале возникло не без влияния психоанализа, ведь фрейдизму М. Бахтин посвятил специальную книгу. Ю. Кристева восхищена идеями М. Бахтина, но она, несомненно, ошибается, когда утверждает, что М. Бахтин с учением З. Фрейда не был знаком<sup>150</sup>. На самом деле именно М. Бахтину принадлежит книга «Фрейдизм», вышедшая в России в 1927 году, правда, под именем В. Волошинова. Ю. Кристева делает такой ошибочный вывод, исходя из того, что в его книгах ею не обнаружено ни одного упоминания о психоанализе. Однако в исследовании о карнавале М. Бахтин все-таки оказался ближе К. Юнгу.

Обратим, в частности, внимание на одно место в книге о Рабле, где он касается архетипа страха. Вообще, как известно, исследование М. Бахтина о Рабле касается прежде всего смеха. Тем не менее, чтобы продемонстрировать функции смеха, исследователь был вынужден заняться психологией страха, которому смех противостоит, в чем и заключается одна из его основополагающих функций. И в связи с этим он делает поразительное суждение, которое необычайно роднит его с тем, что характерно для К. Юнга. Он пишет, что необходимо принимать во внимание роль космического страха — «страха перед безмерно большим и безмерно сильным: перед морем, и страха перед космическими переворотами и стихийными бедствиями — в древнейших мифологемах, мировоззрениях, системах образов, в самих языках и связанных с ними формах мышления»<sup>151</sup>. Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа. А что, как не эта самая «темная память», становится предметом внимания К. Юнга. Кстати сказать, эта память всегда приходит эмоционально окрашенной. Страх — это тоже сопровождающая «темную память» эмоция.

Теперь обратим внимание на то, что М. Бахтин пишет о страхе перед «грядущими космическими потрясениями». А что, как не такое же потрясение, правда, некосмического характера, переживает в XX веке Россия? Сегодня причин для возникновения страха в России предостаточно. Впро-

чем, по этому поводу весьма любопытно высказывается Р. Гвардини. В связи с проблематичностью нашего времени он говорит об этой проблематичности как причине возникновения чувства страха. В связи с этим он пишет: «Возможность достичь согласия с собой и справиться с вопросами своего бытия раньше обеспечивалась надежностью старого традиционного состояния мира; теперь он исчезает. Человек потрясен, выбит из колеи и уязвим для сомнений и вопросов. Как это всегда случается в эпохи перелома, пробуждаются самые глубинные слои человеческого существа. С неведомой раньше силой просыпаются первобытные аффекты: страх, насилие, алчность, возмущение против порядка»<sup>152</sup>. Дело, однако, не только в обуревающих проблематичного современного человека сомнениях, но и в том, что Р. Гвардини называет «бездомностью». Сравнивая современного и средневекового человека, философ пишет: «Страх средневекового человека был связан с незыблемыми границами конечного мира, противостоявшими стремлению души к широте и простору; он успокаивался в совершаемой каждый раз заново трансцензии — выходе за пределы здешней реальности. Напротив, страх, присущий новому времени, возникает не в последнюю очередь из сознания, что у человека нет больше ни своего символического места, ни непосредственно надежного убежища, из ежедневно подтверждающегося опыта, что потребность человека в смысле жизни не находит убедительного удовлетворения в мире»<sup>153</sup>.

В связи с популярностью бахтинского понятия карнавала заслуживает внимания такая разновидность кинематографического опыта, как эксцентризм, тесно связанный с уже обсуждавшейся нами выше темой смеха. Для этого направления авторитетом были Чаплин и вообще ранняя американская кинокомедия. Ее приемы культивировали не только близкие к эксцентризму режиссеры, но и все футуристы, что получало отражение в футуристических манифестах. Процитируем в связи с этим Ф.Т. Маринетти. В манифесте, посвященном мюзик-холлу, он пишет: «Мюзик-холл — школа пронизательности, запутанности и мозгового синтеза благодаря своим клоунам, музыкальным жонглерам, престижджитаторам, отгадывателям мыслей, удивительным счетчикам, комикам-имитаторам или пародистам и своим американским эксцентрикам, которые разрешаются от фантастического бремени неслыханными меблировками и машинизмами»<sup>154</sup>. И еще: «Всячески поощрять жанр американских эксцентриков и клоунов, их аффекты причудливых махинаций, пугающего динамизма, их грубых фантазий, их чрезмерных зверств, их жилеты с сюрпризами и панталоны, глубокие, как трюм, из которых выйдет с тысячью грузов великий футуристический смех, который должен помолодить лицо мира»<sup>155</sup>. Эксцентрику можно соотнести с трикстериадой или мениппеей, которую и рассматривает М. Бахтин.

Для мениппеи характерно профанирующее разоблачение священного<sup>156</sup>. В эпоху очередного в русской истории распада империи для возникновения эксцентризма, т.е. карнавального мироощущения, причины

были. В русском кино 20-х годов, как мы уже упоминали, эксцентризм представлен ФЭКСами (режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг). Так, Л. Трауберг позднее напишет: «Все чаще на экране сцены буйств и разрушений без всякой мотивировки, просто разрядка атактистического стремления к уничтожению. Впрочем, не только атактистического. Второй закон термодинамики гласит, что все организованные системы движутся в направлении к хаосу и беспорядку»<sup>157</sup>.

Одним из первых появившихся в России исследований о творчестве ФЭКСов была книга В. Недоброво. Она свидетельствует о том, что теория формалистов возникает одновременно с экспериментами режиссеров этого времени. Представляя используемые Г. Козинцевым и Л. Траубергом приемы, В. Недоброво писал: принято думать, что эксцентризм — это широкие клетчатые брюки, зеленые волосы, продавленный цилиндр, негр в голубом фраке, фокстрот или бокс или что-то в таком роде. На самом деле, как он, основываясь на опыте ФЭКСов, утверждал, смысл эксцентризма заключается в выведении восприятия вещей из автоматизма. Мы перестаем замечать вещи, которые нас окружают постоянно. Мы бессознательно совершаем привычные действия, потеряв способность в них вдумываться. Многократное видение вещи в определенном контексте это видение автоматизирует. «Я перестаю различать вещи, стоящие на моем письменном столе и воспринимаю их суммарно. Может пройти очень много времени, пока я замечу, что какую-нибудь вещь украли. Для того чтобы видеть вещи, нужно выводить их из автоматизации. Мы начинаем по-новому видеть вещь в сочетании ее с другими непривычными предметами»<sup>158</sup>. Не трудно догадаться, что замыслы режиссеров-экспериментаторов теоретик пытается понять сквозь призму теории В. Шкловского, изложенной им в статье «Искусство как прием».

Тем не менее опыт эксцентризма в кино все же оказался кратковременным. Почему? Да потому, что трансформация революционных завоеваний в новую империю сопровождалась сакрализацией политики. В условиях тоталитарного режима сакральное не должно было подвергаться осмеянию. До 60-х годов идея карнавала продолжала оставаться крамольной. Поэтому М. Булгаков с его принципом мениппеи, традиции которой особенно активны в его «Мастере и Маргарите», оказался под запретом. Тем не менее в какой-то степени карнавал все же сближал формалистов с М. Бахтиным, ведь в обоих случаях имеет место принцип остранения. Эксцентризм в русском кино во многом обязан не только американской «комической», но и «формалистам», у которых понятие «остранение» является ключевым. Эксцентризм в кино оказывался способом остранения.

Вообще, открытый «формалистами» принцип остранения, как и принцип карнавальности, тоже можно вывести из прибегавшего к приему «намеренной непонятливости» и «вывода из автоматизма восприятия» Сократа. Собственно, принцип остранения определяет изображение картины мира

в романах Л. Толстого. Поэтому В. Шкловский не мог пройти мимо этого факта. Когда С. Эйзенштейн пишет об «Анне Карениной», он исходит именно из констатации у Л. Толстого приема остранения. В диалогах Платона тоже можно констатировать приемы остранения, например иронию. Тем не менее, несмотря на то что при обосновании приема остранения В. Шкловский опирается в том числе и на сектантскую заумь, и на богатый карнавалльно-игровыми мотивами фольклор (загадку, сказку, анекдот и т.д.), прорыва в мифологическое и архетипическое мышление у него не происходит. Зато такой прорыв имеет место у М. Бахтина, открытия которого стали понятны, когда на Западе возник постструктурализм. В России эта ситуация совпадает с эпохой оттепели с присущим ей духом карнавальности. Наступает эпоха популярности М. Булгакова. Новое поколение начинает видеть мир сквозь призму булгаковской мениппеи.

М. Бахтин и «формальная» школа — альтернативные направления. М. Бахтин (как и его современник Л. Выготский) выступал с критикой «формалистов», правда, не с идеологических, а научных позиций, которые постструктуралистам оказались удивительно созвучными. Тогда казалось, что с точки зрения авторитетных формалистов, и М. Бахтин, и Л. Выготский с его «Психологией искусства» — маргиналы. Но именно они оказались ближе Платону. В истории М. Бахтин пытался обнаружить структуры, предвосхищающие конкретные произведения. Такой подход оказывается методологии К. Юнга близким. Это принцип, который позднее назовут «интертекстом». В связи с таким подходом стало очевидно, что ставшая благодаря формализму, а позднее структурализму незначимой диахрония восстановлена в своих правах, а вместе с ней восстановлена в правах историческая и генетическая методология, а точнее, если иметь в виду русский вариант, культурно-историческая школа Л. Выготского.

Открытие интертекста, т.е. значения предшествующих этапов искусства, привело к понижению роли Автора. Для исследования восприятия искусства это обстоятельство послужило точкой отправления. Именно тогда проявилось то, что в эпоху постструктурализма и рецептивной эстетики успело стать доминантой: исследовательский ракурс заметно переключался с творчества на восприятие. Правда, в этом явлении начиная с 60-х годов проявилось увлечение позитивизмом, особенно в исследовании искусства. Постструктурализм не настаивает на том, чтобы опираться на методологию К. Юнга и ассимилировать открытия аналитической психологии. Представляется, что понятие интертекста может быть истолковано и как диалог с архаическими системами, в которых разделение в культуре на художественные и нехудожественные ряды исключается, а художественное предстает слагаемым мифологического сознания.

Уточним одно обстоятельство. Символисты не случайно открыли миф. Ведь они пытались создавать уже не произведения искусства, они призывали творить саму действительность. Но если исходить из этого стремления,

то идеологизация искусства в последующие десятилетия и явилась выходом за пределы традиционной эстетики в саму жизнь. Идеологизация искусства ставила акцент на утилитарности и функциональности искусства. Казалось бы, это искусство разрушает. Сегодня в искусствознании торжествует тенденция, когда в творчестве художника находится то, что к идеологии отношения не имеет. Однако это разведение искусства и идеологии оборачивается тем, что из искусства изгоняется миф. Между тем, миф — значимое слагаемое художественного сознания XX века<sup>159</sup>. В искусство XX века миф приходит в формах идеологии. Как полагает Б. Малиновский, именно миф связан с функциональными задачами, с внедрением в поведение больших человеческих коллективов определенных императивов.

Однако вернемся к понятию интертекста в его отношении к методологии К. Юнга. В этом плане показательна теория не собственно постструктурализма, а именно бахтинский вариант в истолковании Ю. Кристевой в духе постструктуралистской методологии, позволяющий юнговскую методологию сблизить с принципом интертекста. В качестве иллюстрации своего подхода М. Бахтин остановился на актуализации диалога в его античных (сократовских и платоновских) формах в структуре романов Ф. Достоевского. Кстати, это обстоятельство «формалистами» в романах Ф. Достоевского оказалось неразгаданным. По этому поводу Ю. Кристева пишет: «В самом деле, формалистическая поэтика не обошла Достоевского вниманием, однако, верная своему методу, она ограничилась констатацией того факта, что в тексте Достоевского происходит редистрибуция приемов, существовавших у его предшественников (в частности, у Гоголя), так что собственная специфика этого текста, исторически новаторская уже в силу осуществленной им перестройки литературной модели мировосприятия, не была раскрыта сколько-нибудь адекватным способом»<sup>160</sup>. Тем не менее подход М. Бахтина можно распространять и на более архаические формы — обрядовые, ритуальные, мифологические, в которых когда-то актуализировались архетипы.

Следующее сочинение М. Бахтина, посвященное Ф. Рабле, касается праздничной площади Средних веков и Ренессанса, т.е. карнавала, сохраняющего следы архаических и мифологических представлений. Он считал, что роман Нового времени продолжает сохранять следы архаического карнавала. Для уяснения вопроса об актуализации архетипического уровня кинематографической коммуникации данный тезис М. Бахтина особенно важен. По сути дела, используемый в философской антропологии М. Бахтина подход смыкается с аналитической психологией К. Юнга. Если, как утверждают представители постструктурализма, любое значительное произведение XX века воспринимается на фоне предшествующей истории искусства и в том числе актуализирует архаические образы и представления, то предмет аналитической психологии, т.е. архетипы, не может не рассматриваться в качестве интертекста этого произведения. В этом смысле имев-

шие место на всех этапах истории мифологические, и фольклорные, и ритуальные формы составляют слагаемое искусства в его современных проявлениях и должны быть в его интерпретации выявлены. Так, мы объяснили, как в науке об искусстве концепцию К. Юнга следует рассматривать в русле активизации платоновской традиции.

### **От коммуникации к культуре: платоновский тип дискурсивности как выражение культуры идеационального типа**

Активность архетипического сознания в кино — следствие становления в XX веке культуры, альтернативной по отношению к культуре Нового времени. Однако интерес к юнговской концепции возрастает не потому, что в эстетике и теории искусства активизируется платоновская традиция как свидетельствующая об активизации символических форм выражения общая тенденция. В данном случае систему рассмотрения, т.е. историю искусства, необходимо расширить до истории культуры. В связи с интересом к архетипическому мышлению С. Эйзенштейн приходит к идее цикличности в развертывании истории. Обращение к морфологии сознания в той ее форме, как это представляет культурно-историческая школа в психологии в лице Л.С. Выготского, для него является следствием смены исторических циклов. Подобно П. Сорокину, он свое время представлял переходным («Наше время любопытным образом находится сейчас как бы на спиральном повторе такого же момента перехода к новой большой стадии в области языка мышления»<sup>161</sup>).

В связи с этим актуальным оказывается вопрос о типе культуры, в которой функционирует и воспринимается кино. С. Эйзенштейн убежден, что кино имеет прямое отношение к развертывающимся в системе мышления сдвигам и несет на себе их печать. Однако, чтобы такой сдвиг в системе мышления произошел, необходима трансформация культуры в целом. С. Эйзенштейн не занимался специально вопросом о смене типов культуры, к чему, например, были склонны в России П. Флоренский, Н. Бердяев, а позднее П. Сорокин. Но в системах мышления он ощущал дух переходности. Что это за тип культуры имеет место в XX веке и как он воздействует на активизацию архетипического сознания в кино? Ответ на этот вопрос позволит разгадать популярность методологии К. Юнга и ее значение для интерпретации фильмов.

На наш взгляд, объяснение юнговскому ренессансу можно обнаружить в фундаментальной теории культурной динамики П. Сорокина, предлагающей ключ к разгадке того, почему искусствоведческая теория XX века столь амбивалентна, двойственна, когда в ней аристотелевское начало уживается с платонизмом, улавливаемым в фильмах не только С. Эйзенштейна, но, например, А. Тарковского. Опыт XX века (не только художественный)

П. Сорокин пытается осмыслить в соответствии с имеющей место в истории культуры переходной ситуацией, которую ощущал С. Эйзенштейн, полагая, что смысл развертывающейся переходности является столь значительным, что способен вернуть человечество к архаическому состоянию. Так, он сочувственно цитирует тезис Ю. Джоласа: «Вертигральный Век рассматривает наше состояние как находящееся в прямом соответствии с первобытной сферой жизни»<sup>162</sup>. По мнению П. Сорокина, являясь универсальной и глобальной, переходная ситуация охватывает весь XX век. На протяжении всего истекшего столетия имеет место «закат» культуры чувственного типа, или культуры секулярной, в которой все изменчиво и нет ничего стабильного, вечного и которая предельно рационалистична, прагматична и функциональна. Собственно, это и есть культура модерна с присущим ей комплексом пересоздания. В ней больше внимания уделяется телу, нежели духу.

В XX веке совершается переход к альтернативной культуре, в которой чувственная стихия уступает место сверхчувственной, в которой за видимым улавливается невидимое, ценится экстаз и интуиция. Это то, что ощущается в творчестве А. Тарковского. Приходящую на смену чувственной альтернативную культуру П. Сорокин называет культурой идеационального типа. Уже название этой культуры выявляет ее связь с «идеями», т.е. прообразом, как его понимал Платон. Не случайно П. Сорокин называл Платона «идеационалистом»<sup>163</sup>. Принимая во внимание сказанное, можно сформулировать следующее: и популярность К. Юнга, с одной стороны, и активизация платоновской традиции в целом, с другой, объясняются распадом культуры чувственного типа. Если иметь в виду историю искусства XX века, то возникновение культуры этого типа связано с символизмом как элитарным явлением в культуре Серебряного века.

Не будет ошибкой утверждать, что С. Эйзенштейн подхватывает идеи символистов и развивает их применительно к осмыслению природы кино, хотя этот вопрос остается все еще недостаточно проанализированным, и неудивительно, ведь творчество С. Эйзенштейна связано с массовыми формами искусства, а символисты представляют элитарное явление. Однако все дело в том, что в 20-е годы открытия элитарного искусства приобретают массовую форму<sup>164</sup>. Становление культуры альтернативного типа обязывает элитарные образования трансформироваться в массовые. Когда в начале XX века Э. Кассирер посвящает свое исследование символическим формам выражения, то это можно воспринимать введением к распознаванию новой формы мышления, точнее реабилитации некогда в истории уже существовавшего, и закономерностей альтернативной культуры, становление которой в XX веке разворачивается. Проблематика книги Э. Панофского нуждается в том, чтобы прослеживаемая исследователем логика была применена к опыту истекшего столетия.

В контексте становления альтернативной культуры предстоит осмыслить весь опыт кино и, естественно, логику кинотеории. До сих пор теория



осмысляла кино исключительно в контексте культуры чувственного типа. Этому способствовали объективные причины. Будучи по своей природе визуальным способом выражения, кино возникает и воспринимается в контексте культуры чувственного типа. Высокий статус кино в XX веке во многом жизнь этой культуры продлевает, способствуя затягиванию переходной ситуации. Однако в реальности кино оказалось достаточно амбивалентным. Именно кино оказалось способным ускользать от стереотипов рационалистического сознания и, опускаясь в глубины пра логики, демонстрировать структуры символического и, соответственно, мифологического мышления, что так остро ощущал С. Эйзенштейн. И не случайно. Дело в том, что русская культура продолжала сохранять формы мышления, свойственные средневековой культуре, и потому она быстрее, чем другие культуры, смогла отреагировать на становление культуры идеационального типа. В фильмах А. Тарковского возрождаются средневековые пласты культуры. Однако структуры символического мышления возвращают не к Аристотелю, а к Платону («Символическая семиотическая практика связана с платонизмом»<sup>165</sup>). Ощущая это, С. Эйзенштейн не мог не обратиться к культурно-исторической психологии в лице Л. Выготского, ведь именно она могла объяснить, почему архаические формы не только не исчезают, но время от времени в культуре актуализируются.

### **Культивирование в коммуникации сверхчувственного как выражение духа альтернативной культуры**

Что же для культуры идеационального типа характерно? Для ответа на этот вопрос воспользуемся постструктуралистским подходом. По сути дела, независимо от П. Сорокина Ю. Кристева заново открыла циклическую закономерность в культуре, вписав в нее структуралистские подходы. Ю. Кристева предложила аргументированную формулу смены культурных кодов. Много внимания она уделила переходу от культурного кода Средних веков к культурному коду Ренессанса. Если культурный код Средневековья связан с мышлением при помощи символов, что составляет суть культуры идеационального типа, то становление культуры Нового времени она связывает с формированием знаков и знаковых систем, что выдвигает лингвистику в значимую дисциплину, приводя к появлению семиотики, предвосхищением чего и явилась «формальная» школа.

Культура Нового времени подвела к методологии Ф. де Соссюра. Если в культуре чувственного типа каждый знак относит к означаемому, т.е. какому-то предметному явлению («Знак в отличие от символа отсылает к менее общему, более конкретным сущностям — универсалии овеществляются, становятся предметами в полном смысле этого слова»<sup>166</sup>), то символ неизбежно связан с трансцендентным, т.е. сверхчувственным, что и ощущали

символисты, а затем С. Эйзенштейн и А. Тарковский. Как выражается М. Элиаде, символ позволяет обнажить взаимосвязь между структурами человеческого существования и космическими структурами. «Отсюда следует, что тот, кто понимает символ, не только «открывается» навстречу объективному миру, но в то же время обретает возможность выйти за пределы своей частной ситуации и получить доступ к пониманию всеобщего. Это объясняется тем, что символы «взрывают» непосредственную реальность и частные ситуации»<sup>167</sup>. Собственно, как мы убедились, этого добивался и С. Эйзенштейн, утверждая, что каждый сюжет нуждается в архаической форме, т.е. «колодке». Естественно, что символические формы выражения делают актуальной платоновскую систему представлений. Самое ценное в суждениях Ю. Кристевой заключается в фиксации уже нового перехода, характерного для истекшего и нынешнего столетия, что соответствует и концепции П. Сорокина. Для этого перехода характерно разложение знака и актуализация символического мышления, что становлению культуры идеационального типа соответствует. Это иллюстрирует, например, новый роман, в структуре которого актуализируется поток сознания, где знак трансформируется в символ. Не случайно С. Эйзенштейн так интересовался построением романа Д. Джойса. Впрочем, сам Д. Джойс тоже проявлял интерес к монтажным построениям фильмов С. Эйзенштейна. Так, когда С. Эйзенштейн пишет о неосуществленном замысле экранизации «Американской трагедии» Т. Драйзера, он признается, что хотел прибегнуть к построению повествования по принципу внутреннего монолога. Он пишет, что этому он учился у Д. Джойса. Что же касается Д. Джойса, то С. Эйзенштейн пишет: «Недаром, встретившись со мной в Париже, Джойс так интенсивно интересовался моими планами в отношении «внутреннего кино-монолога» гораздо более необъятных возможностей, чем литературный. Несмотря на почти полную слепоту, он хотел видеть те части «Броненосца» и «Октября», что на киноучастке культуры выразительных средств движутся по сродственным путям»<sup>168</sup>.

Как показала Ю. Кристева, циклическая логика смены символического мышления знаковым, а затем знакового мышления символическим развертывается в формах романа. В еще большей степени этот процесс характерен для кино. Прочитируем весьма значимое суждение Ю. Кристевой, касающееся циклической смены в истории романа системы поэтики. «Если в XV и XVI веках романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то ныне, в XX веке, роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологеме), но по-прежнему в той мере, в какой он стремится быть выражением некоей сущности (психологической, интеллектуальной), предшествующей ее языковому воплощению»<sup>169</sup>. Но в еще большей степени этот процесс развертывается в кино, в особенности в тех кинематографических экспериментах, что под воздействием нового романа стали возможны. Конечно, когда

С. Эйзенштейн обращается к внутреннему монологу, его привлекает не оппозиция знаковое—символическое, а оппозиция логическое — пралогическое, хотя в данном случае — синоним символического пралогическое. Для С. Эйзенштейна внутренняя речь позволяет восстановить структуру пралогического мышления. Это важно, поскольку закономерности внутренней речи — основа создания формы и композиции произведения. «...Подобно тому как логика имеет целый ряд закономерностей в своих построениях, так и эта внутренняя речь, это чувственное мышление имеет не менее отчетливые закономерности и структурные особенности»<sup>170</sup>.

Естественно, что роман продолжает сохранять связь и со знаком, и с символом. В еще большей степени он демонстрирует в XX веке усиливающуюся связь с мифом<sup>171</sup>. «Если когда-то роман привел к гибели миф и эпос, то в наши дни говорят о повороте романа к мифу. Этот возврат имеет основополагающее значение для нашей цивилизации, но он выходит за рамки нашего исследования, и все же мы обращаем на него внимание, поскольку он завершает собой тот ряд трансформаций, который претерпел дискурс западной цивилизации, вернувшись к своей исходной идеологеме»<sup>172</sup>. Таким образом, выявленная нами логика становления альтернативной культуры с сопровождающим ее символическим мышлением неизбежно подводит к актуальности методологии К. Юнга.

### **«Смерть автора» как следствие активизации архетипов в кинематографической коммуникации**

Активность архетипического сознания в кино — оборотная сторона понижения под воздействием электронных технологий авторского начала. Касаясь этого, мы затрагиваем один из значимых признаков кино как способа коммуникации. Сейчас от оппозиции в истории искусства и от логики смены типов культуры необходимо перейти к тому, как актуализация в культуре идеационального типа платоновской традиции деформирует повествовательную структуру фильма. Что для кинематографического дискурса или нарративной структуры фильма означает активизация платоновской традиции и соответственно реальности культуры идеационального типа? Прежде всего такая активизация означает особый статус автора и в искусстве XX века, и в кино в частности, о чем нам уже приходилось говорить в связи со спецификой фольклорного и мифологического текста, исчезающих под воздействием «галактики Гутенберга», но возвращающихся в культуру в эру электронных технологий.

Изменение статуса автора констатирует в своей книге о кино и Ж. Делез в связи с основным своим тезисом о том, что во второй половине XX века в кино «образ-движение» заметно уступает новой структуре образа, который он называет «образ-время». Правда, его заключения касаются лишь

кино второй половины XX века. В связи с этой трансформацией Ж. Делез пишет: «Возможно, здесь вопрос о становлении и внутреннем изменении автора, о его становлении другим ставится наиболее остро (так было уже у Уэллса). Зачастую же происходит третье: персонажи сами по себе «стусе-вываются», а автор исчезает: остаются лишь повадки тела, телесные позы, которые формируют серии, — и гестус связывает эти элементы как предел. Это кинематограф тела, порвавший с сенсомоторной схемой в тем большей степени, что действие оказалось заменено в нем позой, а предполагаемая истинной сенсомоторная цепь — творящим легенду или фантазирующим гестусом»<sup>173</sup>.

Смысл нового статуса автора более понятно представлен в известной формуле Р. Барта о «смерти автора». По сути дела, Р. Барт вернулся к проблеме, знакомой по установкам русских формалистов. Он пишет: «В средостении того образа литературы, что бытует в нашей культуре, безраздельно царит автор, его личность, история его жизни, его вкусы и страсти; для критики обычно и по сей день все творчество Бодлера — в его житейской несостоятельности, все творчество Ван Гога — в его душевной болезни, все творчество Чайковского — в его пороке; объяснение произведения всякий раз ищут в создавшем его человеке, как будто в конечном счете сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла нам всякий раз «исповедуется» голос одного и того же лица — автора»<sup>174</sup>.

На наш взгляд, провозглашенная Р. Бартом формула «смерти автора» — оборотная сторона активизации архетипа в культуре XX века, о чем сам Р. Барт не высказывается. Зато об этом в связи с угасанием «галактики Гутенберга» и эскалацией визуального слоя культуры говорит М. Маклюен. Поскольку, как утверждает М. Маклюен, электронные технологии оказывают столь всемогущими, что их действие ставит под угрозу весь пласт культуры, связанной с функционированием печатного текста и вообще сформировавшимся благодаря этому тексту личным началом, то такие технологии угрожают и тому самому ценному в художественной коммуникации, начиная с Ренессанса, что связано с авторским началом.

Если печатная культура привела к оппозиции сознания и бессознательного, если содержанием бессознательного стало то, что было вытеснено функционированием печатной книги как рычага индивидуального развития, то, следовательно, электронные технологии реабилитируют это оппозиционное по отношению и к печатному тексту, и к личному началу вытесненное содержание. Но что является содержанием этого реабилитируемого пласта психики? Здесь-то нам как раз и нужен К. Юнг с его идеей, согласно которой просто бессознательного не существует. Наше бессознательное — это коллективное бессознательное, ставшее в эпоху интенсивной индивидуализации культуры, т.е. в Новое время, проблемой. Следовательно, до XX века содержание этого коллективного бессознательного могло проявиться лишь в опосредованных, косвенных формах, например в сновидениях.

С возникновением электронных технологий это содержание в коммуникации начинает актуализироваться.

Одной из первых форм такой активизации является, как считает М. Маклюен, фотография. Но о реабилитации архетипического содержания по-настоящему можно говорить лишь применительно к кино. С этой точки зрения приблизительными и поверхностными кажутся возникшие во французской критике конца 50-х годов дискуссии, давшие жизнь выражению «авторское кино». Если согласиться с тезисом М. Маклюена, то появление и функционирование кино в принципе иллюстрирует тезис о «смерти автора» потому, что кино активно и заметно стирает в культуре пласт, сформированный печатным станком. Собственно, эту особенность констатировали первые теоретики кино, а ими как раз и были представители «формальной» школы.

Так, в вышедшем с участием формалистов сборнике «Поэтика кино» (1927) А. Пиотровский, в частности, констатировал именно то, что нас в данном случае интересует, а именно несовпадение между способами коммуникации литературы и кино и, соответственно, несовпадение в содержательных аспектах этих видов самовыражения. Вот его констатация. «Первая и существенная причина постоянных неудач в этой области (в кинофикации беллетристики и подражания кино литературе. — *Н. Х.*) коренится, по видимому, в глубоко различном процессе восприятия литературы и фильма. Ведь произведение литературы, по крайней мере со времен изобретения письменности, и в особенности книгопечатания, рассчитывается на читателя-одиночку, воспринимающего читаемое с рядом субъективных ассоциаций, самостоятельно избирающего сроки чтения, всегда имеющего возможность остановиться на заинтересовавшем или непонятом, перелистать книгу взад или вперед. Трудно было бы оспорить утверждение, что весь этот ряд особенностей, сделавшийся разительным после технических усовершенствований книгопечатания, сыграл свою роль в том процессе крайней субъективации литературных жанров, которая характерна для нового времени, в том процессе усложнения сюжета и психологического отягчения его, которое привело к роману XIX—XX века. Совершенно иначе воспринимается кинофильм. Здесь налицо и атмосфера публичности, и точно установленная длительность демонстрации, и неизбежная апелляция к коллективному, к массовому зрителю. Здесь налицо условия восприятия, свойственного театральному представлению, но еще более обостренные, доведенные до крайних размеров»<sup>175</sup>.

Но что означает апелляция кино и к массовому зрителю, и к коллективному восприятию? Расшифровал ли сам А. Пиотровский смысл своего тезиса? Сравнение восприятия фильма с восприятием спектакля, вообще зрелища еще мало о чем свидетельствует, хотя К. Юнг и придавал этому обстоятельству значительное внимание. Ведь, согласно К. Юнгу, коллективное восприятие провоцирует коллективное бессознательное, достичь кото-

рого в процессе индивидуального постижения печатного текста невозможно. Именно это и представляет интерес для исследователя кинематографической коммуникации. Однако, констатируя несходство способов восприятия, А. Пиотровский все-таки отмечает самое главное, а именно то, что не противоречит и выводам М. Маклюена. Оказывается, преодолевая, характерные для Нового времени формы литературы, кино устремляется к реабилитациям не допускающих авторского начала, по крайней мере, в тех формах, что развились в эпоху Нового времени устных, т.е. фольклорных способов организации текста. «Наоборот, — пишет он, — очень трудно достижима в кино чисто психологическая мотивировка происходящего, «подводное» действие, психологические загадки и отступления. Все это уводит фильму очень далеко от новейших жанров литературы. Скорее уж наоборот, общность условий восприятия роднит кино с дописьменными, фольклорными жанрами литературы, которые, будучи воспринимаемыми на слух и подряд, должны были выработать приемы сюжетосложения, близкие к тем, которые наблюдаются иногда в кино»<sup>176</sup>. Так, констатируя, в частности, возникновение в кино постоянных исполнительских «масок», он также фиксирует, как этот признак кино далек от психологического романа XIX века и, наоборот, как он близок фольклору. «Но ведь, как далек этот прием, резко суживающий возможности психологической детализации от повествовательной системы новейшего романа, и как, опять-таки, близок он фольклорным, низовым жанрам литературы (герои сказки, авантюрной повести) и театра (комедия масок)!»<sup>177</sup>

К сожалению, зафиксированный Р. Бартом феномен сам Р. Барт понимал весьма узко. Несомненно, констатируемая им «смерть автора» — это универсальный процесс, охвативший все кинематографические континенты, что бы ни писали, пытаясь поднять престиж кино в целом, теоретики «новой волны» о рождении в кино Автора. Нельзя утверждать, что они были неправы, но они отметили лишь частный случай, утопающий в глобальном процессе «смерти автора». При этом нельзя утверждать, что это исключительно негативный процесс. В данном случае заслуживает всяческого восхищения то произведение искусства, которое одновременно воспринимается мифом, ведь миф никогда не сталкивается с непониманием. Авторскому произведению миф придает качество общезначимости, общедоступности и понятности. В реальности этого качества достигают лишь редкие произведения. Достичь этого уровня могут даже шедевры с очень высокой степенью проявленности авторского начала. Но, достигая его, они уподобляются фольклорной или мифологической схеме, воспринимаясь уже не только как явление истории искусства, но и как явление мифологии. В реальности далеко не всякое произведение искусства достигает этого качества. Однако функционирование произведения искусства по логике мифа свидетельствует о неиссякаемой активности мифологического сознания, не уступающего в истории ни художественному, ни религиозному, ни идеологическому сознанию.

### **Культурологический аспект понижения статуса автора в кинематографической коммуникации**

Разумеется, «смерть автора» — универсальный процесс, но разворачивается он в соответствии с ценностными ориентациями каждого типа культуры. Здесь важно констатировать, что кроме общей, присущей всем культурам новоевропейской логики существует еще культурный фактор. Культура эскалацию визуального начала или смягчает, или стимулирует. В каждом типе культуры общая логика имеет свои нюансы. В этом смысле свои особенности имеет и отрефлексиравшая в существующих теориях свою склонность к безличности русская культура. Разумеется, эту культуру невозможно назвать индивидуалистической. Это соборная культура, и это не могло не проявиться в теории. То, что русская «формальная» школа в лице В. Шкловского, Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума недооценивала Автора, общеизвестно. Пытаясь обобщить в конце 20-х годов опыт «формальной» школы, Б. Эйхенбаум писал: «Мы не вводим в свои работы вопросов биографии и психологии творчества, полагая, что эти проблемы, сами по себе очень серьезные и сложные, должны занять свое место в других науках. Нам важно найти в эволюции признаки исторической закономерности — поэтому мы оставляем в стороне все то, что с этой точки зрения представляется «случайным», не относящимся к истории. Нас интересует самый процесс эволюции, самая динамика литературных форм, насколько ее можно наблюдать на фактах прошлого. Центральной проблемой истории литературы является для нас проблема эволюции вне личности — изучение литературы как своеобразного социального явления»<sup>178</sup>.

Было бы странно от предвосхитившей методологию структурализма системы приемов ожидать чего-то другого. С другой стороны, формалисты все-таки соответствовали внутренней культурной традиции. Они наследники той новой для XIX века науки, возникновение которой обязано романтизму, т.е. науки о фольклоре и мифе. На становление науки в России, в частности науки о фольклоре, романтизм имел огромный эффект. Наиболее известным в России ее представителем оказался А. Веселовский. У этого энциклопедически образованного исследователя история предстает сводом безличных парадигм, а развитие истории искусства оказывается «динамической последовательностью сменяющих друг друга и враждующих друг с другом систем, каждая из которых принадлежит определенной эпохе»<sup>179</sup>. Это продиктовано не только предметом исследования, т.е. фольклором. В этом проявились особенности русской культуры.

По мнению А. Веселовского, единственной константой этого процесса смены систем является структура деформирующего принципа остранения, имеющего своей целью обновление и выведение из автоматизма восприятия мира. Заимствованный у А. Веселовского принцип остранения был абсолютизирован и в виде универсального представлен и формалистами, и

русским авангардом 20-х годов вообще, в том числе С. Эйзенштейном, ФЭКСами и т.д. Любопытно, что под Автором А. Веселовский подразумевал не только Автора фольклорного текста, но индивидуального Автора Нового времени, т.е. «не столько оригинальную изобретающую творческую силу, сколько того, кто распределяет и группирует «строительный материал», который комбинируется в соответствии с объективными комбинаторными принципами и под "давлением системы"<sup>180</sup>. Он доказывал, что по прошествии времени то, что сегодня кажется индивидуальным, субъективным и неповторимым, со временем неизбежно повернется своей безличной, повторяющейся гранью.

Таким образом, известный антипсихологизм «формалистов», когда психология творца устраняется, а творчество сводится к первичным приемам, начинается с А. Веселовского. Это произошло задолго до Р. Барта. Для А. Веселовского, как и для «формалистов», «автор не является человеком, выдумавшим произведение, он не его создатель, он тот, кто его обнаружил, реорганизовал и дезорганизовал, осуществил остранение, в самом общем виде, насильственно обнажил и разложил на составляющие закономерности действующей в данное время позитивной нормы»<sup>181</sup>. В соответствии с таким представлением получается, что культура имеет фонд, из которого постоянно черпаются необходимые для остранения в процессах творчества и восприятия элементы.

Как мы убеждаемся, это представление близко К. Юнгу. Но в еще большей степени – К. Леви-Стросу и вообще структуралистам, которые, в отличие от формалистов, приковали внимание к мифу. Как утверждает К. Леви-Строс, миф вообще не имеет автора<sup>182</sup>. В основе каждой конкретной наррации оказывается цепь мотивов, т.е. простейших повествовательных единиц. Под мотивом здесь понимается обладающая самостоятельной, стабильной структурой повествовательная единица. Она настолько автономна, что может постоянно выступать в новых сюжетных контекстах и комбинациях в качестве готовой формулы. Автору эта простейшая повествовательная единица достается уже в предварительно структурированном виде и им лишь парадигматизируется, включаясь в новый контекст. Но, совпадая с парадигмой, простейшая повествовательная единица и оказывается архетипом. По М. Элиаде, архетип – это и есть парадигма. Таким образом, можно констатировать, что в выявлении повторяющихся повествовательных единиц в русской теории высшая точка была достигнута все же не «формалистами», а предвосхитившим более поздние открытия К. Леви-Строса их современником В. Проппом. После М. Бахтина в лице В. Проппа мы имеем следующего русского исследователя, приблизившегося к проблематике К. Юнга. Предметом его анализа был фольклор, т.е. жанр волшебной сказки. Исходя из анализа синтагматического ряда построения волшебных сказок, их разнообразие он свел к нескольким константным элементам, варьирующим один мотив – путешествие души в загробный мир. Но что это такое, как не



архетип? Так, уже в 20-е годы в России имело место приближение к открытию К. Юнга.

### **Идеологический аспект авторства**

Однако, какие бы модификации образ «смерти Автора» в России ни принимал, вытекал ли он из новых вариантов проекта модерна, каким был коммунизм, или из безличных стереотипов истории соборной культуры, какой, несомненно, является русская культура, без внимания нельзя оставлять и чисто кинематографический вариант смерти Автора. Тут тоже проявилась российская традиция. Во-первых, кинематографический вариант, что связан прежде всего с авангардом, и в частности с киноавангардом. Но прежде всего «смерть автора» применительно к кино явилась следствием визуального взрыва в культуре. Если на протяжении Нового времени высокий статус Автора сформировался в вербальном пласте культуры, а вербальный пласт представлен письменностью и печатью, то очевидно, что повышение роли визуального и соответственно понижение вербального эту самую смерть не могут не демонстрировать. Естественно, что мимо этого обстоятельства М. Маклюен тоже не прошел. Если электронные технологии, как мы уже констатировали, стирают тот пласт духовной культуры, что сформирован «галактикой Гутенберга», то естественным следствием этого является исчезновение Автора.

В связи с электронными технологиями М. Маклюен констатирует, что категория авторства претерпела существенные изменения. Более того, электронные технологии вернули культуру к Средним векам, когда вопрос об авторстве так остро не стоял, как это имело место с эпохи Ренессанса. Так, он цитирует И. Гольдшмидта по поводу того, что в Средних веках понятия авторства вообще не существовало. «Тот престиж и блеск славы, которыми обладает это понятие в нашем употреблении и которые заставляют нас смотреть на опубликовавшего книги автора как на человека, сделавшего шаг к величию, суть довольно недавние приобретения. Не вызывает сомнения то, что средневековых книжников не волновал вопрос о точном установлении авторов книг, которыми они пользовались. С другой стороны, и сами писатели без всякого педантизма относились к вопросу о заимствованиях и, цитируя, далеко не всегда указывали, что они «цитируют», умалчивая об источнике. Они проявляли нерешительность даже в том, чтобы недвусмысленно подписаться под тем, что однозначно принадлежало им»<sup>183</sup>.

Утверждение высокого престижа автора в истории разворачивается параллельно развитию индивидуализма, высокой значимости в культуре личного начала. Этот процесс Э. Ауэрбах проследил на материале западноевропейской литературы, в частности на примере Монтеня. Любопытно, что, начиная свои «Опыты», Монтень использовал вполне средневековый ано-

нимный жанр. Его предполагаемое сочинение представляло собой собрание выписок из прочитанных книг, снабженных примечаниями. Именно так комментирует труд Монтеня Э. Ауэрбах, отмечая, что жанр «Опытов» происходит от сборников притч, цитат и изречений, т.е. жанра, пользовавшегося в поздней Античности и в Средние века популярностью. Однако в процессе работы жанр трансформировался в нечто совершенно новаторское («... Комментарии к выпискам оказались важнее цитат, поводом и материалом стало служить теперь не только прочитанное, но и пережитое, — пережитое им самим, услышанное от других или случившееся возле него»<sup>184</sup>). И вот вывод Э. Ауэрбаха: «Монтень — явление новое, и личное начало (причем здесь одна-единственная личность) впечатляет в его произведении гораздо сильнее, а способ выражения более непосредствен и близок к повседневной речи, хотя это не диалоги»<sup>185</sup>. Открытый М. Монтенем способ выражения в то же время оказался проекцией личного содержания, которое требовало выражения, содержания, явленного в среде почитателей Монтеня, его читателей. Этими читателями явилась специфическая и новая общность, которую можно назвать коммуникативной общностью, ибо ни с одной из сословных общностей она не соотносилась. Характеризуя читателей Монтеня, Э. Ауэрбах пишет, что его «Опыты» доказывали существование образованной публики. «Монтень пишет не для определенного сословия, не об определенной области знания, он пишет не для «народа», и пишет не для христиан и не для партий; он не считает себя творцом; он первым пишет книгу, в которой светский дилетант задумывается над своей сущностью, и смотри — неожиданно появляются люди, мужчины, женщины, которые считают себя его читателями»<sup>186</sup>.

В XX веке этот прогресс блокируется, и культура регрессирует к исходной точке — позднему Средневековью, а то и еще дальше, к архаическим эпохам истории. Соответственно, в этой ситуации понятие авторства не может не претерпевать трансформации. Дело, однако, не только в гуманитарной научной традиции, а в ментальном опыте народа. Любопытно, что, как бы большевистскую фазу русской истории ни отделять от прошлого и настоящего этой истории, она упорно иллюстрирует тезис Н. Бердяева о том, что ключ к русскому коммунизму следует искать в предшествующей российской истории. Поэтому метод социалистического реализма в истории большевистской России от традиции безличности не отклонялся.

Это, например, констатирует М. Эпштейн, исследующий тенденцию постмодернизма. Согласно его утверждению, идея смерти Автора рождена западными процессами, т.е. постмодерном. Между тем, как он доказывает, наиболее характерный признак постмодерна — отрыв концепта от реальности, знака от означаемого, что сопровождает всю историю российской цивилизации. Здесь он пронизывает не только художественные эксперименты, но и государственные программы. Но раз «смерть автора» — один из существенных признаков постмодернизма, значит, он присущ и цивилиза-

ции, в которой постмодерн возник еще в эпоху модерна. Так, М. Эпштейн утверждает, что Россия никогда не реализовала идею модерна в западном смысле, а потому модерн в ней всегда существовал одновременно с постмодерном, т.е. с деконструкцией модерна. И следовательно, Россия постоянно иллюстрировала «умирание» Автора. Иллюстрацией этого может служить практика социалистического реализма. «Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявление творческой оригинальности, на самовыражение авторского Я», — открывает эпоху «смерти автора», когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариацией на чужие темы. Но подобная смерть автора, подчас не только в переносном, но и в буквальном смысле, была одной из азбучных истин новой социалистической эстетики, темой напряженных раздумий и «самоопределений» даже таких ее современников, как Мандельштам и Пастернак. «И весь я рад сойти на нет в революционной воле» (Пастернак). Цитатность, сознательная вторичность была в крови социалистической эпохи, чьи дискурсы ориентированы на чужое слово, на общие истины, принадлежащие всем — и никому в особенности. Подлинным субъектом социалистической культуры становится некое соборное начало — народ или партия — от имени которого выступает художник, как бы цитируя то, что ему доверено произнести»<sup>187</sup>.

Безличность — феномен истории большевизма. В этой истории, несомненно, тоже проявилась отечественная традиция, но в гипертрофированном, извращенном виде. Исследователи, анализирующие сталинский период в истории российской государственности, отмечали в нем то, что интересует и нас, а именно то, что эта культура не знает идеи авторства. Касающийся этой проблемы В. Паперный историю советской культуры разделил на два периода — ленинский (культура 1) и сталинский (культура 2). При всем несходстве этих периодов их роднит одно — устранение Автора. Так, о сталинском периоде исследователь пишет: «У текстов культуры 2 (устных и письменных) нет никаких авторов, эти тексты даны заранее, а так называемые авторы должны потом к этой данности идти»<sup>188</sup>. Поскольку в русской культуре безличность — традиция, то авторство не поощрялось не только в культуре 2 (сталинской), но и в культуре 1 (ленинской). Но ведь ленинский период — это еще период авангарда. Однако в связи с теоретиками ЛЕФа мы коснемся того, что по поводу иссякания авторского начала авангард не сожалел. Отсутствие авторства как норма применительно к разным эпохам у В. Паперного мотивируется по-разному. «...Если в культуре 1 гарантом истинности результата служит или растворение души в коллективистском духе, или принадлежность другого метода методам всеобщей науки, то в культуре 2 таким гарантом служит лишь буквальное знание априорно заданного результата. И это знание распределено в обществе иерархически: все было известно одному человеку, это Ленин, почти все известно его земному репрезентанту, это Сталин, а дальше это знание дробится и расходится по специализированным каналам,

и каждый элемент этой системы на своем уровне является репрезентантом абсолютного знания»<sup>189</sup>. Что касается архетипических истоков безличной истории большевизма, то здесь следует иметь в виду прежде всего постоянно воспроизводимый на разных этапах российской истории, в том числе в эпоху Петра I образ Третьего Рима. Основной идеей этой эпохи является принадлежность человека к пространству, т.е. абсолютизируется ушедший ныне в забвение архетипический принцип оседлости, который и разрабатывался в советском кино первой половины XX века.

Все, о чем до сих пор говорилось, свидетельствует о социально-политических и ментальных предпосылках «смерти автора» в художественной коммуникации. Однако существует еще существенная причина понижения статуса автора в связи с возникновением противоречия между вербальными и визуальными способами коммуникации. Было бы неверно сводить тенденцию безличности в российском кино XX века лишь к ментальным особенностям и к политическим мотивам. Очевидно, что когда в середине XX века М. Маклюен проводит черту между печатной строкой и целлулоидной лентой, то он подхватывает тенденцию, бывшую реальностью уже 20-х годов, что, например, теоретики ЛЕФа улавливали. Речь идет об угасании «галактики Гутенберга» и, соответственно, сформированного в контексте этой галактики высокого статуса Автора. Этот процесс падения престижа Автора, каким он оказался в XX веке, в 20-х годах секретом уже не был. Так, «леваки» этого времени провозглашали, что форма романа XIX века вытесняется газетными километрами, и в эпоху эскалации газеты Л. Толстой уже невозможен. «Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос, — писал С. Третьяков, — Наш эпос — газета. Толстой, лишенный учительства, — это писатель, занимающийся писательством в широком масштабе. Но любой одиночка спасует перед тем масштабом, в котором охватывает факты газета, и перед быстротою подачи этих фактов... Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой «изящной литературы» во времена Толстого и сейчас — и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газету, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет. То, чем была Библия для средневекового христианина — указателем на все случаи жизни; то, чем был для русской либеральной интеллигенции учительский роман, — тем в наши дни для советского активиста является газета»<sup>190</sup>.

Цитируя данное суждение С. Третьякова, мы, впрочем, уже фиксируем универсальную тенденцию. В связи с эскалацией газетного дела в Америке уже в XIX веке А. де Токвиль аналогичные процессы фиксировал. Пожалуй, для «смерти Автора», т.е. того образа Автора, что был создан в культуре Нового времени, и прежде всего под воздействием изобретения Гутенберга, этот факт является определяющим. Новая форма коммуникации — газетная — начинает заметно стирать ту, что формировалась под воздействием романа и того статуса Автора, что себя утверждал в формах романа.

### Коммуникация в контексте альтернативной культуры как проблема

Подведем итог сказанному. Своей целью мы ставили объяснить в России в конце XX века популярность аналитической психологии, но вышли в пространство более универсальных процессов, связанных с последствиями становления в культуре XX века новых коммуникативных технологий. При этом объяснение этой популярности лежит не в том, что, в силу тоталитарной цензуры, К. Юнг пришел сюда с большим опозданием. Как мы стремились показать, дело тут в активизации в структуре фильма символических форм мышления как следствия развертывающегося становления культуры идеационального типа. Актуализация символических форм мышления сделала возможным анализ функционирования в кинематографических сюжетах архетипических форм. В данном случае основой символики является не та система индивидуального бессознательного, которую З. Фрейд описывает в своих «Лекциях по психоанализу» и содержанием которой оказывается либидо, а коллективные галлюцинации, коллективное воображение, коллективные страхи и эмоции, требующие для изживания таких повествовательных структур, воздействие которых уподобляется архаическим формам ритуала.

Это позволяет такие образы коллективного воображения соотнести с инверсионной историей России, с теми экстремальными ситуациями, с которыми в XX веке столкнулись люди (революции, гражданская война, мировые войны, ГУЛАГ, массовые расстрелы и т.д.). Все эти экстремальные ситуации, в которые оказывались втянутыми огромные массы людей, в их сознании провоцировали эмоции, изживаемые в архаических культурах в форме ритуала. Видимо, в кино этого времени, тесно связанного с массовыми эмоциями, ритуальное начало не могло не возродиться и было активным. По отношению к массовой аудитории кино осуществляло функции ритуала<sup>191</sup>.

Однако активизацию возрождающихся в советском кино символических форм выражения не менее важно соотнести с общими процессами искусства. По сути дела, в этом кино, как это ни покажется парадоксальным, культивировалось то, что в элитарном слое культуры зародилось в эпоху Серебряного века и что культивировал символизм. Тогда предпринимались попытки возрождения мифа и возвращения в те эпохи, когда искусство не успело обособиться от других сфер и было тесно связано с религией. Иначе говоря, если воспользоваться терминологией В. Бенямина, оно еще не успело утратить ауру и стать исключительно выставочной ценностью. Ясно, что эстетика символизма с присущим ей культивированием сверхчувственного возвращала к платоновской традиции. В истории культуры это обещало новую эпоху.

Здесь можно констатировать парадокс. Кому тогда могла прийти в голову идея, в соответствии с которой такое элитарное движение, как симво-

лизм, может получить развитие в кино. Тем более что кино, скорее, оказывалось связанным с футуризмом, а известно, что последний утверждал себя в оппозиции к символизму, не принимая его тяготения к сверхчувственности. Казалось, что футуризм является крайне материалистическим явлением, а его представители восхищены бергсоновской стихийной витальностью. Футуризм кажется очередной волной взбунтовавшейся чувственности, стихией дионисизма и, следовательно, в культуру чувственного типа вписывается целиком и полностью. Сближение киноавангарда с религиозным началом кажется абсурдным, но это именно так. Хотя вопрос о теургии, т.е. слиянии художественного и религиозного, советские режиссеры не обсуждали, но кинематографический процесс этого времени свидетельствует, что теургия развертывалась в формах массового искусства. Лишь обращение к платоновской, т.е. юнговской, традиции позволяет в этом разобраться.

В фильмах этого времени с их революционными и военными сюжетами разглядеть утонченные образы элитарного Серебряного века трудно. Уж слишком грубыми и прямолинейными сегодня герои этих фильмов воспринимаются. Кажется, что никакой преемственности между Серебряным веком и нарождающейся варварской культурой масс не существует. Такая преемственность все же существует. По сути дела, тоска по сакрализации, по контакту со сверхчувственным, что так отличает Серебряный век, прорывается в рассчитанное на массы грубое, варварское искусство. То, что определяло интересы символистов, прорвалось в мужицкую культуру, в центре которой оказалось наиболее доступное массе кино, и имела место сакрализация всего, что с революцией связано. В воспроизводимых революционными фильмами образах развертывался процесс той самой сакрализации, что владела умами символистов. Кино возвращало к эпохе, когда собственно история искусства еще не началась и когда, как показывает Х. Бельтинг, художественное отделиться от сакрального не успело. Иначе говоря, кино демонстрировало культурный регресс.

Если символистов можно сопоставить с элитой Ренессанса, то последующие процессы культуры с их ориентацией на массы можно сопоставить с Реформацией. Однако в каком-то смысле можно утверждать, что русская революция развертывалась в том числе и по логике Реформации. Но что же за этой преемственностью оказывается? Здесь прежде всего просматривается намеченная П. Сорокиным логика смены культур. Если в XX веке альтернативная культура, т.е. культура идеационального типа, действительно начинает о себе заявлять, то знаки этого мы можем обнаружить как в элитарных, так и в массовых явлениях. В самом деле, элитарное искусство Серебряного века и массовое искусство последующих десятилетий, т.е. кино в его отечественных формах, могут служить иллюстрацией возникновения в разных сферах аналогичных процессов, а именно становления культуры идеационального типа. А раз так, то становится понятно, почему при анализе искусства искусствознание XX века проявляет интерес к пла-

тоновской традиции, которая, казалось бы, давно успела угаснуть. Циклическая логика в эволюции культуры свидетельствует, что активизация в искусствоведческой рефлексии платоновской традиции (и здесь пример с популярностью К. Юнга может служить иллюстрацией) определяется процессами становления альтернативной культуры. Вот на этой значимости культурного контекста и хотелось бы поставить акцент. Происходящие в кино 20–30-х годов процессы будут понятны лишь в контексте смены культур и становления, а точнее, активизации элементов культуры идеационального типа, о чем мы подробно в своих предыдущих работах писали.

В заключение хотелось бы поставить вопрос о том, насколько исключительной описанная нами ситуация в России оказывается, т.е. насколько активизация идеационализма в кинематографических формах является универсальной. Мы отвергаем тезис о провинциализме русского кино. Если следовать логике П. Сорокина и в истории XX века усматривать актуализацию некогда угаснувшего типа культуры с присущим ему идеационализмом, то получается, что эксперименты в русском кино превосходят то, что через какое-то время неизбежно станет универсальным и глобальным. Да и вообще, то, что имело место в русском кино, могло и может иметь место и в других культурах. Но лишь при условии, что в них разворачивается распад поздних уровней культуры. Ведь с точки зрения культурно-исторической психологии активизация ранних (архаических) уровней психики происходит лишь в том случае, если по каким-то причинам поздние уровни оказываются разрушенными. Это сформулировано применительно к индивидам, но это в такой же степени характерно и для народов, т.е. культур.

Однако при всем несходстве культур и, следовательно, несходстве в протекании процессов становления культуры идеационального типа нельзя забывать пронизательное наблюдение М. Маклюэна, связанное с тем, что вторжение в культуру визуальных средств воздействия, сначала в форме фотографии и кино, а затем и телевидения роль печатного текста и той основы, на которой этот текст себя утверждал на протяжении веков, т.е. фонетического алфавита, понизило. Это означает (и это М. Маклюэном отмечено, хотя он и не останавливался на этом подробно), что вместе с исчезновением печатного текста исчезает и сформированная на основе исключительно фонетического алфавита и присущая ему форма наррации в произведении искусства.

Но что, собственно, в истории способствовало переходу коллективных представлений в сферу бессознательного? По М. Маклюэну получается, что сфера коллективного бессознательного во многом образовалась по мере расширения печатной культуры и переноса внедряемых ею форм организации наррации в другие сферы культуры. Если с этим выводом М. Маклюэна согласиться, то получается, что именно визуальная сфера, т.е. кино, высвобождает образы коллективного бессознательного, что приводит к специфической символизации воспроизводимой на экране физической реальности. Вот подлинная и объективная основа прорыва в формах кино кол-

лективного бессознательного в культуру. В этом случае, разумеется, нельзя не видеть, что кино становится мощным средством не только символизации и архетипизации материального мира, но и внедрения в сознание масс таких формул, которые из кино перекочевывают в политическую историю. Так, в формах исторических и политических событий развертывается процесс сакрализации.

В этом процессе кино занимает далеко не последнее место. Поэтому можно ли согласиться с тезисом З. Кракауэра по поводу того, что кино сильно лишь своим документальным воспроизведением физической реальности? Разве кино не стало самым мощным окном в мир бессознательного и, в частности, коллективного бессознательного? Ясно, что в XX веке процесс визуализации культуры является универсальным и закономерным для всех культур. Тем не менее каждая культура демонстрирует особый его вариант, связанный со степенью проявленности архетипического сознания. Скажем, если сопоставить русское и американское кино, то кажется, что аналогии здесь провести трудно. В американском кино наблюдать процессы сакрализации невозможно, поскольку таких резких распадов культуры здесь не было. Это цивилизация стабильная, материалистическая и рационалистическая. Здесь духовные процессы продолжают развиваться в соответствии с идеей модерна. Мировосприятие американцев оказывается под воздействием старой традиции Просвещения. Видимо, именно Америка сегодня остается верной просветительской традиции, о чем справедливо пишет Ж. Бодрийяр<sup>192</sup>. Процессы, фиксируемые нами в России, в американском кино констатировать невозможно. Это не означает, конечно, что в американском кино, включенном в рыночные отношения, т.е. в секулярные формы, ничего подобного произойти не может. Если вспомнить, что возникновение американской цивилизации во многом обязано сектантам, которые хотели новый, осваиваемый и окультуриваемый ими мир видеть не только реальным, но и сакральным, то нельзя не заметить, что здесь феномен, получивший такое развитие на уровне сознания, исчез навсегда. В реальности он никуда не исчез, продолжая пребывать в сфере подсознания и ожидая момента, когда может выйти на поверхность, т.е. вытеснить сознание и занять его место.

Все сказанное о русском кино свидетельствует о его исключительности, а следовательно, и о некоторой его не столько недооценке, сколько о непонятности в мире. Но хотя интерес к русской культуре Серебряного века в мире нарастает, все это явление остается все же непонятым. Наверное, правы те исследователи, которые рубеж XIX—XX веков считали новым Ренессансом, имеющим резонанс во всем мире. Значит, этот феномен следует еще изучать. Для понимания развертывавшихся в XX веке процессов культуры идеационального типа он показателен. Между тем в мире этот вопрос не обсуждается. Иногда кажется, что идея П. Сорокина на Западе просто непонятна и кажется странной. Но если это так, то можно ли считать, что



феномен русского кино до конца понятен? Продолжение этого вопроса — понятен ли резонанс российского кино в мире? Нельзя утверждать, что в мире его не знают. Наоборот, контакты с киноведами из других стран свидетельствуют, что они знают и ценят и русское кино, и теоретические работы о кино (например, работы представителей русской «формальной» школы — Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума, работы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Л. Кулешова, наконец, эссе А. Тарковского и других). Выходящие за рубежом книги о русском кино свидетельствуют о неиссякаемом интересе к российскому кино<sup>193, 194, 195</sup>. Об этом же свидетельствует и книга Ж. Делеза, знающего русскую киноклассику. Однако полного понимания этого феномена все же нет, и именно потому, что с помощью этого кино в мировой культуре начала заявлять о себе культура идеационального типа.

Какое это имеет значение для мирового кино? Может быть, русское кино — обещание того, в каком направлении будет развиваться в будущем все мировое кино? Но если не все в мире до конца отдают отчет в том, что такое русское кино, то, может быть, некогда открытое в кинематографе продолжают сохранять и культивировать русские режиссеры? Судя по всему, констатировать это не приходится. Эта традиция продолжения не имеет. Во многом именно этим, а не социально-политической ситуацией объясняется кризис российского кино. Такого кино, которое мы в первой половине XX века имели, как мы уже констатировали, больше не существует. Архетипическое содержание фильмов этого периода радикально изменилось. Дело не в том, что у нас не умеют делать фильмы, как их делают, например, в Америке (многие опыты свидетельствуют сегодня о том, что процесс научения и подражания разворачивается успешно). Сама действительность сегодня такова, что ни о какой сакральной или о пассионарной вспышке в культуре в ее традиционных формах и речи не может быть. В первой половине XX века кино было таким, каким было состояние наэлектризованной революционными потрясениями массы. Таковы были массовые настроения и представления. Кино стало сейсмографом этих настроений. Оно их воспроизводило в символических и архетипических образах. Но эти настроения угасли. Кинематографическая коммуникация радикально изменилась. Следовательно, нам следует учиться видеть, как в новом кино видоизменяется функционирование архетипов. Собственно, касаясь архетипа странника, мы как раз разговор на эту тему и начали.

1. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
2. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003.
3. *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. Миросозерцание Достоевского. М., 1994.
4. *Хренов Н.* Функциональная эстетика: генезис, эволюция, имплицитные и эксплицитные способы функционирования // Теория художественной культуры. Вып. 7. М., 2003.

5. *Сорокин П.* Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000.
6. *Хренов Н.* Традиционная культура в эпоху глобализации // Традиционная культура. 2005. № 2.
7. *Хренов Н.* «Мозаичная» структура телевизионного повествования и ее мистифицированная интерпретация в западной культурологии. // Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986. С. 219.
8. *Флоренский П.* Органопроекция. // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993.
9. *Маклюен М.* Понимание медиа: внешнее расширение человека. М., 2003. С. 15.
10. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 14.
11. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003. С. 207.
12. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 34.
13. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 96.
14. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 99.
15. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 39.
16. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 69.
17. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 38.
18. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 323.
19. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 323.
20. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 324.
21. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 324.
22. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 325.
23. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 57.
24. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 202.
25. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 89.
26. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 15.
27. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 16.
28. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 16.
29. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 122.
30. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 167.
31. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 31.
32. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 99.
33. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 108.
34. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 358.
35. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 374.
36. *Платон.* Сочинения: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 216.
37. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 51.
38. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 218.
39. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 219.
40. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 40.
41. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 273.
42. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 32.
43. *Маклюен М.* Понимание медиа... С. 327.
44. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 326.
45. *Лотман Ю.* Блок и народная культура города // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллин, 1993. С. 187.

46. Лотман Ю. Указ. соч. С. 188.
47. Лотман Ю. Указ. соч. С. 189.
48. Маклюен М. Понимание медиа... С. 326.
49. Маклюен М. Указ. соч. С. 326.
50. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. М., 2002. С. 317.
51. Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 362
52. Деррида Ж. Указ. соч. С. 363.
53. Деррида Ж. Указ. соч. С. 364.
54. Деррида Ж. Указ. соч. С. 348.
55. Деррида Ж. Указ. соч. С. 350.
56. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 284.
57. Эйзенштейн С. Указ. соч. Т. 5. М., 1968. С. 284.
58. Эйзенштейн С. Указ. соч. Т. 5. С. 285.
59. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. С. 42.
60. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 5. М., 1967. С. 323.
61. Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. С. 363.
62. Гране М. Китайская мысль. М., 2004. С. 54.
63. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 411.
64. Гране М. Указ. соч. С. 8.
65. Деррида Ж. О грамматологии. С. 408.
66. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.
67. Кракауэр Э. Указ. соч. С. 114.
68. Кракауэр Э. Указ. соч. С. 60.
69. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
70. Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 338.
71. Иванов В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 41.
72. Трауберг Л. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. С. 257.
73. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 102.
74. Эйзенштейн С. Мемуары. С. 128.
75. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 208.
76. Бахтин М. Указ. соч. С. 208.
77. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 22.
78. Кристева Ю. Указ. соч. С. 23.
79. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 308.
80. Бахтин М. Указ. соч. С. 309.
81. Бахтин М. Указ. соч. С. 310.
82. Бахтин М. Указ. соч. С. 312.
83. Иванов В. Значение идей М.М. Бахтина... С. 29.
84. Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии. М., 1988. С. 26.
85. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.; К., 1996. С. 161.
86. Хренов Н. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004.
87. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925.
88. Прокофьев В. Федор Иванович Шмит (1877–1941) и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание. 1981. № 2. С. 270.

89. Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 41.
90. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991. С. 157.
91. Цивьян Т. Николай Угодник – странник на русской земле (Несколько примеров из русской литературы XX века) // Слово и культура. Т. 2. М., 1998. С. 395.
92. Цивьян Т. Указ. соч. С. 395.
93. Цивьян Т. Указ. соч. С. 397.
94. Успенский Б. Дуалистический характер русской средневековой культуры // Успенский Б. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 257.
95. Успенский Б. Указ. соч. С. 264.
96. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 100.
97. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 137.
98. Гвардини Р. Указ. соч. С. 130.
99. Хренов Н. Функционирование кино в контексте кризиса цивилизационной идентичности // Современные трансформации российской культуры / Под ред. И.В. Кондакова. М., 2005.
100. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2. С. 97.
101. Гвардини Р. Указ. соч. С. 163.
102. Паперный В. Указ. соч. С. 65.
103. Там же.
104. Паперный В. Указ. соч. С. 69.
105. Хренов Н. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации // Кино: реалии и вызовы глобализации / Под ред. М.И. Жабского. М., 2002.
106. Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 106.
107. Эпштейн М. Указ. соч. С. 108.
108. Эпштейн М. Указ. соч. С. 113.
109. Тишков В. Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. М., 2003. С. 293.
110. Лимонов Э. Это я – Эдичка. М., 1991. С. 269.
111. Лимонов Э. Указ. соч. С. 270.
112. Лимонов Э. Указ. соч. С. 270.
113. Лимонов Э. Указ. соч. С. 281.
114. Тишков В. Указ. соч. С. 294.
115. См.: Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
116. См.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1994. С. 13.
117. См.: Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 100.
118. См.: Элиаде М. Указ. соч. С. 182.
119. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 1. С. 276.
120. Эйзенштейн С. Указ. соч. Т. 1. С. 341.
121. Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 343.
122. Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 136.
123. Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 323.
124. Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 323.
125. Эйзенштейн С. Указ. соч. С. 323.
126. Выготский Л. История развития высших психических функций // Выготский Л. Собр. сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1983. С. 63.
127. Выготский Л. Указ. соч. С. 140.
128. Выготский Л. Указ. соч. С. 140.

129. *Выготский Л.* Указ. соч. С. 140.
130. *Манхейм К.* Указ. соч. С. 182.
131. *Манхейм К.* Указ. соч. С. 184.
132. *Манхейм К.* Указ. соч. С. 184.
133. *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 1. М., 2002. С. 295.
134. *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук. С. 361.
135. *Бахтин М.* Указ. соч. С. 361.
136. *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 55.
137. *Юнг К.* Тэвистокские лекции. М-К., 1998. С. 186.
138. См.: *Хренов Н.* Глобализация в истории становления идеологии модерна // Культура на рубеже XX—XXI веков: глобализационные процессы. М., 2005.
139. См.: *Хренов Н.* Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
140. *Юнг К.* Структура психики и процесс индивидуации. М., 1996. С. 32.
141. См.: *Юнг К.* Указ. соч. С. 31.
142. См.: *Элиаде М.* Космос и история. С. 30.
143. *Элиаде М.* Указ. соч. С. 56.
144. *Фуко М.* Что такое автор? // Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 100.
145. *Пановский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб., 1999. С. 23.
146. См.: *Лосев А.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 2000. С. 737.
147. *Делез Ж.* Кино. М., 2004. С. 502.
148. *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 17.
149. *Якобсон Р., Леви-Строс К.* «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 231.
150. См.: *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 15.
151. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 371.
152. *Гвардини Р.* Указ. соч. С. 142.
153. *Гвардини Р.* Указ. соч. С. 137.
154. *Маринетти Ф. Т.* Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 74.
155. *Маринетти Ф. Т.* Указ. соч. С. 77.
156. См.: *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 185.
157. *Трауберг Л.* Указ. соч. С. 261.
158. *Недоброво В.* С. 7.
159. См.: *Батракова С.* Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М., 2002.
160. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 19.
161. *Эйзенштейн С.* Метод. М., 2000. С. 369.
162. *Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000. С. 369.
163. См.: *Сорокин П.* Указ. соч. С. 293.
164. См.: *Хренов Н.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005.
165. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 141.
166. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 420.
167. *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин. СПб., 1998. С. 362.
168. *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 1. М., 2002. С. 107.
169. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 491.
170. *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 1. М., 2002. С. 144.
171. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа.

172. *Кристева Ю.* Указ. соч. С. 403.
173. *Делез Ж.* Указ. соч. С. 610.
174. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М., 1989. С. 385.
175. *Пиотровский А.* К теории киножанров. // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 152.
176. *Пиотровский А.* Указ. соч. С. 153.
177. *Пиотровский А.* Указ. соч. С. 155.
178. *Эйхенбаум Б.* Теория «формального» метода. // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1929. С. 145.
179. *Ханзен-Леве О.* Указ. соч. С. 44.
180. *Ханзен-Леве О.* Указ. соч. С. 231
181. *Ханзен-Леве О.* Указ. соч. С. 179
182. См.: *Леви-Строс К.* Мифологии. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 2000. С. 26.
183. *Маклюен М.* Галактика Гутенберга. С. 196.
184. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 296.
185. *Ауэрбах Э.* Указ. соч. С. 296.
186. *Ауэрбах Э.* Указ. соч. С. 310.
187. *Эпштейн М.* Постмодерн в России. М., 2000. С. 70.
188. *Паперный В.* Культура Два. С. 247.
189. *Паперный В.* Указ. соч. С. 249.
190. *Третьяков С.* Новый Лев Толстой // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Чужака. М., 2000. С. 31.
191. См.: *Хренов Н.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005.
192. См.: *Бодрийяр Ж.* Америка. СПб., 2000.
193. См.: *Bordwell D.* The cinema of Eisenstein. Harvard University Press Cambridge Massachusetts. London, England. 1993.
194. См.: *Schmulevitch E.* La Fabrique de l'acteur excentrique (FEKS) ou l'enfant terrible du cinema sovietique. Paris, 2006.
195. См.: *Bulgakova O.* Feks. Die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers. Berlin, 1966.

## *Глава 2*

---

*Кино в новую «эллинистическую» эпоху: кризис традиционной и становление альтернативной идентичности*





### **«Великий разрыв» как переход от индустриальной к постиндустриальной цивилизации**

Современная философская и социологическая литература, диагностирующая развертывающиеся социальные процессы второй половины XX века, фиксирует одну и ту же ситуацию, которая, правда, по-разному обозначается. Можно было бы составить словарь терминов, с помощью которых эта ситуация описывается. Например, Ф. Фукуяма называет эту ситуацию «разрывом», точнее «Великим разрывом», что напоминает термин Г. Маркузе «Великий отказ» – проявление все того же развертывающегося в этот период разрыва, который имеет в виду Ф. Фукуяма.

Прежде всего разрыв проявляется в поведении молодого поколения, чей радикализм так шокирует взрослых. Пожалуй, именно Ф. Фукуяме удалось точнее обозначить переживаемую во второй половине XX века и все еще продолжающую беспокоить на рубеже XX–XXI веков ситуацию. С этого времени человечество действительно переживает эпоху «Великого разрыва» с предшествующими или традиционными ценностями. Последствия этого разрыва пытаются осмыслить многие. Одни причину этого усматривают еще в троцкистской идее мировой революции, которая, как утверждает П. Бьюкенен, с легкой руки А. Грамши и философов Франкфуртской школы успела трансформироваться в идею культурной революции и в настоящее время представляет для Запада опасность, приводя, как утверждает П. Бьюкенен, к его смерти. Другие симптомы опасных последствий разрыва пытаются вывести из идеологии Просвещения.

Эта точка зрения излагалась еще в конце 40-х годов в книге Т. Адорно и К. Хоркхаймера «Диалектика Просвещения». А раз так, то человечество по-прежнему продолжает быть верным умонастроению модерна, поскольку ведь смысл модерна начиная с эпохи Просвещения сводится к способности агрессивно расправляться со всем, что раньше связывали с традицией, к способности не иметь никакой предыстории. Не удивительно, что, когда Ж. Бодрийяр дает характеристику американской цивилизации, ныне лиди-

рующей в мире и задающей всему человечеству вектор развития, он вспоминает проект Просвещения, которому Америка, по его мнению, остается по-прежнему верной. Что бы ни писал А. Панарин по поводу того, что Америка изменила идеалам Просвещения, все же именно Америке удастся обходиться без традиции и продемонстрировать дух неиссякаемых перемен, что и составляет основу модерна.

Здесь-то как раз и важно понять, как разрыв интерпретируется и в соответствии с какой парадигмой осмысливается. Так, Э. Эриксон разрыв осмысляет в соответствии со своим предметом – идентичностью. «Промышленная революция, глобальная коммуникация, стандартизация, централизация и механизация угрожают идентичностям, унаследованным человеком от примитивных, аграрных, феодальных и аристократических культур. То, что внутреннее равновесие этих культур позволяло предложить, сейчас подвергается опасности в огромных масштабах. Поскольку страх утратить идентичность доминирует в большей части нашей иррациональной мотивации, он призывает весь арсенал тревоги, оставленный в каждом человеке простым фактом его детства. В этом критическом состоянии массы людей склонны искать спасения в псевдоидентичностях»<sup>1</sup>.

Э. Эриксоном констатируется разрушение традиционной идентичности, возникновение беспорядка в идентичностях. Человек, ощутивший в постиндустриальном обществе большую свободу, экспериментирует с индивидуальной идентичностью. Но обретение собственной идентичности оказывается проблемой. Такой проблемой индивидуальная идентичность предстает на всем протяжении ситуации разрыва. Любопытно, что для Э. Эриксона время разрыва связывается с наступлением индустриальной цивилизации, которая, по его мнению, и вызвала к жизни проблематику идентичности. Свою проблематику он связывает с вступлением в промышленную революцию Америки, Германии и России. «Особое внимание, – пишет он, – будет сосредоточено на потребности молодежи всех этих стран в новой, основанной на содружестве совести, а также более инклюзивной и, неизбежно, индустриальной идентичности»<sup>2</sup>.

Для Ф. Фукуямы время разрыва – это уже время перехода от индустриальной эры к информационному обществу. На этом этапе власть информации подрывает власть бюрократии<sup>3</sup>. Этим философ объясняет нарастающий беспорядок и хаос. Впрочем, как он констатирует, на новом этапе «люди подвергают сомнению власть не только тиранов и первосвященников, но и демократически избранных должностных лиц, ученых и учителей»<sup>4</sup>. Э. Тоффлер усматривает разрыв в цивилизационной парадигме. Для него, как и для Ф. Фукуямы, разрыв – это переход от индустриальной к постиндустриальной цивилизации. Беспорядок и хаос он объясняет утратой бюрократией рычагов управления, распадом некогда сплоченной с помощью этих рычагов массы и образованием множества групп, субкультур и меньшинств.

Много внимания Э. Тоффлер уделяет предыстории нового разрыва, который будет развертываться в иных временных координатах. «Вплоть до настоящего времени человечество пережило две огромных волны перемен, и каждая из них в основном уничтожала более ранние культуры или цивилизации и замещала их таким образом жизни, который был непостижим для людей, живших ранее. Первая волна перемен — сельскохозяйственная революция — потребовала тысячелетий, чтобы изжить саму себя. Вторая волна — рост промышленной цивилизации — заняла всего лишь 300 лет. Сегодня история обнаруживает еще большее ускорение, и вполне вероятно, что третья волна пронесется через историю и завершится в течение нескольких десятилетий. Те, кому довелось жить на нашей планете в этот взрывной период, в полной мере почувствуют влияние третьей волны на себе»<sup>5</sup>.

Однако все эти процессы, охватившие субкультуры и контркультуры молодых, понятны лишь на фоне той беспрецедентной динамики, что имеет место в постиндустриальной цивилизации. Чувство скорости, суматохи и нестабильности приводит к тому, что отношения человека и пространства стали непрочными и нестабильными. Все это оборачивается превращением традиционного человека в нового кочевника. Именно так называет современного человека Э. Тоффлер. «Для общества высоких технологий, в особенности для тех, кого я охарактеризовал как «людей будущего», ежедневные поездки, путешествия и постоянная перемена места жительства стали второй натурой. Образно говоря, мы полностью «вычерпываем» места и избавляемся от них, подобно тому как мы выкидываем одноразовые тарелки и банки из-под пива. Мы стали свидетелями исторического процесса разрушения значения места в человеческой жизни. Мы воспитываем новую расу кочевников, и мало кто может предположить размеры, значимость и масштабы их миграций»<sup>6</sup>. Совершенно особый поток в этом развернувшимся в XX веке кочевничестве — передвижение людей из деревни в быстрорастущие после Второй мировой войны города.

Одним из самых ярких фильмов на эту тему был фильм Л. Висконти «Рокко и его братья», повествующий о том, как после смерти главы семейства мать вместе со своими многочисленными сыновьями покидает деревню в Лукании и переправляется в Милан. Еще раньше туда перебрался ее старший сын — Винченцо. У него есть работа, столь вожеленная, но недостижимая для многочисленных героев итальянских неореалистических фильмов. Он влюблен в девушку и собирается на ней жениться. Во время семейного праздника в миланскую семью, где живет невеста Винченцо, неожиданно вторгаются путешественники из Лукании. Старший сын такого наплыва не ожидал, он растерян. Вскоре выясняется, что переночевать в этом доме приедем не удастся. Начинается ссора, которая заканчивается демонстративным уходом синьоры Паронди с сыновьями. К ним присоединяется и изгнанный родителями невесты Винченцо, вынужденный ночевать на своей работе.

Однако постепенно все образуется. Семья вселяется в муниципальный дом, а затем ее переселяют в другое место. У семьи есть крыша. Вскоре братья найдут и работу. Так Рокко начинает работать в прачечной. Что касается Симоне, то ему нравится соседка — проститутка Надя, которая и зароняет в его сознание желание заняться боксом и вести приличную жизнь. Стремясь делать так, чтобы это совпадало с желанием Нади, Симоне оказывается в тренировочном зале для боксеров, а скоро начинает принимать участие в соревнованиях. У него появляются деньги. Несмотря на увещевания матери, которой не нравится подруга Симоне, тот продолжает с ней встречаться. Но однажды она объявляет, что их встречи не более чем развлечение, которое не может иметь продолжения.

Чтобы продолжать с ней встречи, он становится вором — похищает у хозяйки прачечной, в которой работает Рокко, вещи и драгоценности. Догадываясь о их происхождении, Надя возвращает их Рокко и сообщает, что покидает город. Потеряв Надю, Симоне теряет голову и проигрывает состязание. Чтобы поддержать брата, Рокко появляется в тренировочном зале, пытаясь заменить брата. О дальнейшей жизни семьи Паронди мы узнаем из письма матери Рокко, который служит в армии. Оказывается, Симоне выиграл бой, семья получила новую квартиру, а Винченцо вернулся к невесте. Казалось бы, все нормализуется. Но тут назревает новая драма, которая имеет трагический финал. Рокко встречает в городе Надю и узнает, что она отбывала срок в тюрьме. Рокко жалеет Надю, и между ними возникает сильное чувство. Как потом признается Надя, она еще никогда никого так не любила, как Рокко. Рокко отвечает взаимностью и, когда возвращается в Милан, продолжает встречаться с Надей, о чем узнает Симоне. Движимый ревностью, он выслеживает влюбленных и на глазах Рокко с помощью своих дружков насилует Надю. Между братьями завязывается драка.

Рокко убеждается, что Симоне любит Надю и не может без нее жить. Он решает отречься от любимой ради брата, убеждая Надю вернуться к Симоне. Рокко возобновляет занятия боксом, хотя и не любит его. Вскоре ему придется этим заняться серьезно, помимо своей воли. Тренер убеждает его в том, что его моральный долг — отработать за брата. Надя возвращается к Симоне. Она постоянно устраивает ссоры, унижает Симоне. Рокко делает большие успехи, и ему обещают блестящую спортивную карьеру. Если Симоне падает на дно, то Рокко успешно продвигается вверх.

Вскоре сознание синьоры Паронди поразит следующее происшествие: Симоне совершает ограбление и его ждет тюремное заключение. Чтобы отвести беду от брата, Рокко вынужден заключить с тренером долгосрочный договор. Надя покидает опустившегося Симоне, снимает комнату и принимает у себя мужчин. Об этом узнает Симоне. Он выслеживает Надю, умоляет ее вернуться, но та остается непреклонной, унижая его. Тогда Симоне наносит ей несколько ножевых ран.

Фильм заканчивается эпизодом семейного торжества по случаю очередного спортивного триумфа Рокко, успешно побеждающего на ринге своих партнеров. Однако мать прислушивается к каждому звуку — она ждет, что по этому случаю в доме появится и Симоне. И он появляется, делая Рокко признание, что убил Надю. Оба брата не могут сдержать рыданий. Рокко убежден, что во всем виноват именно он.

Для понимания сказанного Рокко показателен его тост за праздничным столом, когда он признается, что лучше деревни, из которой приехала его семья, нет ничего в мире. Он мечтает вернуться туда, чтобы обрести покой и равновесие, недостижимое с того момента, как его семья прибыла в большой город. Еще Рокко рассказывает о древнем обряде — при возведении нового дома в тень проходящего мимо человека бросают камень. Тень — заместительная жертва. Эта жертва нужна, чтобы дом стал прочным. Собственно, в этом заключается и смысл его поступков: он и мухи не обидит. Свою жизнь он приносит в жертву, чтобы спасти развращенного городом брата. Но брата спасти не удастся.

Один из братьев — Чиро, преуспевающий рабочий с завода «Альфа Ромео», — говорит о Рокко: «Он святой». В финале младший брат проходит по улице мимо афиши, на ней огромный портрет боксера. Это Рокко. Чтобы спасти погибающего брата-преступника, он еще долго будет выходить на ненавистный ему ринг. Но это единственный выход — спасти семью можно, лишь принося себя в жертву. Некогда крепкие нравственные устои разрушены соблазнами большого города. Так город развращает и губит Симоне.

Семья уже не обретет той устойчивости, которой она обладала в деревне. Этому не поможет никакая жертва. Но и вернуться в деревню тоже уже невозможно. Естественно, что в данном случае героем фильма является вариант современного святого — Рокко. Этот образ явно навеян романами Ф. Достоевского, и в особенности романом «Идиот». Рокко — вариант князя Мышкина. Но в данном случае неважно, что послужило для замысла Л. Висконти толчком. Важно, что в шумной городской жизни с ее поверхностными знакомствами режиссер попытался обнаружить тип идеациональной личности и противопоставить ее тому распаду чувственной стихии, во власти которой находятся люди и которая их губит.

В этом смысле история с нравственным падением Симоне весьма показательна. Это человек не столько чувственной, сколько разлагающейся чувственной культуры. Он выпадает из всех нравственных норм. Это жертва великого разрыва, жертва того отрыва от почвы и тлетворного влияния большого города, которое обозначилось еще в XIX веке. Не случайно фильм Л. Висконти строится несколько архаично, по законам романа XIX века. Любопытно, что в центре внимания Л. Висконти — зависимость рождения идеациональности от разгула чувственного бытия, падения нравов. По сути, история адаптирующей к городу деревенской семьи воспроизводит

историю возникновения христианства, т.е. стимулируемый городом разгул чувственности вызывает к жизни спасительный инстинкт — рождается тип способного жертвовать собой аскета.

Но дело не только в том, что в постиндустриальной цивилизации очередной «разрыв» в истории разворачивается с иной скоростью, в более быстрых ритмах. Важно локализовать его в историческом времени, найти ему место в хронологии. У разных мыслителей, фиксирующих время развития, единства по этому поводу не существует. Мы уже успели убедиться, что для Э. Эриксона время разрыва — это время индустриальной, а для Э. Тоффлера — постиндустриальной цивилизации.

Если искать более точных временных координат, то Ф. Фукуяма, например, располагает это время между 60-ми и 90-ми годами XX века<sup>7</sup>. Действительно, именно тогда начинается решительный отход от традиционной морали, причем в массовых формах, что тотчас же получило выражение в искусстве, в его массовых формах. Хотя в узких кругах это имело место и раньше, но именно в 60-е годы начались, например, дискуссии о сексуальной революции. Ф. Фукуяма констатирует, что разложение викторианских норм разворачивается на протяжении всего истекшего столетия. Истоки сексуальной революции 60-х имели место уже в поведении американской элиты 20-х годов. «Ее (сексуальной революции. — Н. Х.) распространение среди остальной части населения было, однако, задержано депрессией и войной; невзгоды вынуждали людей больше сосредотачиваться на проблемах экономического выживания и семейной жизни, нежели на самовыражении и удовлетворении потребностей, чего большинство в любом случае не могло себе позволить»<sup>8</sup>.

Россия конца XX века эту логику раскрепощения доводит до абсурда. Это особенно очевидно по практике телевидения, эксплуатирующего опыт возникшего в эпоху брежневского застоя андеграунда. Андеграунд — продукт маргинальной субкультуры. Когда историк оценивает практику телевидения отрицательно, с ним можно согласиться. «В нынешнем прорыве субкультурных элементов на место былой идеократии поражает его ярмарочно-балаганная форма. Так называемые культурно-развлекательные программы massmedia превратились то ли в своеобразные «комнаты ужасов», то ли лотереи, проводимые настоящими зазывалами. В прошлом февраль возвестил о себе актами публичного непотребства — ныне демонстративное распутство стало едва ли не признаком хорошего тона. «Возвращение в мировую цивилизацию в очередной раз обернулось реанимацией социокультурной архаики вплоть до оргиастичности. Не следует обманываться в связи с тем, что при этом удачно или неудачно копируются западные образцы — тиражируются худшие, отнюдь не массовые образцы западной субкультуры»<sup>9</sup>.

### Психологические последствия «Великого разрыва»: М. Антониони

Последствия разрыва порождали не только остроту, связанную со свободой нравов, а точнее их упадком, но и острое чувство одиночества и ощущения невозможности между людьми глубинных связей, что в середине XX века породило великий психологический кинематограф Запада (Бергман, Антониони, Феллини и др.). То ощущение пустоты от распавшихся традиционных связей между людьми и поверхностности возникших в переходной ситуации новых связей Ф. Фукуяма описывает так: «По мере того как люди освобождаются от традиционных связей со своими супругами, семьями, соседями, рабочими местами и церковью, они начинают думать, что смогут сохранить социальное общение, но теперь уже посредством тех связей, которые они сами для себя выбирают. Однако оказалось, что такое ощущение по выбору, которое они по собственному желанию могли бы начинать и прекращать, рождает в них чувство одиночества и дезориентации, тоски по более глубоким и постоянным отношениям с другими людьми»<sup>10</sup>. Собственно, обо всем этом и повествует фильм Л. Висконти.

Ситуация «разрыва» рождает и новые формы искусства. Разрыв означает в том числе и разрыв с традиционными формами искусства. Вот как смысл этого разрыва оценивает У. Эко: «Таким образом, современное искусство стремится, — пишет он, — опережая науку и деятельность социальных структур — разрешить наш кризис и находит это разрешение единственным способом, который ему доступен, т.е. через образную сферу, предлагая нам те образы мира, которые имеют силу как эпистемологические метафоры: они рождают новый способ видеть, чувствовать, понимать и принимать тот универсум, в котором традиционные отношения терпят крах и в котором не без труда вырисовываются новые виды отношений. Искусство совершает это путем отрицания тех схем, которые психологическая и культурная привычка укоренили в нас настолько, что они кажутся нам «естественными», и тем не менее оно вновь и вновь, не отвергая достижений предшествующей культуры и ее непреложных требований, ставит их под вопрос»<sup>11</sup>.

Собственно, из этого возникшего в результате разрыва проблемного узла возник западный кинематограф конца 50-х — начала 60-х годов, привлечший всеобщее внимание. Наиболее остро это настроение непрочности и поверхностности новых связей в своих фильмах выразил М. Антониони. Этот мотив пронизал сюжетное построение его фильмов. Традиционный кинематограф культивировал действие и, соответственно, его организацию в связный рассказ с последовательностью эпизодов, т.е. в сюжет. Но сюжета в его традиционном понимании у М. Антониони не существует. Дело не в том, что он ослаблен. Действие в фильмах обычно возникает тогда, когда герои преодолевают какие-то препятствия, к чему-то стремятся, с кем-то

вступают в конфликт. Наконец, к услугам режиссера всегда типичный для традиционных сюжетов треугольник: женщина мечется между двумя мужчинами или, наоборот, мужчина оказывается между двумя женщинами. Эти взаимоотношения могут достигать крайнего накала страстей, вызывать эмоциональную оценку со стороны окружающих и, возможно, даже заканчиваются смертью героев.

Не то у М. Антониони. В его фильме «Ночь» тоже возникает некое подобие треугольника. Герой – модный писатель Джованни Понтано – и его жена Лидия приглашены на вечеринку в миллионере. Однако после презентации книги Джованни Лидия, предавшись воспоминаниям, ходит по городу, оказывается в пригороде, на каких-то пустырях, которые так любил снимать П.П. Пазолини. Она, например, становится свидетельницей драки, устроенной пригородной шпаной. Зачем она неожиданно оказалась на этом пустыре? В фильме это не объясняется, хотя можно догадаться. Последующие эпизоды помогут это понять. Дело в том, что оставшийся в одиночестве Джованни ждет Лидию дома. Одиночество его тяготит. Но вот звонок Лидии, она просит за ней приехать на окраину города. Потом мы догадаемся, что Лидия оказалась на пустыре потому, что когда-то, когда она познакомилась с Джованни, они в этих местах встречались. Это были бурные проявления их страсти, теперь уже угасшей. В этих заброшенных местах Лидия появилась, чтобы вновь вернуть чувство влюбленности в Джованни, которое осталось в прошлом. На мгновение она даже ощутила к Джованни глубокое чувство. Чтобы продлить его, она отказывается поехать с ним на вечеринку к миллионеру и просит его вместе провести вечер в кафе.

Но когда супруги оказываются в кафе, Джованни снова, сам того не желая, демонстрирует свое равнодушие. Лидия снова ощущает скуку, и чувство снова угасает. Чтобы выйти из этого ставшего уже привычным состояния, приходится убивать время на вечеринке у миллионера. Приглашая Джованни на вечеринку, миллионер руководствовался корыстной целью – ему хотелось, чтобы модный писатель, о котором говорят в свете, написал историю его фирмы. Иначе говоря, он хотел использовать имя Джованни в качестве рекламы своей фирмы. Но обещанная миллионером огромная сумма Джованни не привлекает. Это для него явно не событие. А что же можно назвать событием? Может быть, знакомство на этой вечеринке с дочерью миллионера – Вероникой?

Знакомясь с Вероникой, предпочитающей одиночество в шумной, развлекательной компании гостей, Джованни вновь ощутил что-то вроде прилива страсти. Лидия оказывается забытой. Камера постоянно фиксирует одинокую фигуру Лидии на фоне всеобщего веселья. Неожиданно Лидия видит Джованни во время объятий с Вероникой и понимает, что она здесь лишняя. Это дает ей право ответить на внимание к ней незнакомого мужчины, который пытается за ней ухаживать. Встреча Лидии с Вероникой,



кажется, может обернуться ссорой. Но ссоры не получается. Несмотря на активность Джованни, к его увлечению Вероника относится иронически. Объятия Джованни для нее ничего не значат и никуда не ведут. Их отношения непрочны, они не обещают никакого продолжения. Едва появившись, чувство угасает. Их больше ничто не связывает. Это нечто вроде вспыхивающего и угасающего на время вечеринки интереса. Вероника не против ухаживаний Джованни, но это ее не увлекает.

Собственно, и время, в котором разворачивается действие (если это можно назвать действием), почти равно длительной вечеринке. Сюжет явно не возникает. Именно это обстоятельство и призвано породить мысль, что для того, чтобы возникло что-то похожее на сюжет, должны появиться какие-то эмоции, страсти, энергия, действие. Но персонажи на это не способны. Повсюду царит скука. Отношения между людьми не складываются и никуда не ведут. Фильм заканчивается тем, что Джованни и Лидия покидают виллу миллионера. Лидия делает последнее усилие вдохнуть чувство в Марчелло — она читает ему старое письмо к ней, написанное давно, когда они были влюблены друг в друга.

Конечно, фильм М. Антониони — это не просто некое целое, возникающее на основе не сюжета, а, скорее, настроения, претендующее на обобщение, на некую универсальность. Поэтому происходящее между супругами претендует на какую-то общую картину мира. Что же способно вывести этот незначачий эпизод из частной жизни на уровень обобщения? Прежде всего, конечно, визуальный фон разворачивающихся взаимоотношений. Этот фон подчеркивает движение одиноких людей по городу, улицы которого заполнены массой людей. Несмотря на городскую толпу, каждый из героев одинок. Поэтому одинокие фигуры соотносимы с урбанизированными пейзажами, которые, несмотря на их архитектурную привлекательность, безжизненны. Безжизненны и герои.

В фильме урбанизированные панорамы соотносятся также с постоянно возникающими звуковыми эффектами. Время от времени над городом пролетают самолеты, которых не видно. Однако издаваемый их моторами резкий звук подчеркнут, тревожен. Казалось бы, в этом красивом городе должна быть насыщенная, организованная и осмысленная жизнь. Но такая жизнь у героев отсутствует. Изобразительное решение подчеркивает: дело не только в угаснувших чувствах героев. Эта жизнь вообще не предполагает чувств.

Для прояснения авторской мысли важен не только визуальный урбанистический фон. История, связанная с героями, имеет символическое обрамление в виде смерти друга Джованни и Лидии — Томмазо. Собственно, фильм начинается не просто с городских панорам, но с посещения больницы. У Томмазо рак, и он скоро умрет. Герои знают об этом и всячески стараются его утешить. В палату приносят шампанское. Однако Томмазо неожиданно становится плохо. Действие наркотика закончилось. Лидия не

выдерживает и, чтобы скрыть слезы, покидает палату. Она плачет у выхода из больницы. Потом, уже во время вечеринки у миллионера, Лидия позвонит в больницу, и ей сообщат о смерти Томмазо. Наконец, когда вечеринка закончилась и супруги идут по парку, Лидия сообщает Джованни, что Томмазо умер.

Таким образом, тема смерти сопровождает все, что в этот день случится с героями, а точнее, что они переживают. Смерть придаст всему происходящему специфический подтекст. Ведь, собственно, все, что переживают и ощущают герои, не очень отличается от происходящего в больнице. Чувства, испытываемые героями, тоже что-то вроде смерти. Это тоже смерть, смерть чувств. Таков диагноз М. Антониони. Но без чувств люди мертвы. Собственно, эта метафора смерти пронизывает не только смысл отношений между героями, но и все их мировосприятие. Это какая-то тотальная смерть, охватившая весь мир, всю цивилизацию. Поэтому город оператор снимает тоже мертвым, безлюдным. Изящные, новые, чистые здания напоминают надгробные памятники, а состоящий из этих домов город воспринимается кладбищем. Таково мировосприятие автора, таков мир изображаемых им героев, таков вообще весь мир.

Удивительно, но это мировосприятие, запечатленное кинокамерой, следующей за бесцельно передвигающимися героями, возникает спустя незначительное время после Второй мировой войны. Это мир без эмоций, без устойчивых связей, без энергии и цели. Это следствие разрыва с прошлым, с традициями, утраты смысла существования, утраты цели бытия. По сути, это «смерть Запада». В этом смысле название фильма — «Ночь» — весьма показательна и для атмосферы фильма, и для выводов, к которым приходишь, анализируя его. Открытая М. Антониони тема смерти Запада, выводимая им из психологии взаимоотношений между персонажами его фильмов, потом переключается в фильмы других режиссеров, станет расхожей. Но совершенно на новом уровне она прозвучит позднее, в фильме Б. Бертолуччи «Под покровом небес», к которому мы еще обратимся.

Говорят, что великие художники на протяжении всего своего творчества часто повторяются, делают все время одно и то же, т.е. разные варианты одного и того же произведения. Может быть, это не всегда верно, но тем не менее М. Антониони это заключение подтверждает. Ведь и следующий его фильм — «Затмение», — по сути дела, воспроизводит все ту же историю болезни современного городского человека, атрофию чувства любви как страсти, к чему зритель привык, к чему его приучил традиционный, доантониониевский кинематограф.

Из его предыдущего фильма метафора «ночи» переходит в метафору «затмения». В фильме «Затмение» действительно разворачивается все тот же, нет, не сюжет, а процесс фиксации рождения того, что можно было бы назвать сильным чувством мужчины к женщине, но, по сути дела, так и не успевшим обозначиться. Это чувство так и не станет реальным. Героиню

фильма «Затмение» Витторию играет Моника Витти, которая в фильме «Ночь» играла дочь миллионера Веронику. Правда, там ее роль была эпизодической. Здесь она превращается в главную героиню, но играет то же содержание, что и в предыдущем фильме.

Начинается фильм с утреннего и тяжелого пробуждения молодых людей, которые должны были пожениться. Возможно, они вообще не спали, потому что вместо планов по поводу будущей семьи они пытались разобраться в своих чувствах. Утром Виттория объявляет своему любовнику Риккардо, что она не может выйти за него замуж, потому что больше не чувствует к нему любви, как это было раньше. Попытки Риккардо доказать обратное ни к чему не приводят. Виттория покидает квартиру Риккардо. Далее мы видим ее на фоне городских пейзажей, и ее проходы по улицам напоминают проходы по улицам героини Жанны Моро из фильма «Ночь».

Центральным эпизодом этого фильма становится эпизод игры на бирже, где сотни людей, одержимых страстью разбогатеть, рискуют потерять и то состояние, которое у них имеется. В этой игре принимает участие и мать Виттории. Она, как и многие люди ее поколения, боится нищеты и поэтому вынуждена рисковать. Виттория пытается убедить мать не принимать участие в игре на бирже, но тщетно.

Здесь героиня знакомится с ловким менеджером Пьеро, который легко ориентируется в биржевых операциях, продает и перепродает акции, помогая своим клиентам, в том числе и матери Виттории. Между Витторией и Пьеро возникает что-то похожее на интерес друг к другу. Так завязывается типично антониониевский сюжет, который, как это обычно происходит в фильмах М. Антониони, ни к чему не ведет. Пьеро пытается увлечь Витторию, он даже приходит к ней домой. Виттория и сама появляется на пороге его дома. Однако на предложение Пьеро выйти за него замуж Виттория отвечает отрицательно. Назначенное свидание не состоится. В условленный час город погружается в темноту, начинается затмение.

Смысл затмения у М. Антониони заключается явно не в природном, а в эмоциональном смысле. Герои, которых он находит и показывает в фильме, не способны любить, они не способны на сильные чувства. Это не история любви, а история охватившей человечество болезни. Не случайно, как и в фильме «Ночь», происходящее в фильме «Затмение» сопровождается смертью.

Первый раз об этом свидетельствует эпизод на бирже, когда сообщается о кончине одного из игроков. По этому поводу объявляется минута молчания. Сотни кричащих людей вдруг на мгновение застывают в молчании, а затем вновь начинается суматоха и шум. Затем мотив смерти связан с пьяным прохожим во время посещения Пьеро квартиры Виттории, куда его все же не пускают. Проходящий пьяный мужчина обнаруживает машину Пьеро, садится в нее, включает скорость и, несмотря на попытку Пьеро его остановить, мчится по улице. Как потом выяснится, навстречу

собственной смерти. На рассвете машину с телом этого мужчины из воды извлечет кран.

Разумеется, как и в фильме «Ночь», здесь мотив смерти не случаен. У М. Антониони здесь также речь идет об умирающей цивилизации, в которой утрачиваются естественные чувства. Люди оказываются неспособными на эмоциональную привязанность, сильное чувство, любовь, понимание. Несмотря на камерность развертывающегося сюжета, на события, которые и событиями-то назвать трудно, обобщения режиссера соотносимы с апокалиптическими настроениями. Такова атмосфера жизни западного человека в эпоху, которую в России в это время обозначали эпохой «оттепели».

### **Современный Запад как новый «Древний Рим»**

В связи с ситуацией разрыва коснемся соотношения констатации режиссерами ситуации с прогнозом на будущее. Собственно, прогноз уже связан с оценкой развертывающихся процессов – положительной или отрицательной, оптимистической или пессимистической. Цитируемые философы и социологи на негативные последствия разрыва глаза не закрывают. Достаточно раскрыть сочинение Ф. Фукуямы, фиксирующего и социальную дезорганизацию, и упадок родственных связей, и падение рождаемости, и сокращение браков, и увеличение разводов, и упадок доверия к общественно-политическим институтам, и рост преступности, и деградацию социальных связей и общих ценностей, и разрушение всех форм власти, и ослабление связей в семье и обществе. Все эти отмеченные последствия драматизируют переходную ситуацию, но еще не дают повода оценивать ее как исторический тупик, из которого выхода не предвидится. Правда, в зависимости от типа цивилизации эта драматическая ситуация может быть более или менее оптимистической. В некоторых цивилизациях эта ситуация осмысливается в апокалиптическом духе. В первую очередь это, видимо, те цивилизации, в которых активны средневековые пласты сознания.

Э. Эриксон констатирует, как распад традиционной семьи и новый, вне-семейный статус женщины порождает травму в детском сознании, окрашивающую последующую жизнь человека в драматические тона. Радикальные трансформации, связанные с наступлением индустриальной цивилизации, затрагивают основы семьи, видоизменяют взаимоотношения между родителями и детьми, диктуют уход матери из семьи в общественную жизнь и падение авторитета отца. Это обстоятельство порождает тревожность в ментальности американцев, правда искусно скрываемую. «Я бы сказал, что за фасадом гордого чувства автономии и бьющей через край инициативы испытывающий тревогу американец (который часто выглядит менее всего встревоженным) винит свою мать за то, что она сделала его слабым. Отец

же, по его утверждению, не имел к этому непосредственного отношения, за исключением тех редких случаев, когда он отличался необычайно суровой внешностью, был старомодным индивидуалистом, нездешним патерналистом или местным «боссом». При психоанализе американского мужчины обычно требуется немало времени, чтобы прерваться к инсайту о существовании раннего периода в жизни, когда отец действительно казался и большим, и угрожающим. И даже тогда существует лишь весьма слабое чувство специфического соперничества за мать в том виде, как оно стереотипизировано в эдиповом комплексе. Похоже на то, как если бы мать переставала быть объектом ностальгии и чувственной привязанности сына раньше, чем общее развитие инициативы приводило его к соперничеству со «стариком». Затем, после фрагментарного «эдипова комплекса» появляется то затаенное чувство покинутости и разочарованности матерью, которое немым укором присутствует в шизоидном уходе. Вероятно, ребенок чувствовал, что не было смысла регрессировать, так как не было к кому регрессировать; и что бесполезно было вкладывать чувства, потому что ответ был весьма неопределенным»<sup>12</sup>.

В фиксации развертывания процессов Ф. Фукуяма и Э. Тоффлер, несомненно, выступают оптимистами. Так, констатируя негативные последствия «разрыва», Э. Тоффлер утверждает, что процессы разрушения и распада не могут заслонить «потрясающие свидетельства утверждения и жизни». «Ясно и, как мне кажется, неоспоримо, что при наличии интеллекта и небольшого везения зарождающаяся цивилизация может стать более здоровой, благоразумной и устойчивой, более пристойной и более демократической, чем любая из известных нам до сих пор»<sup>13</sup>.

Конечно, в суждениях Ф. Фукуямы тоже улавливается тревога. В принципе ситуация не безнадежна, но она требует от человека и человечества целенаправленной и систематической активности. Развертывающийся «Великий разрыв» не приведет к трагедии, если люди будут начеку и смогут предусмотреть опасности. «Великий разрыв не сможет исправить сам себя автоматически. Люди должны осознать, что их общественная жизнь ухудшилась, что они ведут себя саморазрушающим образом и что им нужно активно работать над воссозданием норм своего общества посредством дискуссий, доказательств, культурных аргументов и даже культурных войн. Есть свидетельства, что это уже происходит на протяжении последнего времени, а предшествующие периоды человеческой истории дают нам определенную уверенность, что восстановление норм и морали возможно»<sup>14</sup>.

Давно развернувшись, дискуссии на эту тему не утихают до сих пор. Ф. Фукуяма обещал, что противоречия, возникшие в связи с разрывом, к концу XX века будут утихать. Следовательно, разрыв философ связывает с краткосрочными периодами истории. Хотя его можно было бы рассматривать в контексте логики, заданной Просвещением или модерном, когда

традиция была заменена разумом, религия философией, а мир вступил на путь долгосрочного морального упадка. Сам Ф. Фукуяма об этой альтернативности знает и ее отвергает<sup>15</sup>. Однако его прогноз все же не подтверждается, переходная ситуация выходит за краткосрочные границы.

Чтобы осмыслить это, можно сослаться на сочинение еще одного западного диагноста, а именно П. Бьюкенена, книга которого появилась в 2002 году. Почему именно на П. Бьюкенена? Дело в том, что в диагнозе Ф. Фукуямы фигурирует выражение «культурная война». Свои аргументы П. Бьюкенен выстраивает вокруг этого понятия. По мнению П. Бьюкенена, идея мировой революции, когда-то исходившая из России, по-прежнему жива, хотя саму русскую революцию уже забыли. Правда, эта революция разворачивается уже не в политической, а в культурной сфере. По его мнению, Запад заметно дехристианизируется. В нем возрождается язычество. Эта ситуация вызывает к жизни аналогии с Древним Римом.

Как утверждает П. Бьюкенен, падение Римской империи было тоже обусловлено биологическими факторами. Это проявилось и в сокращении населения. Эта картина особенно заметна на фоне увеличения населения варваров и восточных народов внутри и вне империи. Почему же в Древнем Риме население сокращалось? Причиной явился и упадок института брака, и детоубийство, и сексуальные излишества. Культ детей имел место лишь у варваров, но не у римлян. Все эти признаки разрыва и распада в Древнем Риме повторяются и на современном Западе, который стремится их экспортировать в другие цивилизации. «Какая ирония, – восклицает П. Бьюкенен. – Сегодня ослабевший, умирающий христианский Запад требует от третьего мира и «мусульманского пояса» принять контрацептивы и легализовать аборт и стерилизацию. Но для чего этим народам заключать с нами самоубийственный пакет, когда они и без того унаследуют от нас, безвременно сошедших со сцены, весь земной шар?»<sup>16</sup>

Параллель современного Запада с Древним Римом западные кинематографисты успели провести давно. Об этом свидетельствует фильм Ф. Феллини «Сатирикон», в котором действие происходит не вообще в Древнем Риме, а в эллинистическую эпоху, т.е. в эпоху надлома античной цивилизации. Начав с маргиналов, Ф. Феллини в поздний период своего творчества берется за монументальное полотно «Сатирикон», в котором жизнь Древнего Рима напоминает Запад второй половины XX века. Ведь молодые герои-странники – это тоже хиппи, только в эпоху Древнего Рима.

Несомненно, воссоздание сцен петрониевского «Сатирикона» было навеяно молодежными волнениями 60-х годов. Очевидно, то, что несла с собой контркультура, нельзя было воспроизвести на экране сразу. Кино осваивает ценности новой субкультуры лишь постепенно, вводя те или иные явления в сюжет и, следовательно, способствуя их обсуждению обществом. Ф. Феллини, видимо, захотелось представить метафору происходящего на Западе, и он воспользовался аналогиями с Древним Римом.

Конечно, многое, что показывает Ф. Феллини, слишком чуждо современной жизни, например поедание трупа умершего его родственниками и почитателями, как это показано в фильме. Но многое тем не менее все же и похоже. Так, пир Тримальхиона, глупого богача, неудачно играющего роль поэта и философа, весьма узнаваем. Ведь, скажем, чем он отличается от пира миллионера в фильме М. Антониони «Ночь»? Или, наконец, от той вакханалии, которую сам Ф. Феллини изображает в интерьерах аристократических дворцов в своем раннем фильме «Сладкая жизнь». Собственно, уже фильм «Сладкая жизнь» провоцировал параллель с Древним Римом. Так, в ресторане появляются персонажи в одежде древних римлян. Да и самоубийство Петрония и его жены в фильме «Сатирикон» прямо повторяет эпизод из фильма «Сладкая жизнь».

Угасание христианской морали, о которой пишет П. Бьюкенен, способствует высвобождению вытесненных цивилизацией языческих комплексов. Именно это язычество и выходило на поверхность в формах субкультур и контркультур. Об этом свидетельствуют слишком свободное отношение к любви, и гомосексуализм, и не менее свободное отношение к преступлению, и прежде всего к насилию, что можно было фиксировать в среде радикально настроенных молодых бунтарей.

Фильм Ф. Феллини начинается с ссоры между героями — юными Аскилтом и Энкольпом по поводу того, с кем должен быть их возлюбленный, мальчик Гитон. Конечно, в языческом Древнем Риме такая любовь была в порядке вещей, и никого это не удивляло. Однополая любовь была реабилитирована и в бунтарски настроенных молодежных субкультурах современного Запада, хотя она и вызывала протест и, собственно, в такой любви как раз и развертывался и процесс дехристианизации, и процесс бунта против традиционной морали. Но ведь на протяжении всего фильма Энкольп то сочетается браком с влиятельным человеком из свиты цезаря, то предлагает свою любовь гладиатору в маске Минотавра, то, наконец, ласкает своего друга Аскилта.

Собственно, хоть Энкольп и носит римскую тунуку, но его облик слишком напоминает западного студента 60-х годов. Ф. Феллини эту похожесть явно не устраняет, наоборот, подчеркивает. Более того, когда Энкольп просит у гладиатора в маске Минотавра пощадить его, поскольку он плохо подготовлен к настоящему состязанию, ибо не является гладиатором, то он прямо говорит, что он — студент. Тут речь явно идет не о римском юном бродяге, осквернителе святого места, куда приходят поклоняться с надеждой встретиться с чудом, а именно о западном студенте середины прошлого века.

Конечно, как можно услышать из диалога Энкольпа с Аскилтом, оба юноши собираются стать литераторами, поэтами. Этим можно объяснить, почему мы часто встречаем Энкольпа вместе со старым поэтом Эвмолпом, например, на пиру у Тримальхиона. Однако поэтами герои все же не стано-

вятся, а пребывают «безвестными голодранцами», как называют Энкольпа во дворце Трималхиона, когда он не спешит высказать достаточного почтения хозяину дома. Собственно, в Риме поэты все еще не в чести. Об этом свидетельствует удаление Эвмолпа из дворца Трималхиона за то, что тот разоблачил хозяина, прочитавшего стихи и выдавшего их за собственные, а на самом деле принадлежащие Лукрецию. Так поступают и с юными поэтами. Но юные герои – тоже не жертвы. Это они пытаются украсть сакрального гермафродита, которому поклоняются люди, безжалостно лишая жизни его стражников. Получается, что кроме того, что герои – бродяги, они еще и убийцы. Но порождение сверхчувственного мира – гермафродит жестоко мстит Энкольпу, он лишает его жизненной силы. Эрос, которому так поклонялись в эллинистическую эпоху, покидает его, и на ложе с женщиной он оказывается несостоятельным и жалким. Эвмолп пытается излечить юного друга, приглашая его посетить сад удовольствий. Но сладострастные гетеры вернуть Энкольпу мужскую силу бессильны. И тогда вместо того, чтобы отплыть с Эвмолпом в Африку, Энкольп отправляется к колдунье Энате, возвращающей ему жизненную силу, но ценой смерти его друга – Аскилта, которого убивает другой, анонимный бродяга.

Цитируя энциклику папы Павла IV, П. Бьюкенен пишет: «Мир, от которого предостерегал Павел VI, внезапно оказался тем самым миром, в котором мы живем. Поневоле вспоминается языческий Рим, где нежеланных детей оставляли умирать от голода на склонах холмов. Человеческая жизнь утратила прежнюю ценность, уже нет и в помине того бережного отношения, с каким воспринимало ее «великое поколение», вернувшееся с войны»<sup>17</sup>.

Подобная параллель с языческим Римом диктует автору мрачный прогноз исчезновения Запада. Однако, обнаруживая виновников смерти Запада в идеологах русской революции, П. Бьюкенен первостепенную причину смерти Запада связывает не с Л. Троцким, а с А. Грамши, утверждавшим, что подлинная революция означает не захват политической власти, а падение веры и морали, что, скорее, можно обозначать как культурную революцию.

Однако настоящим новым идеологом латентной революции на Западе, по мнению П. Бьюкенена, во многом оказался даже не сам А. Грамши, а его последователи – неомарксисты, а точнее, философы Франкфуртской школы, и прежде всего Г. Маркузе, ставший кумиром западной молодежи 60-х годов. «Для ранних марксистов врагом был капитализм, для марксистов же новым врагом стала западная культура»<sup>18</sup>. Следовательно, эту культуру следует разрушить, разложить. Например, с помощью высвобождения инстинктов, подавленных религией, идеологией и цивилизацией. Под воздействием идей Г. Маркузе во второй половине XX века это и происходило. Это и есть культурная революция. В ходе этой революции



контркультура трансформировалась в универсальную культуру, а доминирующая культура, создававшаяся на Западе столетиями, начала постепенно превращаться в диссидентскую. «Захлестнула бы Америку революция 1960-х, не напиши Грамши своих «Тюремных записок», не покидай Адорно и Маркузе Германию? Только ли в Лукаче, Грамши, Адорно и Маркузе корень всех зол, всех наших бед? Конечно вряд ли, но именно эти четверо разработали стратегию и тактику успешной марксистской революции на Западе; культура, которую они стремились подорвать, уже не является доминирующей ни в Америке, ни на Западе в целом. Эти четверо начали свою американскую карьеру изгнанниками, а завершат ее посмертно, быть может, победителями»<sup>19</sup>.

Итак, как выясняется, конец с развалом СССР холодной войны еще не означает конца войны. По П. Бьюкенену, война продолжается, но она перемещается в сферу культуры. Но если Америка холодную войну выиграла, то войну культурную проигрывает, а вместе с нею ее проигрывает и весь Запад. Идеи русской революции продолжают оказывать разрушительное воздействие, хотя сами творцы и носители этой идеи уже давно не существуют. Однако уже и без усилий идеологов русской революции революционные идеи овладевают сознанием новых поколений, готовых прочитывать всю предшествующую историю со знаком минус. В связи с этим заслуживает внимания констатация П. Бьюкененом того, что художники и искусство в целом давно уже ведут на Западе подрывную деятельность. Захватив все социальные институты, в том числе прессу, ТВ и кино, культурная революция обрела возможность формировать мировосприятие молодого поколения. «Художники, актеры, драматурги, поэты, певцы в большинстве своем перешли на сторону революции. Обозреватели и комментаторы остались в меньшинстве и, разумеется, не смогли в одиночку противостоять новой силе. Вдобавок развлечения, которые предлагала культурная революция, были для молодых гораздо более привлекательны, поэтому многие дети традиционалистов примкнули к их противникам»<sup>20</sup>.

### **Институционализация образа юного бунтаря-максималиста в формах кино**

Начиная с 60-х годов происходит достигший своего пика в конце 80-х огромный рост «нарушений общественного порядка» — мелкой преступности вроде надписей на стенах, бродяжничества и мелкого вандализма практически в каждом американском городе<sup>21</sup>. Смягчение направленных на бродяжничество репрессий привело к тому, что не имеющий возможности себя проявить в обществе и объявленный антисоциальным тип личности реабилитируется и обретает новый статус, иначе говоря, соответствующая ему картина мира институционализируется.

Собственно, в известном фильме М. Антониони «Забриски-Пойнт» главный герой как раз и предстает таким антисоциальным типом личности. В самом деле, ведь, кажется, это он убивает офицера полиции из пистолета и это он приходит на аэродром, садится в чужой самолет и поднимается в небо. Его преследует полиция, о его поступках постоянно сообщает радио. Об этом догадывается и девушка, с которой он случайно встречается. Его возвращения ждут на аэродроме, причем полицейские устраивают ему настоящую облаву, жестоко и хладнокровно расстреливают его, когда он приземляется. Казалось бы, совершенно заслуженная смерть, хотя без суда и следствия. Потом известие о смерти героя передадут по радио, и, разумеется, полицейские будут представлены настоящими героями, а центральный персонаж фильма как раз в соответствии с существующими юридическими нормами предстанет антисоциальной фигурой.

Все справедливо, все совершается по закону, если бы не то обстоятельство, что фильм-то ставится вовсе не по законам криминального жанра, а совсем по другим. Подлинным героем здесь все-таки являются не храбрые полицейские, они-то здесь представлены хладнокровными убийцами, как, впрочем, глубоко несимпатичными предстают практически все люди, попадающие в объектив кинокамеры, в том числе и отец героини, пытающийся обнаружить ее местонахождение. Героиня, конечно, никого не убивает, и она чужой самолет не угоняет, но ей, как и герою, тоже хочется взорвать все вокруг, и не только недавно выстроенную из камней вдали от города роскошную виллу. Герои здесь оказываются во власти комплекса разрушения.

Когда-то в XIX веке в России фурьеристы планировали сжечь города, чтобы организовать пересоздание общества. Во власти этого комплекса оказываются и герои фильма М. Антониони. Но удивительно, что девушка по имени Дария чувствует свое духовное родство с героем и счастлива, что может его поддержать. Она явно на стороне героя, и именно ей передается эстафета презрения убитого героя к миру взрослых. Значит, в какой-то степени и героиню фильма тоже можно считать антисоциальным существом. Пусть ее террористические желания, т.е. желания взорвать дорогие виллы и офисы, магазины и библиотеки, архитектурные сооружения и города и, наконец, все подряд, и не осуществляются, зато они гнездятся в ее подсознании. Короче, она хотела бы взорвать все, что так яростно защищает П. Бьюкенен, т.е. традиционную мораль и нормы поведения в статусном обществе, выпадение из которого как раз и сделал предмет своего исследования М. Антониони.

Так что все же собой представляет герой фильма М. Антониони по имени Марк? Это двадцатилетний юноша, студент университета. Один из тех, кто представляет контркультурное студенческое движение. Мы видим его постоянно с другом, тоже студентом, которого во время студенческих беспорядков арестует полиция. Марк приходит в полицию, чтобы попытаться

освободить друга. Однако его ссора с полицейским приводит к тому, что арестованным оказывается и он сам. На просьбу полицейского назвать свое имя Марк отвечает: «Карл Маркс».

Спротивление жесткой полиции в рядах студентов нарастает. Фильм начинается с заседания революционно настроенной группы студентов. Как это похоже на бурлящий и заряженный революционными настроениями молодых русский XIX век. Мнения по поводу будущих революционных действий разделяются. Одни студенты считают необходимой организацию («Кем был бы Ленин без организации?»), другие предпочитают анархию и террор. Не все готовы одобрять и насильственные действия. Кто-то насилье исключает. Но вот аргумент: «Вы все только рассуждаете о насилии, а полиция его уже осуществляет». Слушать споры Марку скучно, но он клянется: «Я тоже готов умереть». Естественно, за дело революции. Он явно сторонник радикальных мер, о чем свидетельствует следующий эпизод, связанный с приобретением им в лавке пистолета.

С момента перестрелки во дворе университета с полицейскими студенты становятся нарушителями. Полицейский предупреждает: «Отныне мы будем относиться к вам как к вооруженным преступникам». Пытаясь скрыться от полиции, Марк и оказывается на аэродроме. Затем он кружит над пустыней, где отсутствует всякая растительность, а есть лишь соль, мел и камни. В этой пустыне нет жизни, она не предназначена для жизни. Лишь случайно встретившиеся в этих местах герои вдыхают в это пространство Эрос. Они увлекаются друг другом, любят друг друга.

Во время эротической сцены режиссер монтирует множество занимающихся любовью молодых анонимных тел. Это, конечно, воображаемый эпизод. Хотя тела влюбленных испачканы солью и мелом и могут произвести отталкивающее впечатление, режиссер все же любовь юных существ пытается воспеть и представить как сопротивление смерти. Здесь Эрос в его самом элементарном смысле противостоит каменному, лишенному жизненного порыва Танатосу, во власти которого находится общество.

Хотя пустыня, куда попадают герои, — исключительное место, тем не менее для героев пустыней, т.е. местом, лишенным жизни, оказывается все. Не случайно роскошная вилла отца Дарии выстроена тоже из камней. И когда Марк говорит: «Тут все мертвое», то он имеет в виду не только пустыню. Но раз мертвое все, то нужно это «все» покинуть. В связи с этим весьма знаменателен ответ Марка на вопрос Дарии, зачем он угнал чужой самолет. «Чтобы улететь с земли». Таков юношеский максимализм, который от Марка передается Дарии.

Но если возникает желание покинуть землю, то выходом является или смерть, или же ее заменяющий полет над землей. Для Марка это одно и то же. Лишь так можно расшифровать то, что Марк оказался на аэродроме. Это не случайность, а закономерность. Происходящее в фильме начинено лишь смертью, от чего герои и пытаются освободиться. Но раз все вокруг

мертво, то все и следует уничтожить, чтобы возродить новую жизнь. Вот почему, узнав о смерти Марка, героиня мысленно, в своем воображении переживает взрыв виллы отца (причем многократно повторенный), а затем и взрыв всего, что ее окружает.

Режиссер во второй раз позволит себе условный прием. В первый раз это эротический балет тел в мертвой пустыне Забриски-Пойнт и во второй раз — симфония взрыва как виртуальный и тотальный террористический акт. Это уничтожение общества, не отвечающего больше идеалам входящего в жизнь бунтарского поколения. Юношеский максимализм потенциально начинен террором. Террор полиции вызывает к жизни террор молодых, а последний — снова крутые меры полиции.

Таким образом, несмотря на оставшуюся реальной схему детективного жанра, в соответствии с которым строится данный фильм, то, что в криминальном фильме воспроизводится со знаком минус, в фильме М. Антониони воспроизводится со знаком плюс. В данном случае преступник предстает в героическом свете. Режиссер, а вместе с ним и зритель сопереживает герою. Идея, ради которой Марк жертвует своей жизнью, реабилитирует его как правонарушителя, как преступника и убийцу. В данном случае отклоняющееся поведение подается как поведение революционера. Для ситуации 60-х годов такая система оценок, естественно, является непривычной. Она, естественно, расходится со статьями уголовного кодекса, вызванного к жизни идеологией модерна с ее жестким принципом изоляции.

### **Особая интерпретация идеи Ф. Фукуямы: «Великий разрыв» как разрыв с культурой чувственного типа**

Суждения П. Бьюкенена подтверждают, что поставленный Ф. Фукуямой диагноз переходной ситуации является верным. Однако в отличие от Ф. Фукуямы этот диагноз не столь оптимистичен. То, что у Ф. Фукуямы вызывало лишь сомнение, у П. Бьюкенена становится причиной тревоги и предчувствия катастрофы. При этом, что удивительно, под этой катастрофой он вовсе не подразумевает тему С. Хантингтона, т.е. столкновения между цивилизациями. В поле его внимания — внутренние для американской цивилизации процессы, процессы драматические, вызывающие беспокойство мыслителя. П. Бьюкенен, естественно, печется о судьбе Америки. Но его оценка разворачивающихся событий, естественно, критическая и негативная, заставляет задуматься о том, что другие политики, публицисты и мыслители те же процессы оценивают позитивно, пропагандируя их во всем мире как идеал, как образец, которому следует подражать. Если вчитаться в П. Бьюкенена, то нельзя не задаться вопросом: не является ли экспорт идеализированных, прежде всего американской пропаган-

дой и рекламой, американских ценностей на самом деле экспортом вируса, заражающего и другие цивилизации?

Конечно, современный хаос во многом увеличивается в результате развертывания процессов глобализации как объективного процесса истории в формах американизации. Так, получается, что в современном мире ведущей политической силой становится исключительно Америка. На нее ориентируются, ей подражают, к ней относятся как к образцу. Подобное отношение приводит к тому, что ассимилируются не только позитивные ценности Америки, но и негативные, причем воспринимаемые и оцениваемые как позитивные. Но, наверное, не эта активная ассимиляция американского образа жизни для понимания и оценки создавшейся в России ситуации является главной. Для того чтобы актуальную ситуацию рассматривать как разрыв, здесь достаточно много внутренних причин.

Впрочем, для обозначения разрыва в России существует особый и устойчивый термин, который при анализе революции 1917 года используется историками. Так, исследование об этой революции В. Булдаков назвал «красной смутой». Когда события 1917 года В. Булдаков описывает в соответствии со смыслом термина «смута», он проводит параллель между революцией 1917 года и вялотекущей революцией ельцинской эпохи (90-е годы). Смуту 90-х годов истекшего столетия историк расшифровывает как очередной в российской истории кризис империи. Однако этот термин отечественными историками употребляется применительно к событиям предшествующей истории, например к эпохе Лжедмитрия (XVII век). Не избежал этого и В. Булдаков, соотнося события ельцинской эпохи с революцией 1917 года, с одной стороны, и с эпохой Лжедмитрия – с другой. Так, он пишет: «Но в целом нынешний кризис империи куда ближе по своим составным частям и психологическому наполнению к смуте начала XVII века. Таким сравнениям не надо удивляться; советская система была по своей структуре куда архаичнее того, что ей непосредственно предшествовало»<sup>22</sup>.

Однако какие бы факты публицистами, историками и философами ни приводились и как бы названные исторические события ни обозначались, с какими бы удаленными историческими событиями они ни соотносились, существует возможность иного, более фундаментального и циклического их истолкования. Речь идет об исторических фактах, обозначаемых Ф. Фукуямой «Великим разрывом», т.е. фактах второй половины истекшего столетия. С точки зрения этой возможности все приведенные выше суждения о вступлении человечества в эпоху великого разрыва и заката оказываются частными, узкими и недостаточными.

Этой возможности истолкования современной ситуации мы посвятили не одну публикацию<sup>23</sup>, но в данном случае без упоминания о ней мы обойтись также не можем. Речь идет об уже упоминавшейся в предыдущей главе фундаментальной концепции П. Сорокина, которая представленные выше

диагнозы публицистов и философов позволяет осмыслить на уровне не столько даже культурологии, сколько социологии культуры, а точнее, социологии культурных изменений или культурной динамики. Это и иной качественный уровень интерпретации, и иное представление о времени развертывающейся переходной ситуации. Соответственно, иная оценка и прогнозы.

Во-первых, обратим внимание на то обстоятельство, что то, что Ф. Фукуяма обозначает как «разрыв», П. Сорокин называет «переходом», хотя у него это лишь иное вербальное обозначение все того же процесса, рассматриваемого, правда, уже на ином уровне. Вот как эту ситуацию разрыва описывает П. Сорокин. «Весь наш общественный, культурный и личный образ жизни находится в состоянии трагического и эпохального перехода от умирающей чувственной культуры величественного вчера к наступающей новой культуре творческого завтра. Мы живем, думаем и действуем в сгущающихся сумерках ночи переходного периода с ее кошмарами, гигантскими разрушениями и душераздирающими ужасами. Если человечество сумеет избежать непоправимой катастрофы еще более великих мировых войн, то грядущим поколениям людей предстоит встречать зарю нового величественного порядка»<sup>24</sup>. Смысл этой переходной ситуации П. Сорокин соотносит уже не только с эпохой молодежных субкультур и контркультур, как это делает Ф. Фукуяма, и не только с эпохой вхождения в постиндустриальное общество, как это пытается представить Э. Тоффлер, или даже индустриальное общество, как пытается представить дело Э. Эриксон, а с универсальной закономерностью всемирной истории.

То, что западные публицисты называют то информационным, то постиндустриальным, то постмодернистским обществом, оказывается узким и частным проявлением мощного глобального изменения, причем инверсионного характера (и тут, конечно, можно спорить с некоторыми нашими мыслителями, почему-то убежденными в том, что инверсионные разрывы присущи исключительно российской цивилизации), охватывающего одновременно все цивилизации. Конечно, А. Ахиезер, когда он этой проблематике касается, тоже находит кое-что объективное, что характеризует исключительно российскую цивилизацию. Но она, несомненно, от глобальной тенденции, которую обнаруживает в истории П. Сорокин, не стоит в стороне. Просто здесь этот глобальный процесс развертывается по-своему.

Кстати, уделив свое внимание выявлению глобальной тенденции, связанной со сменой циклов и соответственно с возвращением к, казалось бы, уже изжитым культурным типам, значительно меньше внимания П. Сорокин уделяет тому, как этот процесс разворачивается в разных цивилизациях. Это связано и с разворачиванием цикла в специфических ритмах, и с особым типом цивилизационной ментальности и идентичности, и с традициями и т.д. Вообще говоря, этому он почти не придавал значения. Например, ментальность для него исчерпывается ментальностью типа культуры, а под

последним он подразумевает вовсе не культуру того или иного народа, а один из периодов в истории культуры. Поэтому можно утверждать, что в этом вопросе он не учитывает сильную сторону концепции Шпенглера, у которого кроме морфологии истории акцент ставился на уникальности каждой культуры.

Это кажется странным еще и потому, что, когда П. Сорокин пишет историю научной парадигмы, в границах которой он работает, в эту историю он включает концепцию немецкого философа В. Шубарта, пересказывая его концепцию смены циклов. Но именно этот мыслитель свое внимание сосредоточил на уникальности каждой культуры, проходящей, как и все остальные культуры, одни и те же глобальные циклы. Правда, расшифровывая то, что П. Сорокин понимает под ментальностью типа культуры, В. Шубарт приходит к неожиданному выводу: тип возникающей и сменяющейся существующую универсальной культуры может совпадать с типом цивилизации или расходиться с ним. Если такое совпадение можно констатировать, то в этом случае тип цивилизации выдвигается в лидеры исторического развития, задавая образцы развития остальным типам цивилизации. Так, оценивая развертывающийся XX век под углом зрения смены эонов, или культур, В. Шубарт приходит к выводу о расхождении между ментальностью рождающегося в этом столетии типа культуры и ментальностью западной цивилизации.

Как уже отмечалось, иную ситуацию он констатирует в связи со славянскими народами. По его мнению, ментальность славян соответствует возникновению наступающего иоаннического эона, под знаком которого начнется объединение народов. В. Шубарт демонстрирует такие прозрения о духовных ориентациях русского человека, которые можно обнаружить лишь у русских религиозных философов Серебряного века. Кстати, по отношению к В. Шубарту большевики оказались неблагодарными, они арестовали его и уpekли в ГУЛАГ, где он и закончил свою жизнь.

Любопытно, что в 1941 году, когда появилось исследование П. Сорокина, автор уже фиксировал все те процессы, которые во второй половине XX века Ф. Фукуяма, Э. Тоффлер и П. Бьюкенен находят в Европе. Когда в 1957 году П. Сорокин предложит переработанный вариант своей книги, то он сообщит, что в своей концепции ему ничего не пришлось изменять, поскольку, как он утверждает, его прогноз о смене культур подтверждается. «Что касается изменений, — пишет он, — внесенных в оригинальный текст, то их практически не было, поскольку не было и надобности в этом. Так как подлинные исторические события развертывались согласно диагнозу и прогнозу, поставленным в оригинальной публикации «Динамики», а основные ее предсказания за последние двадцать лет сбылись, не было нужды вносить коррективы ни в одно из существенных ее предположений: вплоть до нынешнего момента исторический процесс протекал и протекает так, как это было описано»<sup>25</sup>.

В чем же заключается смысл переходной ситуации по П. Сорокину? В чередовании на всем протяжении истории двух типов культуры: той, что основывается на чувственных, и той, что основывается на сверхчувственных ценностях. Вот как П. Сорокин описывает противопоставление этих культур, одну из которых он называет культурой чувственного, другую — культурой идеационального типа: «Допустим, в одной из двух данных культур, среди бесконечного множества других элементов, красной нитью проходит мысль о том, что подлинная, или «абсолютная», реальность — сверхчувственна, а воспринимаемая нашими органами чувств — иллюзорна. Допустим далее, что во второй культуре просматривается ход мысли как раз противоположный: существует лишь одна реальность — именно та, которую воспринимают наши органы чувств»<sup>26</sup>.

У П. Сорокина культура чувственного типа — это культура преобразования и перманентной перестройки. В этом смысле ее можно назвать культурой модерна в хабермасовском понимании. Хронологически она начинает реализовывать свой потенциал с закатом Средневековья, а более точно — с эпохи Просвещения. Поскольку для характеристики этой культуры ключевым понятием является понятие «перестройки» (а для России это вообще понятие, к которому постоянно обращаются), процитируем то место из книги П. Сорокина, которое и позволяет отождествить культуру чувственного типа с перманентной «перестройкой» как сутью культуры модерна.

Когда П. Сорокин употребляет понятие «ментальность», под ним он подразумевает ментальность типа культуры — чувственной или альтернативной ей идеациональной. Что касается ментальности культуры чувственного типа, то она связана с представлением о динамике, эволюции, прогрессе. «Динамический принцип всегда был составной частью теории и практики у носителей активной чувственной ментальности, от самых ранних — Гераклита и Лукреция — до современных эволюционистов, приверженцев идей преобразования, прогресса, динамизма, движения, мобильности, непрерывного изменения и регулирования. Категория времени играет здесь самую заметную роль, а временная перспектива оказывается неотъемлемой чертой ментальности, являющейся исторической *par excellence*. У таких теоретиков, если их практическая деятельность последовательно согласуется с активной чувственной ментальностью, вечной панaceей становится «перестройка»: перестройка во что бы то ни стало, во все времена, любой ценой. Пассивная чувствительная ментальность пронизана еще более ярко выраженной, крайней философией становления («Прошлого уже нет, будущего может никогда и не быть, настоящее — вот все, в чем мы можем быть уверены») с ее девизом «*carpe diem*» (лови день. — *Н.Х.*) и решительным предпочтением, оказываемым ценностям данного момента перед любыми прочными будущими ценностями»<sup>27</sup>.

Когда П. Сорокин говорит о распаде культуры чувственного типа, то, по сути дела, он фиксирует уже все то, что позднее будут отмечать западные



публицисты и философы — от Ф. Фукуямы до П. Бьюкенена. Вот констатация П. Сорокиным этих явлений: «Распад семьи как священного союза мужа и жены, родителей и детей продолжается. Рост числа разводов приведет в конце концов к полному исчезновению разницы между общественно санкционированным браком и незаконными сексуальными отношениями. Дети станут отделяться от родителей все раньше и раньше. Главные социокультурные функции семьи будут сокращаться, пока она не превратится в случайное сожителство самца и самки, а дом — в место, куда можно «припарковаться» на ночь, в основном для сексуальных контактов»<sup>28</sup>. Как мы убеждаемся, П. Сорокин констатирует то же, что обнаруживают Ф. Фукуяма и П. Бьюкенен, что с их точки зрения и выражает смысл и разрыва, и, как следствия этого разрыва, — «культурной войны»<sup>29</sup>.

В данном случае нас интересует не то, что упомянутые некоторые попытки западных авторов интерпретировать переходную ситуацию сводятся лишь к частным моментам перехода или просто повторяют некоторые положения П. Сорокина. Прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что для П. Сорокина переходная ситуация касается форм функционирования науки и способов научного мышления. Представляется, что для переходной эпохи оказывается весьма существенным падение, кроме всех прочих авторитетов, еще одного, а именно естественнонаучного, позитивистского знания, вообще рационализма в его западной форме и возникающий высокий статус гуманитарного знания. Но эти изменения чисто научного характера зависимы от культурных ориентаций.

Чтобы понять смысл изменений в науке, имеющий культурологический характер, попытаемся понять смысл того, что П. Сорокин подразумевает под культурой идеационального типа. Альтернативные культуры опираются на разные способы и источники получения объективного знания. Так, «идеациональная ментальность исходит из предпосылки о достоверности внутреннего опыта — божественного вдохновения, мистического единения, откровения, чистой медитации, экстаза, транса — как последнего основания и источника истины. Чувственная ментальность предполагает, что достоверность восприятия всецело или в основном опирается на показания внешних органов чувств человека»<sup>30</sup>.

Вот основополагающие ориентации в сопоставленных альтернативных культурах. «Поскольку идеационалист безразличен к внешнему миру и сосредоточен на мире внутреннем, всегда «нематериальном» или сверхчувственном, и поскольку его идеал — как можно сильнее подавлять свои физические и материальные потребности, внешние ценности материального мира, которые могут дать лишь временное удовлетворение чувственных потребностей, не имеют в его глазах никакой ценности или имеют весьма незначительную. Он стремится быть самодостаточным и независимым от них. Он рвется в вечном и нетленном мире. Его ценности носят внутренний, нематериальный характер. Противоположна ситуация с чувственной

ментальностью. Ее критериями ценности является пригодность данного внешнего объекта, способность его обработки, та или иная формы внешней активности для удовлетворения главным образом чувственных потребностей. Носитель этой ментальности не желает искать нетленных, вечных ценностей. Такие ценности не являются для него ценностями, т.к. они почти бесполезны для удовлетворения его многочисленных потребностей. Жизнь коротка, и чувственные потребности в течение этой короткой жизни меняются. Хорошая еда имеет ценность только тогда, когда есть аппетит и она может доставлять удовольствие. Любовь и секс опять-таки только тогда обладают ценностью, когда ими можно насладиться; а для старика или импотента они вообще не являются ценностями. Следовательно, зачем упускать шанс, когда он есть и можно получить удовольствие; зачем искать что-то непреходящее, когда этого, может быть, и вовсе нет, а если и есть, то доставляет гораздо меньше наслаждения, чем непрерывная череда удовольствий, полученных от удовлетворения всех желаний в момент их наивысшей интенсивности?»<sup>31</sup>

Естественно, что каждый тип культуры имеет в науке свои ориентации. Вот как это несходство в установках по отношению к знанию со стороны каждого типа культуры описывает П. Сорокин: «Аскетическая идеациональная ментальность будет требовать и стимулировать познание внутренних, психологических и мыслительных процессов (конечно, не с точки зрения психологии или химии), начиная с самых элементарных, каковыми являются ощущения, восприятия, память, представления, мышление, эмоции, желания, волеизъявления и т.д., и кончая самыми возвышенными и утонченными переживаниями экстаза, транса, внушения, гипнотизма, таких мистических явлений, как «слияние с абсолютном», «откровение», «божественное вдохновение» и т.п., от простейших идей о нематериальных явлениях до самых сложных концепций человеческой реальности, человеческой души, бессмертия, Бога, истины, справедливости, ценности и др., которые находятся в ведении гуманитарных наук (этики, богословия, правоведения, эстетики, философии, педагогики). Поскольку идеационалист вечно размышляет об этих предметах, так как знание и понимание их существенно важны для него в его стремлении совершенствоваться, контролировать и растворять свое внутреннее Я, все это неизбежно ведет к тому, что его опыт так или иначе перемещается в область нематериальных явлений. Следовательно, не будет неожиданностью, когда впоследствии мы интуитивным путем откроем, что периоды господства идеациональной ментальности всегда приводили к господству в области знания теологических, эпических и других систем мысли, имеющих дело с этими нематериальными и высокими проблемами. С другой стороны, такого рода культуры и периоды всегда были отмечены стагнацией или регрессом естественных наук и других дисциплин, имеющих дело с внешними чувствами, материальными явлениями»<sup>32</sup>.

### **Становление альтернативной культуры: дехристианизация или ренессанс религии?**

Однако если сам П. Сорокин в верности сделанного им еще в первой половине XX века прогноза не колебался, то, может быть, имеет смысл все же в начале XXI века по этому поводу высказать некоторые сомнения. В самом деле, подтверждается ли провозглашенное П. Сорокиным возникновение культуры идеационального типа или культуры смешанного типа, которую П. Сорокин тоже имел в виду? Не обращающиеся к П. Сорокину цитируемые нами западные мыслители ничего подобного не фиксируют. Но ведь очевидно, что культура идеационального типа связана с преодолением крайних форм рационализма в его западных формах и с возрождением традиции, в том числе религиозной.

Констатируя порожденные разрывом негативные процессы, Ф. Фукуяма тоже задает вопрос: «Должны ли мы ждать какого-либо непрогнозируемого или, скорее всего, неконтролируемого религиозного возрождения, которое восстановило бы социальные ценности?»<sup>33</sup> Вообще-то, фиксируя возрастание хаоса и беспорядка еще в конце XIX века, некоторые русские философы при ответе на заданный позднее Ф. Фукуямой вопрос не колебались. Так, В. Соловьев в своем сочинении «Оправдание добра» доказывал, что и знание, и вообще жизнь может спасти лишь возрождение религии.

Однако в том, в чем не уверен Ф. Фукуяма, абсолютно убежден П. Бьюкенен. По его мнению, без возрождения христианских ценностей хаос не устранить. Между тем в реальности разворачивается не возрождение веры, а ее угасание, т.е., как выражается П. Бьюкенен, дехристианизация западного общества<sup>34</sup>. Собственно, для него в постановке диагноза смерти Запада это главный аргумент. Ведь когда угасает вера, то человек отказывается и от продолжения рода. Но именно это, как доказывает П. Бьюкенен, и происходит с современным западным миром.

Пожалуй, с наибольшей полнотой угасание веры в своих фильмах выразил И. Бергман. Философским размышлениям на эту тему посвящен его фильм «Седьмая печать», о котором мы будем говорить подробно. Но, быть может, достаточно камерный его фильм «Причастие» эту мысль выразил с наибольшей полнотой. Главный герой фильма – викарий Томас. Фильм начинается с проповеди викария и ею заканчивается. Впрочем, ее сопровождает еще колокольный звон. Формально вера в поселке, где служит викарий, существует. Церковь функционирует. Священник произносит проповеди. Но, по существу, она отсутствует. Ведь викарию приходится произносить проповеди в пустой церкви. Если на утреннем богослужении еще присутствует несколько человек, то на дневное уже никто не приходит. Проповедь викария начинается в пустой церкви. Но это, так сказать, констатация угасания веры. А ведь важны еще мотивы.

Понятно, что если жители поселка перестают посещать церковь, то, значит, веры больше не существует. Но священник продолжает соблюдать ритуал. А сам-то он верит? Собственно, на этот вопрос пытается ответить и режиссер. Поэтому не случайно центральным персонажем он делает человека, находящегося ближе к Богу. Томас болен. У него то ли грипп, то ли туберкулез. Он все время кашляет. Мы ощущаем его физическое недомогание. Но ему некому помочь. Его жена давно умерла. Он одинок. Его знакомая — учительница Марта, посещающая его проповеди, — пытается ему помочь, она приносит в церковь горячий обед для него, предлагает лекарства. Но болезнь Томаса к физическому недомоганию не сводится. Он чувствует, что, когда к нему со своими вопросами, страхами и заботами приходят жители поселка, он оказывается неспособным им помочь. Чтобы помощь была эффективной, сам жрец должен верить в Бога. Лишь в этом случае его ответы могут вселить в людей уверенность, веру, желание жить, наконец. Но дело в том, что веру в Бога у И. Бергмана утрачивает и сам викарий и страдает он не столько от физического недомогания, сколько оттого, что его помощь людям становится неэффективной. В том, что он им говорит, нет убежденности, поскольку нет веры. Он понимает, что все его слова, его проповеди пусты и даже лживы и никакого утешения и надежды людям он дать не способен.

В этом смысле особенно красноречива линия супругов Персонов — Ионаса и Карин. Первый раз супруги заходят к викарию сразу же после богослужения. Карин говорит, что она и ее муж страдают от одиночества. Кроме того, ее пугает страх мужа. Причина страха? Ионас прочитал в газете, что в Китае скоро создадут атомную бомбу. Он боится, что скоро произойдет мировая катастрофа. Кроме того, у него много забот, в семье трое детей, ожидается четвертый, душит безденежье. Викарий пытается утешить супругов, но его аргументы звучат неубедительно. Полагая, что жалкие, дежурные фразы викария объясняются его физическим недомоганием, супруги оставляют его, обещая, что Ионас зайдет позже. В ожидании Ионаса Томас задает себе вопрос, почему его аргументы так неубедительны? Он вообще уже перестает верить в то, что Ионас когда-либо к нему зайдет. Зато к нему приходит учительница Марта, спрашивая, прочитал ли он посланное ему ее письмо — признание в любви к Томасу. Она хотела бы знать, почему он ее избегает, хотя она хотела бы жить только ради него, ибо она его любит.

Чтение письма прерывается, ибо Ионас все же приходит. Викарий продолжает беседовать с Ионасом, пытаясь понять причину его тревог, чтобы помочь ему. Но так получается, что беседа превращается в исповедь самого священника. Он рассказывает, что с тех пор, как умерла его любимая жена, его жизнь потеряла смысл. Но вместе с утратой смысла жизни угасла и его вера в Бога. Да, именно так, не с утратой веры угас смысл жизни, а наоборот. В этом признании викария скрывается глубокая мысль. Ведь для

И. Бергмана вера — совсем не то, что под ней обычно подразумевают. В центре ее совсем не Бог, которого викарий призван прославлять в своих проповедях, что он и делает. Если Бог допускает войну (которую сам викарий когда-то наблюдал в Испании), жестокость, насилие, страдания, то, что это за Бог? Это не Бог, а нечто ужасное, паук, чудовище. Да и вообще, существует ли Бог, если он такое способен допустить? Такое признание простоватого и без того напуганного Ионаса пугает. Это лишь подстегивает его тревогу, и Ионас порывается оставить викария. После слов викария: «Давайте предположим, что Бога нет. Что-нибудь изменится? Жизнь станет лучше? Смерть и жестокость станут понятными?» — Ионас все-таки покидает викария. Чуть позже викарий узнает, что Ионас покончил с собой и его мертвое тело найдут на берегу речки, куда викарий и поспешит.

Таким образом, вместо утешения викарий демонстрирует признание, а оно для слабого и несчастного прихожанина становится причиной ухода из жизни. Понимая это, Томас вопрошает Бога: «Боже, почему ты покинул меня?» Собственно, линия супругов Персонов связана с диагностированием безверия не только паствы, но и самих жрецов веры, что позволяет воссоздать мрачную картину реальности без Бога. Тем не менее, как это ни парадоксально, но фильм И. Бергмана все-таки к констатации угасания веры не сводится. Режиссер пытается доказать, что Бог в жизни все же существует, но люди его не замечают, более того, они его пытаются увидеть там, где его быть не может. Бога нет в пустой церкви. Сакральные изображения на стенах церкви, которые все время попадают в кадр, некому созерцать.

Но Бог все-таки существует. Он — в сердцах прихожан. Если так воспринимать фильм, то центральным персонажем в нем будет уже не Томас, а Марта. Духовно она предстает более богатой, чем Томас. Ведь ее сердце наполнено любовью, и оно дает ее жизни смысл. Это в ее сердце существует любовь к Томасу, пусть и неразделенная любовь. И это соответствует Новому Завету. Ведь в Первом послании Иоанна Богослова сказано: «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем» (Ин. 4:16). Марта находится на дистанции по отношению к вере, которую Томас исповедует («Ваша вера мрачна и невротична»), а ее любовь свободна от всяких формальностей. Она признается, что, натолкнувшись на непонимание Томаса, она задала Богу вопрос о причине своего страдания и о смысле своей жизни. И, как она признается, получила от Бога ответ. Ведь свою любовь к Томасу она воспринимает именно как ответ Бога и его вмешательство в ее жизнь.

Смысл этого ее преображения с помощью любви, которая есть вера, сам режиссер высказал в своем интервью. Отвечая на вопрос, почему восприятие Бога у И. Бергмана связано не с сильным, всемогущим образом, а с чем-то вроде чудовища, он как настоящий протестант отвечал: «Речь идет

о полном отказе от мысли о возможности спасения за пределами земной жизни. Святое заключается в самом человеке. Это единственная святость. Она земная. Форма святости — любовь»<sup>35</sup>. Если так, то носителем святости в фильме является вовсе не священник, не Томас, а учительница Марта. Святость проявляется в земной любви, которой ее сердце и наполнено. «Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (Ин. 4:8). Страдания же Томаса связаны не с неверием в далекого и невидимого Бога, а с утратой такой земной любви.

В фильме постоянно звучит тема не столько отвращения Томаса к влюбленной в него Марте, сколько его сильной любви к умершей жене, фотографию которой он носит с собой и часто вынимает, чтобы на нее посмотреть. Когда была жива его жена, викарий читал убедительные проповеди, и в церкви было много прихожан. Вера держалась именно на любви, земном чувстве. Утрата этого чувства сделала священника беспомощным и жалким. Причина отсутствия прихожан во время богослужения в церкви — не отсутствие Бога, о чем все время размышляет Томас. Она — в отсутствии любви и понимания между людьми. В этом ракурсе натуралистические подробности в отношениях между Мартой и Томасом полны смысла. Марта страдает не потому, что ее кожа покрылась сыпью, и не потому, что Томас по этой причине начал питать к ней отвращение, а от непонимания, неразделенности ее безответной любви. Ее страдания, как мы в этом убедимся в финале, имеют библейскую параллель.

Помощник викария, помогая ему одеться для богослужения, рассказывает, что перечитывал Новый Завет и дошел до того места в нем, где пытаются Христа. Он сомневается в том, что Иисусу долго пришлось терпеть физическую боль. Да такой ли уж сильной она была? Он даже позволяет себе кощунственное предположение: он, скромный служитель церкви, от физической боли страдал даже больше и дольше Христа. Но, как он продолжает рассуждать, Христос больше страдал не столько от физической боли, сколько от непонимания того, что происходит, его учениками. И помощник викария пересказывает эпизод в Гефсиманском саду. Ведь как только появились стражники, ученики Христа разбежались. Мучения Богочеловека Христа, следовательно, были не в том, что он ощущал себя покинутым, одиноким и непонятым. И не только учениками, а и самим Богом, который продолжал молчать.

В этой интерпретации Евангелия — смысл страданий Марты, современной святой. Сам режиссер признается, что Марта — материал, из которого делаются святые<sup>36</sup>. Жизнь Марты по причине неразделенной любви, которой режиссер придает метафизический, религиозный смысл, становится Голгофой. Но святость потому и святость, что она означает повторение ее носителем крестного пути Христа. Каждый святой уподобляется Иисусу. Марта — не исключение. Поэтому режиссер вправе считать ее святой. Но в этой интерпретации Евангелия звучит и тема самого викария Томаса. Не

случайно это признание предназначено Томасу, и камера будет фиксировать, как этот рассказ воспринимает именно Томас, который через минуту начнет проповедь в пустой церкви.

И слова Христа, как их передает помощник vicария («Когда его распяли, он взывал: почему ты покинул меня, Отец небесный?»), относятся также и к Томасу. Но они лишь подчеркивают молчание Бога. И Томас, как и Марта, тоже по-своему повторяет крестный путь. И снова, подобно режиссеру, зритель должен задать себе вопрос: «Существует Бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если Бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир?»<sup>37</sup>. И режиссер отвечает: есть любовь, значит, есть и Бог. Утрата любви, как это произошло с vicарием Томасом, приводит к трагедии.

Но это закономерно не только по отношению к отдельной личности, но и к судьбам христианства. Для И. Канта, например, тоже без любви не существует христианской веры. Философ пришел к этому выводу не сразу. Имея в виду формулу «Бог — это любовь», А. Гулыга пишет: «С годами Кант внял критическим голосам, обвинившим его в черствости, а, может быть, и сам понял силу аффекта, влекущего одного человека к другому, объединяющего людей узам более прочными, чем страх и обязанность»<sup>38</sup>. Но что интересно, с открытым им заново принципом любви И. Кант связывает вообще судьбу христианства. Он пишет: «Если когда-либо христианству суждено будет утратить достоинства любви (а это произойдет в том случае, когда место кротости займет вооруженный предписаниями авторитет) и поскольку в моральных делах не существует нейтралитета (а тем более коалиции противоположных принципов), то антипатия и отвращение к нему станут господствующим образом мышления и антихрист, которого считают провозвестником Страшного суда, начнет свое (предположительно основанное на страхе и своекорыстии) недолгое правление, а затем, поскольку христианству, предназначенному быть мировой религией, судьба не благоприятствует стать таковой, наступит в моральном отношении извращенный конец всего сущего»<sup>39</sup>.

Как известно, Л. Толстой внимательно читал И. Канта. И, возможно, в предсмертном монологе Андрея Болконского звучит не только мысль Иоанна Богослова, но подразумевается и вывод И. Канта. Андрей Болконский размышляет так: «Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую проповедовал бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив...»<sup>40</sup> И наконец, спустя несколько страниц мы находим следующее продолжение этой мысли в монологе князя Андрея: «Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека... Счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви! Понять его может всякий чело-

век, но сознать и предписать его мог только один бог. Но как же бог предписал этот закон? Почему сын?...»<sup>41</sup>

### **Возвращаясь к фильму Ф. Феллини «Сладкая жизнь»: дехристианизация продолжается**

Смерть Запада, о которой размышляет П. Бьюкенен, — главная тема в фильме Ф. Феллини «И корабль плывет». Однако эта тема доминирует уже в его фильме «Сладкая жизнь», вышедшем еще в 1959 году. Именно в этом фильме звучит мысль о невозможности продолжения рода, что так заботит и П. Бьюкенена.

В фильме, например, сопоставлены две семьи. Семья рафинированного интеллектуала Штайнера и семья главного героя, преуспевающего журналиста Марчелло Рубини, которого так артистично играет М. Мastroianni. Правда, у Марчелло семьи еще нет, она лишь в самом начале возникновения. Подружка Марчелло, Эмма, безумно влюблена в него, но Марчелло постоянно ей изменяет. Этим частым увлечениям Марчелло во многом способствует и род его деятельности. Ведь он постоянно должен бывать на разного рода встречах, презентациях, юбилеях, фестивалях, приемах, торжествах. Там он знакомится с новыми женщинами, например с американской кинозвездой Сильвией, приехавшей в Рим на съемки голливудского исторического фильма о древних римлянах. Встречается Марчелло и с девушкой из богатой семьи Магдалены, влюбленной в него. В одном из первых эпизодов Марчелло везет Магдалену в пригород Рима, на квартиру к встретившейся на улице проститутке. И поцелуи влюбленных будут иметь место на жалкой постели бедной проститутки. Такова прихоть аристократки Магдалены.

Однако каждое утро, когда Марчелло возвращается домой, Эмма устраивает ему бурные сцены. Однажды он обнаруживает ее отравившейся в порыве ревности. Пришлось срочно вызывать «скорую помощь» и отвезти в клинику. Дело доходит до того, что Эмма начинает сопровождать Марчелло везде, где по заданию редакции должен появляться Марчелло. Так, Эмма сопровождает его во время представления, устроенного телевидением по случаю явления детям Девы Марии. Но в основном сцены с Эммой — это бурные скандалы. Наконец Марчелло вынужден заявить, что эгоистическая любовь Эммы мешает ему успешно заниматься своей деятельностью и он вынужден навсегда порвать с ней. Так что семья у Марчелло, всего скорее, и не сложится.

Что же касается Штайнера, то он старше Марчелло, он любит свою очаровательную жену и своих детей — мальчика и девочку. На одном из вечеров в доме Штайнеров, где присутствует Марчелло, гостям показывают детей Штайнера, все потрясены чудесными детьми, да и теми чув-



ствами, которые питает к ним сам Штайнер. Однако выясняется, что в случае со Штайнером мы имеем вовсе не семейную идиллию. Все оборачивается трагедией. Оказывается, Штайнера, о котором кто-то из гостей говорит, что он похож на высокий шпиль готического собора, и откуда не слышны голоса людей, преследует страх, как и героя бергмановского фильма «Причастие», нет, ему страшно не потому, что ему кто-то угрожает, а просто его преследует страх перед жизнью. Дело оборачивается так, что Штайнер кончает жизнь самоубийством, а до этого убивает своих прелестных детей.

На этот раз Марчелло вынужден появиться в квартире Штайнера не как его друг, а как репортер из газеты, в которой он ведет рубрику происшествий. Он наблюдает, как папарацци с фотоаппаратами встречают автобус, на котором возвращается домой ни о чем не подозревающая жена Штайнера, и безжалостно щелкают своими аппаратами, преследуя несчастную женщину. Самоубийство Штайнера — решающий аргумент для того, что семья самого Марчелло, видимо, все же не состоится. Еще недавно при встрече (а встреча происходит в соборе, и там Штайнер будет играть на органе мелодию Баха и будет что-то говорить о звуках вечности, извлекаемых из земных недр) Штайнер спросил, как идет у Марчелло работа над его книгой. Но Марчелло нечего сказать Штайнеру. Он отдает себе отчет в том, что его продвижение по службе, его успехи связаны с его выбором жизненного пути. И этот выбор получается не самым верным. Ведь он изменил литературе как интеллектуальной и духовной деятельности и начал работать в газете. Он пишет репортажи и статьи. Ему хорошо платят. Его читают. Он приобрел известность. Купил квартиру, машину. В общем, он процветает. Но про себя он знает, что как творческий человек он не состоялся.

При следующей встрече со Штайнером в его квартире Марчелло признается незнакомой женщине: «Я сейчас делаю то, что мне не по душе». А Штайнеру он признается, что должен был бы изменить свою жизнь, но не может. «Я с каждым днем опустошаюсь. Когда-то я к чему-то стремился, а сейчас все растерял». Естественно, что для Марчелло изменить жизнь — это значит следовать духовному идеалу Штайнера. Конечно, Марчелло об этом не говорит, но зато это желание проговаривает на вечеринке у Штайнера недалекая мешаночка Эмма: «Марчелло, у нас должен быть такой же дом». Для Марчелло смерть Штайнера означает, что он лишается духовного идеала. И значит, не суждено состояться не только его жизни, но и его семье. Получается, что в этом мире хаоса семья оказывается недостижимой.

Для понимания этой мысли особое значение имеет эпизод приезда в Рим отца Марчелло, провинциального предпринимателя, специализирующегося по продаже шампанских вин. Оказавшись в Риме в очередной раз, отец решает, как и всегда, потряхнуть стариной. Он просит сына повести его

в ночное кабаре. В нем он был еще много лет назад. Старик увлекся. Знакомство с одной из танцовщиц, французенкой Фани, и много бокалов выпитого шампанского обернулись причиной внезапного сердечного приступа. Как только приступ миновал, отец спешит на поезд. Поговорить по душам с сыном не удастся. А ведь следовало бы. Только Фани шутливо скажет ему: «Везите сына в провинцию, а то избалуется здесь». Но никого и никуда уже не увезти. И есть что-то в этом эпизоде очень щемящее, тоскливое. В данном случае щемящая грусть подчеркнута и выступлением под печальную мелодию на эстраде старого клоуна. Есть что-то клоунское и в отце. Для чего в фильме эпизод с приездом отца? Дело в том, что Марчелло переживает кризис. Смерть Штайнера выбивает у него почву из-под ног. Идеал рухнул. Но, может быть, встреча с отцом что-то может подсказать? Ведь отец тоже всегда идеал. Но отцу нечего сказать сыну. Разговор все не о том, люди говорят, чтобы не молчать, а потому в их действиях и словах нет смысла. Отец словно подражает сыну, стремясь найти в ночном Риме лишь развлечение. Но развлечение только скрывает пустоту. И вынужден Марчелло постоянно присутствовать по праву преуспевающего, модного журналиста на вечеринках с римскими интеллектуалами и аристократами.

Особенно показателен в этом смысле предфинальный эпизод на одной из вилл. Вилла пуста, заброшенна. В ней уже давно никто не живет. Но стены дворца украшены портретами людей, дедов и прадедов из прошедших веков. Бюсты римлян у стен. Вилла построена пять веков назад, в эпоху Ренессанса по заказу папы Юлия II. Когда развлекающиеся аристократы со свечами проходят по пустой вилле, кто-то упрекает ее хозяина за то, что тот свой замок забросил. Кто-то восклицает: «Какая разруха! Как после войны». Почему режиссеру понадобилась заброшенная вилла, по которой в исторических костюмах ходят друзья Марчелло? В замке темно и страшно. Люди говорят о призраках. Но ведь и сами они тоже призраки. В этом замке они чужие. И никакие они не наследники знаменитых предков, портреты которых развешаны по стенам. Несмотря на свои славу и деньги, это пустые и несчастные люди, они призраки, а жизнь, которой они живут, псевдожизнь. Жизнь ненастоящая.

Этого Ничто и страшится Штайнер. Ему оказалась невыносимой жизнь, которой будут жить его дети. Поэтому он и ставит точку. Это жизнь без перспективы, без будущего. Это мертвая жизнь. Как та огромная мертвая рыба, извлеченная в финале фильма рыбаками с помощью сетей из моря. Почему в фильме появляется именно эта сцена – на берегу моря с рыбаками? Не имел ли в виду режиссер здесь евангельское Тивериадское озеро, в котором рыбаки ловили рыбу? И среди них Иисус нашел одного из своих апостолов.

Но почему же из этой реальности ушла жизнь? Почему произошло омертвление? Почему покончил с собой Штайнер и почему остро переживает отсутствие смысла жизни Марчелло, пытающийся залить свое отчаяние вином и небезобидными играми на людных вечеринках вроде той, когда он

разорвет подушку и извывает пухом и перьями одну из своих подружек, а потом оседлает ее и предложит ей поиграть в лошадку. И еще он предложит раздеться и приступить к коллективным любовным утехам.

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вернуться к началу фильма. Первый кадр фильма — это развалины древнего собора, а над развалинами — вертолет, перевозящий статую Христа. И парит над Римом фигура Христа с распростертыми руками. Внизу знаменитые площади старого города и новые микрорайоны. А вот собор Святого Петра. Раздается звон колокола. Увидев в небе над городом вертолет, по улицам с криком пробегают дети. На крыше одного из домов в новом микрорайоне загорают в купальниках девушки. Марчелло, оказавшийся в вертолете, успеет попросить у одной из них телефон. Нравы изменились. Они стали свободными. Культура чувственного типа оказывается в зените.

Это особенно демонстрирует в одном из эпизодов появившаяся в Риме известная американская кинозвезда Сильвия. Она увлекается Марчелло, покидает своего мужа-продюсера. Ее встречают журналисты и папарацци Рима как настоящую языческую богиню. Марчелло, танцует с ней, говорит: «Вы появились в день сотворения мира». Голливудская звезда и будет вести себя как богиня. Она свободна. Она раскрепощена. Богиня, конечно, никого не удивляет интеллектуальным блеском во время интервью. На вопрос, что ей нравится больше всего, она ответит: «Только любовь». На вопрос: «Вы спите в пижаме или в ночной рубашке?» — она ответит: «В постель беру только две капельки французских духов». Вот звезда устремляется под купол собора Петра, и за ней едва успевают папарацци. Вот ужин с богиней в ресторане, куда приглашен и Марчелло. Ее встреча со знакомым голливудским коллегой, который снимается в Риме в костюмном историческом фильме. Он играет римского императора. Танцуя с ним, Сильвия бросает туфли и обнажается. Танец не нравится ее мужу. Человек из ресторана в одежде римлянина вручает ее мужу брошенные Сильвией туфли. Муж съезвит: «Подожду, когда римлянин принесет мне нижнее белье». Сильвия и в самом деле бросает мужа и уезжает с Марчелло.

На улицах ночного Рима пробуждаются ее языческие инстинкты. Услышав лай собаки, она пытается его имитировать. Она будет делать это до тех пор, пока на ее лай не откликнутся все собаки Рима. Марчелло хотелось бы отвезти Сильвию к кому-нибудь из своих знакомых на квартиру. Но не получается. Зато купание в фонтане под звездным небом демонстрирует языческую свободу Сильвии. Ну что из того, что на рассвете на одной из улиц Рима раздастся звук пощечины. Это муж звезды ударит сначала Сильвию, а затем и Марчелло. Так развлекаются новые аристократы.

Однако у попадающих в объектив камеры персонажей проявляются не только языческие влечения, но и духовные порывы, жажда чуда. Все-таки культура идеационального типа, оказавшись подпочвой, постоянно прорывается в реальность. Так журналистам становится известно, что детям из

бедной семьи – мальчику и девочке – явилась Дева Мария. Как репортер Марчелло эту сенсацию пропустить не должен. Он первым навещает детей и их родителей, берет у них интервью. Место, где явилась Мадонна, заполнено толпой людей. Все жаждут чуда. Но чуду быть не суждено. Священник в явление Мадонны не верит.

Но поскольку люди жаждут чужда, то репортеры должны этим воспользоваться и устроить шоу. К месту явления Мадонны подвезены громоздкие съемочные аппараты, осветительные приборы, краны. Сейчас начнется имитация чуда. Люди жаждут чуда, и они его получают. К сакральному месту, как водится в таких случаях, привезли больных и увечных. Они жаждут исцеления. Кто-то умоляет Мадонну исцелить больного ребенка, кто-то просит сотворить чудо. Даже Эмма умоляет Мадонну, чтобы она помогла ей удержать при себе Марчелло. Уже придумана мизансцена, найдено место, где будут перед камерой находиться дети. Все действие сосредотачивается вокруг дерева, у которого и появилась Мадонна.

Но как только шоу началось и дети появились у дерева, хлынул дождь. Шоу следовало отменить. Но тут в телешоу вторгается реальность. Ведь реальность – желание чуда, а не телевизионное представление. Жажда чуда подталкивает иррациональную толпу к дереву. Дети остаются у дерева. Девочка говорит: «Мадонна сказала, что если на этом месте не будет построена церковь, то она больше никогда не появится». Телевизионные камеры фиксируютдвигающуюся под дождем и обезумевшую толпу. Но чуда все же не будет. Не будет, следовательно, и исцеления. Вместо исцеления последует смерть одного из привезенных к месту явления Мадонны больных. Он умрет. Священник склоняется над накрытым белой простыней телом и начинает произносить молитву.

Такова реальность. Храм разрушен. От него остались лишь развалины. Религия угасла. Нет веры. Остается призрачная, ненастоящая жизнь, которую вынужден вести и Марчелло. Эта жизнь не имеет духовного центра, стержня, середины. Это хаос. Поэтому сюжетная организация происходящего на экране невозможна. Но это и демонстрирует Ф. Феллини. Его фильм бесструктурен. Это цепь сменяющих друг друга происшествий. Как в газетной хронике. Вот чудо явления Мадонны, вот приезд голливудской звезды, вот самоубийство интеллектуала, вот развлечения аристократов в загородной вилле. Но этот прием организации, примененный Ф. Феллини, имеет резонанс. Ведь даже А. Тарковский в фильме «Андрей Рублев» подпадет под влияние итальянского режиссера и эту композицию повторит.

Вообще, приблизительно в это же время, когда фильм «Сладкая жизнь» выходил на экраны, соотечественник Ф. Феллини У. Эко обнаружил свою концепцию нового сюжетостроения, что получило обозначение «открытого» произведения. Улавливая тенденцию к разрушению традиционного сюжета с присущим ему максимумом действия, У. Эко доказывал, что речь идет отнюдь не о неупорядоченности. По сути дела, в современных

произведениях (а их иллюстрациями могли бы служить фильмы Феллини и Антониони) неупорядоченность лишь кажущаяся. Просто публика еще не успела овладеть пониманием упорядоченности, предпринимаемой на новом уровне, и испытывает трудности при восприятии произведений подобного рода. «В общем и целом, мы исследуем различные моменты, когда современному искусству приходится считаться с Неупорядоченностью, которая не является слепым и неисправимым беспорядком, отметанием всякой упорядочивающей возможности, но представляет собой плодотворный беспорядок, позитивность которого показала нам современная культура, разрушение традиционного порядка, который западный человек считал неизменным и окончательным и отождествлял с объективным строением мира»<sup>42</sup>.

В связи с концепцией «открытого произведения» У. Эко не случайно упоминает о фильме «Сладкая жизнь»<sup>43</sup>. И может быть, следующее высказывание У. Эко об открытости произведения лучше проясняет композицию фильма Ф. Феллини. «Современное повествование все больше ориентируется на разрушение сюжета (понимаемого как наличие однозначных связей между теми событиями, которые оказываются существенными для финальной развязки) и создание псевдосюжетных линий, основанных на описании «глупых» и несущественных событий»<sup>44</sup>. Однако, по мнению У. Эко, именно такие «несущественные» события и оказываются в высшей степени существенными, если воспринимать их в соответствии с другим пониманием повествования. В самом деле, ведь у Ф. Феллини и, может быть, в еще большей степени у М. Антониони разворачиваются события, лишённые драматических связей в их традиционном понимании. Сам У. Эко называет фильмы «Приключение» и «Ночь», делая акцент на новой форме рассказа, в котором ничего не происходит или происходит то, что не похоже на заслуживающее повествования событие<sup>45</sup>.

В Средние века любое деяние человека сопровождают ангелы. Как свидетельствует фильм Ф. Феллини, в современном Риме место ангелов занимают папарацци. Они фиксируют жизнь не столько людей, сколько призраков. Однако в фильме Ф. Феллини ангел все же появится. Это девушка, которую Марчелло случайно встретит в одном из скромных кафе, где он уединяется, чтобы срочно отпечатать на машинке очередной репортаж в газету. Девушка не из Рима, она приехала сюда из Умбрии. Марчелло не может отвести от нее глаз, так она похожа на ангела. Это и в самом деле так. Феллини умеет подбирать типажи. О том, что она похожа на ангела, Марчелло говорит и ей самой.

Второй и последний раз ангел, т.е. девушка из Умбрии, явится Марчелло, как Мадонна детям из бедной семьи в пригороде Рима, в финале, когда рыбаки вытаскивают из моря огромную мертвую рыбу. Наблюдающий за этим Марчелло вдруг слышит, что его окликают. В самом деле, это на другой стороне берега девушка-ангел, узнав Марчелло, что-то пытается ему

сказать. Он узнает ее, но не может расслышать ее слов, безуспешно пытаясь дать ей понять, что ее слов он не понимает. Дело в данном случае не в том, что он не слышит слов девушки. Он не понимает знака Бога. Этот знак связан с возможностью спасения для Марчелло. Но спастись уже невозможно. Вместе с другими обреченными Марчелло бредет по берегу – в никуда. Последний кадр фильма – средний план девушки-ангела, с сожалением наблюдающей, как от нее отдаляется Марчелло. Он означает: герой не спасется, да он и сам уже не желает спасения. Он знает о своей обреченности и ничему больше не сопротивляется. Плышет по течению.

Как данный финальный кадр, так и все предыдущие эпизоды фильма не вызывают сомнения в оценке происходящего самим режиссером. Это жесткая оценка потому, что она религиозная. Художник понимает, что религиозная жизнь угасла, жизнь превратилась в хаос, а люди – в призраки. Взрыв язычества – оборотная сторона дехристианизации Запада. Да, язычество может быть ярким, привлекательным и влекущим, как тело голливудской кинозвезды, как ее витальный инстинкт, но после многих веков христианства это язычество не может не восприниматься аномалией. Как свидетельствует фильм Ф. Феллини, культура чувственного типа находится в апогее именно потому, что угасла религия.

Сегодня, спустя половину столетия после появления фильма Ф. Феллини, ничего не изменилось. Некогда поставленный Ф. Феллини диагноз по-прежнему актуален. Культура чувственного типа все еще сильна. Жизнь преодолевает призрачность лишь в том случае, если возродится религия. Возродится религия, – возродится и смысл жизни. Люди в фильме предстают призраками потому, что смысл их жизни отсутствует. Если храм разрушен, необходимо возвести новый храм. Хотя бы на том месте, на котором детям явилась Мадонна. По поводу того, может ли возродиться религия, у Ф. Феллини пессимизма нет. Если у людей есть жажда чуда, жажда веры, то религия может возродиться. Ангелы существуют, необходимо лишь их увидеть и услышать. Но чтобы к этому быть способным, необходимо радикально изменить жизнь. Но пока герой к этому оказывается неспособен, как не способен к преображению и весь мир. Этим объясняется неудовлетворенность героя собой и невозможностью проявить лучшее, что в нем заложено, в самой жизни. Та жизнь, которой он живет, не требует духовных подвигов, она слишком заземлена, бесформенна, ничтожна. Понимание этого рождает чувство оставленности и безнадежности.

### **Смотрите, кто пришел: личность идеационального типа на экране Запада**

Трудно сказать, переживает ли сегодня Запад религиозное возрождение. Судя по тем выводам, к которым приходит П. Бьюкенен, ничего подобного не происходит, и даже наоборот. Об этом и высказался Ф. Феллини еще

полвека назад. Поэтому для того, чтобы подтвердить прогноз П. Сорокина о возрождении идеациональной ментальности и становления культуры идеационального типа, которая только и может противостоять хаосу и помочь поставить точку над переходной ситуацией, обратим внимание на то, что если культура идеационального типа в целом все еще остается проблемой, то тип идеациональной личности можно уже фиксировать.

Правда, личность этого типа, не опираясь на соответствующую ей культуру, предстает маргинальной. Но в этом качестве она пребывает лишь до определенного момента. Это переходный момент. Такой переход известен и восточным культурам, исходящим из оппозиции между инь и ян. «История как целое, — пишет Т. Григорьева, — не может не подпасть под действие закона смены мировых ситуаций, чередования инь—ян. Активные, динамические эпохи сменяются эпохами относительного покоя, умиротворенности. Если, в самом деле, наступила фаза ненасильственного мира, то наверх, естественно, поднимутся люди мягкие, деликатные, не расположенные к насилию, — люди иньского склада, терпимые, человечные и проникательные. Раньше их третировали как «слабых», отдавая предпочтение сильным личностям харизматического типа, которые чуть не погубили мир. На смену «человеку цивилизации», рациональному, деятельному, одностороннему прогрессисту (яньского склада) идет «человек культуры», гуманный и разумный (*homo sapiens-humanitatis*), в котором воссоединятся оба начала. Таков закон: низ и верх будут меняться местами, пока не появится Целый человек. Не нужно переустраивать мир, нужно понять его и жить в согласии с ним. Будущее неотрывно от прошлого и обусловлено им. И есть куда идти, где черпать живую воду»<sup>46</sup>.

Вот эта-то маргинальная личность как носитель иньского склада, а она как раз и представляет культуру идеационального типа и интересует чаще всего западных режиссеров второй половины XX века, хотя их творчество протекает в культуре чувственного типа. Собственно, этот тип личности можно фиксировать на протяжении всего XX века, когда идеациональная личность уже оказалась востребованной, но вынужденной существовать в культуре с иными ориентациями. Мы попробуем проиллюстрировать это положение фактами из истории кино.

Однако прежде всего предстоит определиться с самим этим типом личности. Поэтому попробуем понять, что под типом идеациональной личности сам П. Сорокин подразумевал, ведь он первым употребил этот термин. Прежде всего тип культуры П. Сорокин соотносит с типом личности. В каждом типе культуры функционируют соответствующие ему образцы, которые тиражируются реальным поведением и ментальностью конкретных людей — носителей ценностей этого типа культуры. Хотя одно дело образец, а совсем другое — реальное поведение, которое в жизни от этого образца может отклоняться, все же можно утверждать, что «типом культуры обусловлены не только формы, поощрение и сдерживание определен-

ных поступков и реакций, но и поступки, тесно связанные с удовлетворением элементарных биологических потребностей»<sup>47</sup>.

Так, к одной (чувственной) ментальности относятся люди чувственные, потребности которых максимальны, а усилия, направленные для их удовлетворения путем изменения внешней среды, велики, к другой — люди с минимальными потребностями, энергия которых направлялась на достижение сверхчувственных, неземных ценностей.

Когда П. Сорокин предпринимает характеристику чувственной ментальности, то ее самое характерное свойство для него заключается в специфическом отношении к реальности. Здесь реально лишь то, что дано органам чувств. Эта реальность мыслится как становление, процесс, изменение, эволюция, прогресс, преобразование. Способ реализации потребностей чувственного человека заключается не в преобразовании духовного мира, а в преобразовании и эксплуатации внешнего мира. В своем максимальном проявлении эта потребность характерна для политических деятелей, великих завоевателей и основателей империй.

Чувственная ментальность предполагает телесную концепцию Я, она проявляется в чувстве собственного достоинства, самоуверенности, в заботе о теле и его благополучии. В качестве иллюстрации к этому тезису можно было бы обратиться к недавнему фильму М. Скорсезе «Авиатор», чрезвычайно показательному не только для демонстрации маргинальной личности, но в данном случае для американской ментальности в целом. Однако мы обратимся к фильму В. Херцога «Агирре, гнев Божий» (1972), повествующему о событии далекой истории — экспедиции испанских авантюристов, отправившихся к берегам Амазонки на поиски сказочно богатой страны Эльдорадо.

Действие фильма происходит в XVI веке, когда испанские конквистадоры успели разграбить государство инков, но оказались бессильными обуздать свой боевой авантюристический дух. Их пассионарная энергия была направлена на поиски несуществующего места. К мирной жизни они оказались уже неспособными. Ведь оставшиеся за плечами сражения и убийства способствовали естественному отбору. Среди направляющегося на поиски золота отряда остались лишь самые мужественные, самые жестокие и самые изощренные в насилии, способные усеять землю трупами ради идеи.

Таким и предстает дон Лопе де Агирре — человек вне времени в блистательном исполнении Клауса Кински, обладающего такими внешними данными, которые оказались способными заменить все глубины человеческой психологии. Это тип личности, который можно обнаружить во все века и у всех народов вплоть до последних столетий с их политическими фанатиками, отправлявшими в концлагеря и газовые печи миллионы людей. Однако первая ассоциация, которая возникает, когда следишь за действиями жестокого дона Лопе, — это, конечно, сравнение его со зло-



деями Ренессанса, запечатленными Шекспиром. Аналогия не случайная, поскольку это та же эпоха.

Конечно, среди путешественников есть и более благородные авантюристы, например Гонсало Писаро. Он ощущает себя государственным мужем и пытается все свои решения формулировать на бумаге в виде королевского приказа. Один из таких приказов он диктует, когда утопающие в болотной грязи люди теряют силы и не могут продвигаться дальше. Писаро — государственный муж, он подчиняется дисциплине и способен обеспечить порядок. Его решения освящаются авторитетом испанского короля. Обо всем, что происходит с экспедицией в джунглях, мы узнаем из дневника путешествующего вместе со всеми монаха Каспара де Карвахала. Он вел дневник, и строчки из его дневника облегчают труд сценариста — они призваны связать эпизоды фильма в единый нарратив. Гонсало Писаро принимает решение остановить продвижение, ведь уже начали умирать люди. Это гуманное решение государственного мужа.

Так, сопровождающие отряд индейцы, не выдерживающие климатических перемен, начинают умирать как мухи. Но трудно и воинам — испанцам, ведь они несут на руках оружие, тянут за собой пушку, несут на руках носилки с возлюбленной одного из командиров. Решение Писаро таково. Большая часть экспедиции останавливается, разбивает лагерь, а в это время четыре десятка самых храбрых воинов на плотках продолжают поиски Эльдорадо. Группу разведчиков должен возглавить дон Педро де Урсо, а сопровождать его будет его возлюбленная донна Инесс. Его заместителем назначен дон Лопе де Агирре, и его будет сопровождать дочь Лопес. Цель экспедиции — не только разведка баснословно богатой земли, но и пропаганда среди туземцев слова Божия. Отряду дан срок на поиски Эльдорадо — одна неделя. Писаро уверен, что покровительство Девы Марии принесет свои плоды и воинам удастся обнаружить вожденное место. Если же этому не суждено случиться, то они должны будут вернуться назад.

Так нам становится ясно, что пассионарная стихия способна организовываться в рациональные решения. Они также подтверждаются установками церкви. Ведь люди ощущают не только государственный долг, но и авторитет церкви. Они преследуют миссионерские цели. И отряд отправляется по реке в поисках обетованной земли. Река оказалась слишком бурной, и один из плотов не может выбраться из водоворота. Уже по вопросу о помощи обреченным мнения разделились. Дон Педро де Урсо приказывает высадиться и спешить на помощь несчастным. Дон Лопес де Агирре жестко реагирует, уверяя, что помочь им невозможно. Христианские аргументы в его сознании уже не действуют. Он настоящий разбойник. Страсть вырывается на свободу и не подчиняется разуму.

Далее мы будем наблюдать перерождение пассионария в субпассионария с его примитивными разрушительными инстинктами. Хотя воины все

равно спешат на помощь, они не успевают это сделать – индейцы расстреливают всех, кто оказался в водовороте. На протяжении всего путешествия зритель будет наблюдать, как стрелы диких индейцев-каннибалов будут одного за другим пронзать испанских воинов. Сопровождающий отряд один из индейцев заранее знает трагический исход этого предприятия и спокойно наблюдает за разворачивающимся действием. Он знает также и то, что действия испанских завоевателей страшнее землетрясения, и тут уж ничего поделать нельзя.

Но драматизм фильма лишь к затаившимся в лесных зарослях по берегам реки индейцам явно не сводится. Перед каждой очередной жертвой в зарослях наступает тишина, замолкают испуганные птицы, и на плоту среди озирающихся по сторонам испуганных воинов возрастает тревога. Она овладевает даже обезумевшим Агирре. Драматизм во многом связан с действиями жестокого убийцы дона Лопе де Агирре. У него на все имеется своя позиция. Для него главное – цель, т.е. открытие Эльдорадо, а средства могут быть совершенно аморальные. Когда де Урсо требует похоронить погибших по-христиански, Агирре приказывает расстрелять плот с трупами из пушки. В конце концов де Урсо теряет веру в необходимость дальнейшего продвижения и думает о возвращении в лагерь, но он наталкивается на сопротивление Агирре. Когда индейцы угоняют ночью плоты, Агирре, не советуясь с командиром, приказывает строить новые, чтобы продолжать продвижение. Он уже не владеет собой, им владеет жажда завоевания и освоения новых земель. Его инстинкт вырывается из культуры и становится самодовлеющим. Он становится преступником.

Когда де Урсо приказывает вернуться, Агирре велит идти дальше. У него есть образец. Когда Кортес получил приказ отступить, он ему не подчинился, и это принесло ему успех, он завоевал Мексику. Страсть Агирре оказывается сильнее приказа верноподданного испанского короля. Всех несогласных он или заковывает в цепи, или расстреливает, или казнит. Он убежден, что цель оправдывает все его жестокости. Люди оказываются уже неспособными сопротивляться тирану. Они запуганы. А когда возлюбленная де Урсо обращается за помощью к монаху, тот говорит: «Во славу Бога церковь всегда была на стороне сильнейших». Наконец, Агирре разыгрывает бунт против испанской короны и императором объявляет одного из воинов – дона Фернандо. Вскоре тот будет убит стрелой туземца.

Так, Агирре уже не подчиняет свой высвободившийся инстинкт дисциплине, а вызывает к жизни институции, способные оправдать его действия. Когда Агирре устраивает суд над де Урсо, новоиспеченный император, хотя он и комический император, дарует подсудимому жизнь, что Агирре не нравится. Но в данном случае он не протестует. Вскоре он найдет способ отправить несогласного с его действиями конкурента и прикажет его повесить, что и будет сделано. Он пытается также миссионерство-

вать. Когда схватывают индейцев, им пытаются объяснить, что такое Библия и что в ней — слово Божие. Но, взяв Библию в руки, дикарь говорит, что книга молчит. Обратить дикарей в новую веру невозможно. Агирре это мало интересует. У него другие методы и цели. Его интересует богатая земля, а не люди, которые ее населяют, ими он может пожертвовать в любую минуту.

Оставшиеся в живых воины находятся в предвкушении открытия земли с несметными богатствами. Монаху, например, обещан золотой крест, украшенный драгоценными камнями, ведь у него крест серебряный, да и то он его потерял. Впрочем, монах вскоре упадет мертвым от стрелы дикаря. Испанцы убеждены, что земля, которую они обнаружат, будет значительно большей, чем Испания. Это им льстит. Единственное, что осталось в Агирре человеческого, это то, что он привязан к сопровождающей его дочери. Но стрела туземца пронзает и ее грудь. Когда он молча расстается с дочерью, кажется, что в выражении его лица появляется что-то человеческое, хотя он и не плачет. Что касается возлюбленной донна Педро, то она решает лучше погибнуть от индейцев, чем от аморального убийцы Агирре, и она принимает решение покинуть плот. Все молча наблюдают ее ритуальный уход в лес. Все понимают, чем это кончится, но никто не может этому противостоять. Не делает этого и Агирре. Страх перед Агирре заставляет всех молчать. Оставшиеся в живых наконец требуют возвращения в лагерь Писаро. Но это уже невозможно, ведь стрелы дикарей будут свистеть до тех пор, пока на плоту никого не останется.

Но дело не только в стрелах дикарей, но и в безумии Агирре. Этот аргумент весомей. Агирре не желает думать о возвращении. Он говорит: если сейчас повернуть назад, то богатствами могут завладеть другие. Дело даже не в золоте. Если даже на этой земле ничего нет, все равно это будет земля его, Агирре. Власть и слава дороже золота. Это он, Агирре, который сам себя называет «гневом Божиим», эту землю откроет. Именно «гнев Божий» движет его волей и поступками. Во всяком случае, именно так он представляет себе свои действия и этим их оправдывает. Но раз гнев, а не убеждение, то Библия здесь не поможет. Здесь способен прояснить дело и помочь добиться цели лишь меч, который постоянно берут в руки и обращают его и против туземцев, и против своих же воинов. Главное же в том, что Агирре откроет новую землю, и об этом будет знать весь мир. Его имя прославится. Это и называется величием.

Наиболее драматическими в фильме оказываются последние эпизоды, когда ослабевшие от голода воины теряют ощущение реальности, путая реальность и галлюцинации. Лишь Агирре окажется еще способным отличить реальность от миража и подтвердить, что на дереве действительно оказывается корабль с парусами. Ведь когда-то уровень воды в Амазонке был выше. Но эта сохраняющаяся способность отличать реальность от видения лишь подчеркивает полное перевоплощение пассионария Агирре

в утописта. Ведь в действительности никакого Эльдорадо не существует. Это лишь слепая вера Агирре делает ее реальной. Если корабль действительно застрял на верхушке деревьев и это является реальным, то Эльдорадо — полностью нереальный образ, который для Агирре оказывается реальной самой реальности. Ради нее приносится в жертву все, что существует в жизни вплоть до любимой дочери.

Это психология великого завоевателя эпохи Ренессанса. Ведь его амбиции не ограничиваются обнаружением Эльдорадо. Его планы шире. Он должен отвоевать у Кортеса Мексику и установить новые государственные границы. Потом он признается, что и к дочери у него было особое, связанное с его завоевательными планами отношение. Он предполагал жениться на собственной дочери и создать династию для нового, пока еще не существующего государства, образованного из завоеванных им земель. Оказывается, то, что до его признания воспринималось единственным просветом в душе безумца и убийцы Агирре, является тоже деталью в задуманном им замысле. Своей целью Агирре ставил завоевание всего континента, и ради достижения этой цели на карту было поставлено все, в том числе человеческая, отцовская привязанность к дочери. Он клянется, что выстоит и добьется цели, ведь он, Агирре, есть сам «гнев Божий».

Что же это за тип личности, представленный В. Херцогом, реконструирующий на экране один из эпизодов западной истории? Истории той эпохи, когда Запад в своих границах еще не устоялся и пребывал в постоянной динамике. В ту эпоху в массе его населения преобладал пассионарный тип личности, способный без сожаления жертвовать своей жизнью и жизнью других людей. Это была эпоха энергетического порыва людей, который расходовался в войнах, крестовых походах, противостоянии религиозных общин, в обнаружении новых земель, к чему и оказались причастными персонажи фильма В. Херцога. В эпоху, когда на Западе численность этого типа личности значительно понизилась, т.е. уже в наше время как время надлома, В. Херцог ради прояснения психологии своей эпохи решил воскресить контрастную эпоху, поражающую своей непохожестью на нашу.

К настоящему времени пассионарный пыл Запада иссяк, а следовательно, психологическая основа развития динамичной культуры чувственного типа, ориентированной на постоянное преобразование государственных структур и географических пространств, исчезла. Зато возникла основа для воспоминания об альтернативной культуре и ее возрождения, что мы и делаем предметом анализа. Собственно, фильм В. Херцога — тоже воспоминание, но это воспоминание о молодости западной культуры, не обретшей своей окончательной формы, когда ее силы не успели перебродить, культуры становящейся и оказывающейся во власти стихии, а людей — во власти страстей. Но это воспоминание о том, что подвержено распаду и исчезновению, о том, что уже не существует.

Что же касается альтернативной культуры, то для ее становления показателен вспыхнувший интерес Запада к Востоку. Современный запад переживает ту эпоху в истории человечества, которая напоминает ситуацию кризиса и разложения, а точнее, надлома античной, точнее, греко-римской культуры и, еще более точно, ситуацию эллинизма, когда восточные учения и культы активно вторглись в сознание населения Рима, способствуя разрушению рационализма и практицизма римлян и интересу к мистической, сверхчувственной реальности. Хотя, проводя аналогии с эллинистической эпохой, указывая на усиливающийся интерес к восточным учениям и культам, мы, естественно, нашу аналогию сводим лишь к одному аспекту. Смысл этой аналогии значительно шире. Ведь, пожалуй, ничто так не напоминает позднюю Античность, как плюрализм на Западе XX века философских школ и учений, что и получило выражение в искусстве.

Агирре представляет тот тип личности, ментальность которого выражает дух культуры чувственного типа. В своем чистом виде на современном Западе он едва ли существует. Нас же сейчас интересует больше идеациональная ментальность и ее носитель — идеациональный тип личности. Для него чувственная реальность — лишь видимость, иллюзия, сновидение. Истинная реальность — нечто потустороннее, скрытое за видимостью, отличное от чувственного и материального покрывала. Как выражается Тертуллиан, «чтобы знать, каково есть то, что видимо, необходимо глубже исследовать то, что невидимо»<sup>48</sup>.

В отличие от носителей чувственной реальности, идеациональные типы не стараются приспособиться к тому, что кажется им поверхностным, иллюзорным, нереальным. Они стремятся установить контакт с истинной реальностью, которая находится за пределами видимого. Для них истинная реальность — это сверхчувственная реальность. Это сознание как раз и было характерно для эллинистической эпохи, о чем свидетельствует одно из направлений в философии и эстетике этой эпохи — неоплатонизм, значимость которого для последующей эпохи, в том числе и эпохи активного распространения христианской идеи, невозможно переоценить.

Степень удовлетворения потребности носителей идеациональной культуры связана с добровольной минимизацией физических потребностей в максимальной степени вплоть до полного от них отказа. Им присуща минимизация плотских потребностей и отказ от них, что сопровождается отрешенностью от чувственного мира и собственного тела. Реальность для них — нечто вечное и неизменное, в отличие от изменчивого становления. Изменяются лишь иллюзии и видимости. Время здесь статично, вообще оно не играет никакой роли.

В конце концов, пытаясь противопоставить носителей чувственной культуры носителям культуры идеациональной, П. Сорокин прибегает к классификации К. Юнга, утверждая, что аскетическая идеациональная

ментальность носит интровертный характер, что означает направленность на свое Я, его анализ и изменение, а активная чувственная ментальность носит характер экстравертный, ибо преследует преобразование чувственной среды (49). Если активная чувственная ментальность растворяет внутреннюю жизнь и внутренний мир во внешнем, то идеациональная ментальность направлена к неосозаемому и невидимому.

Сам П. Сорокин иллюстрирует противопоставленные им типы, с одной стороны, эпикурейцами, которые, как он полагает, «смотрят на внутреннюю жизнь и ее процессы, на все духовные и нематериальные процессы или как на невежественное заблуждение, или как на отклонение, или же как особый побочный продукт («функцию», «эффект», «результат») чисто физиологических процессов, происходящих в нервной системе или в какой-нибудь другой части тела»<sup>50</sup>, с другой — сектантами. Он утверждает, что тип идеациональной ментальности проявляется в аскетизме буддистов, даосистов, христиан, суфистов, «не говоря уже о бесчисленных представителях небольших сект, добивавшихся почти фантастического подавления жизненно важных потребностей»<sup>51</sup>.

Вообще идеациональная ментальность до сих пор преобладала в восточных культурах, символом которых считается Вода, а не Огонь. Пытаясь противопоставить цивилизацию Огня, или западную цивилизацию, цивилизации Воды, Т. Григорьева пишет: «Не в том беда, что Запад шел по преимуществу дорогой Огня, а Восток следовал путем Воды, а в том, что эти две космические силы не были уравновешены. От избытка энергии огня (ян) Запад последние века бьется в лихорадке. От избытка воды (инь) Восток на протяжении тех же веков забылся, будто в летаргическом сне, пока не пробудила его от этого сна огненная стихия Запада. Избыточная энергия огня, естественно, искала выход (слишком много того или другого, инь или ян, грозит гибелью) и направилась туда, где ее явно недоставало. Перераспределение энергий, по закону Целого, вселенскому закону всеобщего Равновесия, было неизбежно. Другое дело, что непробужденное сознание придало этому естественному процессу обмена энергиями насильственную, варварскую форму — колониальной экспансии вместо диалога цивилизаций, обмена культурой и знанием, в чем тот и другой мир испытывали крайнюю нужду. Но и в этой, непростой ситуации находились те, кто стоял над страстями, над личным и национальным эгоизмом»<sup>52</sup>. Актуализация идеациональной ментальности на Западе, о чем свидетельствует опыт кино, по сути дела, свидетельствует о начавшемся интенсивном диалоге Запада и Востока.

Приводя цитату из П. Сорокина, как не обратить внимание на резонанс учения Будды на Западе второй половины XX века, что получило отражение в искусстве, и в частности кино. В качестве иллюстрации мы обратимся к фильму Б. Бертолуччи «Маленький Будда», в котором, между прочим, кроме сюжета дается история жизни Будды и излагается его учение.

Что касается аскетизма буддистов, о котором говорит П. Сорокин, то в фильме есть эпизод, когда Сиддхартха (у будущего Будды пока такое имя) не подчиняется отцу и, несмотря на его запрет не выходить за пределы королевства, тем не менее владения отца покидает. Влекомый жаждой познания, он отправляется в лес, где обнаруживает общину аскетов. Когда он садится под дуб и длительное время медитирует, к нему проявляют интерес аскеты. Отказавшись от всех видов удовольствия в этой жизни, они ожидают прозрения, пробуждения. Им кажется, что у Сиддхартхи можно этому научиться. Ведь в момент, когда Сиддхартха нарушает запрет отца и покидает его владения, начинается его великий путь пробуждения от сна.

Концентрация на своем Я позволяет Сиддхартхе повелевать миром. Так, когда в лесу начинается дождь, к нему приползает огромная змея и становится его крышей. Это наблюдают аскеты. Способность Сиддхартхи делать чудо заставляет аскетов поверить в него, и они становятся его первыми учениками. Впрочем, наступит день, когда аскеты оставят Сиддхартху, ведь он вскоре придет к выводу о том, что аскетизм — ложный путь познания. Однажды он услышит фразу старика: «Если струну натянуть до предела, она порвется, если не натянуть — она не будет издавать сладкие звуки». Тогда он смягчит аскетизм — искупается в реке и примет пищу из рук деревенской девушки. С аскетизмом покончено. Открыт принцип золотой середины в пути.

Когда П. Сорокин, имея в виду аскетов, пишет о фантастическом подавлении жизненно важных потребностей, то это положение можно проиллюстрировать убежденностью Сиддхартхи в том, что следует покинуть родных — отца, мать и своего ребенка, которые познанию мира могут помешать. С тех пор как он обнаружил, что в жизни существует бедность, болезни, страдания и смерть, жажда познания у него становится безграничной, ведь своей целью он ставит их преодоление. Отец оберегал юношу от прикосновения со страданиями, но однажды Сиддхартха, гуляя по городу, услышал прекрасную песню, исполняемую женщиной-чужестранкой. Это произвело на восприимчивого юношу огромное впечатление. Содержание песни было связано с той страной, где певица родилась, но которую ей пришлось покинуть. Судя по тому, как женщина пела, это была благословенная страна. Это открытие Сиддхартхи опровергало то, что говорил его отец. А он говорил, что за пределами его королевства существуют лишь одни страдания. Юноше хочется проверить, так ли это. Если мир так прекрасен, то почему его нельзя увидеть. Будущий Будда охвачен стремлением познать мир. Поэтому он и нарушает запрет отца покидать королевство.

Но ведь что значит покинуть владения отца? Это означает покинуть любимую жену-красавицу и маленького сына. Без него они могут погибнуть. Сиддхартха все же это суровое решение принимает. Ночью он про-

щается со спящими женой и ребенком, стараясь подавить слезы. Он должен их покинуть ради них же самих. Ведь он теперь знает, что все люди смертны, а значит, не будут избавлены от страданий, старости, болезней и смерти в том числе его жена и сын. Он обязан это предотвратить, он должен проникнуть в тайну бессмертия. И будущий Будда решение задачи находит.

Это связано с реинкарнацией, с тайной умирания и последующего нового рождения умершего в других людях. Умирая, человек вовсе из этого мира не исчезает. Он снова и снова возвращается в него, правда, в облике других людей. Но не только людей. В начале фильма лама Норбу расскажет одному из своих учеников притчу о священнике и козленке. Когда священник решает принести козленка в жертву, его решение козленка рассмешило. На вопрос удивленного священника, почему он смеется, козленок отвечал: «Я уже умирал сотни раз и вновь рождался. Но на этот раз я появлюсь в образе человека». Этим и объясняется его радостный смех.

Так мы подошли к сюжету фильма Б. Бертоллуччи. А он начинается с получения ламой из тибетского монастыря по имени Норбу известия о том, что в американском городе Сиэтле снова родился покинувший этот мир несколько лет назад лама Дорджи. Лама Норбу ждал этого известия все последние годы, хотя уже чувствовал приближающуюся свою смерть. Он рад, что наконец-то известие получено. Ведь его жизнь омрачалась мыслью, что он не доживет до этого дня, ибо стал стар и немощен. И действительно, когда мальчик из Сиэтла будет доставлен в тибетский монастырь и будет идентифицирован как лама Дорджи, лама Норбу закончит свой жизненный путь. Он один останется в пустой комнате, будет несколько дней медитировать и во время медитации покинет мир.

Известие о новом рождении умершего ламы приходит из Америки, от тибетского монаха, преподающего в американской школе астрологию и математику. Монах представляет центр по пропаганде Дармы, т.е. учения Будды, в котором когда-то работал лама Дорджи. Дело в том, что монах из Сиэтла постоянно видел один и тот же сон, в котором умерший лама Дорджи приводил его на пустырь, где строился дом. Дом и в самом деле был выстроен, в нем стала жить семья инженера. Вскоре в этой семье родился ребенок мужского пола по имени Джесси. Монах уверен, что сон был символическим. Лама Дорджи не случайно приводил монаха во сне на пустырь. Мальчик Джесси — это вновь родившийся лама Дорджи. Данное событие призвано иллюстрировать идею реинкарнации.

Далее на экране происходит знакомство монаха с матерью мальчика, которая тоже преподает в школе, а затем и с его отцом. Когда лама Норбу прилетает в Сиэтл, монахи навещают семью инженера и знакомятся с ребенком. Лама Норбу дарит мальчику книгу, в которой рассказано о жизни и учении Будды. История Будды мальчика заинтересовала, он постоянно будет открывать эту книгу, а описанные происшествия с Буддой будут ожи-



вать на экране, развертываясь параллельно поискам вновь родившегося ламы Дорджи. Дело в том, что вновь родившийся лама Дорджи одновременно обнаружен в разных местах – в Америке, Непале и Индии. Так, на звание ламы Дорджи претендуют сразу три ребенка. Но первый из них – Джесси.

Первоначально отец Джесси ничего не желает знать о реинкарнации. Вся эта история утилитарно мыслящему американцу совершенно не нравится, как и то, что монахи полны решимости забрать Джесси с собой в тибетский монастырь. Впрочем, вскоре все изменится. Однажды отец мальчика узнаёт о внезапной смерти своего друга и тяжело переживает это событие. Под воздействием этой трагедии он начинает многое в своей жизни пересматривать. Так, он меняет отношение к предложению ламы Норбу и уже не сопротивляется поездке сына в Тибет. Когда же против этого возражает его жена, он объявляет ей, что он сам поедет с мальчиком в Тибет. Еще недавно отец сообщил ламе Норбу, что в реинкарнацию не верит, сейчас он уже это допускает. Поскольку мальчик изъявляет желание поехать в Тибет, отец едет с ним, проявляя интерес к таинственному превращению. Трансформация рационалистически мыслящего американца в носителя восточного миросозерцания в данном фильме весьма показательна.

Начинается путешествие в Тибет отца с ребенком. До Тибета они окажутся еще в Непале, где был обнаружен второй кандидат на ламу Дорджи – мальчик Раджу, – и затем в Индии. Именно в Индии лама Дорджи родился в облике девочки Гиты. Когда путешественники оказываются в гостях у родителей Гиты, ее мать рассказывает, что, оказывается, много лет назад их дом посетил лама Дорджи. Когда он покидал их, он прислонил свою руку к ее животу. Женщина признается, что она забеременела как раз в то время, когда услышала о смерти ламы.

Эпизод с посещением дома, где живет девочка Гита, интересен параллельным монтажом. Гита приглашает мальчиков посетить их сад, в котором когда-то голодный тигр съел ее дедушку. Впрочем, столкнувшись с голодным тигром, дедушка сам предложил тигру себя в качестве пищи. Такая его щедрость объясняется уверенностью в том, что он ведь не исчезнет, а вновь возродится. Во время знакомства с садом Гита приводит мальчиков к огромному дубу, и мы узнаем в нем тот дуб, под которым когда-то прозрел Будда, разгадав тайну бессмертия.

Под этим дубом на глазах у детей (и это уже прием не параллельного, а внутрикадрового монтажа) разыгрывается драма искушения Сиддхартхи демоном Маррой. Сначала Марра подсылает Сиддхартхе прекрасных девушек, чтобы вызвать у него желание, но их чары оказываются бессильными перед невозмутимым Сиддхартхой. Тогда, потерпев поражение, Марра насылает на юношу тучу воинов, выпускающих стрелы. Кажется, Марра побежден невозмутимым Сиддхартхой. Но вот Марра попытался предпри-

нять еще одно, последнее усилие. Он сам появляется перед Сиддхартхой в образе его двойника. Но и это ни к чему не приводит. Ведь Сиддхартха уже обрел спокойствие. Он перестал чувствовать и радость, и страдание. Он вспомнил то свое состояние, когда он впервые появился на свет. Он ощутил первичную сущность всех вещей. Теперь-то он по-настоящему пробудился от сна. Никакие внешние воздействия больше его не беспокоили. Он проснулся, т.е. преодолел чувственный мир, мир страстей. Он достиг нирваны. Пробужденный от сна – это и есть Будда. Так Сиддхартха становится Буддой. История Будды, изложенная в подаренной ламой Норбу Джесси книге, закончилась.

Наконец все три претендента оказываются в тибетском монастыре и принимают участие в обряде идентификации. Так получилось, что на этот раз умерший лама возродился одновременно в трех лицах. Лама Норбу прокомментирует: так бывает, ведь лама Дорджи был особенным человеком. Уже во время поездки в Америку отец Джесси заметил недомогание ламы. Но ламе стало плохо и во время опознавания. Когда обряд закончился, лама уходит медитировать и во время медитации умирает. Каждый из трех претендентов получит по чашке с пеплом от преданного огню тела ламы. Фильм заканчивается эпизодом, когда Джесси со своими родителями садится в лодку, выходит в море, чтобы там бросить в воду чашку с пеплом. Пепел от брэнного тела исчезает, а вот душа ламы Норбу вновь рождается. Только вот в образе кого на этот раз она войдет в мир снова?

Очевидно, что замысел фильма Б. Бертолуччи появился не на пустом месте. Его появлению во многом способствовали те настроения, что имели место на Западе, а именно увлечения учением о реинкарнации. Хотя западная религиозная традиция такие представления исключает, тем не менее это настроение все же здесь распространялось. В данном случае можно провести параллель с интересом к восточным учениям в поздней Античности. Так, в эллинистическую эпоху был популярен культ персидского бога света Митры. Он оказался серьезным конкурентом Христу. «В его (Митры. – Н. Х.) культе, – пишет В. Бычков, – соединились мистериальные элементы, восходившие к орфическим и пифагорейским тайнодействиям, с формами персидских культов солнца и света. В религии Митры господствовали космические начала. По своему духу она была ближе к неоплатоническому мистицизму, чем к христианской религии спасения»<sup>53</sup>.

Но когда мы утверждаем, что на Западе не было основы для распространения чуждого религиозным системам Запада восточного учения, в данном случае буддизма, то это не совсем верно. Ведь в каждой культуре верхним пластам психологии и религии противостоит ее подпочва, т.е. вытесненные на дно культуры, в ее бессознательное представления и архетипы. Такой подпочвой будет самая настоящая архаика, связанная не столько даже с религией, сколько с фольклором. Такая подпочва сохраняется и на Западе. В эпоху актуализации архаики (а эт.е. уже наше время) такая подпочва не

может не быть активной. Именно о такой подпочве говорит В. Пропп, утверждая, что на Руси существовала вера в то, что в облике рождающихся младенцев в мир вновь приходят некогда умершие предки.

### **Восточная тема в западном кино как выражение альтернативной культуры**

Несомненно, фильм «Маленький Будда» для психологии Запада показателен. Режиссер попытался вжиться, в общем-то, в чужой для западного человека мир. Хотя действие происходит в американском городе и в кадре часто появляются отец и мать ребенка, которым предстоит решать трудную задачу – предоставлять ли возможность тибетским монахам воспитать в их сыне буддийского аскета, тем не менее как индивидуальности американцы здесь не существуют. Это просто статисты. Любопытно было бы, конечно, проследить, как восточная культура проникает в западную культуру и последней ассимилируется. Но проследить на уровне психологии. Чтобы это показать, необходимо погружение не только в чуждый образ жизни, в чужую культуру, но и в глубины психологии западного человека. В этом случае, прикоснувшись к теме несходства и пересечения культур, режиссер уже не может пройти мимо соблазна это несходство показать через погружение в психологию.

Кажется логичным, что следующий за «Маленьким Буддой» фильм Б. Бертолуччи будет посвящен психологическому аспекту взаимодействия между культурами, точнее, между культурой, вечно пребывающей в статике и неподвижности, или культурой Востока, и культурой динамичной, но переживающей надлом, во всяком случае переходную ситуацию, т.е. культурой западной. Логично ожидать, что следующим фильмом Б. Бертолуччи и будет фильм такого рода. Однако у Б. Бертолуччи все оказалось наоборот. Фильм, рождение которого логично представить появившимся после «Маленького Будды», был поставлен как раз перед «Маленьким Буддой». Это фильм «Под покровом небес» – фильм на первый взгляд камерный, воспроизводящий банальный треугольник, но это только на первый взгляд, ибо драма на этот раз разыгрывается в космосе, и не только под покровом неба, но неба чужого, неба, нависающего над пустынями, саваннами и горами, и неба, казалось бы, остановившегося в вечности и в то же время постоянно изменяющего свои цветовые оттенки.

Пожалуй, именно в этом фильме природа – фантастическая и для героев, обитающих в американских городах, в этих каменных мешках, в которых не только цветовых оттенков небосвода, но и неба-то не видно, – перестает быть фоном и становится предельно активной. Оказывается, она способна передавать такие смысловые оттенки, которые не передать с помощью вербальных структур. В российском кино такое умение воспользоваться природным пейзажем не как фоном действия, а активной смысло-

вой субстанцией, пожалуй, продемонстрировал лишь А. Сокуров в фильме «Дни затмения».

Кто такие эти герои, оставившие большой американский город и оказавшиеся в городах Северной Африки? Почему именно Северной Африки? Почему в Марокко, Алжире, Судане? Они – туристы? Оказывается, нет. На этот счет уже в первых сценах, когда герои со своими чемоданами высаживаются на берег, есть ответ. Они представляют сами себя не туристами, а путешественниками. Это подчеркнутое уточнение делает женщина по имени Кэт, путешествующая со своим мужем. Из последующего разговора мы узнаем, что она состоит в браке с мужчиной по имени Порт уже десять лет. А в чем же разница между туристами и путешественниками? Кэт точно знает ответ. Оказывается, путешественники не ограничены временем. Они вообще могут не возвращаться домой. Странное уточнение и странное заявление. Но по отношению к персонажам этого фильма оно является ключевым. Раз герои могут и не возвращаться домой, значит, он им не очень и дорог. У них нет четкого плана путешествия, и они не знают, долго ли их путешествие продлится. Этим путешествием они хотели отдалиться стихии, ничего не планировать и никуда не спешить. Просто раствориться в ином мире, отличном от того, который они покинули. Скорее они предстают странниками, нежели путешественниками.

Это какое-то выпадение героев из предельно регламентированного образа жизни западного человека, изнемогающего под грузом колоссального напряжения и утилитарности. Естественно, поскольку они ускользают от этой регламентации, поскольку у них есть внутреннее желание оставить и свой дом, и свой город, и свою культуру, для этого их странствования более всего подходит Восток. Т. Григорьева пишет: «Потому и потянулись Запад к Востоку, Восток к Западу, чтобы уравновесить крайности. И они встретятся, когда эти крайности уравновесятся в самом человеке, ибо в нем Всё»<sup>54</sup>.

Восточная тема в фильме Б. Бертолуччи выводит осмысление банального треугольника на иной уровень обобщений. Так, герои оказываются среди арабов. Они передвигаются с ними на автобусах, которые ходят без расписания, обедают в грязных кафе и ресторанах, в которых тучи мух, появляются на площадях и рынках, где продают мясные туши, тоже привлекающие целые облака мух. Арабы демонстрируют внимание и вежливость, но одна из спутниц героев, путешествующая в этих местах со своим сыном-алкоголиком, постоянно занимающим у Порты деньги, поскольку его мать в этом ему отказывает, утверждает, что арабы ненавидят американцев, подсматривают за ними и шпионят. Фильм «Под покровом небес» поставлен в 1990 году, когда о терроризме в таких масштабах, в которых это явление сегодня известно, еще не говорили. К сожалению, наблюдение вульгарной и злобной особы – американки – потом подтвердилось, и столкновение цивилизаций началось.

Впрочем, это подтверждают и последние эпизоды фильма, когда Кэт попытается вернуться в Америку, воспользовавшись передвигающимся по знойным пескам караваном верблюдов. Попросив разрешения идти с караваном, она предстанет перед молодым арабом, которому, судя по его взгляду, белая женщина нравится. Арабы решают взять Кэт с собой и даже устраивают ей на спине верблюда нечто вроде кресла. Потом во время стоянки она позволит арабу ее поцеловать и переспит с ним на каменной постели в одной из гостиниц. Когда же араб уйдет, чтобы продолжить путь, у ее комнаты соберутся дети и женщины, не скрывающие к белой женщине своей неприязни. Им кажется странным столь свободное поведение белой женщины, хотя она уже носит черную чадру. Чувства враждебности они не скрывают. Когда же она, проголодавшись, окажется на местном рынке и попросит продать ей пищу, толпа арабов схватит ее и начнет издеваться.

В финале мы обнаружим Кэт на больничной койке, куда приедет чиновница из американского консульства. Оказывается, все это время Кэт искал ее спутник, третий путешественник — мистер Таннер. Когда дама из консульства устраивает встречу мистера Таннера и Кэт, то Кэт уклоняется от встречи и проходит по городу, как когда-то, когда они начали с этого города знакомство с арабским миром, по этой улице шагал ее муж Порт. Этим проходом Кэт фильм и закончится. Встретиться с Кэт Таннеру не суждено, во всяком случае, зритель этой встречи не увидит. Потому что для Кэт она исключена. Ведь к этому времени она вновь ощутит любовь к своему мужу, которой она давно лишилась, а потому и готова была переспать с легкомысленным Таннером в отеле незнакомого арабского города.

Но вновь обретет она свою любовь к Порту лишь через смерть, ведь к этому времени Порту уже не будет. Он умрет в казарме, в которой помещается штаб для французских военных. Появление этого штаба даст сведения (вообще-то очень скудные) о том, в какой именно стране пребывают герои. Выясняется, что это французская колония. Когда Порт и Кэт проезжают на велосипедах, они видят, как французские солдаты ведут арабов под конвоем. Порт, имея в виду арабов, говорит: «Когда-нибудь они выкинут французов из своей страны». Порт умрет под этим чуждым сводом раскаленных докрасна небес, под рев и вой ветра, заносящего казарму морем песка. Кэт безуспешно сделает еще одну попытку обнаружить в пустом городе доктора, чтобы помочь умирающему от лихорадки мужу, а тот будет издавать предсмертные животные крики, и никого не окажется рядом. Но как помочь человеку, когда в городе эпидемия и мимо наших путешественников то и дело проносят тела умерших.

Лица арабов внимание оператора совсем не привлекают. Они все кажутся похожими друг на друга. В них не чувствуется индивидуальность. Это какая-то анонимная толпа, рассеянная в песчаной пустыне и затерявшаяся в ней. Это часть пейзажа, в котором вечное стирает время.

Арабы и хоронят-то умерших анонимно. Когда Кэт и Порт оказываются на арабском кладбище, их поражает то, что на надгробьях отсутствуют даты и имена. Собственно, это даже и не надгробия в западном смысле слова, а осколки голых камней. Это анонимные надгробия, оставленные на месте захоронения анонимных людей. Но анонимность вообще царствует в этом арабском мире. Поэтому-то и возникает драма соприкосновения между культурами — культурой анонимной и культурой предельно индивидуализированной. Но именно это несходство и представляет для западного человека соблазн. Разумеется, наши герои представляют последнюю культуру. Но в данном случае режиссер не склонен противопоставлять культуры в пользу Запада. Появление в этом анонимном мире героев оказывается не случайным. Это связано с каким-то противоречием в индивидуалистической и кажущейся благополучной культуре. Героев Восток притягивает не случайно, они в нем нуждаются. Восток для них кажется спасением. Они хотели бы преодолеть сложность и запутанность взаимных отношений.

Теперь самое время представить наших героев. Впрочем, они сами представляют себя в отделе регистрации прибывших в порт. Правда, портом это место было когда-то. Проржавевший и давно не функционирующий подъемный кран на берегу свидетельствует о тщетности в этом мире научно-технического прогресса. Когда контролер просит сообщить профессию Порты, тот затрудняется ответить. На помощь приходит Кэт: сама она — писательница, хотя Порт скажет, что она написала всего одну-единственную пьесу, да и то давно, а что касается сопровождающих ее мужчин, то ее муж — композитор (потом, в одном из эпизодов, глядя на чемодан, она вспомнит, что он когда-то на нем написал мексиканскую увертюру), а мистер Таннер — преуспевающий бизнесмен, хотя по этому поводу у Порты тоже имеется свое особое мнение. Таннер молод, обаятелен, а главное, безумно влюблен в Кэт, что для Порты не является секретом. Присутствие мужа не является помехой для ухаживаний за Кэт.

Уже в самом начале фильма зритель будет иметь возможность следить за тем, как муж пойдет бродить по улицам, где его обнаружит местный сутенер и предложит местную красавицу — проститутку. Таннер же в его отсутствие будет соблазнять его жену. Порт воспользуется предложением сутенера, будет ласкать проститутку и влипнет в историю, ведь во время объятий проститутка стащит его кошелек, но он это заметит и успеет его вернуть. Поняв это, красавица поднимает шум. Местные охранники устраивают за ним погоню, и ему едва удастся унести ноги, чтобы не погибнуть. В отель он вернется лишь утром, а к этому времени Кэт успеет переспать с Таннером. Порт уходит в ночь к проститутке, чтобы возродить угасший эрос, но это приключение не поможет ему активизировать ослабленный эрос, ведь это не его, Порты, личная проблема, а проблема той цивилиза-

ции, которую он представляет и которая является причиной подавления эроса и атрофии чувств.

Сюжет фильма вроде бы свидетельствует, что такого рода приключения и интрижки присущи людям вульгарным и поверхностным. Но для режиссера это значительные и интеллигентные люди. Это представители западной интеллигенции, изнемогающие под грузом условностей своей культуры и жаждущие от этих условностей освободиться и пробудить инстинкт жизни. Отсюда и столь легкомысленные, почти вульгарные поступки, совсем не выражающие их внутренней сути. Она сложнее и драматичнее. Как покажет дальнейшее действие, на самом деле все сложнее. В другой среде они хотели бы разобраться в своих отношениях.

Конечно, что касается мистера Таннера, то он действительно человек недалекий и поверхностный, но он, как лицо второстепенное, скоро из игры выйдет. Ревнуя Кэт к Таннеру, Порт схитрит, устраивая дело так, что тот продолжит путь с матушкой и сыночком — «монстрами», как их называют герои, — на автомобиле и скоро из поля зрения супругов исчезнет надолго. В этой драме он вообще оказывается персоной второстепенной, и его присутствие призвано лишь проиллюстрировать, что Кэт давно уже оставили по отношению к мужу какие-либо чувства. Поэтому-то она в отсутствие мужа легко уступает Таннеру. Глубокой привязанности к Таннеру со стороны Кэт, разумеется, нет. Она вообще мало что чувствует. В этом и драма. Но в том-то и дело, что ее бесчувствие — следствие мироощущения западного мужчины.

И здесь самое время напомнить, что фильм, повествующий о героях-американцах ставит итальянский режиссер, творческая биография которого началась и развертывалась на фоне колоссальной популярности фильмов М. Антониони, диагностирующего атрофию чувств у современного западного человека. Вот эта атрофия чувств и оказывается в фильме Б. Бертолуччи отправной точкой и подводной частью драматического айсберга. Как и М. Антониони, Б. Бертолуччи здесь также немногословен, и самое, пожалуй, важное в его фильме не вербальное, а визуальное начало. Налицо воздействие поэтики фильмов М. Антониони. Правда, атрофия чувств здесь не исследуется, как у М. Антониони, но все же подразумевается и, в общем, все определяет. Это все та же констатация атрофии чувств, подавления инстинкта как одного из признаков надлома западной цивилизации, которая нас здесь и интересует. Об этом все фильмы М. Антониони. Но Б. Бертолуччи продолжит эту тему, будучи убежденным, что и современный американец этой эпидемии также подвержен. И Кэт — типичная антониониевская женщина, которую мы запомнили с помощью внешних данных Моника Витти.

Но, продолжая антониониевскую тему, акцент Б. Бертолуччи ставит все же на другом. В отличие от М. Антониони он уже не ставит диагноз. Болезнь давно перестала быть латентной, и, следовательно, даже неудоб-

но было бы об этом напоминать. Что же нового приносит Б. Бертолуччи, если он затрагивает тему М. Антониони? Здесь-то как раз и возникает тема соприкосновения культур, которая у М. Антониони отсутствовала даже в том случае, когда он обращался к американской тематике, например, в фильме «Забриски-Пойнт». Если жизнь так устроена, что западный человек оказывается неспособным организовать свой чувственный мир в собственной культуре (и об этом, кстати, «Сладкая жизнь» Ф. Феллини), то у него есть возможность это сделать, воспользовавшись преимуществами другой культуры.

Собственно, проводя параллель между Б. Бертолуччи и М. Антониони, мы не должны здесь обходить и аналогии с Ф. Феллини. Ведь в Порте, которого играет Д. Малкович, мы узнаем неудовлетворенность своей жизнью журналиста Марчелло из фильма «Сладкая жизнь». Уже в «Сладкой жизни» был намек на увлечение Востоком, но для Ф. Феллини, автора фильма «Джульетта и духи», где этот мотив уже активен, это было чем-то слишком внешним, только экзотикой.

Конечно, столь характерное для Запада второй половины XX века увлечение Востоком не может не обратить на себя внимание. В этом отношении фильм Б. Бертолуччи в высшей степени является показательным, более того, он предстает следующей важной ступенью в осознании смысла такого увлечения. Но соприкосновение с чужой культурой, как это следует из фильма Б. Бертолуччи, не может принести исцеление. Избавиться от своей индивидуальности, от своего личностного груза западный человек оказывается неспособным. Его пугает анонимность этой культуры, для нее смерть не переживается столь драматично, поскольку человек в этой культуре продолжает во многом оставаться традиционным. Во время эпидемии люди гибнут как мухи, которые тучами пронесаются над рынком. Но их смерть под этими сказочными небесами здесь трагично вовсе не воспринимается. Это происходит так же естественно, как передвижение песка в пустыне или как изменение цвета небосвода.

И пожалуй, в этом фильме самым главным становится не столько соприкосновение несхожих культур, сколько столь естественная для восточной и столь трагическая для западной культуры проблема отношения к смерти. В конце концов, к этому проблемному узлу устремляются все сюжетные и смысловые нити фильма Б. Бертолуччи. Носителем страха перед смертью становится прежде всего Порт, которому суждено сначала затеряться в песках под этим сказочным небосводом, а затем и быть похороненным в этих песках. И поскольку образ Порта связан с идеей смерти, это делает его значительным и главным лицом в фильме. Это не столько реальное, живое лицо, сколько символ западного мужчины, утратившего пассивный дух. На могиле Порта тоже не останется ни даты, ни имени. Его похоронят в соответствии с нормами той культуры, в которой он волею судьбы оказался. Но, впрочем, не только волею судьбы, но и по причине



своей собственной воли как проявления личности, как и подобает западному человеку, история которого разворачивается в сопротивлении этой судьбе, без которой Востока просто не существует.

Дело в том, что в этой стране Порт уже появляется озабоченным мыслью о смерти. Похоже, что идея покинуть Америку и уехать в Африку у него и появилась в связи с его мыслью о смерти. Поэтому в соответствии с этой мыслью Порты уточнение Кэт по поводу того, что они не туристы, а путешественники — а путешественники могут домой и не возвращаться, — звучит уже несколько иначе. Ведь одно из значений слова «путешественник» путешествие на тот свет, т.е. смерть. Собственно, в какой-то степени арабская культура для западного человека в фильме и предстает культурой Танатоса. Но если уже в первый день приезда Порт познает восточный эрос, то, следовательно, он не может не познать и местный Танатос. Такова у него судьба, которую он, кстати, осознает.

В начале фильма, несмотря на сопротивление Кэт, он в ресторане отеля рассказывает свой сон. Кэт сопротивляется, может быть, потому, что рассказ Порты о сне она уже слышала. А может быть, она предчувствует драму и потому пересказ сна ей неприятен. Но Порт не шадит жену и сон рассказывает. Оказывается, во сне он тоже путешествовал поездом, который должен был врезаться в гору. Порт знал, что разобьется и погибнет, он мог бы катастрофу предотвратить. Нужно было просто закричать. Но он не закричал и разбился. По сути дела, сон Порты предвосхищает все последующие события, стягивает их в единое целое и дает ключ к пониманию смысла всего этого предпринятого путешествия. Тем более что все последующие события тоже разворачиваются на фоне гор.

Но и потом о смерти будут напоминать похоронные процессии на площадях арабских городов. Об этом напомним и песня «Я плачу по твоей могиле», которую наши герои слышат, обедая в грязном ресторане. Не случайно герои во время одной из своих прогулок, когда они приезжают в новый город и становится ясно, что Порт уже болен, оказываются на кладбище и их поражает отсутствие на надгробиях имен и дат. В это время Порт узнает, что у него украден паспорт. Без паспорта его идентификация невозможна. Он становится таким же анонимным, как и арабы, а следовательно, его погружение в анонимную стихию продолжается и ускоряется.

Тем не менее где-то посередине на пути к смерти как апофеозу небытия, т.е. для этой культуры нормы, происходит самый значимый эпизод фильма, одновременно и отсылающий к фильму М. Антониони «Ночь», и в то же время преодолевающий главный антониониевский мотив. Ведь в этом эпизоде атрофия чувств все же преодолевается и герои достигают взаимопонимания.

Однажды Порт говорит Кэт, что хотел бы ей показать место, которое для него много значит и является таким, которого ему в жизни недостает и ко-

торое его притягивает. Герои приближаются к этому месту по красному песку на фоне величественного пейзажа с горами. Для Порты это символическое место. Возможно, это соответствует месту из сна, месту крушения, катастрофы. Тем более что горы здесь тоже присутствуют. Но пока это место предстанет местом высшего озарения и осознания, понимания и прорыва героев к своим чувствам. Но, по сути дела, это место окажется могилой Порты, кладбищем, на котором он уйдет в Ничто. Он пытается описать это место, говорит о том, что здесь особое небо, оно странное и твердое. Именно это позволит предать забвению все, что осталось у него с Кэт позади, т.е. все неприятное, связанное с конфликтами, взаимным непониманием, взаимным отчуждением и атрофией чувств.

Короче, он называет свое прошлое «ночью». Ведь он по-прежнему любит Кэт, хотя его чувство постоянно наталкивается на полное ее равнодушие. Но не рождено ли ее равнодушие черствостью его самого? В отличие от Порты Кэт в этой пустыне над обрывом одиноко. После признания Порты она говорит, что они с ним слишком разные люди. Ведь Порту нравится это место, поскольку он не боится одиночества и ему в принципе никто не нужен. Он — эгоист. И она хотела бы быть такой же, как он, но не может. Порту кажется, что здесь, под покровом этого странного, застывшего неба, над бездной они наконец-то, после долгих лет непонимания, становятся друг другу близки. И Порт заключает Кэт в свои объятия. Он признается ей, что не может без нее, но им мешает быть близкими страх любить друг друга слишком сильно. В данный момент этот миг, эта вспышка чувств, наконец-то происходит. Порт обретает Кэт снова. Вот этого-то он и хотел. Именно этот эпизод и проясняет причину приезда героев в незнакомую, чужую страну. Цель достигнута. Сейчас этот незнакомый и чужой мир можно было бы и покинуть.

Но уехать отсюда уже невозможно. Никогда не знаешь, когда отправится автобус и отправится ли он вообще когда-нибудь. А кроме того, Порт уже обречен, он ослабел и начал бредить. Кульминационный миг пробуждения чувств оказался и началом умирания героя. И становится неясно, приехал ли он в эту страну, чтобы обрести любовь снова или умереть. Это к нему приходит вместе. И какие бы усилия Кэт ни предпринимала, трагедия близится к развязке. Перед смертью Порт сделает важное признание. Он действительно одинок. Но это для него — норма, ведь ему никто не нужен. Видимо, это-то и оттолкнуло от него Кэт. На самом же деле, как он признается, все эти годы он жил ради Кэт, но об этом не знал сам. Это не проходило через его сознание. Сейчас же, познав миг единения перед бездной, он это знает точно. Но этот вывод он сделает уже перед самой смертью, собрав для признания последние силы. Это будут его последние слова.

Казалось бы, Порт достиг цели, которую перед собой ставил, готовясь к путешествию, но это решение задачи, свойственное западному челове-

ку. Он уже достаточно погрузился в этот мир и вынужден подчиниться жестоким и бесчеловечным, с точки зрения его, западного человека, меркам. Он, наконец-то познал эрос, остается лишь познать Танатос, причем познать его таким, каким он предстает уже в этой чужой культуре. Порт интуитивно ощутил, что обрести свое чувство можно лишь через преодоление эгоизма как неотъемлемого свойства западной индивидуальности. Это можно сделать лишь через преодоление условностей своей культуры. Потому это путешествие он и организовал, правда, оно обернулось путешествием в иной мир.

Путешествуя по этой культуре, он в нее перевоплотился, и на него она воздействовала исцеляющее. Но перевоплощение не может происходить лишь как перевоплощение в какое-то одно проявление. Оно требует тотальности. А тотальное приятие культуры может произойти не только через обретение чувств и любви (и в этом – полемика Б. Бертолуччи с М. Антониони), но и через приятие смерти, смирения перед судьбой. Приобщение к чужой культуре через смерть, через уничтожение и исчезновение, отказ от жизни. Для Порты это означает небытие, уход в Ничто. Иное дело Кэт, ведь со смертью Порты фильм не заканчивается. Именно Кэт суждено пройти эту инициацию, посвящение в нормы иной культуры до конца. Став свидетелем умирания Порты, проявления Танатоса по-восточному, Кэт приобщается к восточному эросу. И соитие с арабом на каменном ложе – это тоже часть познания, часть этой культурологической инициации. После этого сакрального акта Кэт уже не захочет видеть поверхностного бизнесмена Таннера с его пошлой эротикой. Отныне она будет жить другой жизнью, это будет уже другая Кэт. В финале она побредет по улице арабского города, и нам трудно представить, имеется ли у нее желание вернуться в Америку. В каком-то смысле она тоже ведь умирает. Но умирает с точки зрения своей культуры. Эта ее «смерть» не является физической, как для Порты.

Смерть Порты во многом символизирует смерть мужского инстинкта, но, следовательно, и угасание западной культуры в целом. Однако остается еще женское начало. Ведь метания Кэт – следствие не столько чувственной, сколько духовной импотенции Порты. Оказавшись в чуждой культуре, она демонстрирует большую пластичность. Тем более что она и Порт путешествуют как раз не в отцовской, а в материнской культуре. Все культуры, в которых пафос рационализма отсутствует, а традиционность существует, являются материнскими. Значит, с Кэт режиссер связывает надежду на возрождение. Возрождение через приобщение к материнской культуре.

В заключение остается лишь констатировать, каким драматическим оказывается для западного человека второй половины XX века соприкосновение с другой, в данном случае с арабской, культурой. И едва ли можно преодолеть ее надлом с помощью усвоения норм чужой культуры. Судя по

всему, выходом из создавшихся противоречий это усвоение норм чужой культуры все же явиться не может. Героиня не может вернуться в свою культуру (и то, что она избегает любовника, в этом отношении является символическим), но чужой она остается и в этой культуре. Не случайно камера перестает снимать в момент ее прохода по заполненной арабами улице. Отныне она будет странствовать, где бы она ни оказалась. Она оставила свой дом и не обрела дома на чужбине, а потому обречена на странствование. Она вышла из одной культуры и не может приобщиться к другой. Видимо, странствование — следствие утраты идентичности, что и происходит с западным человеком в последние десятилетия. Такой выход за пределы культур оказывается и проблематичным, и драматичным. Но ведь именно эту мысль и хотел донести Б. Бертолуччи, приковывая наше внимание к неблагоприятию этого кажущегося благополучным мира. В конечном счете, несмотря на его полемику с М. Антониони, он приходит к тому же пессимистическому выводу, что и его старший коллега по цеху.

### **От западного рационализма к восточной телесности: вариант П. Гринуэя**

Тема соприкосновения (а сегодня уже и столкновения) культур, несомненно, оказывается одной из значимых в период «Разрыва» или перехода. Видимо, фильм Б. Бертолуччи можно считать в этом направлении одним из самых глубоких. Восточная тема в его фильме «Последний император» прозвучала еще сильнее, но на этот раз она была разработана с привлечением разворачивающихся в Китае исторических и политических процессов. Здесь эта тема представлена в панорамной, монументальной форме. Однако в качестве иллюстрации соприкосновения культур в переходной ситуации мы обратимся к фильму, сделанному в совершенно ином духе и стиле.

Речь идет о фильме П. Гринуэя «Интимный дневник», в котором происходит глубокое погружение в японскую культуру, и такое погружение прежде всего связано с сюжетом, повествующим о жизни современной девушки — японки, в которой наиболее критическими оказались два события (или, как она выражается, два «пожара»). Один связан с конфликтом между ею и ее первым мужем, который закончился разрывом и отъездом девушки из родного города, другой — со смертью ее возлюбленного, а причиной этой смерти явилась ее жестокость, возникшая в результате ее ревности к возлюбленному. Казалось бы, в этом сюжете ничего оригинального нет и ничто не предвещает ассоциаций на тему отношений Запада и Востока. Однако все дело в том, как режиссер эту историю рассказывает.

Дело в том, что параллельно истории современной девушки — японки по имени Ногики — разворачивается история жизни японской средневековой женщины из высшего сословия. Последняя разворачивается то последовательно, то чередуясь с фрагментами современного сюжета, одновре-

менно. И тогда режиссеру приходится искать место этой истории в том же самом кадре, в котором представлена современная история, что для кино является совсем непривычным. Впрочем, П. Гринуэй к этому приему в своих фильмах прибегает постоянно. Поэтому кадр у П. Гринуэя фрагментируется, расчленяется, множится, усложняется различными ассоциативными ходами, в том числе и не имеющими прямого отношения к сюжету. Например, старые японские гравюры на эротические темы, появляющиеся в нижней части кадра в эпизоде объятий молодых любовников.

Средневековая история изложена в изящной средневековой повести под названием «Записки у изголовья» (собственно, именно так должен был бы фильм и называться), в котором ее автор – писательница Сей Сенагон – каталогизирует наиболее интимные и некогда ею пережитые эмоциональные и эстетические потрясения. Это, несомненно, изящная, можно сказать, эстетская повесть, фрагменты из которой зритель может слышать в фильме П. Гринуэя. В действие фильма часто просто вторгается чтение этой повести. Конечно, режиссер смысл повести мог бы передать визуально, и он это делает. В то же время воздействием изящного слога повести он очарован. Местами в фильме повесть просто зачитывается. Иногда режиссер восхищен прелестными вещами, перечисленными Сей Сенагон в ее повести. Он, подобно Д. Джойсу, инвентаризирует и каталогизирует вещи, которые, как считала Сей Сенагон, могут доставить человеку истинное эстетическое наслаждение. Это цветы глицинии чудесной окраски, ниспадающие длинными гроздьями с веток сосны, меч в богато украшенных ножнах, цветные инкрустации из дерева на статуе Будды, китайская парча. К тому, что пленяет утонченной прелестью, Сей Сенагон относит: знатного юношу, прекрасного собой, тонкого и стройного в придворном кафтане, миловидную девушку в небрежно натянутых хакама, прикрывающую лицо веером, и т.д.<sup>55</sup> Собственно, на экране появляется и сама Сей Сенагон в прелестном японском кимоно. В общем, фильм буквально насыщен и напичкан такими деталями и мелочами, и, разумеется, за один просмотр все это просто невозможно воспринять. Но это погружение в тысячу вещей, которые обычно называют безделушками, как раз и свидетельствует о восторге, пережитом режиссером, соприкасающимся с чужой культурой.

В отличие от Б. Бертолуччи П. Гринуэй от этого соприкосновения с другой культурой испытывает вовсе не испуг и страх, нет, скорее, это удивление и восхищение, порождающее музейное отношение к культуре, привлечшей его тысячами мелочей, но, пожалуй, более всего иероглифической письменностью. Конечно, современная история грубовата, о чем свидетельствуют бесконечные ссоры героини с мужем. И то, как ведут себя японские молодые люди в таких ситуациях, очень похоже на аналогичные ситуации в западной культуре. Если ограничиваться сюжетной стороной дела, то много о другой культуре не скажешь. Поэтому режиссеру и потребовалось обращение к средневековой аристократической среде и атмосфере. Она-то позволяет

иначе воспринимать и современный сюжет. Он тоже обрастает культурными значениями. Если свой интимный дневник Сей Сенагон вела приблизительно тысячу лет назад, то такой же дневник ведет и Ногиико, приобщая зрителя (и читателя!) к своим интимным переживаниям. Она ведь тоже писательница. Когда-то она прочла эту средневековую повесть, и она произвела на нее сильное впечатление. Ногиико подражает Сей Сенагон.

Вообще, Ногиико — писательница, и в этом она продолжает дело отца-писателя. На экране в быстром ритме постоянно мелькают кадры-наплывы из детства Ногиико, в том числе и воссоздание отношений между отцом — писателем и его издателем. Потом они причудливо повторяются в отношениях того же издателя с ее возлюбленным. Ведь тот и другой были любовниками издателя. Возлюбленным Ногиико оказывается молодой англичанин Жером, который работает в издательстве переводчиком. С ним-то Ногиико и сводит судьба. На экране разворачивается история любви Ногиико и Жерома, имеющая трагический финал, в чем-то напоминающий развязку шекспировской трагедии о Ромео и Джульетте, имена которых в фильме упоминаются. Когда Жером узнает, что Ногиико ему изменяет, он оказывается готовым на все. В это время фотограф подает ему мысль отомстить ей, разыграв нечто вроде шекспировского сюжета, т.е. разыграть смерть. Однако, соглашаясь продемонстрировать мнимую смерть, Жером не выдерживает и решает все же умереть по-настоящему, что в фильме и происходит.

Теперь пора затронуть в фильме самое важное. Дело в том, что Ногиико задумала написать 13 книг. И современный сюжет на экране разворачивается как история написания этих книг, каждая из которых имеет название. Все они написаны с помощью иероглифов. Но дело не только в том, что эти иероглифы наносятся на обнаженное тело знакомых мужчин. Когда-то Ногиико пыталась писать свои сочинения на обнаженном теле своего мужа, но тот такому творчеству воспротивился. Тогда она стала встречаться с другими мужчинами и писать на их обнаженных телах свои тексты. Ногиико не только рисовала на них иероглифы, но и любила их. Но едва ли это ее увлечение глубоко затрагивало ее чувства. Так продолжалось до тех пор, пока она однажды не повстречала в кафе молодого англичанина. Ногиико позволяет ему написать текст на своей груди. И то, как он это написал, ей не понравилось. Она раздражена и просит ее оставить. Но англичанин настойчив и разрешает ей использовать свое тело как страницы книги, ее, Ногиико, книги.

Но Ногиико не просто сочиняет свои книги и записывает их на теле знакомых мужчин. Она хотела бы, чтобы ее книги были напечатаны на бумаге. Когда свои услуги ей предлагает работающий в издательстве знакомый фотограф, она пишет свое сочинение на его теле, она этим предложением воспользуется, но получит от издателя отказ. Не срабатывает также вариант с книгой на ее собственном теле. Издатель отвергает и эту ее книгу. Однажды она встречает в издательстве знакомого переводчика — англича-

нина Жерома. Ей известно, что он — любовник издателя. У нее возникает план: если она не могла соблазнить самого издателя, то способна соблазнить его любовника. Ногики начинает встречаться с Жеромом, влюбляет его в себя, купается с ним в одной ванне и занимается с ним любовью. Да еще и пишет на его теле свою очередную книгу, пытаясь реализовать свой замысел пробиться к издателю и напечатать свою книгу в его издательстве, чтобы стать известной, познать славу.

Затем Жером сам предложит ей свои услуги: издатель, который отвергает Ногики, любит его. Значит, Жером может стать посланцем Ногики. Он говорит: «Пиши на мне, и я нанесу ему визит». Так была написана ее первая книга. На этот раз издатель с интересом прочел книгу Ногики, лаская и целуя при этом тело Жерома. Так первая книга Ногики оказалась напечатанной, и Ногики стала известной писательницей. Казалось бы, ее расчет оправдался. Теперь Жером ей не нужен. Но так ли это? Когда она видит, как издатель увлекает с собой Жерома, она начинает нервничать. Ей долго пришлось ждать Жерома, но он не вернулся. Наконец Ногики не выдерживает, она находит дом, в котором живет издатель, проникает в него и обнаруживает своего любовника в объятиях издателя. Тогда в порыве ревности она заходит в кафе, где до встречи с Жеромом она всегда встречалась с мужчинами, телами которых пользовалась для нанесения на них иероглифов, и приглашает к себе двух юношей. Она знает, что Жером любит ее и изменяет ей ради нее же самой, но простить этой его измены она не может.

Ногики запирается в своей комнате, и когда появляется Жером, плача и умоляя, чтобы она егопустила, она проявляет жестокость и, несмотря на свою любовь к нему, все же отказывается егопустить. Тогда Жером ожесточается и решает воспользоваться шекспировским приемом, что заканчивается трагично. Наконец она решает простить Жерома, но поздно. Ногики приходит к Жерому домой, обнаруживает его обнаженным, наносит на его тело иероглифы и лишь после этого убеждается, что он мертв. На его мертвом теле написана одна из лучших ее книг — книга шестая, или «книга любовника». Далее идут похороны, разговор Ногики с матерью Жерома, чопорной англичанкой, признавшей, что понимает, почему сын увлекся ею. Ведь в ее книгах ужасно вульгарные вещи, видимо, это, говорит она, и привлекло Жерома. Сегодня это модно, заключает дама-англичанка, словно появившаяся из викторианской эпохи. Такого оскорбления Ногики вынести не может и совершенно в духе инстинктивного поведения молодых влепляет старухе пощечину. Да, действительно, Сей Сенагон со своим изысканным вкусом, которой Ногики пытается подражать, в данном случае оказывается на расстоянии ровно в тысячу лет. Да и сюжет заметно разворачивается вовсе не в традиционном японском духе, где всё и всегда дается намеком и нет места открытой страсти. Он и в самом деле разворачивается на западный манер. Аналогии с Ромео и Джульеттой здесь совершенно очевидны.

Последующее действие связано с поисками издателем очередной книги Ногики, написанной на теле мертвого любовника. Ногики вновь записала книгу, на этот раз на теле чужого мужчины. Но когда тот спешит в издательство, дождь смывает иероглифы. Издатель в отчаянии. Выход, правда, находится — издатель приказывает откопать гроб Жерома, открыть его и сделать отпечатки нанесенного на мертвое тело текста. Ногики же продолжает писать свои книги, но наносит на тело иероглифы так, что издатель затрудняется их воссоздать. Наконец, она пишет последнюю свою книгу — книгу смерти. В издательство ее приносит обнаженный мужчина самурайского типа с косичкой. Именно он и перережет горло издателю. Ногики мстит издателю и за унижения, причиненные им ее отцу, и за смерть своего возлюбленного. Таковы страсти, изложенные П. Гринуэем уже не по-восточному, а по-западному.

В своей повести Сей Сенагон признается, что в ее жизни главными были два увлечения — плотское и литературное. То же самое может написать в своем дневнике и Ногики. Ведь в ее жизни произошло так много всего, что сейчас она способна написать интимную повесть, достойную самой Сей Сенагон, которую она так обожает. Несколько замечаний в качестве заключения. Когда на экране на обнаженные тела наносятся изящно исполненные письмена, то мы можем увидеть не только иероглифы, но и знаки латинского алфавита. Но последние — не то же самое, что иероглифы.

В последние десятилетия на Западе постоянно высказывается сожаление по поводу того, что известный западный рационализм, критика которого началась, пожалуй, вовсе не с эпохи Ф. Ницше, а еще со времени Просвещения, о чем свидетельствует не только Ж.-Ж. Руссо, но И. Кант и Ф. Шиллер, уходит глубоко в историю культуры, в том числе в специфику алфавита, в котором условные знаки уже не имеют никакого отношения к реальному предметному миру. Эти знаки условны и производны. Когда же разрыв языка с предметным миром предлагается преодолеть, вспоминают иероглифическую письменность. Ведь в иероглифах еще улавливается связь с предметной реальностью. И в этом смысле, сохраняя такую связь, восточные культуры избегали тех крайностей рационализма, без которых Запад представить невозможно. Вот и объяснение тому, почему в данном случае Восток так привлекает П. Гринуэя и почему иероглифы присутствуют буквально в каждом кадре его фильма, даже там, где, казалось бы, их не должно быть вовсе.

Фильм кажется даже не интимным дневником, а поэмой об иероглифах. Это просто какое-то эхо того самого интеллектуального кино, идея которого в начале истекшего столетия носилась в воздухе. Эта идея у П. Гринуэя рождается буквально заново. Но у П. Гринуэя дело не только в иероглифах как некотором знаке недостижимого для западной культуры единства жизни и культуры. Излагая свою версию шекспировской трагедии, погружая ее в восточную среду, П. Гринуэй здесь демонстрирует свой



еще более революционный проект. Литература у него творится с помощью не только условных знаков, но даже и не с помощью иероглифов. Она творится с помощью человеческих тел, телесности, а следовательно, возвращает человечество к древним эпохам сакральных текстов. Письменность оказывается оборотной стороной телесности, а последняя является выражением внутренних страстей. Но в данном случае культ тела у П. Гринуэя позволяет говорить об антично-ренессансной традиции. И уж точно, тело у П. Гринуэя ничего общего не имеет с телесностью в фильмах А. Сокурова, соотносящего свое видение еще, скорее, со Средневековьем. Телесность у него предстает в своих средневековых проявлениях. Творимая Ногики на человеческом теле письменность напоминает татуировку в архаических, а следовательно, в дописьменных культурах, интерес к которым в XX веке заметно увеличивается.

Но если у П. Гринуэя телесность диктует сопоставление с архаикой, то она вовсе не имеет отношения к культуре чувственного типа, что столь гипертрофированно развилось на Западе. Архаическая телесность, пожалуй, является не чувственной, а сакральной телесностью. Не случайно изобразительный ряд начинается с нанесения иероглифов на лицо ребенка — Ногики — ее отцом. Но фильм начинается также и со звукового ряда. Нанесение иероглифов на лицо ребенка сопровождается текстом: «Когда Бог создал первую глиняную модель человека, он нарисовал на ней глаза, губы и пол. Потом он изобразил на ней имя. Если Бог одобрял свое творение (т.е. если оно получалось удачным), он оживлял глиняную модель и подписывал своим именем». В диалоге Платона «Законы» афинянин говорит, что люди — «чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью»<sup>56</sup>. Потом на протяжении всего фильма мысль о глиняной модели человека П. Гринуэй повторит еще множество раз. Она будет сопровождать написание каждой новой книги Ногики.

Произносимый текст почти библейский и уж точно сакральный. То, что делает Ногики, тоже является сакральным. Создавая свое произведение, художник повторяет творческий акт Бога. Поэтому разыгранная в восточной среде трагедия в западном духе вовсе не подтверждает мысль чопорной английской дамы о том, что с некоторых пор чувственная разнузданность стала в литературе модной (а потому понятно, почему Жером так увлекся вульгарной Ногики). Совсем наоборот собирая из элементов чувственной культуры фрагменты и придавая с помощью своих текстов публичную форму своим интимным переживаниям, Ногики творит культуру сакральную. Телесность здесь становится оборотной стороной сакральности. Литература ведь не является чем-то от реальной жизни далеким. Нанося иероглифы на тело Жерома, Ногики на самом деле выражает самые сокровенные свои страсти. Сотворение ее текстов — нечто вроде сакрального ритуала. К этому ритуалу литература в ее восточных формах оказывается ближе. Конечно, фильм П. Гринуэя не лингвистический ученый трактат. Это прежде всего

размышления о судьбах культур, а точнее, об их соприкосновении. В этом смысле фильм П. Гринуэя можно также считать выражением духа переходного времени.

### **Идеациональность в ее негативных проявлениях: «Агония» Э. Климова**

Вернемся, однако, к мысли о личностном типе ментальности. Когда типы личности определены, то остается понять, как они проявляют себя в переходную, т.е. в нашу, эпоху. Поскольку это переходная эпоха, то ее смысл проявляется в «закате» культуры чувственного типа и рождении культуры идеационального типа. Это означает, что переходная эпоха характеризуется несоответствием сознания и поведения людей доминантному типу культуры. Если закат идеациональной культуры в Средние века был ознаменован активизацией чувственной ментальности, то в XX веке, когда культура чувственного типа еще продолжает оставаться реальной, активизируются типы личности, характерные для культуры идеационального типа.

Это несоответствие мы бы хотели проиллюстрировать, используя примеры из истории искусства как одного из способов институциональности идеациональности. Несоответствие поведения этих преждевременных типов личности приводит к тому, что общество их активности сопротивляется, поощряя поведение типов личности, представляющих культуру чувственного типа. Поэтому такие идеациональные типы воспринимаются изгоями, оцениваясь как маргиналы. Их поведение становится вызовом существующему порядку, а следовательно, и закону, а потому их начинают преследовать. Они будут пребывать на положении маргиналов до тех пор, пока соответствующая им картина мира не будет обществом институционализирована.

Когда В. Тернер описывает проявления лиминального поведения, то такое поведение, по сути дела, он отождествляет с маргинальными проявлениями, отклоняющимися от принятой в обществе нормы, а оценивается со стороны массы любое отклонение негативно. В связи с этим В. Тернер пишет: «Могут спросить, почему лиминальные ситуации и роли почти всегда наделяются магико-религиозными свойствами или почему их так часто следует рассматривать как опасные, зловещие или оскверняющие для людей, объектов, происшествий и отношений, которые не вовлечены ритуально в лиминальный контекст. Моя точка зрения состоит вкратце в том, что людям, занятым поддержанием "структуры", все непрекращающиеся проявления коммунитас должны казаться в перспективе опасными и анархическими и ограждаться различными запретами, предписаниями и условиями. То, что невозможно ясно определять в понятиях традиционных критериев классификации, или то, что помещается между классификационными границами, почти всюду считается "оскверняющим" и "опасным"»<sup>57</sup>.

Наше обращение к новому рождению на Западе 60-х годов личности идеационального типа предполагает сопоставление с аналогичными ситуациями, имеющими место на разных этапах истории и в разных культурах. Это сопоставление приводит к выводу о том, что революционные настроения 60-х годов на Западе развертывались в мягких формах, хотя «великий разрыв» в принципе мог бы принять катастрофические и апокалиптические формы, тем более что подобные настроения оказывались уже реальностью. Если на Западе 60-х годов прорыв лиминальной стихии имел мягкие формы, то его важно сравнить с прорывом, развертывающимся в жестких формах, т.е. с таким прорывом, когда идеациональный тип перерождается в свою противоположность. Например, в наиболее яркой форме это проявилось в России начала XX века.

Русская революция – пример жесткой формы проявления идеационализма, когда фигура странника, пророка, юродивого и в конечном счете избавителя и спасителя перерождается в диктатора. Лишь на фоне происходящего в русской истории можно позитивно оценить то, что на этот раз взрыв идеационализма на Западе не достиг крайних форм, что имело место в России. Иначе он мог бы быть таким же разрушительным, как и в России. Вот уж тогда-то и в самом деле могло произойти то, что П. Бьюкенен называет «смертью Запада». Однако любопытно, что, выходя на поверхность истории, но в то же время и наталкиваясь на барьеры, стихия идеационализма на Западе второй половины XX века дала превосходные всходы в искусстве. Именно искусство стало той сферой, в которой по-настоящему оказались институционализированными идеациональные ценности. То, что не получило в самой жизни полного выражения, проявилось в искусстве. Это способствовало оживлению в этой сфере, рождению новых идей и новых образов. По сути дела, в послевоенной Европе произошло что-то вроде Ренессанса, породившего конфликтные отношения между искусством и обществом, которые, правда, со временем разрешались. Сегодня можно констатировать, что эпоха Великого разрыва для искусства оказалась весьма плодотворной.

Вообще, XX век демонстрирует самые разные варианты популярности маргинальных фигур. Мы коснемся лишь известной фигуры Григория Распутина, которая в России начала XX века оказалась одной из самых известных, что получило, в частности, выражение в фильме Э. Климова «Агония». В массовом сознании предреволюционной эпохи имя Григория Распутина ассоциировалось с пришельцем, убогим, нищим или со странствующим святым. По сути дела, вся история с Григорием Распутиным воспроизводит реальность «нового Средневековья», которым некоторые русские мыслители обозначили происходящее в начале XX века. Мыслители Запада этого времени были охвачены критикой нарастающего рационализма, а сознание и поведение массы уже демонстрировали взрыв иррационализма и мистицизм, какой можно было наблюдать лишь в

Средние века. Дело тут действительно не в Григории Распутине, а в массовой потребности в пророке, чьи действия и призывы выходят за пределы принятых в обществе норм. Если бы такой пророк явился не в образе Григория Распутина, то в тот период обязательно бы появилась фигура, на которую было бы спроецировано все, что сопровождало восприятие Григория Распутина.

Конечно, в фильме Э. Климова воспроизведена ситуация общественного хаоса, кризиса, смуты. Собственно, именно такое обозначение переживаемого момента звучит в диалогах фильма. На экране воспроизводится распад одной из крупнейших империй мира и, соответственно, кризис власти, проявляющийся в том числе и в коррупции, принявшей колоссальные формы распространения. Как утверждает А. Тойнби, коррупция – одно из выражений надлома цивилизации. Фильм начинается весьма идиллически. Члены императорской семьи катаются на коньках, а сам Николай II рисует натюрморт. Но ситуация резко меняется, когда перед ним возникает фигура председателя Государственной думы, предупреждающего царя о том, что Россия находится накануне серьезных потрясений. Но самое главное, чем обеспокоены представители законодательной и исполнительной власти, церкви и просто патриоты, – это непомерно распространившееся влияние на императора Григория Распутина, без которого не назначаются министры, не подписываются крупные финансовые сделки, не начинаются военные операции, наконец, не принимаются решения самим императором. Все сосредоточено в руках Григория Распутина. Но самое главное, от него зависит жизнь царевича, который неизлечимо болен. Лишь вмешательство Распутина спасает мальчика. Естественно, что императрица молится на Григория. Она не может без него обойтись. Она убеждена, что Распутин – святой. И действительно, лишь Распутин способен спасти ее ребенка, только он может творить чудо. Отсюда и столь колоссальное влияние на поступки императора Григория Распутина.

Кто же такой Григорий Распутин? Когда всякого рода прохиндеи пытаются нажиться на открытии источника минеральной воды и выпросить из царской казны деньги, один из министров и Вырубова возмущены. Но когда становится известно, что это поддерживает Распутин, Вырубова резко изменяет свое мнение, восклицая: «Григорий Ефимович – Божий человек!». Знакомая в русской истории фигура. Действие фильма часто прерывается документальными свидетельствами. Это и фотографии, и документальные съемки, и текст. Есть в фильме и документальная характеристика Григория Распутина. Он – Григорий Новых, крестьянин из Тобольской губернии. Сектант. Представляет секту хлыстов. С 27 лет известен как бродячий проповедник. Пророк-исцелитель из Сибири. Кто-то его называет «святым старцем». Один из многих в галерее русских ясновидящих и святых, появившихся при царском дворе и раньше. Особенно в годы безвременья.

Григорий Распутин — из их числа. Слава о нем разносится по всей России. Он принят в аристократических салонах. И, наконец, царский двор без него обойтись не может.

Однако все свидетельствует о том, что на этот раз влияние бродячего проповедника принимает беспрецедентные формы. Почему? На этот вопрос помогает ответить эпизод, когда Николай II слушает доклад министра иностранных дел, в котором говорится об увеличении числа стачек и людей, принимающих в них участие, о требованиях бастующих, носящих политический характер. Короче, в России зреет смута, т.е. революция, и нужны крутые меры, например разгон парламента и расстрелы стачечников. Ведь и в самом деле, разгулялись: одних только партий появилось около двух десятков. И бредет по городу странник Григорий, опираясь на посох. Он почти раздет. Его поступки не поддаются рациональному объяснению. Это типичный для прошлой русской истории образ юродивого, и Распутин ему соответствует. Вместо прихода на прием к министру внутренних дел, где ему дают взятки, он вползает в кабинет. Своим снам он придает особое значение: именно по ним он определяет, какое должен принять решение император. Но при этом никогда не ясно: идет ли речь действительно, о сне или же о выдумке.

Нечто подобное происходит накануне сражения в Барановичах, когда царь, несмотря на аргументы военных специалистов, под влиянием Распутина принимает неверное решение, в результате чего Россия терпит поражение. Вообще, реальность кризиса власти — реальность кризиса разума. В такие эпохи носителем истины может стать лишь человек, находящийся в контакте с иным миром. Мистическая стихия возрождается. Но этот контакт с Иным как раз и вызывает к жизни харизму как следствие веры в то, что ее носитель владеет каким-то высшим знанием, проистекающим не из логических операций. Все, что связано с логикой и реальностью, подвергается осмеянию. Ведь человек, находящийся в контакте с Иным, — в то же время носитель антиповедения. Назначение министров и раньше могло происходить в форме грязной сделки. Но лишь Распутин делает из этого фарс, превращая все в предмет осмеяния, извлекая наружу весь абсурд происходящего и представляя носителем этого абсурда.

Наконец, в одном из эпизодов Григорий как истинный юродивый купается в грязной уличной луже, как бы выявляя смысл развертывающихся в государстве событий. И он постоянно гипнотизирует всех своими экстаическими состояниями. Наконец, оказавшись в одном из аристократических дворцов, Распутин видит женщину из дворянского круга, которая ему нравится. Он бросается к ней, целует ее. Когда же за женщину вступается муж и избивает старца, арестовывают не Распутина, ибо он неприкосновенен и находится под покровительством царской семьи, а несчастного полковника, защищавшего честь семьи. Вообще, Распутина постоянно окружают женщины, готовые исполнить любое его желание.

Попытку запугать старца предпринимает и церковь, устраивая ему ловушку, опять же с помощью женщины. Носитель высокого духовного сана, называя Григория «грязным хлыстом», «прелюбодеем», «дьяволом», требует от него, чтобы он перестал посещать царский двор. Дело доходит до того, что тибетский врач Бадмаев, у которого лечится вся аристократия, предлагает Григорию убрать с трона «папу», т.е. Николая II, и посадить туда его сына, а «маму», т.е. императрицу, назначить регентшей. Распутин возмущается, ведь до сих пор «папа» во всем следовал тому, что ему диктовал он, Григорий Распутин («Куда поведем, туда и пойдет»). Однако ситуация грозит обернуться по-иному. Император начинает проявлять самостоятельность, он запрещает пускать Распутина во дворец. Интриги Распутина и Вырубовой могут выйти наружу. Распутин уже грозит Вырубовой, что уйдет «с сумой» бродяжничать. В тот самый момент, когда уже все готовы согласиться с жестким решением императора, Григорий, несмотря на все запреты и преграды, совершает еще одно чудо – появляется, к ужасу царя, в его покоях. С тревогой Вырубова вопрошает старца: «В тебе Бог есть?».

Несмотря на сеть интриг, которую плетет Распутин, его гипноз основан все же на убежденности, что этому человеку дано какое-то высшее знание. Он действительно способен продемонстрировать чудо. Он как истинный хлыст убежден, что способен Христом стать сам. Доказательство этому и хотела бы иметь Вырубова. Идя на уступки жене, которая убеждена, что Григорий – святой, царь продолжает принимать ошибочные стратегические решения, хотя и чувствует, что теряет власть и ничего не может исправить. Он даже знает, что обречен. Таким обреченным, потерявшим волю и играет актер А. Ромашин Николая II. В аристократической среде зреет замысел убить Распутина. Доказывая, что Распутин опаснее Лжедмитрия как центральной фигуры одной из предшествующих смут в русской истории, Пуришкевич становится и идеологом, и соучастником убийства. Но главный исполнитель все же аристократ Феликс Юсупов. Однако приготовленный доктором яд не действует. Приходится стрелять, что Феликс Юсупов и делает. Но, будучи уже раненым, Распутин беспрепятственно покидает дворец. Добивать Распутина приходится все же Пуришкевичу.

Так, воспроизводя историю с пришельцем из Сибири, хлыстом Григорием Новых, режиссер пытается осмыслить ту ситуацию смуты, что имела место накануне русской революции. В каком-то смысле история с Распутиным – исключительное явление. Но, с другой стороны, мистические настроения, требовавшие выхода и фигур, на которых они проецировались, в истории имели место и раньше. В связи с этим обратимся к суждениям Т. Щепанской, исследовавшей роль странника и пришельца, каким, собственно, и предстает в фильме Э. Климова Григорий Распутин, с социологической точки зрения.

Чтобы лучше понять восприятие пришельца, считающегося пророком, Т. Щепанская вводит понятие «кризисного сознания» и «кризисной ситуа-

ции». Действительно, кажется парадоксальным то, что восприятие пришельца его периферийному или маргинальному положению в обществе не соответствует. Чтобы понять это несоответствие, исследователь ставит социологический вопрос: при каких условиях пришелец признается пророком, странствующим святым, а иногда и носителем власти, поскольку такие странствующие маргиналы нередко выдавали себя даже за мертвых царей, т.е. были самозванцами. По утверждению исследователя, харизма пророка возникает в результате демографических нарушений (грехов, болезней, малолюдства, нездоровья, вырождения населения и т.д.).

Короче говоря, появление харизмы — результат восприятия странника как спасителя или избавителя. Именно демографические нарушения создают социальную нишу, которую странник и занимает. «Условие реализации его (странника. — *Н. Х.*) роли как лидера, таким образом, распространение кризисного сознания в сообществе, причем не в единичных семьях, пострадавших от какой-то конкретной беды, а в целом сообществе, так чтобы сознание кризиса приобрело бы характер идеологический. В противном случае все разговоры нищего о грехах и вырождении останутся лишь констатацией его личной судьбы. Таким образом, власть пришельца можно определить как форму кризисного управления»<sup>58</sup>.

Таким образом, харизма странника как пророка и вождя — следствие критической ситуации в обществе, когда традиционные структуры власти оказываются неспособными преодолеть владеющие людьми настроения. Однако такие традиционные носители власти способны ради наделения себя аурой избавителя начинать войны. Ведь именно война, а особенно победа в ней, создает героический образ главы государства, и в массовом сознании он начинает восприниматься в фольклорном духе, т.е. опять же наделяться образом спасителя и избавителя.

### **Закат культуры чувственного типа: С. Кубрик**

Однако в связи с Распутиным вот что интересно. Когда мы фиксируем лиминальные ситуации этого рода, а именно такой и оказалась ситуация на Западе в 60-е годы, когда молодежные движения демонстрировали выход из структурных отношений общества, то они оказываются благоприятными для искусства. Подобная лиминальная ситуация оказалась весьма благоприятной и в этот период. Все интересное, что в это время появилось в искусстве, как раз и оказалось возможным в результате выхода на поверхность лиминальной стихии. Разумеется, такой выход связан с биологическим потенциалом человека, проявляющимся в жестокости, насилии, преступности, убийствах и т.д., что, несомненно, получило выражение в искусстве и что сопровождается протеканием процессов переходности в самых разных формах. Тем не менее в данном случае негативное сопровождается позитивное начало.

Не случайно А. Лосев фиксирует взрыв жестокости и насилия в эпоху Ренессанса. Насилие в западном обществе второй половины XX века – оборотная сторона становления культуры идеационального типа. Но насилие лишь соотносится с этой культурой, на самом же деле оно – выражение разложения культуры чувственного типа. Для иллюстрации темы насилия обратимся к фильму С. Кубрика «Заводной апельсин».

В центре фильма С. Кубрика – ученик старших классов средней школы, голубоглазый красавчик Алекс, который в обычное время не прочь щегольнуть изысканной одеждой, например, в стиле денди XIX века, а вечерами вместе со своими друзьями устроить жестокие развлечения, часто со смертельным исходом. Так, на экране предстает последовательная цепь таких жестоких развлечений: избиение пьяного бомжа на пустынной улице поздно вечером, расправа на одинокой вилле с писателем и его женой, которую Алекс и его дружки сначала насилуют, а затем убивают, и, наконец, развлечение в загородном доме отдыха, когда Алекс, достаточно поиздевавшись над хозяйкой, убивает ее.

Родителям неизвестно, чем занимается возвращающийся поздно ночью их сын. Утром он отказывается идти в школу, ссылаясь на недомогание. Парень как парень. Любовь к музыке, особенно к Бетховену, портрет которого висит у него в комнате, призвана характеризовать героя в положительном свете. Да вот только настораживает его привязанность к змее, которая в обычное время закрыта в ящике, а по ночам спит в той же постели, что и Алекс. Конечно, Алекс уже на подозрении. Его, например, посещает воспитатель из полиции и предупреждает, что ему светит исправительная колония. Прямого доказательства причастности Алекса к убийствам и налетам, о чем пишут в газетах, нет, тем более что изощренные развлечения юные подонки совершают в масках, но подозрение все же у воспитателя уже есть. Правда, воспитатель этот какой-то странный. Он не кричит, не угрожает, а все как-то норовит погладить Алекса, словно его ласкает. Явно, что у него гомосексуальное влечение к голубоглазому подонку со смазливой физиономией.

Так бы и продолжал развлекаться этот обольстительный убийца под звуки классической музыки в фонограмме, если бы не восставшие против него дружки, такие же мерзкие подонки. Крутизна Алекса не устраивает даже их. Они его и подставляют. Дело в том, что в компании юных подонков остро стоит вопрос о лидерстве. До сих пор все шло так, что всем верховодил Алекс. Но один из парней позволил себе слегка иронизировать по поводу головной боли Алекса, а когда Алекс попытался поставить его на место, за него вступились остальные. Ребята решают действовать, т.е. развлекаться самостоятельно. Они уже придумали, как можно заработать много денег. Придумали сами, не советуясь с Алексом. Они одни и намерены осуществить свой замысел. Алекс воспринимает это как неслыханную с их стороны дерзость. Речь идет об операции в загородном доме отдыха, который в ко-



нечном счете они все же будут брать вместе с Алексом. Поведение дружков Алекс рассматривает как покушение на его лидерство. И он принимает решение их наказать.

Так, он внезапно отправляет их одного за другим в воду. А когда один из них пытается выплыть и выйти на берег, Алекс ранит его руку. Затем Алекс устраивает в кафе процедуру примирения. Кажется, все складывается в его пользу. Дружки уже смиряются с второстепенными ролями, подчиняясь Алексу. Но не тут-то было. Когда Алекс пробирается в загородный дом отдыха и убивает пытающуюся сопротивляться ему хозяйку, дружки замысливают покушение на него. Когда раздались сигналы подъехавшей машины с полицейскими (а хозяйка дома отдыха все же успела полицию предупредить), Дин и Джорджи нападают на выбегающего из дома Алекса и избивают его. Раненый Алекс падает, что и помогает полицейским схватить его и надеть на него наручники. В следующее мгновение мы видим Алекса с окровавленным лицом и сломанным носом в участке, когда убийцу избивают полицейские. Вызванный знакомый воспитатель полиции сообщает Алексу, что теперь он убийца, поскольку в больнице умерла женщина из загородной виллы.

До сих пор все, что происходило на экране, развертывалось в мажорном духе, тем более что происходящее развертывалось так, как его воспринимал и оценивал сам Алекс. Дело в том, что фильм представляет внутренний монолог Алекса, который вовсе не сводится к чистому изображению. На экране постоянно звучит голос самого Алекса. Так, например, перед тем, как на экране развернутся эпизоды тюремной жизни героя, он сообщит: «А сейчас начинается печальная часть моей истории».

Суд состоялся, и Алекс получил 14 лет лишения свободы. В тюрьме он получил номер, сдал вещи в камеру хранения и начал отбывать срок. Но с уголовниками и извращенцами Алекс общался недолго, всего два года. Да и общался-то в тюрьме он больше со священниками, а время пытался проводить за чтением Библии. Страницы сакральной книги оживали в его воображении. И ведь не с Христом он себя отождествлял, а с одним из его палачей.

В тюрьме Алекс узнает о новом методе перевоспитания преступников, так называемом методе Людовика, и проявит к нему большой интерес. Его интересует вовсе не излечение от изощренной жестокости, а возможность скорее выбраться из тюрьмы. В перевоспитание с помощью религии он не верит. А вот в новом эксперименте, не исключая, правда, негативных и опасных последствий, Алекс участвовать жаждет. Ему везет. Тюрьму посещает министр внутренних дел из нового состава правительства, которого надзиратели называют «новой метлой». Он с радостью сообщает заключенным о новом, более гуманном методе излечения преступников, а заодно и подбирает кандидатуры среди заключенных для участия в эксперименте. Инициативный, агрессивный и заносчивый Алекс привлекает внимание

министра, и для участия в эксперименте его переводят в специальный медицинский центр.

Передавая Алекса врачам, надзиратель предупреждает: «За ним нужно присматривать. Несмотря на чтение Библии, это жестокий ублюдок». Но одержимый желанием выбраться из тюрьмы, Алекс охотно позволяет подключить его мозг к специальным аппаратам, тем более что лечение связано с просмотром фильмов, все больше со сценами жестокости и изнасилования. Однако чем больше Алекс смотрел такие сцены, тем хуже ему становилось. Но когда изображение стало сопровождаться музыкой, да еще исполнением девятой симфонии Бетховена, Алексу стало невмоготу.

Наконец пытки закончились, и перед тем, как молодого бандита и убийцу выпустить из тюрьмы, врачи устраивают показательное представление с участием министра. Во время демонстрации результатов эксперимента Алекса на глазах у собравшихся чиновников пытаются унижать, избивать, наконец, приказывают облизать грязные ботинки. Алекс не сопротивляется и всему подчиняется. Трансформация налицо. Убийца превратился в доброго самаритянина. На выпущенную на сцену эротическую красотку Алекс тоже не реагирует. Счастливый министр спешит заверить, что проблема насилия в демократическом обществе остается в прошлом. Таким торжественным финалом представление и закончилось бы, если бы не возращения духовных лиц. В сценическом поведении Алекса они усматривают опасность для демократии, ведь столь гуманное лечение нравственный выбор исключает. Но им возражают: такой человек будет образцом для всех христиан, ведь он предпочитает быть избитым, чем сам будет избивать. Если новое поведение Алекса соответствует христианским нормам, то оно не может не соответствовать демократии.

Далее разворачиваются эпизоды, демонстрирующие поведение Алекса как истинного христианина. К сожалению, к такому поведению не готово общество. Так, когда Алекс появляется на пороге отчего дома, то оказывается, что в его комнате успел поселиться приемный сын его родителей, которых он устраивает больше, чем жестокий и непредсказуемый сын-бандит. Алексу приходится оставить и дом, и родителей. Когда Алекс оказывается на набережной, его узнает некогда избитый им старик-бомж. Он подзывает своих собутыльников, и те жестоко расправляются с Алексом, неспособным им сопротивляться. Возможно, бомжи и убили бы Алекса, если бы не вмешательство полицейских, в которых он узнает своих бывших дружков, с которыми когда-то вместе они так сладко резвились по вечерам, убивая людей.

Пытаясь отомстить Алексу, дружки-подонки, находящиеся ныне на страже закона, но не перестающие такими быть, отвозят его в лес, где пытаются его утопить. Дружки избивают своего бывшего лидера до полусмерти, и он еле доползает до одинокой виллы, в которой некогда произошло убийство. Хозяин дома, инвалид, приказывает впустить несчастного и из-

битого Алекса. Но этим хозяином виллы оказывается писатель, которого когда-то Алекс и его дружки сделали калекой и убили его жену. Писатель узнает в избитом Алексе убийцу своей жены и устраивает ему сцену мести. Он запирает Алекса в комнате и включает музыку Бетховена. К тому же писатель оказывается политиком, находящимся в оппозиции по отношению к власти. Он пытается скомпрометировать врагов своей партии, используя с этой целью Алекса. Ведь, по мнению писателя, перевоспитание Алекса по методу Людовика в конечном счете приведет к абсолютному послушанию, а следовательно, и к тоталитаризму.

Таким образом, юный палач Алекс представлен писателем жертвой нового правительства. По мнению писателя, это позволит провалить коллег министра внутренних дел на выборах. Используя Алекса, писатель, однако, получает удовольствие и от своей мести, подвергая Алекса пытке, доводя его до самоубийства. Однако выпрыгнувший из окна дома писателя Алекс все же выживает. В следующем кадре мы видим его на больничной койке в гипсе. В газетах – снимки Алекса с министром, которого обвиняют в негуманных методах перевоспитания заключенных. На этот раз убийцей называют уже не Алекса, а министра. Однако нет худа без добра. Потрясение излечивает Алекса, освобождает его от последствий эксперимента. Он снова становится дерзким, жестоким и бессердечным бандитом. Так, он бесцеремонно обращается с пришедшими его навестить и поддержать родителями.

Наконец, его навещает уже знакомый министр внутренних дел с толпой папарацци. От имени правительства он просит у Алекса прощения, сообщая ему, что никто не хотел причинять ему вреда, просто врачи ошиблись. Министр сообщает также, что Алекса имели намерение использовать в политических целях. В этом особенно преуспел один диссидентский писатель, создатель подрывной литературы, которого сейчас, слава богу, удалось изолировать. Так мы получаем информацию об изменении равновесия в расстановке политических сил. Видимо, писателя удастся упрятать далеко. Обсуждая попытку использовать Алекса в политических целях, министр, однако, снова затягивает юного бандита в ловушку. Он сообщает Алексу, что подыскал ему интересную работу. Конечно, из-за истории с Алексом правительству пришлось уйти в отставку, но это ненадолго, оно снова возьмет реванш. В этом ему должен помочь Алекс. Алекс поможет изменить общественное мнение в пользу министра и сторонников его партии.

Далее в палату вламывается толпа папарацци. Щелкают фотокамеры, звучит девятая симфония Бетховена. Улыбающийся министр и нахальный Алекс позируют перед камерами. Завтра эти снимки появятся в газетах. На этот раз Бетховен уже не вызывает у Алекса приступа тошноты, а Алексу уже представляется сцена, в которой он перед восхищенными папарацци держит в объятиях обнаженную красотку. Папарацци стремятся запечат-

леть миг эротической вспышки Алекса. В самом финале звучит радостное восклицание Алекса о том, что он окончательно излечился, т.е. снова стал маньяком и убийцей. Предложение министра его не возмущает. Наоборот, теперь он будет иметь возможность вести ту же разгульную и безнравственную жизнь, как и раньше. Да и безнравственность его никого, тем более такого же безнравственного представителя власти – министра не волнует. Она как бы даже для пользы дела и необходима. Получается даже, что он не столь и опасен для общества. Скорее, опасен министр.

Так история об обаятельном и жестоком юном убийце превращается в историю о взращающем и поощряющем убийцу безнравственном обществе. В этом мире, где нравственные установки определяются сиюминутными политическими веяниями, ничего другого, кроме дикого, дремучего насилия, и быть не может. Так в фильме С. Кубрика обличение с обаятельного хулигана и убийцы переносится на современное демократическое общество, аморальные механизмы функционирования которого и пытается осмыслить С. Кубрик.

### **Институционализация идеациональных ценностей в формах молодежной субкультуры**

Однако вернемся к оборотной стороне жестокости – взрыву лиминальности, которая нас интересует в западном кино второй половины XX века. О том, что этот взрыв – выражение переходной ситуации, ситуации разрыва, свидетельствует и В. Тернер. «Все природные инстинкты человека, – пишет он, – безусловно, высвобождаются с помощью этих процессов, однако теперь я склонен думать, что коммунитас – не просто продукт биологически унаследованных стремлений, вырвавшихся из-под культурных запретов. Скорее это продукт специфически человеческих качеств, которые включают рациональность, волю, память и которые развиваются с опытом жизни в обществе...»<sup>59</sup>

Вот эта амбивалентность развертывающихся процессов разрыва Э. Климовым иллюстрируется с помощью восприятия первого избавителя, явившегося в России предреволюционной эпохи в совершенно средневековом образе странника Григория Распутина. Этот феномен весьма интересен, ведь он предвещает и механизм возникновения харизмы, и саму харизму, которыми позднее воспользуется та социальная структура, возникновение которой разворачивается как следствие трансформации лиминальной ситуации в нечто противоположное. Феномен избавителя в средневековом облике, который можно было наблюдать в предреволюционной России, затем повторится в массовом восприятии вождей, когда лиминальная общность как следствие распада Российской империи трансформируется в «структуру» нового типа.

Эту трансформацию описал и объяснил В. Тернер. Доказывая, что взрыв лиминальных настроений, происходящий иногда в крайних формах, сопровождается предсказанием и видениями мировых катастроф, В. Тернер говорит, что овладевшая массовым сознанием утопия лиминального типа делает неизбежным возникновение деспотического государства как своей противоположности. «Преувеличение коммунитас в определенных религиозных или политических движениях уравнительного типа может вскоре смениться деспотизмом, сверхбюрократизацией или другими видами структурного ожесточения. Потому что, подобно неوفитам – африканцам после обрезания, или бенедиктинским монахам, или членам милленаристских движений, люди, живущие в общине, рано или поздно начинают требовать чьей-то абсолютной власти – будь то со стороны религиозной догмы, боговдохновенного вождя или диктатора. Коммунитас не может поддерживаться сама по себе, если материальные или организационные нужды людей должны удовлетворяться адекватно. Максимализация коммунитас влечет за собой максимализацию структуры, каковая, в свою очередь, порождает революционные стремления к возобновлению коммунитас»<sup>60</sup>.

Собственно, этот вариант и был проигран в истории России XX века. Разрушенные лиминальными процессами традиционные социальные структуры перестают действовать. Чтобы хоть как-то поведение людей организовать, приходится прибегать к нормативным установкам. И лиминальная, община или коммунитас, начинает порождать из себя «структуру». Но раз возникает «структура», то свободные отношения между людьми превращаются в нормативные. Так, спонтанная коммунитас перерождается в нормативную, без чего невозможно мобилизовать людей на деятельность и распределять материальные ресурсы, а затем и в идеологическую. В. Тернер пишет: «Как нормативная, так и идеологическая коммунитас уже находятся во власти структуры, и такова судьба всех спонтанных коммунитас в истории: через «упадок и гибель», как это воспринимает большинство людей, к структуре и закону. В религиозных движениях коммунитарного типа «рутинизируется» не только харизма вождей, но также и коммунитас их первых учеников и последователей»<sup>61</sup>.

Чтобы проиллюстрировать эту трансформацию спонтанности коммунитас в нормативную и идеологическую, В. Тернер обращается к опыту раннего францисканства в средневековой Европе и к секте сахаджия в Индии XV–XVI веков. Но в данном случае можно было бы вспомнить и более близкие примеры, например историю с Фиделем Кастро. Но история с Фиделем Кастро обязывает историю распространения утопии социализма вообще истолковывать как разновидность лиминальной утопии. И коль скоро это так, то Ленин и Сталин предстают наделенными лиминальной харизмой политическими деятелями или вождями. Это как раз те самые носители лиминальных ценностей, которые оказываются в центре внимания в кризисной ситуации, когда развертывается трансформа-

ция спонтанной коммунистической в нормативную (военный коммунизм начала 20-х годов) и идеологическую. Без лиминального нерва в этой массовой проекции, которой наделяются образы вождей, ничего не понять. Эти исторические фигуры обычно воспринимаются только и просто политическими деятелями.

Однако если мы не будем их воспринимать как фигуры, на которых спроецирована массовая потребность в избавителе, то в их восприятии, а следовательно, и в их действиях многого мы не поймем. Но, чтобы это лиминальное измерение и восприятие названных вождей и вообще истории XX века понять, необходимо вернуться к периоду возникновения спонтанной коммунистической или к взрыву лиминальности в российской истории, которая означает взрыв средневекового, а следовательно, и идеационального сознания. Для возникновения спонтанной коммунистической в России аура Григория Распутина показательна. Такая аура возникает задолго до того, как из спонтанной коммунистической трансформируется в нормативную и идеологическую. Для этой стадии характерно возрождение магического, мистического и фольклорного сознания в их чистом виде. Хотя на какой-то период Григорий Распутин и становится человеком, диктующим власти свои законы, и предстает олицетворением власти, тем не менее он выражает лишь этап спонтанной коммунистической, представители которой разочаровались в светской и традиционной власти и отвернулись от нее. Возникновение спонтанной коммунистической — лишь начальный этап в истории возникновения и угасания лиминальной стихии. Понять эту начальную фазу важно, ибо на последующих фазах сопровождающие ее настроения и эмоции не исчезают и во многом помогают понять восхождение новых лиминальных фигур, но уже не маргинальных, а осуществляющих контроль над людьми, а следовательно, и представляющих власть.

Однако, не исчезая, эти настроения и эмоции превращаются в латентные и не прочитываются, ибо не осознаются. Тем не менее содержание проекции массового сознания, конституирующей образ Григория Распутина как избавителя, из восприятия политических вождей массовым сознанием, прежде всего Ленина и Сталина, не исчезает. Это, например, фиксируют фольклорные тексты, в которых названные вожди предстают в виде культурных героев или мифологических персонажей. Мы уделяем внимание взрыву лиминальной стихии в российской истории — что получило отражение в фильме Э. Климова, — чтобы эту ситуацию сопоставить с тем, что имело место и в западной истории второй половины XX века, но что все же не имело такого резонанса и не стало причиной катастрофического разрушения социальных институтов. Поэтому применительно к западной истории нас интересует, скорее, психологический, а не социальный аспект этого феномена.

Когда выявлен тип личности — неважно, как его обозначить и в какой системе классификации рассматривать (Лазурского или Юнга), — то естествен-

но, что возникает вопрос о характерной для него картине мира. Эта картина мира может существовать как в латентных, так и в явных формах. Что касается последних, то очевидно, что каким-то образом они институционализируются. Поэтому необходимо затронуть вопрос не только о типе личности и соответствующей ему картине мира, но и формах и способах институционализации этой картины мира. Таким способом может быть группа, субкультура, контркультура, секта и, наконец, культура как таковая.

В нашем случае можно ставить вопрос так. Если своей целью мы делаем ответ на вопрос: в чем на рубеже XX—XXI веков можно усмотреть актуализацию культуры идеационального типа? — мы можем ответить на него следующим образом. Необходимо прежде всего фиксировать тип идеациональной личности. Важно иметь представление о том, в каких образованиях институционализируется характерная для этого типа личности картина мира. В самом деле, в исторической реальности не только рубежа XX—XXI веков, но еще и на протяжении всего XX века можно фиксировать не только проявленность личности идеационального типа, но и способы институционализации характерной для него картины мира, т.е. группы, субкультуры и контркультуры.

Но там, где можно фиксировать группы, субкультуры и контркультуры, там можно уже говорить, что возможна и их трансформация в универсальные феномены, т.е. в культуру в целом. Раз в обществе возникает, например, субкультура идеационального типа, то естественно, что возможна и универсализация свойственной ей картины мира. Но естественно, чтобы такая трансформация имела место, первоначально необходим распад существующей единой культуры или универсальной картины мира. Но сегодня этот распад и является реальностью. Но что интересно: сегодня такой распад — реальность не только для России с актуализацией в ней того, что мы называем смутой, но, как это ни парадоксально, и для теории.

Как пишет П. Бьюкенен, в Америке больше не говорят на одном языке и не привержены одной вере. Американцы — не только католики и протестанты, но иудеи, мормоны, мусульмане, индуисты, буддисты, даосы, синтоисты, агностики, атеисты, гуманисты, сатанисты и т.д.<sup>62</sup> Но ведь если разные фрагменты американской цивилизации не исходят из единой картины мира, то это означает, что между ними возникают конфликтные отношения. П. Бьюкенен ставит вопрос так: уцелеет ли уникальная культура Запада или она станет субкультурой мультикультурного континента?<sup>63</sup> Однако для нашей постановки вопроса о возможности трансформации субкультуры в культуру в целом не менее интересна следующая констатация П. Бьюкенена положения дел в Америке. Цитируя некоторых авторов, он констатирует, что в Америке контркультура стала доминирующей культурой, а доминирующая культура превратилась в диссидентскую культуру<sup>64</sup>.

Однако, прежде чем говорить о трансформации субкультур и контркультур в культуру, вернемся к исходной точке, т.е. к типу личности, а в

нашем случае к личности идеационального типа, которая до некоторых пор существовала в неинституционализованных формах, т.е. существовала по краям того, что В. Тернер называет «структурой» – социальной структурой со свойственной каждой структуре системой иерархии и социальных статусов.

Любопытно, что у Ф. Фукуямы, когда он перечисляет признаки «Великого разрыва», кроме роста преступности фиксируется еще и то, что он называет бродяжничеством. Естественно, что комплекс бродяжничества приравнивается им к преступлению. Иначе говоря, для Ф. Фукуямы бродяга означает разновидность преступника. «Помимо преступлений насильственных, преступлений против собственности и преступлений «белых воротничков» существует еще и четвертая категория нарушений, по которой имеется весьма немного статистических данных, но которая в действительности имеет поистине решающее значение для запаса социального капитала в конкретном обществе. Это то, что некоторые криминалисты стали называть социальной дезорганизацией – т.е. такие действия, как бродяжничество, расписывание стен, пьянство в общественных местах и попрошайничество»<sup>65</sup>.

Как эти проявления в поведении людей классифицировать и оценивать? Так, как этого требует культура модерна? Цену ее триумфального восхождения осмыслит М. Фуко в своем исследовании истории безумия. Все отклонения от культуры модерна были классифицированы как отклонение. А любое отклонение с точки зрения культуры модерна воспринимается разновидностью преступления.

Собственно, именно этому отклонению от нормы, причем романтизированному, посвящен фильм Д. Хоппера «Беспечный ездо́к», вышедший в 1969 году. Конечно, герои ведут тот образ жизни, который можно было бы назвать бродяжничеством. Но это специфическое бродяжничество, вытекающее из индустриальной цивилизации. Герои родом из Лос-Анджелеса путешествуют на мотоциклах. Это тоже странники, но их странничество происходит в формах второй половины XX века. Оно позволяет соотнести себя с духовным климатом предшествующих веков, но форма его проявления современна.

Правда, герои не такие уж и бесребреники, если они перевозят и продают наркотики. Одеты они, разумеется, странно, в экзотические и непривычные для окружающих костюмы, у них необычные прически. Их длинные волосы обращают на себя внимание обывателей, как и то, что они курят марихуану. На этот раз они промышляют где-то в районе Мексики и, сбыв траву, направляются в столицу. Правда, реальная Америка ими не принимается, и они мечтают о какой-то другой Америке, пока их конечным пунктом движения является карнавал, куда они и направляются.

Добрая половина длительности фильма – это дорога, по которой они мчатся и которая в финале окажется их могилой. В фонограмме же в дорож-



ных эпизодах звучат песни, а в них исповедь молодых героев. Например, они отдают отчет в том, что курить марихуану нехорошо, но зато они не связаны с тем, что убивает их душу. Они рождены для свободы, а у людей вокруг каменные лица, и они равнодушны по отношению к их жизни. Между тем героям необходимо пристанище, ведь нужно же где-то приклонить голову.

Однако культ свободы героям обходится дорого. Обыватели с каменными лицами, занятые повседневным трудом, отторгают их тоже. Например, ни в один из отелей, даже самый паршивый, их не соглашаются впустить. Им остается лишь дорога как синоним их свободы. По обеим ее сторонам мелькают чудесные пейзажи. В кадр часто попадают фигуры фермеров. Они возделывают поля и подковывают лошадей. По ночам герои устраивают привалы, разжигают костры и устраиваются около них на ночлег. Иногда их даже принимают как гостей местные жители.

Так, они появляются на ферме, где их приглашают даже к обеду. К тому же хозяин-фермер оказывается родственной душой. Откуда-то приехал в эти места, занялся хозяйством. Вокруг ни души, только горы. Добровольное одиночество в этих местах его устраивает. Героям это нравится тоже, ведь не каждый человек способен существовать так, как фермер, и делать то, что хочет и когда захочет. Однажды герои подхватывают по дороге попутчика, тоже странника. Попутчик не словоохотлив. Он даже не может ответить, откуда он родом. В общем, он из города, но из какого, сам не знает, да и вообще, не все ли равно: все города так похожи друг на друга и все ему одинаково осточертели. На вопрос, что это за место, где они остановились на очередной ночлег, попутчик отвечает: хозяева этого места похоронены под вами. Значит, на этот раз герои устроили привал не столько на дороге и у дороги, сколько на кладбище. Эта погребальная символика предвосхищает последующее развитие событий. Видимо, попутчик своим ответом дает понять, что люди с каменными лицами когда-то здесь уничтожили свободные индейские племена и установили несвободу. Получается интересная беседа. На вопрос одного из героев, хотел бы он быть кем-то другим, попутчик отвечает: никогда. Он хотел бы быть только собой. Его слова можно понять так: пусть меняется мир, но не человек. Мир должен быть таким, каким его хочет видеть человек.

Далее попутчик приводит героев к людям, которые хотели бы быть самими собой и спасти свою самость. Это община хиппи. Они засевают обработанный участок земли и творят молитву, благодаря Бога за то, что он дал им пищу и кров. Они устраивают театральное представление. Все эти хиппи — молодые люди, по лицам которых скользит камера, — хотели бы, как и попутчик, сохранить свою самость, и потому им, как и попутчику, да, в общем, и героям, пришлось покинуть ненавистные города, которые следует стереть с лица земли, как хотела бы этого героиня фильма М. Антониони «Забриски-Пойнт» или как этого хотели столетием раньше в России еще

молодые фурьеристы, и заниматься здесь среди скал сельским хозяйством. В общем, хиппи – такие же бродяги, как и наши герои. Однако к героям они относятся с подозрением, им не доверяют, пытаются выведать, кто их сюда прислал. Их недоверчивость понятна. Ведь всех бродяг держат на подозрении, их преследуют. Причем преследуют не только полицейские, но и простые обыватели.

Наши герои уже почти достигают цели и присоединяются к участникам карнавала, но их неожиданно арестовывают. В камере они знакомятся с местным жителем – забулдыгой юристом (Д. Николсон), попавшим в камеру после очередной шумной попойки. Он-то им и объяснит, что в этой местности свои порядки, их здесь могут оставить навсегда и они уже ничего доказать не смогут. Он-то уж местные порядки знает, недаром он представляется юристом. Ведь это косная американская глубинка. «В этой части Америки люди хотят, чтобы все были Юлом Бриннером». Новый знакомый намекает на экзотические прически парней, не соответствующие приличию, как его в этих местах понимают. Но для героев длинные волосы – знак их свободы и независимости. Это сама свобода. Местный юрист помогает героям выбраться из лап полицейских, впрочем, он и сам отправляется с ними в дорогу, которая станет и его могилой. Ведь их цель – вовремя прибыть на карнавал – ему близка. Вот уже несколько раз он пытался добраться до Нового Орлеана, чтобы своими глазами увидеть знаменитый карнавал, но добраться до цели у него все как-то не получалось. Как потом выяснится, и хорошо, что не получалось. Ведь на этот раз, когда герой окажется почти у цели, он погибнет.

Да и бывает ли в реальности вообще этот карнавал? Может быть, это всего лишь мечта, фантазия и, следовательно, он недостижим? Карнавал, как и дорога, тоже символ свободы. И движение к ней заканчивается смертью. Новый попутчик не прочь побаловаться «травкой». Ночью у костра молодые люди фантазируют о неопознанных летающих тарелках. Надежду на освобождение юрист возлагает лишь на инопланетян. Когда они возьмутся за американских политиков, тем несдобровать. Ведь инопланетяне вступают в контакт с людьми на всех континентах, они всех могут уподобить себе. И все наконец-то станут братьями, и все будут равны. Политики окажутся посрамленными и будут упразднены за ненужностью. Вот тогда и в «свободной Америке» наступит настоящая свобода.

В общем, утопия, противопоставленная той цивилизации, что возвели люди с каменными лицами. Этих людей М. Антониони показал в фильме «Забриски-Пойнт». Но эти последние – реальность. По дороге путешественники заходят в кафе, и их сразу же встречают как возмутителей спокойствия, т.е. агрессивно. Один полицейский спрашивает другого: что это за длинноволосые? Другой отвечает: «Удрали из обезьяньего питомника». До драки дело, однако, не доходит. Герои вовремя покидают кафе, отказавшись от обеда. Но такая агрессия окружающих провоцирует ночную дискуссию у очередного

костра. О чем говорят герои? О том, что о свободе в Америке мечтают все, не только они. Но истинно свободные, к которым себя относят герои, раздражают тех, которые о свободе способны лишь мечтать, но обрести ее не способны. Ведь приказчику в лавке трудно быть свободным. И когда они встречаются с настоящими свободными людьми, они пугаются, раздражаются, становятся агрессивными, способными убивать. Они чувствуют для себя опасность. Видимо, именно это и ощутили местные жители из кафе. Ночью местные жители подкрадываются к костру и жестоко избивают беззащитных парней. Что касается юриста, то ему не повезло, его убивают. Местом смерти дорога оказывается, однако, не только для юриста.

Но вот герои все же достигают желанной цели. На шумной улице — маски, ряженые, огромные куклы и масса веселящихся людей. Для героев карнавал кончается вакханалией на кладбище. На каменных могильных плитах они устраивают себе праздник. Наркотическое опьянение с девушками уничтожает границу между реальностью и фантазией. И снова возникает тема смерти — герои веселятся на том месте, где лежат мертвые. В наркотических видениях возникает религиозная тема. Мелькают изображения распятого Христа и Богородицы. Одна из девушек признается, что верит в распятого Иисуса. На следующее утро герои не могут скрыть своего счастья, ведь они побывали на карнавале. Их желание наконец-то осуществилось. И вообще, разве счастье и свобода связаны лишь с деньгами? И снова летят на мотоциклах наши герои, и продолжают мелькать по обеим сторонам дороги пейзажи.

Фильм заканчивается эпизодом, когда героев настигают какие-то местные мужчины на грузовике. Видимо, при встрече с нашими странниками они тоже ощутили тревогу. Иначе зачем же один из них вытаскивает ружье и направляет на одного из мотоциклистов. Тот падает, другой пытается прийти на помощь, подбегает к другу и убеждается, что тот мертв. На этот раз сдержаться не может и он, устремляясь в погоню за убийцами. Но места не суждено было случиться. Он разбивается насмерть, а обломки мотоцикла еще долго будут гореть в остановившемся стоп-кадре. Дорога как символ свободы превратится для героев в Голгофу.

Удивительно, но тема дороги продолжает беспокоить западных кинематографистов. Так, в своем исследовании, посвященном новому немецкому кино или немецкому кино на рубеже XX—XXI веков, Е. Богатырева пишет: «Традиционная для кинематографа по меньшей мере со времен неореализма (если не со времен «Прибытия поезда»), тема дороги к концу XX века вновь приобретает буквальный смысл: не просто в качестве образа перемен, но как основное содержание и основная проблема современной эпохи. В сегодняшнем немецком кино она проявляется и на уровне сюжета (сюда могут быть отнесены фильмы в основном молодежной тематики, созданные в жанре «роуд-муви»), и на уровне героя, и как метафора более широкой философской постановки проблемы. Мчится не только Лола

из одноименного фильма – в стремительном движении пребывают все. В поисках лучшей и более безопасной жизни движутся прибывшие в страну иммигранты, навстречу им в обратном направлении – искатели ее смысла и приключений. Не имеют определенной траектории передвижения всех мечущихся, мятущихся и уворачивающихся от «колес истории» персонажей – образ эпохи очередного переселения народов»<sup>66</sup>. Так, мотив дороги приобретает планетарный смысл.

### **Средневековая ментальность как слагаемое альтернативной культуры: И. Бергман**

То, что Д. Хоппер представил своих героев в виде странников, непосредственно связано с характерными для Запада 60-х годов настроениями протеста. Однако в западном кино существует и иная модель странника – метафизическая, религиозная, философская. Такая модель представлена поставленным в Швеции фильмом И. Бергмана «Седьмая печать». Настроениям молодых бунтовщиков на Западе она предшествует. Это, скорее, та модель странничества, что представил в своем сочинении Р. Гвардини, говоря о бездомности современного человека, в чем-то переживающего ту же ситуацию, с которой в истории уже сталкивался средневековый человек.

Впрочем, у современного человека есть много общего со средневековым. Этой позиции придерживается и И. Бергман. Стихия Средневековья не мешает ему высказаться о современном человеке. Ставя вопрос о положении человека в Новое время, Р. Гвардини находит в нем много позитивных качеств. Но в этой ситуации существует и много негативного. Так, ситуация «разрыва» приводит к тому, что человек теряет точку опоры и у него возникает чувство оставленности. Эту ситуацию Р. Гвардини пытается сравнить со Средними веками. И там и тут острое чувство оставленности. Это чувство становится причиной возникновения страха. Но страх современного человека имеет специфические особенности. «Страх средневекового человека был связан с незыблемыми границами конечного мира, противостоявшими стремлению души к широте и простору; он успокаивался в совершаемой каждый раз заново трансцензии – выходе за пределы здешней реальности. Напротив, страх, присущий новому времени, возникает не в последнюю очередь из сознания, что у человека нет больше ни своего символического места, ни непосредственно надежного убежища, из ежедневно подтверждающегося опыта, что потребность человека в смысле жизни не находит убедительного удовлетворения в мире»<sup>67</sup>.

Хотя у Р. Гвардини различие между средневековым и современным человеком значимо, И. Бергман убежден, что между ними есть нечто общее.

В конце концов, Средневековье, в которое он помещает своего героя и пытается воссоздать на экране его атмосферу, не мешает воспринимать героя вполне современной личностью. Ведь в Новое время человек все так же оказывается между Богом и дьяволом. Рыцарь Антоний Блок И. Бергмана и в самом деле вполне современный тип личности. Если герои Д. Хоппера спешат на карнавал, то герои И. Бергмана — на престольный праздник в Эльсинор. Правда, туда направляются в своих фургонах и бродячие комедианты, хотя рыцарь Антоний Блок предупреждает, что туда ездить не следует, ибо там чума. Тем не менее в финале и актеры, и рыцари двигаются в одном направлении — на Страшный суд. Потом выяснится, что их туда направляет все та же Смерть в человеческом облике. Таким образом, их маршрут все же не на праздник, а в объятия Смерти, ведь кругом царят Смерть и Сатана. Что касается Бога, то он молчит. Уж существует ли он?

Действие фильма И. Бергмана начинается с эпизода возвращения рыцаря Антония Блока со своим оруженосцем Йонасом из крестового похода. Два десятка лет он пребывал в какой-то далекой стране, может быть в Византии, за это время постарел, устал от путешествий и сражений и, возвращаясь домой, высаживается на берег, хотя не уверен, есть ли у него этот дом и ждет ли его жена. Ведь в его родных местах царствует чума, о чем свидетельствуют трупы умерших и отчаяние умирающих людей, которые встречаются ему на пути. Рыцарь уже ни на что не надеется. Единственное, что еще держит его на этой земле, это жажда знания. Когда-то в молодые годы он верил в Бога, у него не было на этот счет сомнений, и он легко поверил священнику, что нужно присоединиться к крестовому походу, чтобы спасти веру. Повидав свет и столкнувшись со многими людьми, Антоний Блок стал критически воспринимать жизнь. И в его сознание закралось сомнение в существовании Бога. Но это уже философский вопрос.

Ставя его, И. Бергман, может быть, опирается на сочинения предшественника западного экзистенциализма, С. Кьеркегора. Свой трактат «Страх и трепет» С. Кьеркегор начинает таким суждением: «В наше время никто не остается с верой, но каждый идет дальше. Вопрос о том, куда именно он продвигается, покажется, возможно, чересчур дерзким, но с моей стороны будет, конечно же, знаком житейской опытности и образованности, если я предположу, что, во всяком случае, у каждого эта вера есть, иначе трудно было бы говорить о продвижении дальше. В прежние времена все обстояло по-иному, так как вера составляла задачу всей жизни, ибо люди полагали, что способность верить не может быть обретена за считанные дни и недели. И когда почтенный старец, убеленный сединами, приближался к концу своей жизни, оказывалось, что он выиграл прекрасную битву и обрел веру, так как сердце его еще достаточно молодо, чтобы не забыть тот страх и содрогание, приличествующие юноше, которые мужчина умеет побеждать, но которые ни один человек никогда не перерастает полностью, — ну разве

что ему удалось как можно раньше пойти дальше. То, чего достигали тогда достойнейшие люди, — с этого в наши дни запросто начинается каждый, чтобы затем пойти дальше» (68).

Рыцарь Антоний Блок был с верой, однако это было в юные годы, когда он сражался в рядах крестоносцев во имя Бога. Но фильм начинается с того момента, когда он созрел для того, чтобы «идти дальше». Поэтому хотя Антоний Блок и носит средневековые военные доспехи, тем не менее он вполне современный человек. Идти дальше — это не просто обладать верой в Бога, но и обладать чем-то большим, т.е. знанием. Знанием о существовании Бога. Человек эпохи науки без этой уверенности обойтись не может.

Рыцарь должен убедиться, что Бог все-таки существует. Везде он пытается найти подтверждение существования Бога. То, с чем пришлось столкнуться рыцарю, свидетельствует, что Бога не существует, иначе он бы этого не допустил. Но все же у него есть надежда. Иначе ведь может оказаться, что в мире царствует Ничто. Но, как он признается на исповеди, в его душе — такая же пустота, что и в мире («Эта пустота как в зеркале стоит перед моим лицом. В нем я вижу себя, и сердце во мне переворачивается от омерзения и страха»). На этой же исповеди он признается, что хочет знания, знания о Боге. Бог непостижим для человека. Но существует ли он вообще? Может быть, в реальности его вообще нет? А существуют лишь призраки, фантазии и сны, т.е. порождения человеческого воображения. Возможно, это сам человек, создав Бога в своем субъективном воображении, проецирует его на реальность и кажется, что Бог — это нечто объективное, что он существует. «Верую, Господи! Помоги моему неверию» (Мк, 9:24).

Но рыцарь выше своих фантазий. Он уже не верит в существование Бога. Это вовсе не означает, что он не хотел бы в него уверовать, ведь если Бога действительно нет, то все теряет смысл. Судя по всему, в реальности Бога все-таки не существует. Он есть лишь в душе человека. Если это субъективное видение, призрак, то следовало бы от него освободиться. На исповеди Антоний Блок говорит: «Отчего я не в силах убить в себе Бога? Отчего он больно, унижительно продолжает жить во мне, хоть я его клян, хочу вырвать его из своего сердца? Отчего вопреки всем вероятностям он издевательски существует, и я не могу от него избавиться?»<sup>69</sup>

Рыцарь хотел бы избавиться от призраков, он не довольствуется верой, ему нужно доказательство существования Бога, нужно знание («Я хочу знания — не веры, не допущения, но знания. Я хочу, чтобы Бог протянул мне свою руку, открыл мне свое лицо, заговорил со мною»). А что, если то, что мы называем Богом, есть всего лишь наш страх, т.е. образ переживаемого человеком страха? В конце исповеди оказывается, что вместо священника перед ним стоит и его выслушивает сама Смерть. Встречей со Смертью фильм и начинается. Наступает момент, когда к человеку приходит Смерть. К рыцарю она приходит в тот момент, когда он возвращается из крестового похода.

Действие начинается на берегу моря, в скалах. Суровый северный пейзаж. Солнце еще не взошло. Рыцарь и его оруженосец просыпаются от сна. Когда в этот момент рыцарь видит перед собой Смерть, он даже готов исполнить ее желание. Но все же он пытается выпросить у нее отсрочки. Вообще, Смерть отсрочек не дает, и потом она эту свою жесткость продемонстрирует, когда спилит дерево, на которое взобрался самоуверенный актер Скотт. В данном случае отсрочка не понадобилась.

Тем не менее у смерти есть одна слабость — шахматы. Рыцарь предлагает ей сыграть с ним партию в шахматы. Так рыцарь и Смерть заключают договор. Рыцарю обещана жизнь до тех пор, пока он не проиграет Смерти. Если выиграет партию Смерть, то она его вообще пошадит. Однако, судя по всему, этого не произойдет. Произойдет обратное. Рыцарь не только перестанет выигрывать, но и вообще разуверится в игре. Он перестает сопротивляться как раз в тот момент, когда понимает, что его усилия найти доказательства существования Бога бессмысленны. Бога нет, он умер.

Утратив веру и не найдя истины, рыцарь прекращает партию. Он способен сопротивляться Смерти и выигрывать до тех пор, пока у него была вера. Отсрочку он выпрашивает, чтобы осуществить свой замысел, о котором он пока молчит. На вопрос Смерти о причине отсрочки рыцарь отвечает: «У меня есть на то причины». Зритель должен догадаться об этих причинах. Они связаны с потребностью рыцаря найти доказательства существования Бога. Все последующие эпизоды связаны с ответом на этот вопрос. Например, эпизод с несчастной девушкой, которую священники-изуверы объявили ведьмой, ведь она водится с дьяволом. В это верит и толпа. Ведь кто-то же виноват в том, что в этих местах царит чума. Нужна жертва — носительница вины, в данном случае ею становится несчастная девушка. За связь с дьяволом ее должны сжечь.

В деревне идут приготовления к ритуалу жертвоприношения. Для костра уже все готово. Священники исполняют вокруг будущего костра обряды, способствующие изгнанию дьявола. Присутствие дьявола дает рыцарю надежду, ведь его существование означает доказательство существования Бога. Дьявол — часть мифа о Боге. Это антагонист Бога. Поэтому рыцарь появится возле «ведьмы» еще раз, перед самой ее смертью, и задаст вопрос, видит ли, ощущает ли она сама присутствие дьявола. Он признается: «Для меня это важно. Я сам хотел бы встретиться с ним. Чтобы узнать у него про Бога. Уж он-то про него точно знает». Тогда «ведьма» просит рыцаря посмотреть ей в глаза, ведь дьявол и в ней тоже («Но он повсюду со мной. Протяну руку — и вон она тут, его рука. И теперь он со мной»). Но в глазах девушки рыцарь видит лишь страх, тот самый страх, который он чувствует и в себе. «Ведьма» удивлена, как же так, ведь все его видят — и она, и священники, и солдаты. Но все видят дьявола потому, что в этих местах царит чума, и люди убеждены в том, что чуму наслал на них Бог как наказание за грехи. Но мир, покинутый Богом, означает царство Сатаны. Сожжение

«ведьмы» призвано показать, что происходит сопротивление дьяволу. «Ведьма» — часть дьявола, сам дьявол. И его следует уничтожить. Слушая несчастную девушку, рыцарь убеждается, что речь все же идет лишь о призраке дьявола, субъективном его видении, а следовательно, он все больше убеждается, что в мире царит пустота — Ничто.

Подводя с помощью рыцаря зрителя к этой истине, режиссер, однако, такого заключительного вывода не делает. То, что открывается рыцарю, — это одна сторона дела. Но кроме мировосприятия персонажа в фильме получает выражение мировосприятие автора. Оно отличается от мировосприятия персонажа. Для режиссера Бог — не то, что под ним обычно склонны подразумевать. Он — в самих людях. Собственно, об этом режиссер красноречиво высказался в фильме «Причастие». Бог там, где среди людей царит любовь. Следовательно, история поиска рыцарем истины о Боге, история утраты веры, которую рыцарь хотел бы заменить знанием, не исчерпывает смысла фильма. Рыцарь теряет веру, но не приобретает и знание. И когда он это осознает, он прекращает партию в шахматы со Смертью, оказываясь неспособным сопротивляться. Продолжать единоборство бессмысленно. Сейчас он может ощущать лишь Ничто. Он проигрывает.

Однако озарение в его сознании не совершается абстрактно. Во время последней встречи со Смертью за шахматной доской (во время этой встречи партия не будет окончена) рыцарь наблюдает, как его покидает актер Юф со своей женой и ребенком. Семья Юфа в фильме соотносена со Святым семейством, с библейскими образами. Бродячие актеры, дающие представления, призваны играть в фильме важную роль. Их присутствие связано с основной мыслью автора, с его специфическим пониманием сакрального. В поединке рыцаря со Смертью актер Юф тоже оказывается одним из аргументов, пожалуй даже главным. Дело в том, что на остальных людей Юф не похож. Он живет воображением. Он — чудака. Его постоянно посещают видения. Так, в начале фильма, когда он просыпается, он видит на солнечной поляне Деву Марию с ребенком Иисусом. Юф, хоть и комедиант, а значит, грешник, все же блаженный, почти святой. Его любовь к жене и ребенку вызывает библейские ассоциации. Именно с Юфом, а не с рыцарем и его оруженосцем связано продолжение на земле жизни.

Рыцарь, изнемогая от невозможности познать истину, должен погибнуть. Должен за ним последовать и его оруженосец — циник, отдающий отчет об идеализме своего хозяина. Рыцарь и оруженосец погибли в Судный день, в ожидании которого находятся окружающие люди да, в общем, и весь средневековый мир. Но, собственно, этот день уже наступил. Он начинается с рассветом, когда высадившийся на берег рыцарь засыпает, а затем просыпается. Уже в начале фильма звучат строки из «Откровения» Иоанна: «И когда Ангел снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе...» Строками из Апокалипсиса фильм и закончится.



Собственно, о значимости этого мотива для И. Бергмана свидетельствует и название фильма. Все герои оказываются в лесу. Начинается ураган. Юф с женой и ребенком пытается укрыться в фургоне. Ему видится пролетающий ангел смерти. Но если кому-то в этот день и удастся спастись, то это будет только праведник Юф. Что касается рыцаря, то он со своими спутниками оказывается в замке. Там он обнаруживает свою жену Карин. Но является ли эта встреча с женой реальной? Возможно, это что-то вроде сновидения, ведь жены Антония Блока, может быть, давно уже нет в живых. Карин едва узнает Антония, так он изменился. Она усаживает мужа и его спутников за стол и читает им «Откровение» Иоанна Богослова. И снова звучит текст, который мы уже слышали в начале фильма: «И когда агнец снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе как бы на полчаса... Первый ангел вострубил, и сделались град и огонь, смешанные с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зеленая сгорела. Второй ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью...»

Рыцарь творит молитву. Присутствующими в замке людьми овладевает страх. Рыцарь в последний раз обращается к Богу с молитвой: «Господи, где бы ты ни был, ведь есть же ты где-то, господи, помилуй нас». Но Бог по-прежнему молчит. Вместо Бога к присутствующим приходит уже знакомая Смерть. Она приглашает их на танец, который богомаз изобразил на стене храма. Но, как оказывается, это не реальность, а очередное видение Юфа. В связи с его рассказом об увиденном его жена Миа скажет: «Вечно ты со своими видениями».

Последний эпизод — очередное материализовавшееся видение Юфа. На фоне черного неба и на склоне горы возникает танец уходящих в иной мир персонажей. Длинную цепочку людей ведет сама Смерть. Получается, что начавшийся ураган — это наступивший Судный день. В этот день спасутся лишь праведники. Грешников заберет Смерть. Но праведники — это блаженный Юф и его семья. Это уже реальность, а не видение Юфа. Юф не случайно видит на солнечной поляне Деву Марию с Младенцем. Его жена Миа с ребенком оказывается евангельским персонажем.

Сам Юф этого не осознает, зато для автора это именно так. Впрочем, для Антония Блока тоже. И именно Юф и Миа, угощающие рыцаря лесной земляникой, несут божественное начало, поскольку между ними царит любовь. Они не рефлексируют о Боге, он в них существует изначально. «Я убежден, — пишет С. Кьеркегор, — что Бог — это любовь; эта мысль имеет для меня изначальную лирическую достоверность. Когда она реально присутствует для меня, я несказанно счастлив, когда отсутствует, я томлюсь по ней более страстью, чем возлюбленной — по предмету своих желаний; однако я не верю, этого мужества у меня недостает. Божья же любовь для меня, как в прямом, так и в переносном смысле, всегда есть нечто совершенно не соизмеримое со всякой наличной действительностью»<sup>70</sup>.

Что же С. Кьеркегор понимает под выражением «Бог — это любовь»? Разве любовь — это любовь к Богу, а не просто любовь человека к человеку? Но тогда при чем тут «лирическая», т.е. приближенная к человеку, «достоверность»? Герой С. Кьеркегора не претендует на религиозный максимализм. Более того, он признается, что «не верит». Он готов довольствоваться лишь любовью, и она для него — не нечто в религиозной иерархии низшее, а вполне возвышенное состояние души.

С убеждениями И. Бергмана эти суждения совпадают. О какой любви к Богу может идти речь применительно к И. Бергману, если на вопрос критика, «Бог всегда выступал как необычайно сильный, всемогущий образ с незыблемыми этическими принципами, а у тебя он становится чудовищем, ледяным безликим существом, богом-пауком, «богом-насильником»... Как ты можешь объяснить такое изменение понятия о Боге?» — режиссер отвечал: «Я считаю, что христианский бог — нечто разрушающее, опасное для человека, вызывающее к жизни темные разрушительные силы»<sup>71</sup>. Такое суждение свидетельствует, что для протестанта И. Бергмана Бог предстает в языческом облике.

В фильме рыцарь Антоний Блок представляет не только значительную, но и трагическую фигуру. Хотя он и умиляется, наблюдая жизнь семейства комедианта Юфа, тем не менее этому миру блаженного Юфа он чужд. Свою личность он соотносит с Богом, пусть последний для него заметно теряет свои ясные очертания, превращаясь в Ничто. Лишь соотнесенность с Богом делает рыцаря значительной фигурой, возвышающейся над всеми остальными персонажами. Именно соотнесенность героя с Богом делает его героем.

Как и у С. Кьеркегора, Бог у И. Бергмана есть мера значимости человека. «Я перед лицом Христа — это Я, возвысившееся до высшей мощи благодаря огромной уступке Бога, огромного дара, которым наделил его Бог, пожелав и для него также родиться, сделаться человеком, страдать и умереть. Наша предшествующая формула возрастания Я, когда возрастает идея Бога, здесь также вполне пригодна: чем больше возрастает идея Христа, тем больше увеличивается Я. Его качество зависит от его меры»<sup>72</sup>.

Применительно к Антонию Блоку речь не должна идти лишь о значительности его личностного Я. Ведь основной мотив фильма связан с отчаянием рыцаря, т.е. с одним из центральных мотивов философии С. Кьеркегора. Антоний Блок жаждет исцелиться от отчаяния — отчаяния от невозможности приобщиться к Богу, точнее, от потери уверенности, что это вообще можно сделать в силу невозможности доказать, что Бог существует. Но, теряя ощущение соотнесенности с Богом, рыцарь теряет и свое Я, которое только и способно конституироваться через отношение к Богу.

Однако потеря своего Я мешает его сопротивлению Смерти. Ему становится ясно, что с самого начала он проиграл. Именно поэтому Антоний Блок — это не только значительная, но и трагическая фигура. Антоний

Блок – не только страдающий и отчаявшийся, но и отягощенный грузом греховности человек. Его грех – это грех отпадения его Я от Бога. Ведь, по С. Кьеркегору, решающая форма греха – быть причастным к отчаянию и «быть перед Богом». Почему же в таком случае грешник становится героем и, соответственно, героем фильма? Да потому, что в соответствии все с тем же С. Кьеркегором грех является категорией духа. Следовательно, в грехе есть что-то не только негативное, но и позитивное. Поэтому увлекаемый в Судный день Смертью в ад Антоний Блок для режиссера и для всех, кому он свое произведение предназначает, все же предстает лицом героическим.

Хотя бродячие актеры постоянно передвигаются и странствуют, ничего более стабильного, чем их фургон, чем они сами, в мире не существует. По-настоящему бездомными оказываются лишь изнемогающие от жажды узреть Бога и получить доказательство его существования персонажи. Однако вместо Бога они убеждаются лишь в существовании Ничто. Как только эта истина Антонию Блоку открывается, жизнь для него становится бессмысленной.

На этом анализ фильма можно было бы и закончить. Но в заключение напомним о двух эпизодах, которые, по-видимому, оказали огромное влияние на режиссера А. Тарковского. Первый эпизод – это встреча в храме оруженосца с богомазом, когда оруженосец наблюдает, как богомаз работает над фреской с изображением пляски со Смертью. Той самой пляски, которая в финале фильма предстанет в видении Юфа. Местный богомаз, подобно Феофану Греку из фильма А. Тарковского, пытается подчеркнуть людские страдания и муки. На вопрос оруженосца, зачем он это делает, богомаз отвечает: «Хочу людям напомнить просто, что им умирать придется». Фреска из храма затем в фильме материализуется, когда веселое представление актеров для толпы прерывается передвигающейся мрачной процессией монахов с крестом, черепами и гробами. Проходящие монахи в черном хлещут себя бичами с железными наконечниками и издают крики. Над толпой возвышается крест с распятым Христом. Монах в экзальтации возвещает о приближении все той же Смерти. По сути дела, беседа оруженосца с богомазом в бергмановском фильме повторится в споре между Рублевым и Феофаном Греком у А. Тарковского, доказывая, что текст И. Бергмана у русского режиссера превратился в интертекст. Влияние И. Бергмана на А. Тарковского совершенно очевидно, и данный эпизод это подтверждает.

Другой эпизод – расправа над актером Юфом в трактире, когда кузнец Плуг ошибочно принимает Юфа за другого актера, Ската, соблаздившего его жену. Он набрасывается на бедного Юфа. Этот жестокий эпизод с потерянным и беззащитным блаженным комедиантом потом воспроизведет А. Тарковский в эпизоде расправы дружинников князя над скоморохом. Эпизод тоже подчеркнута жестокий. Обнаруженное влияние на А. Тарков-

ского шведского режиссера отнюдь не умаляет замысла русского режиссера, не снижает его самостоятельной ценности.

Приводя в качестве иллюстрации активизации комплекса бродяжничества на Западе как следствия «разрыва» фильм И. Бергмана «Седьмая печать», мы, кажется, слишком удалились от характерной для второй половины XX века ситуации «разрыва». Конечно, фильм И. Бергмана — тоже следствие этого «разрыва», но уровень обобщения в нем предельно широк. Он соотносим со всей поздней историей, являющейся историей утраты веры, а не только с конкретным периодом истории Запада, скажем с периодом студенческих волнений 60-х годов. Но, с другой стороны, настроения этого десятилетия тоже ведь не исключали апокалиптических образов, как это характерно для фильма И. Бергмана. Такие настроения проникали и в молодежную среду, и мы к этому еще вернемся.

### **Культура модерна с точки зрения вытесненного ею в подсознание безумия: вариант М. Формана**

Когда речь идет об изменениях в отношениях между человеком и странством, а в феномене бродяжничества и странничества это главное, то, разумеется, нельзя ограничиваться границами того, что Э. Тоффлер называет «постиндустриальным обществом». Ведь этот комплекс характерен уже для индустриального общества. Проблема заключается лишь в том, что мораль индустриального общества — это мораль большого исторического периода, который можно было бы вслед за Ю. Хабермасом определить как период модерна, т.е. период предельно функционального отношения к человеку. Как бы в данном случае выразились З. Фрейд и комментирующий его в трактате «Эрос и цивилизация» Г. Маркузе, это период, в котором принцип удовольствия агрессивно вытесняется в бессознательное принципом реальности. Вот с точки зрения этого принципа странствование как духовная миссия трансформируется в бродяжничество, а последнее стало оцениваться проявлением асоциального поведения.

Как преступление бродяжничество оценивается лишь в культуре модерна. Ничего подобного, например, в средневековой культуре, в которой странник с посохом наставлял бедных и богатых, скорбящих и влюбленных, не было. По мнению Ж. Ле Гоффа, на Западе в Средние века странник «воплощал беспокойство общества, которое в условиях экономического подъема с его противоречиями искало убежища в одиночестве, открытом, впрочем, миру с его проблемами»<sup>73</sup>. Обращение Христа «Оставьте все и следуйте за мной» объясняет феномен путешественников и пилигримов на Западе. Со временем западная история превратится в историю «домоседов», сменяющих странников. «Средние века, эпоха пеших и конных странствий, вплотную приблизится тогда к своему концу, — пишет Ж. Ле Гофф, — не

потому, что позднее Средневековье не знало странствия, но потому, что начиная с XIV века странники становятся бродягами, окаянными людьми. Прежде они были нормальными существами, тогда как впоследствии нормальными стали домоседы»<sup>74</sup>.

Что касается Америки второй половины XX века, то комплекс странничества здесь не следует связывать исключительно с эпохой студенческих волнений, т.е. с 60-ми годами. Разве уже американский фольклор и массовая культура проходили мимо этого комплекса? Так, Э. Эриксон обращает внимание на героя американского фольклора — железнодорожного рабочего Джона Генри как на разновидность бездомного персонажа, скитающегося по расширяющейся границе, смело встречающего новые географические и технологические миры, «как и подобает мужчинам без груза прошлого». Героя баллады Э. Эриксон соотносит с излюбленным героем американского кино — ковбоем. Ведь комплекс скитальчества ему тоже знаком. «Такой последней сохранившейся моделью, по-видимому, является ковбой, унаследовавший их хвастовство и недовольство, привычку к скитаниям, недоверие к личным связям, либидональную и религиозную концентрацию на пределе выносливости и смелости, зависимость от «животных» (critters) и капризов природы. Этот простой рабочий люд развил до эмоциональных и социетальных пределов образ человека без корней, образ мужчины, лишённого матери и женщины»<sup>75</sup>.

Не случайно В. Тернер, комментирующий лиминальные ценности, тоже указывает на ковбоя как на типично лиминальный тип личности. По мнению В. Тернера, ковбой тоже представляет нравственные ценности коммунитас в противовес властным структурам. Касаясь персонажей, которых в фольклоре обычно называют «святыми нищими», «третьими сыновьями», «портняжками», «простаками», сбивающими спесь с высокопоставленных особ, низводя их до уровня простых смертных, В. Тернер в этом ряду персонажей называет и ковбоя. «И опять-таки в классическом «вестерне» мы все читали о бездомном и таинственном «незнакомце» без имущества и без имени, который восстанавливает этическое и правовое равновесие в среде местной политической власти, устраняя неправедных секулярных «боссов», угнетавших малых мира сего»<sup>76</sup>.

Обычно ковбои как представители презираемых и бесправных этнических культурных групп в мифах и сказках играют главные роли, и они выражают общечеловеческие ценности. В качестве иллюстрации В. Тернер называет милосердного самаритянина, беглого раба — негра Джима у Марка Твена, еврея — скрипача из чеховской новеллы «Скрипка Ротшильда», проститутку Соню Мармеладову у Ф. Достоевского. Сюда можно было бы добавить феллиниевских Кабирию и Джельсомину, а также Макмерфи из сумасшедшего дома в исполнении Д. Николсона в фильме «Пролетая над гнездом кукушки». «Все эти мифологические типы, — пишет В. Тернер, имея в виду ковбоя, трикстера и простака, — структурно занимают низкое, или «марги-

нальное», положение, и, однако, они представляют то, что Анри Бергсон назвал бы «открытой моралью» в противоположность «закрытой», являющейся, по сути, нормативной системой замкнутых, структурных, партикулярных групп. Бергсон говорит о том, как замкнутая группа защищает свою тождественность (самость) от членов открытых групп, защищается от угроз своему образу жизни и обновляет стремление поддерживать нормы, от которых зависит рутинное поведение, необходимое для ее социальной жизни. В закрытых или структурных обществах именно маргинальный, или «приниженный», человек, или же «чужак», часто символизирует, по выражению Дэвида Юма, «чувство к человечеству», что, в свою очередь, соотносится с моделью, которую мы определили как «коммунитас»<sup>77</sup>.

В конце концов, студенческие движения 60-х, столь активно воздействующие на мировосприятие художника этого времени, возникали не на пустом месте. Этому предшествовал некоторый ренессанс в послевоенном западном кино, в котором можно фиксировать идеализацию маргинальных типов и аутсайдеров. Об этом свидетельствуют такие шедевры Ф. Феллини, как «Ночи Кабирии» и «Дорога». Так, в последнем фильме Джельсомина просто явилась из Средних веков, став точкой отсчета в новых нравственных оценках. А ведь она не просто бродяжка, но и безумная. Здесь как раз возникает повод напомнить интересные суждения М. Фуко по поводу того, что разум проявляет себя в безумии. Однако если уж при анализе современных произведений обращаться к М. Фуко, то следует говорить не только о Джельсоmine, но о целой группе персонажей из фильма «Пролетая над гнездом кукушки» М. Формана.

История изменяющегося отношения к той фигуре, которую Ф. Фукуяма называет бродягой, сопровождает всю историю Запада. Так, имея в виду историю, следующую за Французской революцией, М. Фуко констатирует, что отныне решать, кто является преступником и кого следует изолировать от общества, уполномочен гражданин — частное лицо, выступающее носителем коллективной воли. Но эта коллективная воля выражает установки того, что Ю. Хабермас называет модерном. В распознавании границы между нормой и отклонением (например, безумием) частное лицо отныне опирается на закон. «Мы видели, что человек классической эпохи также распознавал безумие своим непосредственным ощущением, предшествующим любому знанию; но тогда он стихийно полагался на свой здравый смысл, а не на политические права; он был человеком вообще, просто человеком, который воспринимал и оценивал определенное фактическое различие, никак его не комментируя. Теперь же гражданин, сталкиваясь с безумием, берет на себя верховную власть, позволяющую ему быть одновременно и «человеком закона», и «человеком руководства». Свободный человек, единственный властитель буржуазного государства, стал первым и главным судьей безумия. Тем самым конкретный, обиденный человек снова устанавливает между ним и собой те связи, которые были оборваны классической

эпохой; однако, завязывая их, он уже не вступает с безумием в диалог как в столкновение, но пользуется наперед заданной формой своего господства над ним, молча осуществляет свои абсолютные права. Благодаря основополагающим принципам буржуазного общества его сознание, частное и всеобщее одновременно, заранее, прежде всякой возможности опровержения, властвует над безумием. И к тому моменту, когда оно препоручает его опыту законодательства либо медицины, суду или лечебнице, оно втайне уже успеваеет его обуздать и подчинить себе»<sup>78</sup>.

По сути дела, М. Фуко представил установку той культуры, которую мы и называем культурой модерна, жестко противопоставляющей норму и отклонение и ради собственного равновесия очищающей себя от всего, что в предшествующей культуре было столь неопределенным, а по этой причине и наделяемым статусом сакрального. Сегодня утверждают, что следующий за модерном постмодерн реабилитирует в истории все то, что было вытеснено модерном на периферию. Но то, что в средневековой культуре было сакральным, т.е. имело связь с иным миром, в культуре модерна десакрализуется, а следовательно, переходит на уровень юридических оценок, классифицируясь как отклонение, а следовательно, и заслуживает изоляции. «Обычно утверждают, что в Средние века безумца считали сакральной фигурой из-за его одержимости. Это глубочайшее заблуждение. Сакрален он был прежде всего потому, что с точки зрения средневековой идеи милосердия заключал в себе толику тайного могущества нищеты. Своим существованием он возвеличивал ее, быть может, как никто другой... И если в XVII веке безумие оказалось как бы десакрализованным, то произошло это главным образом потому, что нищета, поправная в своих правах, стала восприниматься теперь исключительно в нравственном измерении. Отныне безумец найдет гостеприимство лишь в стенах госпиталя, вместе со всеми бедными и убогими. В тех же стенах мы застанем его даже на исходе XVIII века. Возникнет новый тип чувствительности к безумию – чувствительность уже не религиозная, а социальная. В Средние века безумец был привычной для человеческого взора фигурой, но являлся он из другого мира. Теперь же его фигура соотносится с проблематикой «правопорядка», с нормами поведения отдельного человека в рамках сообщества. Некогда умалишенному давали приют, потому что он приходил со стороны; теперь его изгоняют, потому что он появляется внутри общества, и место его – в ряду бедняков, нищих, бродяг. Оказанные ему гостеприимство и приют двойственны: они оборачиваются своего рода ассенизационной мерой, исключающей его из сферы обычной жизни. Он скиталец, но уже не таинственный пилигрим, а нарушитель установленного в обществе порядка»<sup>79</sup>.

Собственно, в этой ауре нарушителя порядка личность идеационально-го типа продолжала восприниматься еще и в XX веке. Так, констатируя некоторые изменения в этой ауре во второй половине XX века, Ф. Фукуяма высказывается так: «Сорок лет назад, перед началом Великого Разрыва,

большинство этих поступков в США и других развитых странах рассматривались как преступление; действительно, департаменты муниципальной полиции некогда тратили свое время по большей части на аресты пьяниц и на выдворение нищих. В серии судебных постановлений на глазах последнего поколения почти все эти виды деятельности в США перестали признаваться нарушением закона на том основании, что уголовные санкции нарушают права индивидов на свободу слова, подлежащую правовой процедуре и т.п.»<sup>80</sup>

Естественно, что смягчение закона и уменьшение количества арестов привело к распространению названных негативных проявлений, в том числе бродяжничества. Этому способствовало и то, что такого рода субъектов стали выпускать и из клиник. Дело, однако, не только в терпимости, ставшей проявлением постмодернистского сознания. Представители маргинальных и недавно еще презираемых групп (а мы убедились в этом, анализируя фильм «Беспечный ездох») превращаются в идеальных, а еще точнее, если произведения искусства рассматривать как мифы, в культурных героев, призванных демонстрировать вектор движения к тому, что Г. Маркузе называет «нерепрессивной цивилизацией» и что П. Бьюкенен, например, оценивает со знаком минус, доказывая, что это и есть проявление «смерти Запада».

Для понимания происходящего в послевоенной Европе показательным является фильм М. Формана «Пролетая над гнездом кукушки». Можно даже сказать, что в концентрированной форме этот фильм представляет суть происходящих на Западе перемен, а именно радикальную смену в оценках того, что М. Фуко называет отклоняющимся поведением. Общество по инерции продолжает пользоваться установками, сложившимися в культуре Нового времени, т.е. установками модерна. Все, что в принятую норму поведения не укладывается, должно быть отсечено, изолировано, преодолено. Чтобы общество обрело путь к спасению, необходимо жесткое отсечение того, что этому мешает. Но возникает вопрос уже не об идентификации отклоняющегося поведения, а о том, являются ли истинными установки модерна, определившие не только нравственность, но и юридические нормы. Иначе говоря, в верном ли направлении двигалась репрессивная цивилизация, испытывая давление установок модерна? Проблема заключается в том, что в эпоху «Великого разрыва» поставлен именно этот универсальный вопрос, впервые заданный представителями Франкфуртской школы, которых П. Бьюкенен считает продолжателями дела вождей «мировой революции», в частности Л. Троцкого, и могильщиками Запада.

Собственно, и фильм М. Формана исходит из сомнений не по поводу, болен или не болен герой, а верно ли действуют представители закона, проявляющие заботу о социальном порядке. Носителем отклоняющегося от нормы поведения в фильме М. Формана предстает некто Макмерфи в блистательном исполнении демоничного Д. Николсона.



В заведение, которое М. Фуко называет госпиталем, а в обыденной речи просто называемое «психушкой», прибывает новый пациент. Причем прибывает в наручниках. За его плечами множество проявлений антисоциального характера. Судя по его поведению, он невменяемый. Когда с него снимают наручники, он приходит в восторг, например, целует полицейского. Однако постепенно выясняется, что Макмерфи не столько сумасшедший, сколько симулирующий сумасшедшего, точнее, таким его видят полицейские и тюремные надзиратели. Что касается Макмерфи, то он им подыгрывает, изображая сумасшедшего. Чтобы это понять, важно вслушаться в смысл беседы лечащего врача с Макмерфи. На вопрос, почему его прислали в психушку, Макмерфи отвечает: «Много дерусь и трахаюсь». Действительно, в личном деле за ним записано несколько нападений и изнасилований. В его характеристике врач читает, что он агрессивен и склонен отлынивать от работы. Собственно, фермера Макмерфи прислали в госпиталь, чтобы врачи установили, болен он или нет. Но, кстати, это должен решить и зритель. Врач говорит: «Мы вас понаблюдаем, а потом решим, оставлять вас здесь или выпустить». Макмерфи клянется, что будет следовать всему, что в лечебнице предписывается больному.

Итак, зрителю задан вопрос, кто такой Макмерфи – нормальный или сумасшедший? Для западного кино второй половины XX века это один из центральных вопросов, ведь речь идет о нравственной определенности эпохи «Разрыва». При этом очевидно, что Макмерфи – центральный персонаж фильма, т.е. своеобразный «культурный герой». Мы можем констатировать: режиссер находит своего героя в психушке. Согласно норме поведения, господствующей в репрессивной цивилизации, он болен. Однако в возникшей на Западе в 60-е годы ситуации неопределенности критике подвергается не столько носитель асоциального поведения, сколько сама норма, система оценок. Критиком этой нормы оказывается не носитель традиционной морали, например полицейский, шериф, следователь, судья, врач и т.д., что было привычным для искусства предшествующей эпохи, а тот, кого диагностировали как сумасшедшего. Это исключительная ситуация и для социума, и для искусства. Последнее всегда пыталось обнаружить в отходах социума нравственное зерно. В этом и заключается лиминальность.

С точки зрения новых сдвигов в нравственности именно в этой среде делинквентов только и можно найти истинную мораль, мораль, которая в будущем нерепрессивном обществе должна все определять. Однако быть послушным и прилежным, как поклялся Макмерфи, ему все же не удастся. На первом же психотерапевтическом сеансе, когда сестра Рейчел слишком цинично вторгается во взаимоотношения одного из пациентов с женой, Макмерфи ощутил ущемление прав человека, и у него возникает неприязнь к сестре. Эта неприязнь должна прорваться наружу. Это и происходит во время игры в карты, когда Макмерфи пытается приглу-

шить звук динамика. Сестра Рейчел неприступна. Макмерфи пришлось уступить. Следующая уступка – необходимость принять лекарство. Когда же сестра не разрешает Макмерфи смотреть спортивный матч по телевизору, возмущению Макмерфи нет предела. Он организует среди больных голосование. Правда, не хватило одного голоса, и сестра Рейчел снова одерживает верх.

Однако очевидно, что присутствие Макмерфи делает больных более критичными и способными к сопротивлению. Со стороны медперсонала это не может пройти незамеченным. Постепенно выясняется, что расстройство Макмерфи под вопросом. Зато у него обостренное чувство собственного достоинства и ярко выраженный инстинкт свободы, то самое стремление к свободе, которое Г. Маркузе считает в нерепрессивной цивилизации главным. Макмерфи ранит всякое проявление несправедливости. Это человек с особой чувствительностью. Переживая за больных, которых запугивают врачи и сестра Рейчел, он организует их бегство. Однажды больные покидают госпиталь, садятся сначала в автобус, а затем на чужой катер и устраивают себе рыбалку. Для сумасшедшего дома это неслыханное событие.

Этот поступок снова ставит на обсуждение вопрос: болен ли Макмерфи? Один из врачей во время консилиума говорит: «Он не сумасшедший, но он опасен». Для кого опасен? Он опасен для репрессивной цивилизации. Некоторые врачи склоняются к тому, чтобы вернуть Макмерфи на его ферму. Но усилиями уязвленной сестры Рейчел Макмерфи оставляют в лечебнице. Она убеждена в том, что к существованию в репрессивной цивилизации героя еще следует готовить. Макмерфи начинают лечить электрошоком. Однако постоянные процедуры не помогают. Они его буквально умертвляют. В Макмерфи слишком силен инстинкт жизни. Он хотел бы вернуть эрос и несчастным его сокамерникам. Однажды вечером ему удается уговорить сторожа, чтобы он разрешил впустить в лечебницу женщин легкого поведения, и больные в отсутствие врачей развлекаются всю ночь. Желая, чтобы одному из больных – юноше Билли – дали время побыть с женщиной наедине, Макмерфи теряет бдительность и засыпает. Это приводит к тому, что, когда утром персонал заполняет заведение, обнаруживается беспорядок. Расплата за свободу – неожиданное самоубийство перепугавшегося Билли в результате вспышки чувства вины перед сестрой Рейчел и изоляция Макмерфи. Ему увеличивают дозу электрошока, превращая его в дряхлую развалину.

Когда однажды после очередной процедуры его возвращают в палату, то это видит индеец по кличке «Вождь», тоже оказавшийся в психушке. Считается, что он утратил дар речи. «Вождь» давно следит за Макмерфи и симпатизирует ему. Ведь его молчание – такая же симуляция, как и маска Макмерфи. Понимая, что из Макмерфи сделали инвалида и будут продолжать это делать, пока тот не умрет, «Вождь», проникнувшись к нему жало-

стью, обрывает его жизнь с помощью подушки, а сам осуществляет то, что хотел, но не смог осуществить Макмерфи — побег из лечебницы. Это наблюдают пациенты, которые со времени прибытия Макмерфи в лечебницу становятся другими. На этот раз зритель сопереживает не врачам и сестрам, а пациентам.

Конечно, появлению этого фильма во многом способствовало то, что М. Форман — выходец из бывшей страны социалистического лагеря, Чехословакии. Сам он тоже когда-то покинул страну, в которой царили тоталитарные порядки. Наверное, атмосфера страха и унижения, которая так сильно ощущается в фильме, вынесена режиссером из тоталитарной страны. Ведь всем известно, как поступали в таких странах с бунтарями и вообще с неудобными людьми. Их помещали, как и Макмерфи, в психушку.

Пациенты из лечебницы боятся нарушить порядок. Они не столько больны, сколько находятся во власти внушенного им персоналом лечебницы мнения, что они больны. Власть врачей во многом зиждется на знании подробностей из личной жизни каждого из больных. Так, когда Билли раскаивается за свой поступок и встает на колени перед сестрой Рейчел, он испытывает страх не столько перед ней, сколько перед своей матерью, которая может его наказать. Детские травмы оживают и объективируются в медперсонале. Но этим и пользуется искушенная в психоанализе и жесткая сестра Рейчел, пугая Билли материнским наказанием. Имея доступ к комплексам больных, медперсонал лечебницы способен властвовать над своими пациентами.

В фильме М. Формана медперсонал лечебницы олицетворяет собой власть в любой ее форме, а, соответственно, лечебница предстает огромным обществом, в котором отсутствует свобода. По сути дела, психушка — это грандиозная метафора мира. Хотя М. Форман вышел из эпохи оттепели, он носит в своем сознании атмосферу тоталитарного общества, описанную Д. Оруэллом.

Однако резонанс фильма связан не только с прошлым. В еще большей степени фильм соотносим с теми молодежными настроениями, которые в 60-е годы имели место на Западе. Пусть фильм вышел позднее этих бурных событий, но его появление с ними тесно связано. Некоторое его запаздывание даже позволило сделать основную идею фильма более определенной. Общество в любых своих проявлениях, в том числе в демократических, уничтожает лучших своих представителей, ибо оно далеко от провозглашаемого им идеала свободы. В данном случае речь идет прежде всего о западном обществе. Оно так функционирует, что самые неравнодушные и нравственные люди подлежат изоляции. Разум объявляется безумием. Для других членов общества они становятся образцами, что грозит обернуться бунтом, мятежом, революцией. Они неудобны. Поэтому такие люди, как Макмерфи, для общественной стабильности опасны. Согласно традици-

онной установке модерна, их следует изолировать. Как бы ни старался Макмерфи изображать из себя безумца и послушного, как бы ни стремился он соотносить свои действия с установленным в лечебнице порядком, ему это не удастся. У него слишком силен инстинкт справедливости, порыв к свободе. Получается, что под маской отклоняющегося поведения скрываются лучшие, невостребованные репрессивной цивилизацией представители человеческого вида. Собственно, разве этот вывод не вытекает из молодежных настроений 60-х годов?

Так, установки модерна радикально пересматриваются. Естественно, что такие фильмы, как фильм М. Формана, не могут не заронить мысль об искусственности проведенных некогда границ между здоровьем и болезнью, между нормой и патологией, разумом и безумием. Естественно, что подобная установка автора на общественное сознание, на изменение привычных установок не могла не воздействовать. С другой стороны, сам фильм, в свою очередь, явился результатом общественных трансформаций. Он стал рентгенограммой общественных настроений, изменяющих диагноз болезни. То конструктивное, что необходимо для оздоровления общества, оказывается, до сих пор упрятывалось в одежды болезни. Между тем в болезни имеется рациональное зерно, которое можно использовать для совершенствования общества. Естественно, что усвоение этой установки кардинально меняет отношение к маргинальному в жизни и в искусстве.

Конечно, в данном случае смене установок во многом способствует именно искусство. Однако институционализация картины мира, свидетельствующая о такой смене, все же в социальной реальности оказывается возможной в результате консолидации людей и образования групп и субкультур. Эксперимент со смягчением в оценках и юридических заключениях первоначально разворачивается в маргинальных субкультурах. Это прежде всего касается бродяжничества и нищеты. Реабилитация бродяжничества впервые проявляется в формах молодежных субкультур и контркультур. В последних проявились настроения, которые подспудно и незаметно формировались на протяжении многих десятилетий.

Ясно, что в эпоху тоталитаризма, отравившего нравственную атмосферу всех обществ первой половины XX века, это настроение было загнано в маргинальные формы и редко оказывалось предметом общественного внимания. Если какие-то явления этого рода и получали выражение, то они были идеологизированы и соотносились с последствиями войны. Такие катастрофические явления истории, как революции и войны, естественно, вызывали к жизни и нищету, и бродяжничество, и преступность. Но это социологический аспект бродяжничества. Ко второй половине истекшего столетия он оказался исчерпанным. Атмосфера «Великого разрыва» рождалась уже из иного, прежде всего нравственного и, можно даже сказать, метафизического, а то и религиозного, импульса, что позволяет поставить вопрос о смене чувственного идеациональным.

### **Средневековый вариант современной идеациональной ментальности: «Дорога» Ф. Феллини**

Рождение и распространение в обществе новой точки зрения на отклоняющееся поведение, т.е. как на поведение более нравственное и духовное, нежели распространенное в обществе, связано прежде всего с искусством. Видимо, все идейные, а главное, духовные настроения начинаются с неинституционализированных форм, а такой формой как раз и оказывается искусство. Но то, что это именно неинституционализированная форма, не мешает общественному резонансу нового настроения, которое способно спровоцировать то или иное произведение.

В плане реабилитации бродяжничества, что впоследствии станет заметным в связи с молодежным движением, интересно проанализировать воздействие на общество таких, например, произведений, как фильм Ф. Феллини «Дорога», повествующий о странствовании бродячих актеров, дающих свои представления иногда под крышей передвижных и официальных цирков, иногда просто где придется, на деревенской площади, во время семейных торжеств, чтобы заработать кусок хлеба. Собственно, все это нам знакомо по фильму И. Бергмана «Седьмая печать», правда, в этом фильме все происходит в далеком прошлом. Наверное, в истории искусства такой сюжет не является новым. Однако всплывший в сознании Ф. Феллини этот «бродячий» сюжет наполнен именно метафизическим, но в еще большей степени идеациональным смыслом, свидетельствующим и о религиозности, и о мистическом восприятии мира режиссером.

Трудно сказать, кто из двух бродячих актеров – Джельсомина или Дзампано – является в фильме главным. Оба представлены крупно, объемно и всесторонне. Смысл каждого из характеров вытекает уже из тщательно продуманного актерами внешнего облика персонажей. Замысел Ф. Феллини удивительно точно задуман и исполнен. Нет ни одной лишней сцены, ни одного лишнего взгляда, поворота головы, прохода по улице. Перед нами предстает безнадежно одинокая бродяжка Джельсомина, на первый взгляд всюду лишняя, растерянная, но не утратившая способности по-детски удивляться, будь то удивление перед религиозной процессией, проходящей по городской улице, или перед фантастическим прохождением Матто по протянутой над одной из вечерних улиц города проволоке.

Иное дело – жестокий и алчный Дзампано, способный придти в такой гнев, что уже не способен себя сдерживать. Это даже не столько человек, сколько животное в человеческом облике, обезьяна огромных размеров. Однако, как бы ни был Дзампано зол на издеваемого над ним Матто, он хотел только наказать его и не имел намерения убивать, но все же в порыве животной страсти убивает его. В ярость он приходит во многом по причине метафизической тоски и одиночества, а не только оттого, что не

может больше терпеть насмешки Матто. Ему, как затравленному зверю, становится все труднее сдерживать свои страсти. Вот почему он стремится утопить их в пьянстве. Его агрессия смягчается лишь в драках и убийствах. Угрызениями совести он при этом не отягощен.

Перед нами могучий, но совершенно аморальный бродяга, исполняющий в разных местах один и тот же номер — разрывание цепи. Он — вор и убийца. Но именно с ним связывает судьба нищую, беспомощную и слабую девушку из бедной итальянской деревни Джельсомину. Ее мать, чтобы прокормить остальных — младших сестер Джельсомины, — буквально продает ее Дзампано, поскольку ее старшая сестра, ранее работавшая с Дзампано, умерла. Дзампано увозит девушку из заброшенной, бедной деревеньки на берегу моря и начинает обучать мастерству произносить репризы, принимать участие в цирковом представлении, играть на флейте. С трудом, но тем не менее многому она смогла научиться. Не смогла она вынести лишь жестокость со стороны Дзампано. Она нравственно страдает, когда видит, как Дзампано ворует столовое серебро в приютившем бродяг монастыре, и когда становится очевидцем убийства Матто, другого бродячего артиста, к которому она успела привязаться.

В первых же кадрах фильма дается характеристика Джельсомины. Ее мать говорит Дзампано: «Она — странная. Голова у нее не в порядке». В общем, безумная. Но тогда почему она становится героиней фильма? Данная матерью характеристика сопровождает Джельсомину постоянно. Когда после очередного флирта Дзампано со случайной женщиной Джельсомина задает ему вопрос, зачем он уходит от нее с незнакомыми женщинами, Дзампано говорит: «А ты действительно ненормальная». Даже ловкий канатоходец Матто, проявивший интерес к Джельсомине и жалеющий ее, называет ее «дурочкой». Совершенно очевидно, что и вербальные характеристики, даваемые ей людьми, с которыми она встречается, и даже ее матерью, не позволяют сомневаться в том, нормальная или нет Джельсомина. Естественно, она не от мира сего. Потрясение, связанное с убийством Матто, так на нее подействовало, что бедная девушка окончательно теряет разум и уже не может поправиться. Дзампано вынужден оставить ее на пустыре. Он не может себе позволить помочь ей излечиться, у него нет для этого времени, ему нужно выживать.

Ну и что — разве смысл этого фильма сводится лишь к тому, что бедная, свихнувшаяся от жестокости этого мира девушка не может жить с животным Дзампано и ее стоит пожалеть? Для смысла фильма чрезвычайно важен диалог между Джельсоминой и Матто. Матто предлагает ей оставить Дзампано и уйти с ним. Он обещает научить ее ходить по канату и вызывать восторг публики. Джельсомине и сам Матто, и его предложение нравятся. Он — полная противоположность жестокому Дзампано: воспитан, доброжелателен, внимателен, способен понять героиню, но не животное Дзампано. Предложение Матто означает, что Джельсомина должна поки-

нуть другого бродягу, т.е. Дзампано. Она должна сделать выбор. Но сделать его ей трудно.

Здесь возникает вопрос: кому она нужна больше, кому она вообще нужна. Для чего она существует? Вообще, как оправдать существование любой твари? Ответ на этот вопрос мы находим в «Исповеди» Августина. «От полноты благодати Твоей возникла вся тварь: от нее Тебе никакой пользы; происходя от Тебя, она не равна Тебе, и, однако, должно быть место и ей, доброй, потому что от Тебя получила она существование<sup>81</sup>. Сама Джельсомина отвечает на этот вопрос так: «Никому я не нужна». На это Матто ей возражает: «Все, что существует на свете, для чего-то нужно». Следует понимать его слова так: значит, так угодно Богу. Но все же для чего? Этот вопрос не дает Джельсомине покоя. Она пробует задать его и Дзампано. Ведь как-никак, а она относится к нему как к своему мужу. Потому и обиделась на него, когда он ушел с чужой женщиной. Но Дзампано, разумеется, не способен на такой философский вопрос ответить. Но всем развитием действия режиссер все же подводит зрителя к ответу на заданный вопрос. И он, разумеется, связан с основным смыслом фильма. Об этом свидетельствует финальный эпизод фильма. В нем и ответ.

Да, Дзампано покупает девушку, чтобы она ему прислуживала. Но потом он начинает ощущать, что уже не может без нее обойтись. Дело здесь не в ее помощи, а в духовной близости, как это ни покажется странным. С присутствием Джельсомины мир очеловечивается, одухотворяется, хотя и не перестает быть жестоким. Жестокость идет от таких, как Дзампано. Эта бродяжка — носительница сакрального начала. Это совершенно средневековый тип, заброшенный в послевоенную Италию, находящуюся во власти зла. Животное, скотина Дзампано уже не может без нее существовать. Зло имеет свою оборотную сторону — добро. Между ними существует тесная связь. Добро — спасительный инстинкт человечества.

Когда в финальном эпизоде Дзампано слышит мелодию, которую когда-то на флейте исполняла Джельсомина, ему становится не по себе. На этот раз он уже не гонит от себя тяжкие воспоминания, не топит с помощью вина в ночной забегаловке свое отчаяние. Он находит женщину, которая и рассказывает подробности о некогда обнаруженной и умершей в этих местах бродяжке. Поверженный горем злодей Дзампано по-прежнему пытается справиться с собой, подавить сентиментальность. Это трудно, ведь вместе со смертью блаженной в нем возникло нечто похожее на нравственную вину, т.е. нечто человеческое. Дзампано рыдает. На наших глазах совершается чудо. Человек рождается во второй раз. В этом животном проявляется нечто человеческое. Это рождение еще не произошло, но возникает что-то вроде обещания. Человек прозрел.

И в этот момент мы ощущаем, что Джельсомина пришла в этот индустриальный мир из Средних веков, а точнее, из бессознательного. Это идеал человечности, которого уже не узнают и не признают, но тем не менее в

нем так нуждаются. И каждый, кто встречает бродяжку, уже оказывается неспособным ее забыть. Это как бы приобретающая телесность совесть каждого грешника. Как свидетельствует религия, даже самый отъявленный негодяй способен к духовному перерождению, обращению. Обратился же Савл в Павла. И святые, которых люди долго помнят, когда-то начинали с преступления.

Новому рождению Дзампано уже в человеческом облике безумная Джельсомина тоже помогла. Следовательно, блаженная бродяжка Джельсомина и оказывается в фильме точкой нравственного отсчета. Но чтобы у Дзампано родилось нравственное чувство, необходимо жертвоприношение. Тут-то и возникает возможность ответить на вопрос, который некогда задавала Джельсомина: для чего она существует на свете? Она нужна ради жертвоприношения, а жертвоприношение нужно, чтобы уменьшить зло в мире, носителем которого предстает Дзампано. Ответ на задаваемый героиней вопрос, для чего она живет и кому нужна, связан с ритуалом жертвоприношения. Нужно принести себя в жертву — тогда мир станет чище. Но ведь в этом заключается подвиг Христа. Печать поведения Христа лежит и на бродяжке Джельсоmine.

Лишь этот вывод, к которому зритель в финале способен прийти, заставляет вернуться к некоторым предыдущим эпизодам, в которых, казалось бы, ничего существенного не происходит. Например, эпизод на вечерней площади, когда Джельсомина, обидевшись на своего хозяина за то, что тот ушел с чужой женщиной, покидает его. На площади она встречает бомжей, которые издеваются над ней, толкают и избивают ее. Евангельский мотив здесь явно налицо. Наконец, оставшись одна, она неожиданно становится очевидцем проходящей по улице религиозной процессии, столь часто повторяющейся в фильмах Ф. Феллини. Весьма красноречивым здесь предстает пустой крест, который держит в руках кто-то из участников процессии. Видимо, это намек на то, что на нем кого-то должны распять. Значит, жертвоприношение режиссером программируется. В данном случае всплывает архетип Голгофы. Крест предназначен для Джельсомины.

Для осмысления разворачивающихся после Второй мировой войны на Западе процессов, когда действиям, в результате которых погибли десятки и сотни миллионов людей, нужно было давать нравственные оценки, изживать эту тяжесть, чтобы иметь возможность продолжать жить дальше, нужна была новая нравственная и духовная позиция. Конечно, она, может быть, всегда была связана с религией и церковью. Но для многих религиозные обряды успели превратиться в формальные. Такой обряд — проходящую по городской улице религиозную процессию, которую наблюдает восхищенная Джельсомина, — фиксирует и Ф. Феллини.

Но, чтобы достичь потрясения, катарсиса, нужна живая вера, живое религиозное чувство самопожертвования, а значит, необходимы художественные



средства. Прагматически и трезво мыслящий «фаустовский» человек не способен расслабиться. Он не чувствует той опасности, которая исходит от его утилитарного отношения к миру. Значит, необходимо найти то маргинальное существо, которое не ассоциируется с тем, что В. Тернер подразумевает под «структурой», т.е. социальным статусом. Это должна быть маргинальная, не включенная в статусные отношения фигура. Фигура лиминальная. Блаженная, утратившая разум, юродивая. Немножко клоун, трикстер. Именно эту служебную функцию и осуществляет Джельсомина. Не случайно, когда на голове Джельсомины оказывается котелок, ведь нужно же было создать ей какой-то сценический образ, у зрителя не может не возникнуть ассоциация с Чаплином. Да, это именно чаплиновская, трикстерская традиция, а ведь, как писал М. Бахтин, трикстер – не от мира сего, он связан с иным миром и потому только его взгляд может быть, как выражается В. Шкловский, «остранненным», т.е. позволяющим видеть привычное не просто в необычном, непривычном, а в истинном свете, когда ложь становится очевидной. Используя такой остранненный взгляд, Ф. Феллини в своем фильме демонстрирует самый эффективный прием, который присутствует в великих произведениях, но в то же время и предвосхищает то новое восприятие действительности, которое потом утвердится в контркультурном движении.

**К архетипу всех проявлений странничества:  
«Евангелие от Матфея» П.П. Пазолини**

Но если настроение, которое вносит в жизнь фильм Ф. Феллини, будет иметь перспективу, а последующие события это подтверждают, то тема Голгофы, естественно, не может не быть актуальной. Так и случилось. П.П. Пазолини, весьма чувствительный к молодежным бунтарским настроениям, к теме Евангелия просто не мог не обратиться. Его фильм для нас показателен еще и потому, что он увлекает к архетипу всех возможных форм бродяжничества и странничества. Архетип всех проявлений странничества появился именно в западном кино. Речь идет о фильме П.П. Пазолини «Евангелие от Матфея», тоже навеянном настроениями, связанными с молодежным движением 60-х.

Вообще, нередко странники сами осознавали, что странствование им завещано самим Христом. Как выразился один русский странник: «Я давно хожу по белу свету странником, а странничать пошел по повелению самого Иисуса Христа»<sup>82</sup>. Странничество – главный признак лиминальности. Таким, связанным с Богом существом, странник воспринимался и на Западе. Так, образ странника В. Тернер распространяет на каждого христианина, подражающего в своей жизни архетипу Христа: «Христианин – чужой в этом мире, пилигрим, странник, которому негде приклонить главу»<sup>83</sup>. Гностик Василид говорит: «Странник я в этом мире».

Так возникает один из самых замечательных шедевров в западном кино— «Евангелие от Матфея». Однако в этом фильме сквозь облик Христа угадывается психология студента-максималиста с его маркузианским «Великим отказом» по отношению к обществу, которое было создано отцами, носителями протестантской морали. Христос П.П. Пазолини зовет вовсе не к принципу реальности, а к принципу свободы. Конечно, в 60-е годы многие приметы поведения молодых возвращаются к своему религиозному архетипу. Ведь культ бродяжничества, столь распространенный в среде молодых и в самом деле устремляется к образу Иисуса Христа — главного странника. Весьма показательно признание П.П. Пазолини, свидетельствующее о том, какого рода героя он воспроизводит на экране. Это цитата из святого Павла: «Бог избрал немудрие мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное. И незнатное мира и униженное и ничего не значащее избрал Бог, чтобы упразднить значащее»<sup>84</sup>.

Христос в исполнении молодого испанца, неактера Энрике Ирасоки, появляется сначала одиноким, затем находит себе учеников, потом проповедует перед толпами в городах Иудеи, увлекая за собой народ, и для власти становится опасным. Нельзя утверждать, что это жестокий Христос, ведь в фильме он не раз улыбается, но тем не менее в своем требовании верить в Царство Небесное он тверд и непреклонен. Сам П.П. Пазолини пишет: «...Нет ничего более несовместного с современным миром, чем этот Христос — кроткий сердцем, но не разумом, не отрекающийся ни на миг от опасной свободы, которую он понимает как непрестанное утверждение своей веры, как презрение к любым сомнениям, любому искушению»<sup>85</sup>.

Христос П.П. Пазолини жесток, утверждая при встрече с матерью и братьями, что его настоящие братья — это те, которые исполняют волю Бога. Наконец, это Христос, слова которого «Не мир пришел я принести, но меч» запоминаются, что неудивительно, ведь сам режиссер признает, что эти слова — ключ к его фильму. Это именно то изречение, что побудило его снять этот фильм<sup>86</sup>. Потому Иисус П.П. Пазолини — не просто странник, но пророк и революционер. («...Проповедь Христа я воспринимаю как революцию, которая в те времена могла быть осуществлена единственно возможным способом — посредством слова, без помощи пушек»<sup>87</sup>.) Такая твердость, решимость и жестокость Иисуса режиссером осознана: «...Я хотел, чтоб мой Христос в такой же мере, как к сопротивлению, был способен и к насилию, — чтоб он явился олицетворением противостояния жизни современного человека с его всеобъемлющим цинизмом, жалкой иронией, грубым практицизмом, компромиссами и конформизмом, стремлением к слиянию с общей массой, неприятием любой инаковости, религиозным мракобесием вместо веры»<sup>88</sup>.

Многие знакомые по Новому Завету изречения в фильме П.П. Пазолини присутствуют. Что же касается фразы «Не мир... но меч», то она в фильме

тоже запоминается, ибо соответствует и атмосфере происходящего, и убежденности Христа. Наконец, не может пройти мимо сознания и изречение, которое характеризует Христа как презревшего материальное благополучие и чувственные соблазны странника: «Пойди и продай все, что имеешь, и следуй за мной». Естественно, что молодые, отрeksiвшиеся от своих отцов и тех ценностей, которым поклоняются отцы, воспринимают ответ Иисуса Сатане на его просьбу превратить камни в хлеб: «Не хлебом единым» — как свое убеждение.

Конечно, нельзя не отметить здесь и максимализм Христа, соответствующий радикализму молодых бунтарей. Ведь это именно Христос пророчит разрушение Иерусалима. Такое разрушение и в самом деле происходит, когда распятый на кресте Христос издает последний, предсмертный крик. Этот эпизод удивительно напоминает то разрушение окружающего, что видит в своем воображении героиня фильма М. Антониони «Забриски-Пойнт». Так что и в облике Христа, и в его поведении не трудно усмотреть все того же западного студента 60-х годов, который в других фильмах с архетипом не соотносится. Христос П.П. Пазолини, подобно студентам-бунтарям, не принимает погрязшего в соблазнах этого мира и устремлен в мир идеальный. Не случайно в фильме запоминается сцена изгнания торгующих из храма («Вы вертепом дом мой разбойничьим делаете»).

Но, как известно, пророка в своем отечестве не существует. Этим выражением Христос П.П. Пазолини реагирует на вопросы фарисеев: «Да кто он такой, не сын ли он плотника?» Сомнения по этому поводу одолевают даже обличающего толпу и настаивающего на покаянии перед приходом мессии Иоанна Крестителя («Тот ли он, который пришел, или ждать нам другого?»). Но постепенно Иисуса стали окружать не только его ученики, но и толпа. И звучат его жесткие проповеди в городах Иудеи. Его призывы к покаянию становятся для власти опасными («Он хочет возмутить порядок и религию»). Иисус знает, что его ждет смерть. Появятся и палачи, и недоброжелатели, и доносчики. В том числе из числа тех, кто берет еду из того же блюда, что и Христос. Но это не стечение обстоятельств, а проявление воли Бога, пославшего на землю в качестве жертвы своего сына. Это знает Иисус, и как бы драматично ни развивались события, он смиряет гордыню, подчиняясь воле Отца. И хотя Иисус произносит: «Да минует меня чаша сия», последующие его слова свидетельствуют о том, что он знает — не минует: «Если не минует меня чаша сия, да будет воля твоя». Жертвоприношение происходит ради того, чтобы этот мир был лучше. Город должен погибнуть, чтобы жизнь в нем возродилась снова и стала другой.

Хотя все, что происходит с Иисусом, и все, что он говорит, знакомо, тем не менее на этот раз у П.П. Пазолини все это воспринимается манифестом студентов-бунтарей. Собственно, студенческие волнения в привычный уклад вдохнули новую жизнь. Возникла ситуация остранения, и знакомое начало звучать как незнакомое, вновь открываемое, но прежде всего как живое.

Фильм воспроизводит первотекст, первоисточник с его архетипическим смыслом и придает особую ауру тому, что происходит в самой жизни.

Без фильма П.П. Пазолини происходящее на Западе в начале 60-х годов было бы непонятным. Именно на фоне происходящего по-новому звучат слова Иисуса, заключающие фильм: «И буду я с вами всегда до скончания века». Замысел фильма возникает явно на гребне бунтарских молодежных волнений, которые, собственно, и потребовали новозаветных ассоциаций. Фильм доказывает, какие струны затронули в западном мирозерцании волнения молодых, которых один из русских мыслителей конца XX века назвал «юношами Эдипами». Тот образ Христа, что возник в сознании отцов, оказался слишком привычным, хрестоматийным и сыновьями почти не воспринимался. Отрекшиеся от отцов дети этот образ наделили своими фрустрациями, бунтарским духом, и он стал живым и революционно настроенным. Так что благодаря молодежным волнениям нравственное обновление Запада развертывалось в том числе и как свежая интерпретация Нового Завета.

### **Гностическая секта на экране как следствие дехристианизации**

Разумеется, на Западе новые молодежные настроения не исчерпывают существа передвижения границ между официальным и маргинальным. Что касается официального статуса в его демографических, возрастных и гендерных проявлениях, то, согласно Д. Келли, его носителями являются белые мужчины среднего возраста<sup>89</sup>. В их социально одобряемом образе находят выражение инструментальные аспекты личности, связанные с карьерой и профессией. Что касается молодежи, женщин и негров, то они имеют более низкий статус. Согласно Д. Келли, не случайно три социальных движения – молодежное, борьба негров за равноправие и борьба женщин за эмансипацию – появились одновременно. Как пишет Д. Келли, этот одновременный прорыв свидетельствует о том, что культура индустриального капитализма распадается и низко оцениваемые, или «неуместные», аспекты личности начинают становиться приемлемыми<sup>90</sup>.

Разрыв с традиционными ценностями приводит к образованию многих субкультур, что и констатирует Э. Тоффлер. Философ называет это «субкультурным взрывом». «Технообщества, далекие от того, чтобы быть серыми и гомогенизированными, изрешечены такими разнообразными группами – хиппи и битники, теософисты и фаны летающих тарелок, лыжники и парашютисты, гомосексуалисты, компьютерщики, вегетарианцы, культуристы и черные мусульмане. Сегодня сильный удар супериндустриальной революции буквально расколол общество. Мы преумножаем эти социальные анклавы, кланы и мини-культуры так же быстро, как приумножаем автоматическое право выбора»<sup>91</sup>.

Для нас интересны типы субкультур и контркультур, которые являются способом институционализации картины мира личности идеационального типа. С этой точки зрения интересны также так называемые «битники», объединившие в том числе и представителей интеллигенции. Слово «beatnik» переводится как «измотанный», что подразумевает «выпадение» из «структуры». Это прежде всего выпадение из массы «молодежного поколения» 50-х годов некоей группы лиц, демонстрирующей протест, отказ от ангажированности. Для нас весьма показательна даваемая Ю. Давыдовым и И. Роднянской характеристика битников. «"Почва" поколения битников — это беспочвенность, отсутствие корней, отчуждение от прошлого и будущего, безразличие к индустриальному и техническому прогрессу, утрата веры в разум, в церковь, в политические партии»<sup>92</sup>.

Это была деклассированная группа, находящаяся в социальной изоляции. Ее представители культивировали метафизику пола, заимствованную у Д. Лоуренса. Именно ими и введена в употребление марихуана. Поскольку в эту группу входили интеллектуалы, то здесь можно фиксировать влияние экзистенциализма и дзэн-буддизма. Каждая субкультура обладает характерным для нее символизмом. Вот символизм битников: «прославление нищеты — джинсы, сандалии, жилища и лачуги; пристрастие к негритянскому джазу и жаргону; интерес к восточному мистицизму и французскому экзистенциализму; и общий антагонизм к основанному на технологии обществу»<sup>93</sup>.

Когда Э. Тоффлер описывает битников, он называет их в то же время сектой. Именно с этой сектой и связывается возникновение интереса к наркотикам. Позднее битники составной частью вошли в более многочисленную субкультуру — хиппи, из которой потом образовались дочерние субкультуры. Эта сектантская атмосфера убедительно воссоздана в фильме «Беспечный ездок».

Спрашивается, что дает право в битниках и хиппи усматривать признаки идеациональной ментальности? Видимо, прежде всего «выход» личности из себя, а также из существующей системы ценностей, отказ от собственного «эго», что означает преодоление в себе чувственной ментальности, особенностей личности чувственного типа. Причем этот выход предполагает отрицание рационализма и опору на мудрость восточной мистики, оккультизм и магию<sup>94</sup>, что мы иллюстрировали с помощью фильма Б. Бертолуччи «Маленький Будда».

Однако такой выход ознаменован и актуализацией того, что в России начала XX века называлось «новым религиозным сознанием» и что, например, в молодежной среде на Западе проявилось в «движении Иисуса». Это движение — важная веха перемещения от культуры наркотиков (психоделической) к религиозным и мистическим ценностям. Если восточные культы позволили раскрепостить иррационализм, то возрождение религии позволяет сформироваться аскетизму. Но «движение Иисуса»

свидетельствует также об активизации на Западе богоискательства, что и получило выражение в фильме П.П. Пазолини «Евангелие от Матфея». Причем богоискательство молодых не имело отношения к церкви и, следовательно, демонстрировало протест не только против общества, но и против официальной церкви. То, что называли «Иисус-революцией», привлекло к себе сотни тысяч молодых людей, оказавшихся в маргинальном состоянии. Собственно, эту контркультуру с ее религиозными ориентациями можно назвать сектой. Причем мировосприятию этой секты не был чужд и апокалиптический мотив. Так, исследователи констатируют крайний апокалиптизм представителей «движения Иисуса» и ожидание скорого «конца мира»<sup>95</sup>.

Понятно, что движение Иисуса оказалось тоже маргинальным, сектантским и с каноническим образом христианской религии расходилось. Однако любопытно, что параллельно в контркультурной среде разворачивалось и возрождение гностических доктрин, и, следовательно, вместе с интересом к Богу возникает и интерес к дьяволу. Констатируя, что на некоторое время дьявол становится излюбленным персонажем молодежной оккультной культуры, исследователи утверждают, что это настроение проявилось, например, в успехе романа У. Блэтти «Изгоняющий дьявола», а затем и фильма — экранизации этого романа. Впрочем, это настроение выразил также фильм Р. Поланского «Ребенок Розмари».

Фильм Р. Поланского знакомит с существованием в Нью-Йорке глубоко законспирированной секты сатанистов, убежденных в том, что Бог умер и что в мире властвует лишь Сатана — что в русской культуре всегда обозначалось как Антихрист. Тот самый Антихрист, образ которого в своем последнем сочинении изобразил В. Соловьев, пророка его появление в наступающем новом столетии.

Фильм начинается с эпизода осмотра квартиры молодыми супругами — очаровательной Розмари и ее мужем Ги, актером. Молодой женщине квартира нравится, и она заявляет мужу, что хотела бы, чтобы они здесь навсегда поселились. Правда, во время осмотра квартиры супруги неожиданно узнают, что дом, в который они должны переехать, — объект разного рода мрачных легенд. Например, когда-то в этом доме проживал знаменитый сатанист Адриан Маркатор, владевший черной магией и способный вызывать Сатану. А еще в этом доме жили некие сестры, о которых ходили слухи, что они поедали детей. Говорят, что в подвале дома продолжают находить трупы младенцев.

Тем не менее все эти истории вскоре забываются, а супруги обретают счастье. Розмари жаждет наконец-то, когда вопрос с жильем решен, родить ребенка. Что касается Ги, то он находится в ожидании новой роли. Счастье супругов омрачило лишь сообщение Ги, что на роль, которую он так хотел сыграть, все-таки утвержден его друг Дональд Бонгард. Хотя супруги находят счастье друг в друге, наступает время знакомиться с соседями, что их

совсем не радует. По ночам они часто слышат какие-то странные звуки, напоминающие коллективные радения, не понимая их смысла. Впрочем, это их не касается.

Наконец происходит знакомство с соседями, первоначально с пожилыми супругами Кастеводами. Первый раз в фильме они появляются возле трупа выбросившейся из окна своей приемной дочери Терезы, с которой Розмари познакомилась в прачечной. Кажется, ничто не предвещало трагедии. Розмари потрясена случившимся. Она выражает соболезнование мисс Кастевед. Та приходит к ней поблагодарить за сочувствие и узнает, что Розмари хочет иметь ребенка. Супруги получают приглашение на ужин к Кастеводам. Во время ужина они ведут беседу об актерском искусстве и о религии. Господин Кастевед проявляет интерес к профессии Ги и просит его зайти к нему снова, чтобы переговорить о чем-то важном.

Однажды во время очередного посещения супругов мисс Кастевед дарит Розмари медальон. В нем Розмари узнает тот, который носила выбросившаяся из окна девушка. Мисс Кастевед сообщает, что внутри медальона находится целебный пахучий корень, который она сама выращивала. Последующие события связаны с постоянным нанесением визитов молодым супругам мисс Кастевед, которая приносит приготовленные ею мусс и коктейль. После того как Розмари узнает от врача, что она беременна, коктейли начинают поступать каждый день, а забота со стороны мисс Кастевед возрастает. Однажды Ги узнает по телефону, что ослеп его соперник по роли – актер Дональд Бонгард и, следовательно, его роль должен играть он. Ги получает роль, которую он так мечтал сыграть. Зритель пока не понимает связи этого происшествия с посещением Ги Романа Кастевода. После этого Ги предлагает Розмари серьезно подумать о ребенке. Он убежден, что наконец-то для этого пришло время.

Зритель еще не догадывается, в какие сети попадает Ги. Впрочем, это он делает добровольно и сознательно. По сути дела, он совершает сделку с дьяволом. Но в сети попадает и Розмари, правда, в отличие от своего мужа, она этого пока не осознает. Когда она об этом начинает догадываться, то находит в себе силы сопротивляться. Постепенно соседи начинают диктовать Розмари, как ей следует поступать. Например, когда они узнают о том, что Розмари посещает врача, они пытаются навязать ей другого врача. И она соглашается посетить нового доктора, Саперштейна. Потом выяснится, что он входит в общество сатанистов и по их заданию проводит с Розмари чудовишный эксперимент. Розмари ощущает неприятный привкус угощений мисс Кастевед и, несмотря на уговоры Ги не обращать на это внимание, перестает ими лакомиться. После коктейлей и посещений нового врача у нее постоянно болит живот и кружиться голова. Она теряет в весе, на что обращают внимание обеспокоенные ее самочувствием друзья. Однажды после очередного приема угощений мисс Кастевед она заснула. Но был ли это сон? Вокруг нее появляются люди, в том числе сосе-

ди. Творится какой-то загадочный ритуал. На ее тело наносят татуировку. Кто-то заключает ее в объятия. Она видит перед собой глаза какого-то чудовищного существа. Наутро она признается мужу: «Мне снилось, что меня кто-то насилует. Какое-то чудовище». Вскоре врач сообщает, что Розмари беременна.

Замысел сатанистов с помощью Ги, заключившим сделку с господином Кастеведом ради своей карьеры, благополучно реализуется. Но знакомый Розмари Эдвард чувствует что-то неладное. Он нюхает медальон Розмари, подаренный соседями. По его мнению, исходящий от него запах напоминает запах грибка или плесени. В его сознании возникает подозрение. Однажды он позвонит Розмари и назначит ей встречу, чтобы сообщить, в какой переплет она попала. Но встретиться с ним Розмари не суждено. Оказывается, она постоянно находится под контролем сектантов. Эдвард попадает в больницу, а потом Розмари узнает, что он умер. Сатанисты не могли допустить своего разоблачения и пожертвовали ее другом.

Во время похорон его родные все же передают Розмари книгу, с помощью которой Эдвард передает информацию о господине Кастеведе. Оказывается, это не настоящая его фамилия. Настоящая же его фамилия — Меркатор. Это фамилия колдуна, давно проживавшего в этом доме. Выясняется, что сосед супругов, Роман Кастевед, — сын некогда жившего в этом доме известного сатаниста Адриана Меркатора. Сын продолжает дело отца, сменив фамилию. Из зашифрованного сообщения Розмари узнает о существовании в Нью-Йорке секты поклонников Сатаны, которые используют во время своих ритуалов кровь младенцев. Розмари принимает решение порвать с соседями и съехать с квартиры. Но этому сопротивляется ее муж. Розмари догадывается, что все жертвы — и актер — соперник Ги, и ее знакомый Эдвард — это дело рук Меркатора, ведь они могут помешать осуществлению его замысла. И Розмари убегает из дома.

Так она оказывается у незнакомого доктора, которому все и рассказывает. К сожалению, доктор тоже оказывается сатанистом. Он вызывает ее мужа и доктора Саперштейна. Те забирают Розмари и возвращают ее домой. Дома Розмари будет обвинять мужа в том, что он ради своей карьеры пожертвовал их ребенком. Начинаются роды. Розмари окружают сатанисты. Потом доктор объявит, что ребенок родился мертвым. Однако он скажет неправду. Розмари услышит детский плач. Это будет плакать ее ребенок, он жив. Но когда она его все-таки увидит, она придет в ужас. «Что вы с ним сделали?» — спросит она. Меркатор попытается объяснить ей, что у него глаза отца, а отцом является Сатана. Последний специально покинул Ад, чтобы оплодотворить Розмари. Сатанисты хором приветствуют Сатану. Меркатор просит Розмари быть матерью своего ребенка. «Вы хотите заставить меня быть его матерью?» — возмущается Розмари. «А разве ты не его мать?» — спрашивает Меркатор. Она не отвечает. Судя по тому, как она наклоняется к колыбели и смотрит на своего ребенка, зритель по-



нимает, что ей ничего не остается, как признать в этом чудовище, уроде своего сына.

Самого же ребенка режиссер так и не рискнет показать, ведь, судя по всему, он не имеет человеческого облика. Таким образом, Розмари оказывается кем-то, кого можно уподобить матери другого мифологического существа — Христа. Если истории Христа без Богородицы не существует, то, следовательно, у Сатаны тоже должна быть мать — черная Мадонна. Отныне Розмари будет известна как мать Сатаны или Антихриста, который, по мнению сатанистов, и является единственным, кто управляет этим миром. Таков гностический смысл фильма Р. Поланского.

### **Идентичность русского человека и становление идеациональной культуры**

Свой анализ движения к идеациональной ментальности, прослеживаемый нами с помощью кино второй половины истекшего столетия, мы свели к Западу. Становление новой западной идентичности разворачивается в это время под воздействием идеациональной ментальности. Но так это происходит на Западе. А как этот процесс разворачивается в России, несомненно имеющей свою специфику? Что касается России, то едва ли можно утверждать, что в последние десятилетия произошла гуманизация закона, которая имела место на Западе, и едва ли можно утверждать, что бродяжничество классифицируется как-то иначе, чем разновидность преступления. Однако очевидно, что это явление оказалось в круге внимания отечественных исследователей, например этнографов.

Правда, это явление они пытаются осмыслить в несколько ином контексте, а именно, в связи с факторами передвижения людей в пространстве, в частности с эмиграцией, ставшей для России после 1991 года проблемой или даже бедствием. Кроме экономических и политических мотивов возникновения бродяжничества и странничества этнографам удалось разглядеть в этом не криминал, а проявление страсти к расширению своего пространства, к выходу в неизвестность, т.е. нечто метафизическое. В связи с этим В. Тишков приводит пример с полинезийцами. «Что влекло их на почти беспочвенные острова, подверженные ураганам и всем ветрам, либо туда, где имелись вулканы? Они плавали в разведку, примерялись, прежде чем переселиться. Возвращались, чтобы взять жен, детей, кур, свиней, собак, ямс, таро, кокосы, керамику. Пробовали жить на одних островах, не нравилось — переплывали на другие. Они явно хотели быть сами по себе, без других надоевших им соплеменников»<sup>96</sup>. Таким образом, вспоминая такие страницы истории России, как, например, колонизация Сибири, этнографы фиксируют в том числе и так называемый «глубинный культурный фактор». Его проявление В. Тишков усматривает в эмиграции русских людей с начала 90-х годов, используя термин «бродяга»<sup>97</sup>.

Прекрасно, что российские этнографы снова обнаружили «глубинный культурный фактор», который с начала XX века обосновал О. Шпенглер, прежде всего, конечно, «фаустовского», т.е. западного, человека, настаивая на том, что ни в какой другой культуре он в таком гипертрофированном виде не проявляется. Однако близкий по своим научным ориентациям О. Шпенглеру В. Шубарт настаивал, что такой глубинный фактор культуры в наиболее ярком виде проявляется в славянских народах. Он его рассматривает как метафизическое проявление славянской ментальности. Однако, что чрезвычайно важно в связи с ментальностью славян, под бродяжничеством, кочевничеством, странничеством он подразумевал архетип, не ссылаясь, правда, на К. Юнга. Вот какой сопоставительный анализ предлагает В. Шубарт, сталкивая «фаустовского» человека со славянином.

По О. Шпенглеру получается, что комплекс «фаустовского» человека присущ именно русскому, а не западному человеку. «Изначальный страх европейца и изначальное доверие русского имеют своим первоисточником переживание ландшафта, именно в нем коренятся их культуры. Изначальный страх — это преобладающее чувство землепашца, который сидит на своем не слишком плодородном клочке земли в раздробленной, тесной стране и в жесткой борьбе с северной природой отвоевывает скудный урожай. Он должен быть предусмотрительным, должен посеять, прежде чем пожать. Так он живет в постоянном страхе перед случайностями, в заботах о будущем, в вечной войне с сорняками, опасаясь града, морозов, засухи, наводнений. В отличие от этого, изначальное доверие есть преобладающее жизненное чувство кочевника. Без всякого плана гоняет он туда-сюда свои стада по бескрайней, бесконечной, кажущейся неистощимой степи. Он не обеспокоен заботами; ему незнакомы тяготы оседлой жизни; он уверен в неиссякаемой питающей силе матери-земли. Для него она не противник, как для землепашцев, у которого они вырывают плоды своего труда, а мать, которая и милостива, и щедра. Таков русский — сын степей. Даже живя в городе, он сохраняет беззаботно-бродячий стиль жизни кочевника. Тогда как европеец — человек, заботливо обрабатывающий свой клочок земли и презирающий бродяжничество»<sup>98</sup>.

То, что западный человек на протяжении всей истории модерна презирает бродяжничество, очевидно. Об этом свидетельствует М. Фуко, осмысливший историю отождествления бродяг с преступниками. Однако это презрение к бродяжничеству, как показал Ж. Ле Гофф, начинается уже на закате Средних веков, по мере становления культуры модерна. Что касается отношения Запада к бродяжничеству, то В. Шубарт, несомненно, прав. Однако, усматривая в ментальности славянина комплекс кочевника, он зря его мыслит исключительно сыном степей, а не земледельцем. Сам того не желая, русского он увидел евразийцем. Но ведь что означает видение русского как евразийца? Лишь то, что он в такой же степени человек оседлый,

в какой является кочевником. В его сознании и образе жизни тот и другой архетип получают выражение. Иногда одновременно, иногда последовательно, т.е. когда один архетип сменяется другим. Во многом именно с этим связана и инверсионная история России.

Такую невозможность свести ментальность русского человека к единому архетипу — оседлому или кочевому — отмечает Г. Федотов. Ставя перед собой задачу объяснить последствия русской революции, философ обнаруживает, как в ходе революционных преобразований на поверхность истории всплывает древняя традиция, возобладавшая над поздними уровнями культуры и с некоторых пор определявшая ментальность эпохи. Казалось бы, после революции все должно быть новым, но на самом деле — это актуализация забытого старого. После революции русский народ перестал быть народом искателей, одиночек, бунтарей и странников. Он стал народом солдат, спортсменов, инженеров, администраторов, строителей.

Тем не менее в реальности произошла замена одного типа другим. Согласно Г. Федотову, чередование разных эпох в истории России связано с институционализацией картины мира каждого из двух типов личности. Первый — вечный искатель, энтузиаст, часто меняющий своих богов и кумиров, беспочвенник-максималист в служении идее, бессребреник. Характеризуя этот тип, Г. Федотов пишет: «Из четырех стихий ему всего ближе огонь, все дальше земля, которой не хочет служить, мысля свое служение в терминах пламени, расплавленности, пожара. В терминах религиозных, это эсхатологический тип христианства, не имеющий земного града, но взыскующий небесного. Впрочем, именно не небесного, а «нового неба» и «новой земли». Всего отвратительнее для него умеренность и аккуратность, добродетель меры и рассудительности. Фарисейство самодовольной культуры. Он вообще холоден к культуре как к царству законченных форм и мечтает перелить все формы в своем тигеле. Для него творчество важнее творения, искание важнее истины, героическая смерть важнее трудовой жизни»<sup>99</sup>.

Тип отщепенца, бегуна, искателя, странника существует во всех слоях общества. Но в России не менее выраженным является другой тип, оцениваемый философом как фаталистический, тип сдержанный, молчаливый и спокойный. Буйство стихийных сил в нем укрощено вековой дисциплиной. Вот как его представляет Г. Федотов: «Это московский человек, каким его выковала тяжелая историческая судьба. Два или три века мяли суровые руки славянское тесто, били ломами, обламывали непокорную стихию и выковали форму необычайно стойкую. Петровская империя прикрыла сверху европейской культурой Московское царство, но держаться она могла все-таки лишь на московском человеке. И этому типу принадлежат все классы, мало затронутые петербургской культурой. Все духовенство и купечество, все хозяйственное крестьянство, поскольку оно не подтачивается снизу духом бродяжничества или странничества»<sup>100</sup>.

По сути дела, констатируемые типы можно свести к двум архетипам — оседлому и кочевнику. В последние десятилетия в России в коллективное бессознательное вытеснялся тип оседлый и активизировался тип кочевника, странника. Естественно, что попытка построения в России социализма связана с альтернативным типом. Поскольку такая смена архетипов составляет значимый аспект переходной ситуации, то своей целью мы и ставим осмыслить, как эта смена получает выражение в отечественном кино.

1. Эриксон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 572.
2. Эриксон Э. Указ. соч. С. 397.
3. Фукуяма Ф. Великий разрыв. М., 2003. С. 12.
4. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 72.
5. Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 32.
6. Тоффлер Э. Футурошок. СПб., 1997. С. 57.
7. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 17.
8. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 110.
9. Булдаков В. Красная смута. Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 365.
10. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 28.
11. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2006. С. 34.
12. Эриксон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 414.
13. Тоффлер Э. Третья волна. С. 23.
14. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 340.
15. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 358.
16. Бьюкенен П. Смерть Запада. М., 2004. С. 76
17. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 71.
18. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 114.
19. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 132.
20. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 289.
21. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 173.
22. Булдаков В. Указ. соч. С. 362.
23. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002.
24. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. СПб., С. 11.
25. Сорокин П. Указ. соч. С. 9.
26. Сорокин П. Указ. соч. С. 34.
27. Сорокин П. Указ. соч. С. 52.
28. Сорокин П. Указ. соч. С. 808.
29. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 288.
30. Сорокин П. Указ. соч. С. 56.
31. Сорокин П. Указ. соч. С. 56.
32. Сорокин П. Указ. соч. С. 55.
33. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 358.
34. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 245.
35. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 222.
36. Бергман о Бергмане. С. 226.
37. Бергман о Бергмане. С. 131.

38. Кант И. Конец всего сущего // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 291.
39. Гулыга А. Кант. М., 1981. С. 214.
40. Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. Т. 6. М., 1962. С. 292.
41. Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. Т. 6. С. 431.
42. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2006. С. 33.
43. Эко У. Указ. соч. С. 36.
44. Эко У. Указ. соч. С. 249.
45. Эко У. Указ. соч. С. 251.
46. Григорьева Т. Дао и логос (Встреча культур). М., 1992. С. 342.
47. Сорокин П. Указ. соч. С. 707.
48. Бычков В. Эстетика отцов церкви. М., 1995. С. 89.
49. Сорокин П. Указ. соч. С. 54.
50. Сорокин П. Указ. соч. С. 54.
51. Сорокин П. Указ. соч. С. 53.
52. Григорьева Т. Указ. соч. С. 366.
53. Бычков В. Указ. соч. С. 16.
54. Григорьева Т. Указ. соч. С. 369.
55. Сэй-Сенагон. Записки у игольва. М., 1995. С. 142.
56. Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М., 1972. С. 108.
57. Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 181.
58. Шепанская Т. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX веков. М., 2003. С. 459.
59. Тернер В. Указ. соч. С. 198.
60. Тернер В. Указ. соч. С. 199.
61. Тернер В. Указ. соч. С. 202.
62. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 203.
63. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 327.
64. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 128.
65. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 54.
66. Богатырева Е. Модели культурного развития в философии и искусстве Германии рубежа XX–XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2007. С. 223.
67. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990., № 4. С. 137.
68. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 16.
69. Бергман И. Седьмая печать // Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 281.
70. Кьеркегор С. Указ. соч. С. 35.
71. Бергман о Бергмане. С. 222.
72. Кьеркегор С. Указ. соч. С. 334.
73. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992., С. 83.
74. Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 127.
75. Эрикссон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 418.
76. Тернер В. Указ. соч. С. 183.
77. Тернер В. Указ. соч. С. 183.
78. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 437.
79. Фуко М. Указ. соч. С. 78.
80. Фукуяма Ф. Указ. соч. С. 54.

81. *Августин Аврелий*. Исповедь. СПб., 1999. С. 352.
82. *Щепанская Т.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX веков. М., 2003., С. 460.
83. *Тернер В.* Указ. соч. С. 180.
84. *Пазолини Пьер Паоло*. Теорема. 2000. С. 263.
85. *Пазолини Пьер Паоло*. Указ. соч. С. 263.
86. *Пазолини Пьер Паоло*. Указ. соч. С. 265.
87. *Пазолини Пьер Паоло*. Указ. соч. С. 265.
88. *Пазолини Пьер Паоло*. Указ. соч. С. 263.
89. Социология контркультуры (Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь). М., 1980. С. 95.
90. Социология контркультуры. С. 95.
91. *Тоффлер Э.* Футурошок. М., С. 227.
92. Социология контркультуры. С. 53.
93. *Тоффлер Э.* Указ. соч. С. 235.
94. Социология контркультуры. С. 42.
95. Социология контркультуры. С. 87.
96. *Тишков В.* Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. М., 2003. С. 294.
97. *Тишков В.* Указ. соч. С. 294.
98. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М., 1997. С. 89.
99. *Федотов Г.* Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. Т. 2. СПб., 1992. С. 173.
100. *Федотов Г.* Указ. соч. С. 177.

### *Глава 3*

---

*Сквозь призму кино:  
византийская традиция в русском православии  
и ее роль в поддержании цивилизационной  
идентичности*





### **Реальность религиозных установок на секулярных этапах истории русской культуры**

Вышедшие в последние годы российские фильмы «Мусульманин» (реж. В. Хотиненко), «Возвращение» (реж. А. Звягинцев), «Остров» (реж. П. Лунгин) свидетельствуют о непрекращающемся интересе российских кинематографистов к религии. Например, если в фильме 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 российского кино некоей цикличности. Это кино начиналось с ниспровержения отцовского авторитета («Бежин луг» С. Эйзенштейна, в котором газетный репортаж эпохи создания в России колхозов получил библейскую интерпретацию, по сути дела, в нем изложен тезис из Евангелия от Матфея: «И всякий, кто оставит дома... отца, или мать... ради имени моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную»). Фильм А. Звягинцева возвращает к отцовскому авторитету, и это важно, поскольку религия начинается с сакрализации образа отца.

Каждый названный фильм заслуживает внимания сам по себе, но за ним какого-то устойчивого и повторяющегося мотива, без которого невозможно воспринимать российское кино как единый текст, кажется, не усматривается. Между тем такой повторяющийся мотив на предшествующих этапах существовал, свидетельствуя и о наличии общего стиля русского фильма и, более того, о получающей в кино отражение специфической русской ментальности. Отсутствие такого мотива (можно надеяться, временное) — свидетельство переходной ситуации, той смуты, которую переживает Россия, и связанного с этим кризиса кино, окончания которого мы с нетерпением ждем. Наиболее универсальной причиной такого кризиса является разрыв между кино и его аудиторией, т.е., по сути, коллективной ментальностью. Это существенный фактор. Попробуем остановиться не на кино как исключительно художественном феномене и не на культурной политике государ-

ства в сфере кино, а на функционировании коллективного бессознательно-го в истории, которое вообще к времени весьма безразлично.

Ставя перед собой подобную задачу, прежде всего обратим внимание на массовую ментальность, массовую психологию и массовые настроения. Очевидно, что новации (от эстетических до политических) имеют резонанс лишь в том случае, если они затрагивают массовую ментальность. Расхождение практики кино с последней становится причиной кризиса и даже несостоятельности проводимых властью реформ. Но если мы обратимся к предшествующему, более благополучному периоду в истории российского кино – периоду оттепели, – то при той же самой устойчивости интереса к религии мы также не можем 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 фильмов 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 этом смысле богоискательство в западном кино, о котором шла речь в предыдущей главе, соотносимо с тем, что имело место в России. В данном случае тоже следовало бы говорить о цикличности. Мы пока оставим фильмы А. Тарковского за скобками, поскольку о них много сказано и написано. Хотя все же придется этого коснуться в связи с так называемым «розовым христианством». Может быть, наиболее показательным для религиозного смысла русского кино второй половины XX века является появившийся позднее, уже в 1976 году, фильм Л. Шепитько «Восхождение». Сюжету о погибших в белорусских лесах партизанах режиссер придал архетипический смысл. На экране разворачивается современная версия восхождения на Голгофу. Названные фильмы свидетельствуют об устойчивом интересе русских режиссеров к религии.

Мы перечислили лишь отдельные фильмы, несомненно значительные в художественном отношении. Не все они стали выражением коллективной идентичности русского человека, если под коллективной идентичностью понимать национальную или цивилизационную идентичность. Мы предпочитаем пользоваться термином «цивилизационная идентичность», тем более что, как утверждает в своем бестселлере для ученых С. Хантингтон, ядром каждого типа цивилизации является религия. Значит, в эпоху, когда человечество начинает объединяться по цивилизационному признаку, обсуждение вопросов религии актуально. Роль религии настолько серьезна, что внедренные ею установки определяют даже фильмы, которые к религии отнести, кажется, невозможно и их связь с религией трудно обнаружить. Иначе говоря, религия часто находит прибежище в том, что в психоанализе называется

коллективным бессознательным, что требует особого истолкования. Власть коллективного бессознательного беспредельна. Оно способно противостоять не только художественным новациям в искусстве, но и политическим реформам. Существуют фильмы по отношению к религии апологетические, и они призваны популяризировать установки церкви. Но можно также констатировать наличие фильмов, в которых о религии не говорится, и в них самими авторами религия не подразумевается. Тем не менее они по своей сути оказываются религиозными. В результате получается, что печать религии лежит на всех проявлениях русского кино, да и русского искусства тоже. Н. Бердяев справедливо писал: «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»<sup>1</sup>. В недавно вышедшем специальном кинословаре помещен список фильмов, вышедших в России с 1909 по 1999 год и связанных с религиозной тематикой. В нем названо 400 фильмов.

Почему отечественные кинематографисты так часто обращаются к религии? В чем тут дело? Значение религии проявляется, видимо, в том, что она определяет это ускользающее и трудно уловимое явление, которое называют идентичностью. Когда-то она напрямую зависела от религии. Но и в своих современных формах идентичность от религии не обособилась. С. Эйзенштейн это явление комментирует так: «От религии хорош «фанатизм», который потом может отделиться от первичного предмета культа и «переключиться» на другие страсти»<sup>2</sup>. Это суждение кинематографистом сделано не случайно. Мы попытаемся его расшифровать. У автора книги «От Калигари до Гитлера» З. Кракауэра есть на эту тему точные суждения. Он рассуждает так. Конечно, психологические характеристики — это всегда следствия, а не причины. Они обусловлены экономическими и социальными условиями. Однако З. Кракауэр парадоксально рассуждал: «Следствие в любое время может произвольно стать причиной. 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»<sup>3</sup>. В каждом типе цивилизации возникают и становятся значимыми определенные психологические комплексы. Утратив связь с породившими их социальными причинами, они многое начинают определять. Однако парадокс заключается в том, что порождающие определенные психологические комплексы обстоятельства могут быть присущи другим цивилизациям. Станным образом они переходят границы и начинают распространяться в других цивилизациях, превращаясь в них во внутренние комплексы. Остановимся на некоторых таких моментах, во многом определяющих психологическую историю, и в том числе историю российского кино. Иногда такие комплексы заимствованы непосредственно на Западе, иногда в других цивилизациях, но они влияют на отношения России и Запада.

Первым таким моментом является ассимиляция русскими людьми византийского варианта христианства, что, например, определило дальнейшую историю взаимоотношений между Россией и Западом. Представители выстроенного в средневековой Руси Третьего Рима считали себя избранным народом. Избранный народ на многие столетия оказался носителем особого, оппозиционного по отношению к Западу религиозного призвания. «Миссия России быть носительницей и охранительницей истинного христианства, православия»<sup>4</sup>. Здесь считали, что именно православие ближе к первоначальному духу христианства. Именно оно остается этому духу верным<sup>5</sup>. Это несходство религиозных установок определяло непростые отношения между двумя цивилизациями. На них лежит печать не диалога, а монолога. Почему? На этот вопрос ответил немецкий историк Э. Трельч. Он сказал: «Великие культуры Запада, ислама, Китая и Индии понимают, в сущности, лишь самих себя, пользуясь контрастами только как средством для самопонимания и, пожалуй, для самообновления»<sup>6</sup>. Именно монолог свидетельствует об имеющих место в истории столкновениях цивилизаций. Даже в поздней истории, когда в России происходит активная ассимиляция западных ценностей и Россия, кажется, уже становится державой западного типа, избежать разворачивающегося в латентных формах столкновения цивилизаций, пусть и в мягкой форме, не удастся. Сформировавшийся в недрах религии стереотип продолжает определять секулярный период русской истории. Противостояние продолжается, что на идентичность русского человека накладывает заметную печать.

Следующим значимым моментом идентичности русского человека, во всяком случае, идентичности, как она проявилась в революционной и тоталитарной истории XX века, является религиозная традиция, заимствованная, как это ни покажется странным и парадоксальным, в иудаизме. Это проявившаяся в русской революции хилиастическая традиция, связанная с образом тысячелетнего царства, которое упразднит страдания и унижения обездоленных людей и продемонстрирует рай в чувственных формах. Конечно, такая чуждая традиция не возродилась помимо христианства. Ведь Ветхий Завет — также значимое наследие христианства. Тем не менее в XX веке этот религиозный архетип можно было наблюдать не в христианской редакции. Кино здесь сыграло немаловажную роль. Конечно, такая постановка вопроса, связанного с констатацией порожденных в разное время конкретно-историческими обстоятельствами обособленных от них и функционирующих без связи с историей психологических комплексов, уязвима. Но она уязвима, скорее, для западного сознания с его обостренным чувством историчности происходящего. Что касается русского сознания, то, как известно, привязанность к истории здесь менее ощутима. Когда речь заходит о преодолении европоцентризма и об овладении умением «видеть себя с чужих позиций и чужими глазами»<sup>7</sup>, о чем пишет Э. Трельч применительно к Западу, то именно эту значимость внеисторического комплекса русских и следует иметь в

виду. Заявленные здесь темы, связанные с актуализацией в кинематографических формах вневременных архетипов, как раз и призваны пробить брешь в монологических отношениях разных цивилизаций и прорваться к самобытности и самости другой цивилизации.

Если первая, т.е. византийская, традиция способствовала формированию в православной цивилизации личности мессианского типа, собственно определившей тип киногероя в русском или советском кино первой половины XX века, то вторая, иудаистская, традиция в XX веке определила политический контекст деятельности этого героя, контекст архетипический и мифологический. В фильмах первой половины XX века киногерой утверждал новый космос – социализм. Первообразом же социализма явился один из образов иудаизма – образ земного рая, ставший прообразом или архетипом социализма. Так, политическое явление воспринимается в соответствии с религиозной установкой. Однако такой констатации явно недостаточно. Упраздня традиционную религию, социализм, осуществляя установку модерна, не утверждает атеизм как таковой. Он сам претендует на то, чтобы быть новой, нетрадиционной религией. Так, в российской цивилизации идея модерна в XX веке предстает в средневековом облике. Революция воспринимается в средневековой эсхатологической ауре. В данной главе мы попытаемся эти темы проследить на материале отечественного кино.

### **Открытие средневековой иконы и рождение кино в контексте радикальной трансформации модерна**

Актуализация средневековых архетипов не только в искусстве, но прежде всего в идеологии (от которой современные киноведы пытаются очистить кино, хотя это безнадежное дело) не противоречит общей культурной и мировоззренческой установке эпохи. Эта утопическая установка определяется именно модерном. Модерн противостоит религии, но в России и на Западе это противостояние разворачивается по-разному. Конечно, как и на Западе, к рубежу XIX–XX веков процессы дехристианизации усиливаются. Однако религия может угасать, а внедренные ею установки способны продолжать действовать. В какой-то степени этот тезис применим не только к русскому, но к мировому кино? Эволюция отношения к религии, в том числе в кинематографических формах, разворачивается в контексте утверждения идеи модерна, возникновение которой Ю. Хабермас связывает с эпохой Просвещения. Судьба кино во многом от утверждения этой идеи также зависит. Казалось бы, в связи с триумфом модерна в мире происходит то, что С. Булгаков называет религиозным омертвлением. Тем не менее, ставя диагноз духовной опустошенности нашей эпохи в начале XX века, С. Булгаков высказывает надежду: духовная смерть может быть кануном духовного воскресения<sup>8</sup>. Следя за развитием западного кино второй полови-

ны XX века, на которое, как мы уже показали, значительно повлияли молодежные движения и, в частности, культивируемые некоторыми молодежными субкультурами восточные учения, мы можем констатировать, что действительно такому религиозному омертвлению приходит конец. Именно в это время появился фильм П.П. Пазолини «Евангелие от Матфея». В это время разворачивается творчество А. Тарковского. Поэтому религиозное возрождение можно было фиксировать одновременно в разных регионах. Западу не уступала и Россия. Тем не менее дух модерна продолжает определять сознание и по сей день. Несмотря на то что мировосприятие художников последних десятилетий связано с постмодернизмом, модерн все еще не сдает позиций. Да и сам постмодерн — не столько оппозиция модерну, сколько одна из фаз модерна, терпимая к тому, что ранний модерн исключал. Проявляя терпимость к тому, что ранее исключалось, модерн продлевает свой стаж. Россия переживает историческую паузу, которая порождает много вопросов. На некоторые из них пока дать ответы трудно. Мысль о том, что модерн жив, касается прежде всего Америки. Дух XVIII века продолжает здесь многое определять. Как пишет Ж. Бодрийяр, «американцы, отгороженные океаном, просторы которого сделали из них что-то вроде острова во времени, сохранили в целостности и сохранности утопическую и моральную перспективу мыслителей XVIII века»<sup>9</sup>.

Конечно, Россию не следует исключать из общего движения. Здесь тоже торжествовал модерн — в жестких, евразийских формах. Но сегодня в России возникает его переоценка. Очевидно одно: модерн и религия несовместимы. Это ощущают и в Америке. Будучи приверженцами просветительской или современной установки, американцы бьют тревогу по поводу дехристианизации. Не случайно П. Бьюкенен пишет о дехристианизации как одном из основных признаков «смерти Запада»<sup>11</sup>. В его суждениях возникает параллель между современным Западом и Древним Римом эпохи упадка. Казалось бы, сегодня алармические настроения должны исходить из России. Однако историю кино любопытно было бы вписать в историю триумфальной реализации идеи модерна. Кино возникло в момент, когда модерн ощутил тупик и начал радикально перестраиваться, впуская в себя архаику. Тупик логоцентризма, о котором во второй половине XX века так много писали на Западе, ощутили еще в начале XX века, когда можно было фиксировать интерес к тому, что Л. Леви-Брюль называл «пралогическим» мышлением, и к тому, что Э. Кассирер назовет символическими формами знания. В эту тенденцию вписываются интерес и к мифу, и к архетипу, и к средневековой иконе, о чем мы имеем намерение высказаться подробно. Но в эту тенденцию, как это ни покажется парадоксальным, вписывается и новое техническое искусство — кино. Правда, к этому вопросу исследователи до сих пор не проявляли внимания.

Рождение кино и начало его истории проходят под знаком реабилитации в культуре конца XIX века архаики, в том числе мифологии. Это очень важ-

но для понимания начала истории кино. На рубеже XIX–XX веков это была революция, развертывающаяся внутри самого модерна. Ранний модерн такую архаику, вообще традицию во всех ее формах и проявлениях исключал. По мнению Ю. Хабермаса, дух этой реабилитации модерном архаического наследия выразил Ф. Ницше с его новым прочтением Античности и реабилитацией мифа<sup>11</sup>. Культ Диониса, которым так интересовались в России, — начало разочарования в модерне и, возможно, начало постмодерна. Однако реабилитация архаики означала в том числе и реабилитацию упраздненной в западной философии и эстетике платоновской традиции, связанной со значимостью первообразов или архетипов. В русской философии эта традиция была реабилитирована В. Соловьевым, оказавшим на символизм в его отечественных формах колоссальное влияние. Констатируя влияние учения Платона на В. Соловьева, Е. Трубецкой писал: «Затруднения, с которыми сталкивается теория познания Соловьева, не новы, потому что не безусловно нова сама теория. Как учение об идеях нашего философа, так и связанное с ним объяснение познания представляет собою не что иное, как обновленный и переработанный платонизм. Платон, как известно, объяснял познание припоминанием вечных божественных идей, с которыми наш ум существенно связан и которые он созерцал когда-то, раньше земной жизни, раньше всяких чувственных влечений»<sup>12</sup>. Таким образом, интерес к мифу, архетипу, иконе и т.д. получает концентрированное выражение в актуализации одной из античных традиций, а именно платоновской.

Хотелось бы понять, как «обновленный» и «переработанный» платонизм проявляется в практике кино. Когда-то платоновское учение было ассимилировано христианством. Ведь в христианстве изображение Бога — вещь двусмысленная. Если человеческое содержание Бога можно передать с помощью чувственного и видимого, что соответствует изображению, то как передать то в Боге, что отличает его от простых смертных и что с помощью видимого и чувственного передать невозможно. Этот вопрос настолько серьезен, что в некоторых религиях (например, в иудаизме и исламе) Бог невидим, а потому и неизобразим. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20: 4). Собственно, и в самом христианстве время от времени тоже побеждала такая традиция. Потому и начиналась эпоха иконоборчества, например, в Византии. Так, в документах VII Вселенского собора (753 год) можно найти такое порицание живописи: «Мы пришли к убеждению, что искусство живописи составляет хулу на основной догмат нашего спасения, т.е. на воплощение, и противоречит мнению шести вселенских соборов. Все святые отцы и вселенские соборы единогласно учили, что никто не может допустить соединения идеи смешения на место неисповедимого, неизреченного и необъяснимого соединения двух природ в одной ипостаси. Что же делает невежественный живописец, который, руководствуясь прибылью, изображает то, что не должно быть изображено, и хочет своими грязными

руками дать форму тому, что воспринимается лишь сердцем и исповедуется устами? Сделав изображение, называют его Христом. Имя же Христа обозначает Бога и человека. Следовательно, здесь имеем образ Бога и человека, т.е. художник без рассуждения изобразил божество, которое не может быть изображено, и смешал в своем изображении божество с сотворенной плотью, т.е. допустил такое смешение, которое никогда не должно иметь места»<sup>13</sup>. Иначе говоря, Бог одновременно изобразим и неизобразим. Когда об этом размышляет Х. Бельтинг, он пишет так: «Проблему неизобразимости Бога можно решать двумя способами: во-первых, каждый видимый образ исключать как богохульство и, во-вторых, всякую видимость принципиально подвергать сомнению и тем самым как раз ее допускать, т.к. она является лишь чем-то внешним и не содержит в себе никаких основ и реальностей. Это относится также к видимому миру вообще, который выдвигает проблемы, сходные с проблемами изображения. Если приходится жить в таком мире, то можно жить и с изображением: и то и другое отсылает нас к невидимой реальности и для обоих материальное несущественно. Так можно было бы описать мировоззрение поздней Античности, система которого лучше всего изложена в неоплатонизме»<sup>14</sup>.

Как уже отмечалось, разные религии это противоречие между божественным и человеческим, между видимым и невидимым, чувственным и сверхчувственным преодолевают по-разному. Одни религии относятся к изображению Бога отрицательно, ибо полагают, что чувственный образ слишком подчеркивает человеческие черты Бога и тем самым в нем уничтожают его сверхчувственную сущность. Так, в исламе существует запрет на изображение божества, имеющего человеческое подобие<sup>15</sup>. Как известно, в иудаизме тоже существует табу на изображение божества. Так, Х. Бельтинг останавливается на том, что христианам пришлось искать свое решение задачи – изображать или не изображать Бога. «Таким образом, христиане прокладывали себе собственный путь между традицией изображения богов при политеизме и запретом образов у иудеев. Яхве присутствовал как зримый Бог только в Писании. Иудеи не смели делать его образов, похожих на человека, тем более что такие изображения походили бы на идолов соседних племен. В монотеизме атрибутом единого Бога является только его незримость»<sup>16</sup>. Другие религии допускают чувственное и видимое начало Бога, но сводят его к минимуму, пытаясь выявить и подчеркнуть незримое, сверхчувственное начало, что для христианства характерно. Но именно это обстоятельство и потребовало теоретического оправдания такого решения. Это оправдание было найдено в философии Платона, в его первообразе или архетипе, которому всякое чувственное проявление божественного начала подчинено. Платоновская традиция – следствие сосуществования в культуре чувственного и сверхчувственного начала. Последнее в эпоху модерна блокируется. В эпоху модерна доминировала не платоновская, а аристотелевская традиция или традиция мимесиса.



Казалось бы, кино явилось лишь способом реабилитации физической, т.е. чувственной реальности. Какое отношение кино имело к реабилитации архаики, означавшей не упразднение модерна, а его трансформацию и более глубокое включение в историю культуры, с которой он в таком жестком конфликте уже не находится. На этот вопрос пытался ответить еще М. Маклюен. Он доказывал, что мифологическую, архетипическую и вообще сверхчувственную стихию к XX веку успел вытеснить на периферию печатный станок. С рождением кино эта стихия активизировалась и ворвалась в художественную стихию. Стало быть, в XX веке платоновская традиция оказалась вновь актуальной. Чтобы понять, как в этой реабилитации платоновской традиции участвует кино, необходимо обратиться к психоанализу в его юнговском варианте. Как платоновская традиция проявилась в практике кино? Прежде чем этот вопрос ставить применительно к кино, отметим показательный для времени рождения кино факт, а именно – открытие в начале XX века средневекового примитива, т.е. иконы. Удивительно, но ведь даже знаменитую «Троицу» А. Рублева впервые увидели и оценили лишь в начале XX века. Конечно, специалисты могли ее видеть неотреставрированной и раньше, усматривая в ней черты итальянского искусства эпохи Ренессанса<sup>17</sup>, в чем и проявилось давление европоцентризма в истории искусства. Известно, что представители церкви закрывали икону окладом, и по-настоящему она стала доступной лишь после 1919 года, когда церковь была бессильной препятствовать ознакомлению с ней широких слоев общества.

Именно с открытия иконы в культуре XX века и началась реабилитация платоновской традиции. Во всяком случае, П. Флоренский всячески подчеркивал, что икона связана именно с платоновской традицией. «И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе»<sup>18</sup>. Лишь икона требует отречения от чувственных предметов и отнесения всего их многообразия к первообразу. П. Флоренский не случайно иконопись сближает 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 придется 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»<sup>19</sup>. Но дело не только в этом. Актуальность платоновской традиции не ограничивается православной иконой, понятной лишь в контексте этой традиции. Как пишет А. Панарин, теряющая свою идентичность в процессах вестернизации, русская культура в Античности, в том числе и в платоновской традиции могла бы обрести свою самость. «В известном

смысле Платон ближе православию, чем католицизму, а текст Фукидида, посвященный Пелопоннесской войне, на Руси мог бы, по его мнению, читаться как более «биографический», чем в Западной Европе»<sup>20</sup>. Но вернемся к платоновской традиции, возрождающейся с помощью православной иконы. Можно ли обнаружить в кино что-либо подобное? Разве кино не есть лишь воспроизведение чувственных форм предметов? Чтобы дать на этот вопрос ответ, в образе социализма, что воспроизводится в русском кино, мы попытаемся обнаружить извлеченный из древнейшего религиозного наследия архаический образ, или первообраз. А что же представляет русское кино, во всяком случае, первой половины XX века, как не апологию социализма, который в реальности явился новой редакцией средневекового Третьего Рима. И эту апологию сопровождают заимствованные в других цивилизациях религиозные архетипы.

Существует точка зрения, в соответствии с которой природу кино более всего ощутили американцы. Многие представители французского киноавангарда были убеждены в том, что почувствовать природу кино удалось именно Америке. Например, Ш. Дюллен утверждал, что смысл кино американцы ощутили первыми<sup>21</sup>. И это распространенная точка зрения. Ее придерживались и представители русского киноавангарда. Об этом подробно писал С. Эйзенштейн, отдавая дань открытиям Д.У. Гриффита. Но, может быть, точнее было бы здесь сказать, что природу кино глубже всего ощутил экстравертивный тип личности, представленный предпринимательским типом Запада. Ведь именно этому типу личности соответствует принцип мимесиса, воспроизведения предметного мира в его видимых формах. Например, Ю. Цивьян склонен полагать, что природой кино Запад овладел быстрее, ибо к этому публику Запада подготовила эра комиксов<sup>22</sup>. Как утверждает Ю. Цивьян, отсутствие культуры комикса в России препятствовало адаптации базовых элементов монтажа, которыми свободно оперировали европейские режиссеры. Тем не менее в овладении природой кино Россия внесла свои особые, специфические для этого типа цивилизации нюансы. И они не менее важны, чем открытые на Западе под воздействием мимесиса другие его аспекты. Есть основание полагать, что сегодня они даже важнее. Дело в том, что, как уже отмечалось, начало XX века ознаменовано значимым событием — открытием древней православной иконы, начавшей оказывать активное воздействие на живопись и вообще на весь визуальный опыт и, соответственно, на отношение к новой визуальной форме, т.е. к кино. Факт открытия древнерусской иконы, сохраняющейся лишь в среде старообрядцев, выразил революционный скачок в функционировании изображений. В начале XX века санкции государства против сектантов ослабли, и старообрядцы начали украшать свои храмы и извлекать из тайников древние иконы. Это похоже на то, что мы называем «оттепелью». Это была первая оттепель. Ничего подобного не могло произойти ни в XVIII, ни в XIX веке. В открытии иконы проявился сдвиг в

рецепции изображений вообще, а следовательно, в ментальности. Не случайно, прослеживая эволюцию византийской живописи, Х. Бельтинг стилистические изменения в живописи соотносит с ментальностью<sup>23</sup>. Касаясь в связи с открытием иконы рецептивного сдвига, П. Муратов пишет: «Нет оснований, следовательно, обвинять русских ученых, русских археологов — всех, кто занимался русскими древностями на протяжении прошлого века, в том, что они “проглядели” величие и красоту старого русского искусства и ничего не поведали о нем Европе. На те же вещи люди прошлого века по необходимости глядели иными глазами. В своих суждениях они прибегали к иным критериям оценки: воображению их преподносился всегда другой эстетический идеал. С точки зрения этого идеала, с точки зрения академических вкусов 50-х годов или передвижнических понятий 70—80-х годов, чем иным могла казаться древнерусская живопись, как не историческим свидетельством нашей отсталости и неумелости, нашей невежественности и беспомощности, нашего, в общем, “варварства”»<sup>24</sup>. Между тем в реальности древнерусская икона означала лишь выражение ментальности и художественной воли иного типа цивилизации.

Проблема заключается не только в том, что Запад готовился к эпохе кино с помощью комиксов, а Россия воспользоваться этим не могла. Проблема еще и в эволюции религии, например, в таком явлении, как иконоборчество. Без этого явления понять логику функционирования изображений, как сакральных, так и светских, невозможно. Для нас иконоборчество интересно тем, что оно означает актуализацию отношения к изображению, альтернативного по отношению к тому, что утверждается в христианских цивилизациях. По сути дела, иконоборчество было проявлением кризиса христианской цивилизации. Имея в виду это обстоятельство, П. Муратов пишет: «Восточные начала были причиной этих кризисов, из которых самый серьезный получил название иконоборчества. Иконоборчество оказалось самым явным выражением двойственности начал, положенных в основу византийской живописи. Оно было яркой вспышкой восточного духа, отлично допускавшего украшение храма, допускавшего, чтобы в этом украшении Божество было прославлено в ознаменованиях и обозначениях, но отнюдь не мирившегося с прославлением святыни путем ее изображения»<sup>25</sup>. До сих пор недостаточно исследован вопрос о влиянии на иконоборчество в Византии возникшего и быстро распространяющегося в мире, и в особенности в периферийных регионах Византийской империи ислама. Между тем, как отмечает Ф. Успенский, ислам как новая религиозная система на судьбу этой мировой империи имел могущественное и даже роковое влияние<sup>26</sup>.

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, да даже и для Византии. Конечно начиная с Петра I здесь можно фиксировать ак-

тивное протестантское влияние. Однако иконоборчество коснулось лишь отдельных маргинальных и сектантских субкультур<sup>27</sup>. На Западе Лютер освобождает верующих от власти образов, т.е. икон. «Пустые стены реформационных церквей подтверждают отсутствие “идолопоклоннических” образов папистов. Они суть символы очищенной религии, освобожденной от зрительных образов, они выражают доверие к слову»<sup>28</sup>. Иное дело — Россия. Количество икон здесь всегда удивляло наблюдателей и путешественников. В XIX веке это явление обратило на себя внимание публициста В. Безобразова. «Причина такого наводящего на размышления усердия — в той “громадной 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»<sup>29</sup>. Превосходный исследователь функционирования иконописи 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, кабак, железнодорожная станция, больничная палата, публичный дом или суровая тюремная камера»<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup>.

Хотя Ю. Цивьян поставил вопрос о расхождении между семантическим уровнем фильма и актуализировавшимися в рецепции кино глубинными пластами национального сознания<sup>32</sup>, эта проблематика остается неисследованной по-прежнему. Одно из актуальных направлений в теории кино — осмысление рецептивной связи между киноизображением и иконописью. Для русского кино это особенно актуально, поскольку в этом регионе рецептивная культура изображения во многом определялась иконописью. Если на Западе Реформация эту связь прервала, то Россия, не знавшая этого определявшего движение последующей культуры события, ее сохранила, что в рецепции киноизображения не могло не проявиться. Но это обстоятельство позволит к анализу киноизображения применить платоновский дискурс.

### **Русская культура XX века между традициями Средних веков и Ренессанса. Кино возвращает к средневековому принципу композиции изображения**

Русские философы начала XX века стремились идти путем, проложенным еще романтиками. Иначе говоря, они были склонны реабилитировать Средние века. Это было значимым признаком религиозного возрождения в России начала XX века. Х. Бельтинг констатирует: «История открытия иконы отражает романтические и исторические идеи XIX века. Она часто приводила к неправильному пониманию древней иконы. Когда культ икон в эпоху Просвещения стал второстепенным явлением, продолжавшим существовать лишь в среде простого народа, он был возрожден в контексте обращения к утраченному миру. В борьбе с классицизмом и с секуляризованным академическим искусством, художественный идеал, который принимали за средневековый и соответственно прославляли, был отнесен также и к иконе. “Свет с Востока” должен был помочь осознать отчуждение искусства от древних связей и утрату им культовых притязаний»<sup>33</sup>. Параллельно реабилитации иконописи религиозные философы реабилитировали средневековую культуру и, сравнивая ее с ренессансной культурой, отдавали первой предпочтение. В этом особенно преуспел П. Флоренский, противопоставляя линейной перспективе так называемую перспективу обратную, определявшую зрительный опыт Средневековья, и в частности опыт иконописи. У П. Флоренского столь неожиданная нетерпимость по отношению к Ренессансу связана с критикой той культуры, в которой развился индивидуализм, а ему, по мнению философа, и соответствовала закрепленная в линейной перспективе единая точка зрения на мир. Когда П. Флоренский пытается аргументировать сильные стороны средневекового зрительного опыта, он использует критерий жизненности. По его мнению, в линейной перспективе единая точка зрения абсолютизируется. Это выражение мертвого взгляда. Для философа вся история Просвещения, т.е. модерна, есть история войны с жизнью. Чтобы реабилитировать в живописи жизнь, нужно вернуть преимущества зрительного опыта Средних веков, т.е. множественность точек зрения. Вопрос поставлен теоретически. П. Флоренский не приводит примеры из новой живописи (например, из Сезанна или Петрова-Водкина), которая и в самом деле начинает или подражать иконе, или заново открывать приемы, в ней использованные. Однако для П. Флоренского другой значимый признак средневекового зрительного видения — это не столько верность природе, что лежит в основе аристотелевского принципа мимесиса, сколько способность выражать в изображении первообраз<sup>34</sup>.

Иначе говоря, реабилитация иконы является реабилитацией связанного с платоновской традицией оппозиционного эстетического дискурса. Влияние живописи на киноизображение не исчерпывается формальными приемами. Здесь опять-таки актуализируются древнейшие пласты ментальности, а соответственно, и пласты эстетического отношения к реаль-

ности. На примере истории живописи Э. Панофский показал, что она выстраивается вокруг двух центральных дискурсов: с одной стороны, мимесиса, т.е. аристотелевского принципа, а с другой — платоновского принципа или первообраза<sup>35</sup>. Секуляризация культуры на Западе доминантным принципом сделала аристотелевский принцип или принцип мимесиса. Этот принцип торжествует в кино как фиксаторе физической реальности. Однако XX век — начиная с авангарда, в котором значительное место уделено 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 значимым событием, что оно демонстрировало платоновский принцип первообраза в его чистом, даже законсервированном виде. В данном случае консервативная традиция в иконописи обнаружила свой позитивный смысл. Ведь икона не порывала с античными формами. И открытие этих форм с помощью иконы позволяет рассматривать начало XX века в России именно «ренессансом».

Казалось бы, что общего у русской иконы с античным искусством? Да и как можно говорить об Античности применительно к России? Но вот суждение В. Лазарева на этот счет: «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»<sup>36</sup>. Конечно, В. Лазарев слишком абстрагируется от процесса, имманентного для самой византийской живописи. Ведь, как известно, в самой Византии дух Античности никогда не иссякал, а временами византийское искусство переживало нечто вроде Ренессанса Античности, опережая даже Ренессанс западный (*П. Муратов*). Раз русские заимствуют христианскую веру в Византии, то отсюда и использование ими византийской иконографии. Платоновская традиция, проявляющаяся в соотносении чувственного образа с идеей или первообразом, русскими иконописцами была ассимилирована в Византии. Так, изучая этот вопрос и ссылаясь на известный труд Э. Панофского «Идея», В. Лазарев констатирует, что в византийской эстетике учение о прототипе (идее) занимает центральное место<sup>37</sup>. В данном случае исследователь под термином «прототип» подразумевает платоновский «первообраз». Имея в виду византийских художников, В. Лазарев писал: «Художники ставили себе задачей изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматривалась как творческая мысль Бога. Тем самым она становилась метафизической сущностью. Благодаря тому, что у византийцев отсутствовало понятие художественной фантазии, возможность адекватного познания идеи в корне отрицалось. 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 закономерности художественных форм, преодолевавшей хаотическое многообразие действительности»<sup>38</sup>.

Русская икона исключала вторжение в нее секулярных, профанных мотивов, между тем именно это обстоятельство и 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 открывшего платоновскую идею. На эту сторону вопроса обращает внимание Б. Успенский. Для него икона означает платоновское «припоминание», т.е. предстает явлением идеи в чувственной форме<sup>39</sup>. Об этом же пишет и В. Топоров, обращая внимание на то, что искусство напоминает в том смысле, в котором Платон употребляет слово «припоминание», т.е. явление самой идеи в чувственном облике. По В. Топорову, выходит, что становление изобразительного образа в христианской культуре все больше очищается от языческой, чувственной стороны дела, хотя последняя совсем и не исчезает. Но это обстоятельство не может не сделать платоновскую традицию для христианства актуальной. «...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»<sup>40</sup>.

Конечно, в начале XX века подобные суждения означали нечто вроде регресса в истории искусства. Однако пугаться этого понятия не приходится, ведь именно в этом и проявляется реабилитация модерном архаики. Пытаясь понять эстетику кино, С. Эйзенштейн не случайно язык кино связывал с регрессом в художественном мышлении. Мало кто до сих пор обращал внимание на созвучность идей П. Флоренского и С. Эйзенштейна. Реабилитация столь показательной для средневековой иконописи множественности точек зрения в изображении в XX веке развертывается не только в живописи, но прежде всего в кино. Ведь что, собственно, такое монтаж в кино, как не фиксация множественности точек зрения? Конечно, построе-

ние изображения в Средние века ассоциируется и с принципом диалога, обоснованного в теории М. Бахтина применительно к романам Ф. Достоевского<sup>41</sup>. Однако в еще большей степени принцип обратной перспективы соотносим с киномонтажом, о чем подробно высказывается Б. Успенский. По его мнению, множественность зафиксированных точек зрения на предмет в кино как раз и получает выражение в киномонтаже<sup>42</sup>.

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 века. Дело тут не в том, что начиная с Сезанна, а затем в творчестве кубистов и футуристов новая живопись стремится вернуться к доренессансному принципу построения изображения. Когда новая, или авангардная, живопись это делает, то она себя разрушает. По сути дела, реконструкция в культуре XX века доренессансного построения изображения позитивна лишь в кинематографических, а не в живописных формах. Это и констатирует С. Эйзенштейн. Пытаясь понять диалектику функционирования в художественном сознании и целостного, недифференцированного представления, с одной стороны, и расчленяющего, фрагментирующего представления — с другой, он пишет: «Однако правильное сочетание обеих тенденций: и непрерывности (характерной для раннего мышления), и расчлененности (развитым сознанием), т.е. самостоятельности единичного и общности целого, конечно, мог осуществить только кинематограф — кинематограф, который начинается отсюда, куда “докатываются” ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм и т.д.). Ибо только здесь — в кинематографе — возможно воплощение всех этих чаяний и тенденций других искусств — без отказа от реализма — чем вынуждены расплачиваться искусства другие (Джойс, сюрреализм, футуризм), но больше того — здесь они осуществляются не только не в ущерб ему, но еще и с особенно блестящими реалистическими результатами»<sup>43</sup>. В данном случае режиссер пишет не столько о монтажном построении, сколько о многоуровневости акта художественного мышления. Но, в конце концов, монтаж для него и был средством активизации этой многоуровневости. Именно монтаж и делает возможным совмещение этих точек зрения, причем здесь эти точки зрения предстают не одновременно, а последовательно. Хотя эта последовательность появляющихся друг за другом кадров не исключает эффекта одновременности.

Следовательно, принцип иконописи реабилитируется кинематографом, становясь здесь органичным. Так что поставленный нами вопрос о воздействии на киноизображение иконописи не является искусственным.



Приемы иконописи действительно реализуются в киномонтаже. Позднее, когда М. Маклюен попытается понять кино как средство коммуникации, он подчеркнет, что революция в истории средств коммуникации начнется именно в кино. Ведь кино ставит точку на принципе последовательности и начинает эпоху симультанности, или одновременности. Причем, как и С. Эйзенштейн, отправной точкой для нового структурного принципа изображения М. Маклюен делает кубизм, который «точки зрения» заменяет одновременным представлением всех граней объекта<sup>44</sup>. Далее М. Маклюен пишет: «Иначе говоря, представляя в двух измерениях внутреннюю и внешнюю стороны, вершину, основание, вид сзади, вид спереди и все остальное, кубизм отбрасывает иллюзию перспективы ради мгновенного чувственного восприятия целого. Ухватившись за мгновение, кубизм неожиданно оповестил нас о том, что средство коммуникации есть сообщение. Разве не очевидно, что в тот самый момент, когда последовательность уступит место одновременности, человек оказывается в мире структуры и конфигурации? Разве не то же самое произошло в физике, живописи, поэзии и коммуникации? Специализированные сегменты внимания перенесли на тотальное поле, и мы теперь совершенно естественно можем сказать: "Средство коммуникации есть сообщение"»<sup>45</sup>. В данном перечислении М. Маклюен кино не упоминает. Но зато это сообщение у него возникает в контексте размышлений именно о кино. О нем в связи с утверждением принципа одновременности он пишет так: «Никогда фрагментированность и последовательность, свойственные механизации, не выражались так отчетливо, как при рождении кино, т.е. в тот самый момент, который вывел нас за пределы механизма и погрузил в мир роста и органической взаимосвязи. За счет простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры. Сообщение такого средства коммуникации, как кино, — это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям»<sup>46</sup>.

Таким образом, 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 широко комментируемым. Этим Россия отличается от Запада, где, как известно, под воздействием секулярных процессов религиозные сюжеты начиная с Ренессанса утрачивают свой сверхчувственный смысл, приобретая все более профанный, а потому 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 рецепции кино. Тем не менее вопрос о воздействии иконописи на кино исключительно к эстетическим аспектам не сводится.

### **Семантика киноизображения и рецептивный потенциал массовой публики. От эпохи образа к эпохе кюльга**

Вопрос о воздействии иконы на киноизображение к семантическому аспекту не сводится. По сути дела, в XX веке степень зависимости изображения, в том числе и киноизображения, от иконописи — это вопрос, касающийся не только семантических, но рецептивных аспектов кино, а следовательно, тоже ментальности русских. Независимо от содержательных, формальных и семантических аспектов фильма в процессе его восприятия имеет место проекция на фильм коллективной ментальности, которая называется вторичной, но не менее активной, чем семантика фильма. Что же касается сути ментальности русских, то известно, что она предполагает чувствительность к высшим формам опыта<sup>47</sup>. Эта особенность ярко проявилась в эпоху распространения кино, т.е. в эпоху Серебряного века, особенно в русском символизме, воскрешающем традиции романтизма, а также средневековые традиции.

Когда речь идет о регрессе, то в кино следовало бы фиксировать актуализацию слоев сознания, способствующих реабилитации того, что В. Беньямин подразумевал под аурой произведения. Причем В. Беньямин пытается уловить ауру произведения в тот момент, когда из искусства она исчезает вообще. Но это как раз и является показателем разрыва между искусством и культом, образом и изображением. Лишь связь искусства с культом — условие присутствия в произведении искусства ауры. Для В. Беньямина фотография и кино — очередной радикальный шаг в исчезновении ауры. Тем не менее В. Беньямин все же не исключает, что фотография и кино присутствие ауры еще допускают, по крайней мере, способны компенсировать ее отсутствие<sup>48</sup>. Это особенно заметно в дагерротипии, т.е. в фотографии. Здесь ритуальная и культовая функция еще имеет место, отвечая потребности сохранять лица умерших близких и родных людей, вообще предков. Мало кто обратил внимание на тот факт, что Дагерр, когда он завладел изобретением Ньепса, занимался театром-панорамой на площади Шато. Однако из этого факта Р. Барт делает весьма важный вывод, позволяющий утверждать, что в фотографии и кино положение с аурой не столь безнадежно. «Фотография, — пишет Р. Барт, — представляется мне стоящей ближе всего к театру благодаря уникальному передаточному механизму (возможно, кроме меня, его никто не видит) — Смерти. Известно изначальное отношение театра к культу мертвых; первые актеры выделялись из общины потому, что разыгрывали роли покойников; гримироваться значило маркировать свое тело одновременно как живое и как мертвое; по пояс выбеленные тела в тотемном театре, раскрашенное лицо актера китайского театра, грим на основе рисовой пасты в индийском Ката Кали, маска в японском театре Но. То же самое отношение я обнаруживаю в фотографии. Это искусство, сколь бы ни исхитрились сделать его живым (яростное желание “сделать живым” есть не что иное, как

мифическое отрицание страха перед смертью), сродни первобытному театру, живой картине, изображению неподвижного, загримированного лица, за которым угадывается мертвец»<sup>49</sup>. Это наблюдение и заключение Р. Барта на аргументацию В. Беньямина позволяют взглянуть иначе. В самом деле, культурная, а следовательно, и архетипическая природа изображения не исчезает в новой визуальности. С другой стороны, фотография хотя и способствует угасанию в искусстве сакрального, но она, кроме всего прочего, старается своими специфическими средствами сотворить ее на новой основе. Что касается кино, то здесь радикальная утрата ауры обернулась возникновением целого института, заменяющего ауру в ее классической форме компенсации. Таким компенсаторным институтом оказался в кино институт звезд, регрессирующий к языческим культам. Актер, который с помощью массовой публики трансформируется в звезду, наделяется сакральными и мифологическими коннотациями. Последние создают контекст, смысл которого далеко превосходит художественный смысл конкретного произведения. Поэтому кинообразы нуждаются в осмыслении с точки зрения психологии масс, или социальной психологии.

Однако если иметь в виду русское кино, то сакральные коннотации здесь проецируются не только на актеров. В момент исчезновения из искусства XX века ауры русское кино возвращается к самой настоящей архаике, демонстрируя регресс. Казалось бы, его следует оценивать исключительно негативно. Но не будем спешить. К этой реабилитации средневековых элементов в русском кино нельзя относиться лишь отрицательно. Но это явление регресса необходимо осмыслить. Мы имеем намерение подвести читателя к выводу о регламентации платоновского дискурса. Сама же эта реабилитация платоновского дискурса есть продолжение становления в XX веке культуры того типа, которую вслед за П. Сорокиным можно назвать идеациональной. Иначе говоря, опыт русского кино можно рассматривать в духе фундаментальной концепции П. Сорокина о смене культур, что до сих пор сделано не было<sup>50</sup>. Эта перспектива позволит глубже и точнее оценить и вклад русского кино в мировое искусство, и в том числе продемонстрировать столь обращающую на себя в этом кино стихию религиозности. П. Сорокин спрогнозировал распад культуры чувственного типа, культуры, развертывающейся под воздействием идеи модерна, т.е. радикальной ломки, пересоздания общественных организмов, безжалостного отношения к традиции, а также возникновение и становление культуры альтернативной, названной им культурой идеациональной, в которой чувственное не существует без сверхчувственного. Это обстоятельство позволит нам точнее оценить значимость платоновской традиции в искусстве XX века, в частности в кино. Уже это обстоятельство свидетельствует о реабилитации в новой культуре мистики и религии, без чего представить средневековую культуру нельзя, но от чего пыталась освободиться культура модерна. Не случайно Н. Бердяев еще в 20-е годы назвал XX век «новым Средневековьем». В свя-

зи с этим возникает вопрос: если эта смена культур действительно происходит, если человечество вновь возвращается к средневековым ценностям, то мимо кино это явно пройти не может, т.е. это обстоятельство получит в киноязыке какое-то выражение. Тем не менее, если иметь в виду вторую половину XX века, то эстафету религиозности, скорее, продолжает не столько русское, сколько западное кино второй половины XX столетия (в частности, фильмы Ф. Феллини, П.П. Пазолини и т.д. ).

Однако следует все же признать, что все началось с русского кино 20-х годов, а как известно, оно было слагаемым русского художественного авангарда в целом, который, разумеется, тоже утверждал дух модерна, пытаясь разрушить традиции, но тем не менее все же сохранял в себе в латентной форме национальную религиозную стихию. Мимо двух синхронных в истории явлений — возникновения художественного авангарда и резонанса открытия древней иконы — Х. Бельтинг тоже не мог пройти. Он даже обращает внимание на то, что для некоторых авангардистов русская икона служила точкой отправления для отрицания заданной Западом логики художественного развития. Следовательно, открытие иконы можно даже осмыслить как пробуждающееся чувство цивилизационной идентичности русских и, следовательно, начало эры столкновения цивилизаций, смысл которой в конце XX века будет осознан. «Открытие примитивов, — пишет Х. Бельтинг, — витало в воздухе с тех пор, как художники стали обращаться к ним. Кандинского, Шагала и Явленского вдохновляли знойные краски и вкус к изобретательности русских примитивов. Владимир Татлин, как и Гончарова, начинал явно как иконописец. Казимир Малевич, который сам в своего рода новой иконе пытался выразить абсолютный идеал, отказываясь от предметности, видел в отечественной иконе альтернативу художественной традиции Запада. По его собственным словам, она содействовала постижению им более возвышенной правды, чем природа. Также и нерусские художники присягали этому «примитивному» искусству, как, например, Матисс, заявивший в 1911 году в Москве, что здесь есть лучшие образцы для живописцев, чем в Италии. В венском югендстиле и символизме также обнаруживается влияние русских икон»<sup>51</sup>. Это обстоятельство не прошло мимо и отечественных исследователей, в частности М. Эпштейна, уловившего в авангарде дух православно-юродства. Тип национальной религиозности М. Эпштейн выводит из такого явления, как юродство, а архетипом последнего для него является сам Иисус Христос, который с точки зрения иудейской религиозности предстал именно юродивым, т.е. тем, «кто объявил себя сыном Божиим, явился в облике нищего странника и водил дружбу с мытарями, рыбаками, блудницами»<sup>52</sup>. По мнению М. Эпштейна, собственно авангард — это тоже юродствующее искусство, а следовательно, религиозный феномен, ведь он тоже выражает религиозное отрицание искусства средствами самого искусства, демонстрируя разрыв с привычками и условностями общественной среды.

Приводя суждения разных авторов, сближающих такие удаленные явления, как древняя икона и художественный авангард, мы лишь готовим почву для выявления общей архетипической природы древнерусской живописи и киноизображения. Киноавангард 20-х годов – частное выражение художественного авангарда начала XX века. Затрагивая вопрос об архетипе художника, В. Топоров не случайно сближает искусство с юродством, а творца с юродивым, придавая последнему расширительное толкование. «Не каждый юродивый, конечно, поэт, художник, но такое занятие юродивого, как “посмеяние миру”, когда мир описывается не так, как принято, не шаблонно, но по-иному, по-новому, с выворачиванием его наизнанку, предельно сближает юродивого с поэтом и функцию “говорения” юродивого в мире с “поэтической” функцией по Якобсону, основанной на установке на сообщение ради самого сообщения...»<sup>53</sup>.

Почему же именно русское кино первым продемонстрировало ценности возникающей новой и альтернативной культуры? Да потому, что в эпоху «нового Средневековья» Россия не переставала быть «старым Средневековьем». В силу отсутствия в истории России Реформации в ней средневековые ценности сохранились. И когда чувственная культура, интенсивно развивавшаяся под воздействием модерна на Западе, оказалась в кризисе, Запад неожиданно проявляет интерес к России, и не случайно. Ведь именно Россия сохранила то, что в нетрадиционной культуре (т.е. в западной культуре) успело исчезнуть, но без чего нарождающаяся культура идеационального типа развиваться не может. Вот как это расхождение на историческом перекрестке России и Запада пытается осмыслить А. Панарин. «Как известно, западный модерн родился от встречи средневековой западной (“латинской”) цивилизации с Античностью. Средневековая культура была деревенской; филология Ренессанса открыла Античность как культуру городскую, “полисную”. Опираясь на это открытие, Западная Европа сама вытащила себя за волосы из средневековых “захолустий” в модерн»<sup>54</sup>. Но то, что было сделано на Западе и в эпоху Ренессанса, и в эпоху Реформации, в России не имело места. Это обстоятельство и вызывало недоверие Запада по отношению к России. Запад оставался верным идее модерна, продолжая транслировать ее всем остальным, в том числе незападным цивилизациям. Это продолжалось вплоть до русской революции. Но то, что в эпоху триумфа модерна рассматривалось неразвитостью и недостатком, в ситуации становящейся альтернативной культуры, реабилитирующей и средневековые, и восточные ценности, становится достоинством и преимуществом. Здесь-то и следует по достоинству оценить русскую средневековую икону. Видимо, именно поэтому, основываясь на сохранении в России средневековых элементов, В. Шубарт предрекал России большое будущее.

Смысл русского кино заключается в том, что оно продемонстрировало выход за пределы поздних этапов истории искусства, возвратив изображение к его культовому смыслу, в западной культуре практически угаснувшему.

Культурное отношение к изображению можно иллюстрировать фильмами о новых вождях. Этому не приходится удивляться, поскольку реализованная после революции идея мавзолея с умершими и мумифицированными вождями и в самом деле иллюстрирует прорыв средневековых и архаических пластов с их культом мощей в массовое сознание. В данном случае если иметь в виду рецепцию киноизображения, то она возвращает изображение к образу, т.е. к иконе. В киноизображениях вождей актуализируется «пралогическое» мышление. Этот механизм фиксирует Х. Бельтинг, но, разумеется, имея в виду другие эпохи. «Они (материальные изображения. — Н. Х.) возникают, т.е. с их помощью “составляют представление” о том, взамен чего они выступают. В нашем случае они представляют личность, которую нельзя увидеть, т.к. она отсутствует (император) или невидима (Бог): иначе их незачем почитать. Отсутствующий, но присутствующий в изображении император — это давняя традиция»<sup>55</sup>.

Вся история искусства стремилась выйти за пределы культового значения образа и свести его исключительно к эстетическому и художественному смыслу, что и демонстрирует Запад. Кантовская идея эстетического мышления как игры свидетельствует о том, что эта тенденция наконец-то завершилась. Сакральные значения образа с начала модерна заметно угасали. В Новое время искусство обособилось от ритуала и культа, а образ трансформировался в изображение, даже в симулякр, т.е. в то, что не предполагает означаемого вообще. Эстетика освободилась от религии, став самостоятельной. Было ли это прогрессом — это другой вопрос, и мы его обсуждать не будем. Однако вспомним, что русские философы Серебряного века вопрос о драматических последствиях такого разрыва ставили, приходя к выводу о необходимости синтеза эстетического и религиозного начал в искусстве. К такому выводу, например, приходил В. Соловьев.

По поводу разрыва искусства с религией, что стало причиной смерти искусства, В. Вейдле писал так: «Когда отвердевшая вера станет вновь расплавленной, когда в душах людей она будет вновь любовью и свободой, тогда зажжется и искусство ее собственным живым огнем. К этому в мире многое идет, и только это одно может спасти искусство. Другого пути для него нет и не может быть, потому что художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, потому что изъявление веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии»<sup>56</sup>. Последующая история, однако, развивается под знаком атеизма. Казалось бы, в этой ситуации ни о какой религиозности кино не стоит и говорить. Тем не менее в русском кино произошло то, что следовало бы, как уже сказано, назвать регрессом в древнейшие, архаические пласты религиозности. Смута способствовала их активности. С этим регрессом связано и возвращение художественного образа к его культовому смыслу, а процесса восприятия к логике ритуала. В культуре возрождались пласты, которые история искусства в ее поздних

формах успела упразднить. Как пишет Х. Бельтинг, «Мы в такой мере находимся во власти понятий “эпохи искусства”, что можем лишь с трудом составить представление об “эпохе образа”»<sup>57</sup>. Тем не менее русское кино эту задачу разрешило. Применительно к нему речь идет уже не только о том, чтобы вообразить или помыслить эпоху образа. Это становилось реальностью. Но что такое выход изображения за пределы чисто эстетических смыслов и включение его в сферу культа? Это значит вновь соединить изображение с изображаемым.

Обращаясь к египетским и античным изображениям, П. Флоренский пытается понять функцию маски в культе усопших. В древности маска усопшего не имела самостоятельной ценности. Маска — это тот же усопший, но только уже в своем небесном облике, полном величия, божественного благолепия, небесного света, что, собственно, и является первообразом. Вот и сегодня споры по поводу изображений основателя ислама, пророка «истинной веры» Мухаммеда актуализируют разные культурные установки. В исламе изображение сакральных фигур еще не успело стать просто изображением, как это имеет место на Западе, где выдвинутая Ж. Бодрийяром идея симулякра вообще не имеет под собой никакой объективной основы, никакого означаемого. «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 свидетельствовавшим»<sup>58</sup>.

Вот почему историю религии сопровождает множество примеров, когда людям кажется, что изображение Богородицы на иконе источает слезы, что святой может улыбаться или, наоборот, огорчаться. Всегда находилось множество людей, которые в этом были убеждены. Так, например, существует предание, что однажды, после того как солдат задел сапогом икону Богородицы, изображение начало кровоточить. Здесь иллюстрируется реальность сознания, для которого разницы между изображением и изображенным не существует<sup>59</sup>. Этот парадокс массового сознания служители церкви осознали, используя его в своих целях. «Многие религии стремятся сделать видимым предмет благоговения, взять его под свое покровительство и оказывать образу то почитание, которое желали бы оказывать высшему существу: отсюда и символические действия перед иконой, являющейся выражением религиозного благочестия. Теологи всегда подозревали, что такой культ вводит простой народ в заблуждение, когда он путает изображенного с изображением. Тем не менее они использовали возможность таким путем позволить народу через созерцание познать суть религии, т.е. теологический опыт в узком смысле народу был чужд»<sup>60</sup>.

Какое отношение этот вывод имеет к кино? Самое прямое. Кино, воспринимаемое в темном зале, располагающем к сновидению, провоцирует активность ранних форм мышления и соответственно понижает активность

форм 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 мгновении повторяет чисто магическую операцию уничтожения человека через уничтожение его изображения (базирующееся на раннем отождествлении изображения и объекта)»<sup>61</sup>. Получается, что в поведении покинутой девушки проявляется та же закономерность, что и в рецепции иконы — изображение любимого идентично самому любимому, а изображение святого идентично самому святому. Соответственно, и изображение императора или диктатора. В данном случае приходится затрагивать значимый аспект вторжения в рецепцию изображения архаических слоев сознания. С. Эйзенштейн считал, что такие слои сознания в рецепции кино неизбежно активизируются. Более того, их можно сознательно спровоцировать, даже ими управлять.

Следовательно, можно утверждать, что С. Эйзенштейн разгадал логику массовой рецепции. С точки зрения сегодняшнего дня эта особенность массовой рецепции кажется архаичной. В самом деле, некоторые современные фильмы утверждают эстетику, разрушающую возрождение архаических слоев сознания в авангарде, с помощью чего имел место столь обращающий на себя внимание культ в России вождей. В данном случае мы можем вспомнить фильм А. Сокурова «Телец», в котором продемонстрирована как раз альтернативная эстетика, или эстетика, исключая архетипические слои изображения. В центре внимания режиссера — Ленин в последние мгновения своей жизни. Вождь беспомощный и бесконечно больной. Причем болезнь быстро прогрессирует. Ленин уже не может сам одеться, хотя все время пытается. Он мучительно и безнадежно старается продемонстрировать процедуру умножения чисел. Каждое утро врач просит его проделать необходимые манипуляции, чтобы проверить состояние вождя. Диагноз болезни — сенсорно-моторная афазия. Паралич правой стороны тела. Несмотря на обнадеживающие и ободряющие заключения врача-немца, который знает, что после смерти вождя, его, видимо, расстреляют, чтобы не болтал лишнего, и который стар, и у него тоже паралич, но только левой части тела, вождь знает, что ему грозит полная неподвижность и беспомощность. Это проносится в его сознании. В фильме все время звучат фразы из внутреннего монолога Ленина.

Вождя в фильме окружают не только врач и родные (Надежда Константиновна и Мария Ильинична), но и многочисленные стражники-чекисты. Они — в каждом углу этого белоснежного, сказочного, утопающего в зелени здания санатория с массивными белыми колоннами. Командует стражниками некий Петр Петрович, у которого прибалтийский акцент, возможно, он латыш. Стражники отключили телефон, с помощью которого вождь об-



щался с внешним миром, и исключили переписку. Ему нельзя читать газеты. Когда в руках вождя оказывается газета, ее безжалостно отнимают. Когда отправляющихся на «охоту» (прогулку) Ленина и Крупскую фотограф пытается сфотографировать, Петр Петрович строго приказывает: «Пластинку отдашь мне, без меня не снимать». Вождь лишен контакта с внешним миром. Петр Петрович объясняет это просто — всякое общение с другими вредно для здоровья вождя. На самом деле вождь изолирован от политической жизни его соратником по партии — Сталиным.

Затухающий мозг еще работает. Так, Ленин просит Крупскую достать материал о телесных наказаниях в России. Во время прогулки по лесной поляне Крупская зачитывает подробности, связанные с телесными наказаниями. Вождя мучает тема террора. И не случайно, ведь он и начат по его приказу. Как остановить, обуздать террор? Когда Ленин будет беседовать с навестившим его Сталиным, мысль о терроре снова возникнет: «Насилие — единственная точка опоры». Наконец вождь заключает: «Кто не может убить другого, должен убить себя сам. Это будет по справедливости». Ленин принимает решение просить у партии яд. Об этом он и просит у Сталина. Тот ответит, как всегда: решение будет принимать политбюро. Ленин просит не тянуть, мотивируя это тем, что не выдержит. Хотя он знает заранее, что Троцкий будет против и решение не будет положительным.

И наконец, Ленина посещает тот, по распоряжению которого Ленина держат в этой унижительной клетке и не дают ему общаться с товарищами по партии, принимать участие в жизни партии. О Сталине скажут: «Очень важный посетитель». Ленин задаст Сталину существенные вопросы. И прежде всего, почему отключен его телефон. Наконец задан главный вопрос: «Почему вы у меня все отняли? Обвели вокруг пальца». Ответа, естественно, вождь не дожидается. Сталин и ответа избегает, и передвигается по комнате как-то странно. Удостоверясь, что его соперник повержен, обречен и его дни сочтены, он все же скажет Крупской дежурную, фальшивую и столь неуместную в данной ситуации фразу: «Ты его береги, он у тебя хороший». Фраза с обращением на «ты» хамская, издевательская, даже садистская. «Важный посетитель» ничего не разъяснит, да и не с этой целью он сюда приезжал.

За обедом вождь впадет в настоящую истерику. Сначала он спросит, кто это был. Наивная Крупская ласково ответит: «Это был генеральный секретарь нашей партии». Ленин спросит: «А кто его избирал?» «Ты его и избрал», — ответит она. И вот — крики, гнев, оскорбления, даже битье посуды палкой, которую вождю подарил Сталин. Удар палкой по клавишам рояля. Решение принято еще до посещения «чудесного грузина». На прогулке он спросит у Крупской, когда она будет ему читать о переживаниях Маркса в последние минуты жизни: «Вы что, собираетесь жить после моей смерти?» Да, он знает, что через месяц уже не будет узнавать Крупскую и забудет даже собственное имя. Так зачем этого ждать? О решении Ленина уйти из жизни догадываются родные. Крупская говорит Марии Ильиничне: «Мне

кажется, Володя уходит». Это вызывает недовольство сестры, ведь многочисленные его родственники лишатся его поддержки, и неизвестно, что с ними может случиться. Наконец Мария Ильинична обращается к Ленину: «Я слышала, ты уходить собрался, яду просишь. От твоего состояния зависит жизнь твоих родных». И обвинит его в эгоизме и сумасбродстве.

В финале в воображении вождя появится умершая мать с просьбой распустить всех по домам, пусть живут, как умеют. Она упрекает сына в том, что на него все жалуются. «Зачем ты их убиваешь?» Она говорит, что здесь он уже никому не нужен. В финале беспомощного вождя будут раздевать, купать в ванне, завертывать в простыню, одевать и вывозить на коляске гулять. И он еще услышит, как женщина крикнет: «Телефон. Из ЦК звонят». Но вождь уже не сможет подойти к телефону. Туда поспешит Крупская. А он будет волноваться и от волнения совсем потеряет речь. Мы услышим лишь животный крик отчаяния, в котором слова невозможно различить. Это что-то вроде мычания.

И поют птицы, гремит гром, и буйная зеленая трава окружает белоснежный дворец с колоннами. Вообще, природы в фильме много. Жестокому вождю-диктатору трудно смириться с мыслью, что мир будет иметь продолжение и после его смерти. Он убежден, что жизнь может и продолжиться, и вообще состояться лишь благодаря террору. Ведь он успел стать в глазах других богом, а бог имеет право карать и убивать. Во время прогулки с Крупской он даже задаст вопрос, взойдет ли солнце после его смерти и будет ли дуть ветер. Будет и ветер, и гроза, и гром, и трава после дождя. Жизнь продолжится и забудется все, что связано с наделением простого смертного человека аурой бога. Сакральным смыслом у А. Сокурова наделяются не человеческие поступки и великие идеи, а сама жизнь, природа, бытие в его самых простых проявлениях. И именно это самое ценное, а не утопия, ради которой приходится вводить террор и насилие, которые в конечном счете не решают проблем, а лишь их создают. Чтобы так увидеть революционное прошлое своей страны и возглавлявших массовые движения вождей, нужно оказаться в другой ситуации, в другой истории. Режиссер зафиксировал, как харизма вождя покидает Ленина и он становится таким же беспомощным и растерянным, как и окружающие его люди. Это становится понятным в эпоху, когда вспышка сакрального в обществе угасла.

На протяжении истекшего столетия эстетика кино развертывалась лишь в одном направлении, а именно: акцент ставился на документальном воспроизведении реальности. Между тем в кинообразе весьма значимыми являются его мифологические и архетипические аспекты. Ключ к наиболее адекватному осмыслению кино дал П. Сорокин, доказывая, что в XX веке мир переживает переходную ситуацию, которой он не знал на протяжении нескольких столетий. Это переход от культуры чувственного типа, которая начинается в эпоху Ренессанса и заканчивается где-то в XX веке, к культуре идеационального типа. В данном случае идеациональная (от слова «идея» в

платоновском смысле) культура — это культура, в которой аристотелевский принцип мимесиса (изображение передает внешние, чувственные признаки объекта) сменяет принцип идеи, или первообраза, позволяющего ощутить сверхчувственную реальность. Первым прикосновением к сверхчувственной реальности в искусстве XX века явился русский символизм начала XX века, который мы называем «незавершенным проектом» или проектом, обращенным в будущее. Его истоки — в романтизме как оппозиции модерну. Что это означает применительно к кино? В онтологии киноизображения необходимо искать не внешнее, чувственное подобие, а архетип, или первообраз. И лишь икона демонстрирует присутствие первообраза в изображении чувственных форм. Ибо живопись это качество успела утратить. Такой была вся культура, и ее императивы были для платоновского дискурса неблагоприятны. Но какая икона? Не та, что подвергалась эволюции и успела превратиться исключительно в эстетический феномен. А наиболее древняя икона.

### **Россия между западной и византийской традициями.**

#### **Новое время: византийская традиция в формах коллективного бессознательного**

От частных наблюдений, касающихся усвоения в древнерусской культуре византийской иконографии, перейдем к обсуждению более общих аспектов, касающихся уже ментальности и цивилизационной идентичности. 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 буддийского монаха. Однако в России наиболее активной оппозицией западному модерну 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. Этот барьер ощущается и сегодня. Вот как по этому поводу пишет исследователь истории Византии, подчеркивая проникновение византийского религиозного идеала в народное сознание, которое продолжало тиражировать этот идеал, даже в те эпохи, когда Россия стала активно ассимилировать западные ценности. «Воспринятое из Византии христианство слилось воедино с русским народным сознанием, и в великом, длившемся в течение столетий споре в недрах славянского мира за первенство между Русью и Польшей победа осталась за Москвой, которая своим обаянием верности православию притянула к себе долго пребывавшее в политическом разобщении западно- и южнорусские области, несмотря даже на то, что высший культурный класс общества изменил вере отцов и своей национальности.

Так сплотилось русское государство на основе православия, воспринятого из Византии, и тот крутой поворот в нашей истории, который осуществил Петр Великий, подчинив Русь непосредственному воздействию западной культуры, не коснулся основы нашего национального самоопределения и русского самосознания»<sup>62</sup>. Это очень важно для понимания цивилизационной самобытности отечественного искусства. И если Н. Бердяев считал, что все лучшее в русской культуре связано с религией, то К. Леонтьев полагал, что «все художественное творчество наше глубоко проникнуто византизмом в лучших проявлениях своих»<sup>63</sup>.

В эту традицию входило также усвоенное русскими в Византии недоверие к Западу, что не удивительно, ведь западные крестоносцы, направляя свое оружие против неверных, и прежде всего арабов, в конце концов закончили тем, что разграбили одну из самых мощных и цветущих империй мира. Имея в виду свершенные крестоносцами опустошения, историк пишет о нанесенной населению Константинополя глубокой травме. «Горе греков, поругание их святынь, отозвалось по всему православному Востоку, включая и Русь, и залегло глубоко, оставило глубокий след в душе греческого народа. Бесплодные были попытки примирения, вражда к латинству, доселе скорее литературная, стала стихийной»<sup>64</sup>. Обратим внимание на то, что эта психологическая травма, как отмечает историк, захватывала и Русь. Между тем много ли мы знаем о византийской культуре? Но если согласиться с тем, что знаем мало, то удивительно ли, что до сих пор идентичность русского человека продолжает оставаться проблемой, что в эпоху сегодняшней смуты ощущается еще острее. Еще в 70-х годах XIX века К. Леонтьев констатировал: Запад описал и осознал всю свою историю, а Византия между тем продолжает оставаться неизвестной («Византия не Персия Зороастра; источники для нее есть, источники крайне близкие нам, но нет еще искусных людей, которые сумели бы приучить наше воображение и сердце к образам этого мира, с одной стороны, столь далеко отшедшего, а с другой — вполне современного нам и органически с нашей духовной и государственной жизнью связанного»<sup>65</sup>).

Неисследованность истории культуры Византии, которую фиксируют и наши отечественные историки (в том числе Ю. Кулаковский и Ф. Успенский<sup>66</sup>), — не связана ли она с тем, что в свое время, когда столкновение между Византией и мусульманской цивилизацией достигло критической точки, Запад, испытывая по отношению к Византии зависть, не протянул ей руку помощи, предал ее и отдал на растерзание воинственным мусульманам. А потому западные историки и не стремились воссоздать историю Византии. Предавая Византию, все еще сохранявшую античную культуру и тиражирующую ее во всем мире, Запад в недрах своей культуры стремился самостоятельно воскресить дух Античности, о чем и свидетельствует Ренессанс. Спустя столетия Запад сам оказывается перед столкновением с исламской цивилизацией. Любопытно, как в этой ситуации поведет

себя Россия как наследница византийской империи. Протянет ли она руку Западу, уже ощущающему свою «смерть» (смотрите книгу П. Бьюкенена «Смерть Запада»), или же она, изнемогая от распада себя как империи, продемонстрирует ту же зависть по отношению к Западу и его предаст. Все ведь в истории повторяется. Да и всегда питали русские по отношению к Западу амбивалентные чувства. Подобная постановка вопроса не может не способствовать обостренному интересу к перманентному возрождению византийской традиции в отечественной культуре, хотя бы в глубинных пластах коллективного бессознательного.

Разумеется, на том этапе истории, когда глобализация разворачивалась в форме вестернизации, а т.е. 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 именно с религией и связано. Однако, оказываясь на положении коллективного бессознательного, византийское начало продолжало проявлять активность, воздействуя не только на массовое 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, что не случайно, ведь речь идет об имперских ориентациях. Как, впрочем, и незнакомый Западу в такой форме союз церкви и государства. Не случайно К. Леонтьев пишет, что основы нашего как государственного, так и домашнего быта остаются тесно связанными с византизмом<sup>67</sup>. 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, пожалуй, самое интересное для нас — 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 в России накладывает заметную печать на кино. Здесь модерн даже упаковывался в эсхатологические, т.е. 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 религиозное беспокойство русского человека. Казалось бы, все, что можно сказать о религиозности русского кино, сказано А. Тарковским. И все же. Выскажем по этому поводу свое дискуссионное суждение.

Фильм «Ностальгия» заканчивается замечательным и во многих отношениях программным кадром. Герой фильма сидит возле лужи, в которой отражаются окна готического собора. За спиной героя — дом. Вообще, в кадре воссоздан русский пейзаж, что вполне оправдано, ведь герой филь-

ма — тоскующий по родине русский художник. Постепенно камера удаляет от нас пейзаж с героем. И за его спиной угадывается задняя стена храма. Постепенно поле зрения расширяется, и в кадре появляются две боковых стены собора. Очевидно, крыша в храме отсутствует, поскольку на его пол падает снег. Это цитата из предыдущего фильма режиссера — «Андрей Рублев». Кадр этот весьма многозначен. Его хочется 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 вызвать 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 можно было бы употребить и по отношению к А. Тарковскому. По мнению К. Леонтьева, великие русские писатели XIX века связывали христианство 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 характерные для первоначального христианства эсхатологические настроения. Философ утверждает, что если Христос и обещал гармонию, то лишь после вселенской катастрофы и гибели на земле всего живого. В этом видении на первое место выдвигается не торжество любви, а близость конца света<sup>68</sup>. Соответственно, иначе видит философ и лик Христа — это знакомый по византийской иконописи грозный судья, а не всепрощенец. Но такой образ Христа и такую эсхатологическую ментальность русские заимствуют в Византии. Между прочим, Христос у А. Тарковского (эпизод Голгофы в «Андрее Рублеве») 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, воссоздающим 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»<sup>69</sup>. Выразившее этот

стиль творчество Андрея Рублева свидетельствует, как «суровые, проникнутые глубоким психологизмом византийские лики сменяются открытыми, простыми, светящимися особым добродушием»<sup>70</sup>. Так что если у Л. Толстого и Ф. Достоевского и проявилось «розовое христианство», то это органично, поскольку оно характерно для русской традиции вообще.

Казалось бы, в этом направлении разворачивается и творчество А. Тарковского. Однако даже творчество А. Тарковского свидетельствует о двойственности. Если в фильме «Андрей Рублев» он естественно выражает традицию этого рода, то уже в «Жертвоприношении» его язык радикально изменяется, позволяя говорить об иной, т.е. византийской традиции. Не случайно с первых кадров этого фильма звучит проклятье 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.

Титры фильма «Жертвоприношение» идут на фоне картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов». Потом эта картина будет постоянно монтироваться с действием так, что она оказывается прозрачной, словно написанной на стекле, и все происходящее на ней отражается. Это, конечно, полно смысла. В какой-то степени сюжет фильма соотносится с историей рождения Христа. То, что режиссера интересует не картина, а воспроизведенная в ней сцена, соотносимая с происходящим в 1985 году (а дата происходящего в фильме зафиксирована точно в связи с рассказом почтальона Отто о необъяснимом событии), подчеркивается такой деталью. Перед тем как исчезнуть с экрана, картина Леонардо панорамируется. Камера достигает на картине высокой точки – кроны дерева. В отличие от всего колорита картины крона зеленая. По сути, это уже часть не столько картины, сколько пейзажа, на фоне которого будет разворачиваться действие фильма. Это место на берегу моря с одиноким дачным домиком, дорогой и редкими деревьями, зеленые кроны которых напоминают дерево с картины Леонардо. Пейзаж, конечно, скандинавский, это бергмановское место, где снимался фильм, но в то же время это вполне библейский пейзаж, и, соответственно, история актера и теоретика искусства, философа Александра будет иметь второй, библейский, или архетипический, смысл. Несмотря на то, что режиссер начинает фильм с зеленой кроны дерева, речь в нем пойдет о засохшем дереве и сухой кроне без листьев. Кадром сухой верхушки дерева этот фильм и закончится. Религия в этом мире угасла, но она возродится с появлением нового божества, к чему и подводит режиссер в последних эпизодах. Но ведь таким сухим деревом заканчивался первый фильм А. Тарковского, «Иваново детство», о чем мы еще будем говорить подробно.

По этой повторяющейся детали можно судить об общем мироощущении режиссера, а следовательно, и о ментальной, архетипической традиции. Но, собственно, фильм и начинается с сухого дерева. Александр пытается укрепить сухое дерево в земле, рассказывая своему маленькому сыну историю

о том, как когда-то в Средние века, в монастыре послушнику было велено посадить сухое дерево и затем каждый день его поливать. Послушник носил на протяжении нескольких лет каждый день воду и поливал ею дерево. В один прекрасный день он обнаружил, что дерево покрылось листвой. Так послушник обрел веру. Сажая сухое дерево, Александр пытается повторить этот ритуал. Он убежден, что если постоянно следовать ритуалу — в данном случае поливать сухое дерево, — то мир можно изменить. Его маленький сын запомнит это, и в финале, когда Александра увезут на «скорой помощи», он пойдет к посаженному отцом дереву и начнет его поливать. Но дерево не позеленеет. Фильм закончится кадром сухой его верхушки. Этот лейтмотив сухого дерева соотносится с воспоминанием детства. Александр рассказывает служанке Марии, как однажды он навестил свою старую и больную мать, которая жила в маленьком домике с садом. За садом никто не ухаживал, и он пришел в запустение. Александр решил поправить дело и, засучив рукава, начал приводить сад в порядок. Когда все было готово, он решил посмотреть на сделанное глазами матери — и пришел в ужас. То, что ему казалось прекрасным, как раз эту особенность и утратило. Вмешательство человека в природу может ее только испортить. Не случайно действие фильма сопровождается японская музыка. В фильме звучит усталость и разочарование. Цивилизационный прогресс разрушителен. Что-то в духе А. Швейцера. Александр — философ. В фонограмме все время звучит его монолог, адресованный сыну, хотя тот не всегда его слушает, но если и слушает, то еще не может понять. Вот мысли Александра о том, что цивилизация завела человечество в тупик: «мы заблудились», «человечество идет не тем путем», «наша цивилизация основана на страхе», «каждое достижение прогресса люди превращают в нечто противоположное». Констатация Александром противоречия между материальным и духовным.

Во всех фильмах А. Тарковского много цитат, особенно цитат из истории мировой живописи. В фильме «Иваново детство» камера останавливается на апокалиптических гравюрах А. Дюрера. В фильме «Жертвоприношение» это «Поклонение волхвов» Леонардо. Но в этом фильме сразу же после видений катастрофы на экране появляется альбом с репродукциями древнерусских икон. В связи с этими иконами Александр говорит об утонченности, мудрости и духовности, а также о том, что все это давно утрачено и современный человек творить молитву больше не способен. В этой цивилизации что-то в корне неверно. И уже ничего не исправить — слишком поздно. Значит, из этих суждений можно вывести следующее. Несмотря на свою мощь, эта цивилизация неизбежно погибнет. Что это за логика? Это логика пророка Даниила из Библии. Прогресс цивилизации не может противостоять общей логике истории: настоящая цивилизация погибнет так же, как и предыдущие. Но, как показано в фильме, она и погибает. Но пока лишь в воображении Александра, который или прозревает самую главную истину, оказываясь способным на жертву (сжигает свой дом), или же в кон-



це концов оказывается во власти безумия, его настигают санитары и увозят, видимо, в сумасшедший дом.

В том, что цивилизация обречена, Александр не сомневается. Как мыслитель, философ он пытается найти выход из положения. В конце концов, он его находит, но выясняется, что этот выход связан с безумием. Его мог найти лишь безумец. А что же все-таки происходит в фильме? Казалось бы, ничего особенного. Празднуют юбилей Александра. По этому поводу в его доме собираются родные и близкие. Зачитываются телеграммы от друзей. Например, в этот день приезжает Виктор со своей женой, который, кстати, признается, что скоро отъезжает в Австралию, ему предложили там интересную работу. Эпизод совсем в духе Достоевского, у которого Свидригайлов сообщал, что уедет в Америку. Ассоциации не случайны. Ведь Александр — актер, и в театре он некогда играл князя Мышкина. Но в настоящее время театр оставлен. Он признается, что начал испытывать на сцене чувство стыда. В этом растворении актера в роли он ощутил нечто греховное.

Александр больше всего любит своего маленького сына. Что касается жены, то хотя она и признается, что ей нравится быть женой актера, но личная жизнь Александру явно не удалась, несмотря на то что он уверяет всех в обратном. История его жены Аделаиды во время успокоительной речи по репродуктору и ее признания приоткрывают тайну неудачной женитьбы Александра. Она любила одного, а вышла замуж за другого. Правда, об этом можно лишь догадываться. А. Тарковский, несомненно, любит Бергмана, но погружение в драмы личной жизни ему явно не под силу, это не его стихия. Ложь, о которой говорит Александр применительно ко всей цивилизации, пронизывает и отношения между близкими людьми. В состоянии истерики Аделаида кричит: «Сделайте хоть что-нибудь». И Александр решается. Он обращается к Богу с молитвой о спасении своих детей и друзей. Александр озабочен даже не семейными обстоятельствами. Он находится во власти страха за будущее. Он знает, что цивилизация обречена. И ждет, когда это начнется. В его внутреннем монологе можно уловить такие признания: «Эта последняя война будет ужасной. После нее не будет ни победителей, ни побежденных, ни воды, ни птиц, ни колодца». Чтобы Бог избавил Александра от страха, он готов на жертвоприношение. «Я отдаю все, что у меня есть. Я уничтожу свой дом, откажусь от сына. Я стану немым». Когда по радио сообщают о катастрофе и призывают граждан быть мужественными и соблюдать порядок, Александр задает вопрос: «Неужели это произошло?» — и признается: «Я всю жизнь ждал этого».

На решение Александра повлиял его знакомый, почтальон Отто, подавший Александру в день его юбилея карту средневековой Европы, которая с современной Европой слишком расходится. Но смысл бесед Александра с Отто в другом. Именно Отто виновен в том, что в сознании Александра зреет мысль о существовании какой-то иной реальности — сверхчувственной, мистической. Пока на протяжении всего фильма в действие

врываються посещающие героя видения. Это зрелище после свершившейся катастрофы — брошенные на улице и разбитые машины, мебель, убегающие в панике люди, груды битого стекла, мусор... Отто, например, убежден, что служанка в доме Александра, Мария, — ведьма. Сам Александр тоже все время ощущает какие-то вихри, которые внезапно втягивают в себя его домик, — вибрирует посуда, разбивается кувшин с молоком, раскачивается дом. Однажды Отто признается, что он коллекционер, собирает необъяснимые случаи. Вот один из них. В годы Второй мировой войны вдова из Кенигсберга решила сфотографироваться с призванным на военную службу восемнадцатилетним сыном, но потом о фотографии забыла. Сын был убит на войне. Спустя двадцать лет вдова снова фотографировалась, но уже одна. Когда же она получила фотографию, на ней рядом с ней стоял ее восемнадцатилетний сын. Отто заключает: «Мы все слепые, мы ничего не видим». Но ведь нечто подобное происходит и в доме Александра.

По случаю его юбилея все приносят подарки. Приготовил такой подарок и его маленький сын. Это имитирующий дом Александра миниатюрный, игрушечный домик. Его покажет служанка Мария, т.е. ведьма. Зачем сделан муляж дома, который скоро будет предан огню? Значит, кто-то среди окружающих Александра может течение событий предугадать. Видимо, это или мальчик, или Мария. Это все равно что горящая головня, брошенная под ноги отцу-настоятелю в фильме «Остров». Так герой высказывался по поводу того, что вскоре должно произойти. В начале фильма между Александром и Отто происходит загадочная беседа, из которой ясно, что Отто — поклонник Ницше. Продолжая восточную тему — не следует ничего ждать и желать, это мешает жить настоящей жизнью, он вспоминает то место из ницшевского Заратустры, где говорится о вечном круговороте. «Вот живем мы, живем. Надеемся, ждем чего-то. Затем умираем и снова рождаемся. Снова живем. Все повторяется». В конце фильма кто-то скажет, что Александр любит все японское. «Это потому, что в прежней жизни они с мальчиком были японцами». Пока это абстрактно выраженная мысль. А вот и ее конкретное воплощение. Догадываясь о страхе Александра, Отто говорит, что у него есть последний шанс. И он предлагает Александру пойти к Марии и лечь с ней. «Ты разве не хочешь, чтобы все это закончилось?» Выход один — библейская история должна повториться, ведь в мире все повторяется. По крайней мере, так сказано у Ницше. Только так Александр может спасти родных, семью, человечество. Только теперь становится ясно, почему служанка носит имя Мария.

Конечно, цивилизации могут исчезать, но одно остается неизблемым — вера. Не случайно при первой встрече с Александром почтальон Отто скажет: «Вера дана вам, и будет вам по вере вашей». Тема веры — в засохшем дереве. Если будет вера, расцветет и дерево, а с ним и жизнь, ведь дерево — символ жизни. Этим и закончится фильм. Хоть дерево и сухое, но оно может покрыться зеленью. Нужно лишь поверить, как в это поверил Александр.

После этого похода на хутор, где живет Мария, все становится на свое место. Катастрофа закончилась. По радио представители власти больше не успокаивают граждан, не просят сохранять спокойствие и оставаться на своем месте. Телевизор и телефон работают. Цивилизация спасена. Но какой ценой? Александр должен принести в жертву все, что он до сих пор любил. Ценой жертвоприношения. Он включает японскую мелодию и поджигает дом. Ради предотвращения мировой катастрофы, гибели мира Александр обещает тотальное отречение, и он это должен осуществить. На фоне горящего дома подъезжает «скорая помощь», санитары хватают Александра и сажают его в машину.

Что же до сих пор происходило на экране? Визуальные фобии Александра врезались в реальность, и различить, где проходит граница между реальным и воображаемым, нет возможности. Так врезается в эпизоды фильма картина Леонардо, которая ведь тоже излучала демоническое начало. Не случайно Отто признается, что боится Леонардо, предпочитая ему Пьеро делла Франческа. Преданный огню дом Александра заставляет вспомнить тлеющие угли в фильме «Андрей Рублев». Правда, смысл этого огня вовсе не сводится к предметности. Это та самая вторая сторона христианства, которую никак нельзя назвать «розовой». Это какая-то особая чуткость режиссера к катастрофе. Это тема Апокалипсиса. Хотя катастрофа в фильме «Жертвоприношение» связана с вполне узнаваемыми атрибутами — атомным противостоянием, ракетами и т.д., — все равно за внешними приметами улавливается и угадывается ментальная традиция — византийская. И если в предшествующих фильмах А. Тарковского это начало приглушалось, лишь улавливалось, то в «Жертвоприношении» оно звучит в полную силу. Ничего «розового» в мировосприятии режиссера уже нет. Здесь он оказывается на леонтьевской позиции.

### **Особенности византийской иконописи и ее воздействие на изобразительную культуру России**

От общего представления о религиозной традиции перейдем к иконографии религиозной живописи, которая не могла не оказать 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 все основания полагать, что если характерная для XX века переходная ситуация означает смену культуры чувственного типа альтернативной культурой с ее тяготением к сверхчувственному, то многие религиоз-

ные, в том числе и средневековые, и византийские традиции, еще будут востребованы.

В этом отношении кино может рассматриваться в виде барометра, информирующего об изменениях в массовой ментальности. В этом случае тот прогресс, 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. Но угасание модерна означает конец лидерства Запада и активизацию альтернативных цивилизаций. Но этот процесс, собственно, имел место уже в начале XX века. Русская революция, в которой многое от религии, может служить истоком этого процесса. С этой точки зрения привычная оценка консервативного, а значит, неразвившегося, непрогрессивного начала, что часто отождествляется с православной религиозной традицией, обнаруживает несостоятельность. П. Новгородцев писал, что в православии нет ни католической дисциплины, ни протестантской свободы. В православии продолжает сохраняться дух первоначального христианства<sup>71</sup>, т.е. напряженное искание истины. По сути, православие сохраняет средневековую традицию, которую сначала открывает романтизм, а затем реабилитирует русский Серебряный век. Иначе говоря, потенциал византийской традиции, а значит, и православия еще не исчерпан. Снова вернемся к двум весьма значительным для судьбы общечеловеческой культуры событиям начала XX века — возникновению кино и открытию средневекового примитива.

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 на Руси отчасти была усвоена и сохранена. 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»<sup>72</sup>. Конечно, тут следовало бы уточнить. Этот вывод скорее относится к домонгольскому периоду истории древнерусской иконописи, т.е. к XI–XII векам, которые П. Муратов называет предисторией древнерусской живописи<sup>73</sup>. По этому поводу Ф. Буслаев высказывает такое суждение. «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»<sup>74</sup>.

Однако русская иконопись не только сохранила древние традиции иконописи, исключавшие новации Ренессанса, но и продемонстрировала антииндивидуалистические тенденции, соответствующие установкам русской культуры как культуры соборной. Здесь-то как раз и произошло расхождение между западным и византийским началами русской культуры. Так, изображения Страшного суда возмездие за грехи предполагают 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, которою отличалась наша старина, этот древнейший эпический мотив уцелел в возможной сохранности и доселе»<sup>75</sup>.

В византийских и русских изображениях Страшного суда огненный поток, вытекающий из левой стопы Христа, змеобразными извивами охватывает пришедшие на суд народы<sup>76</sup>. Так, в русских изображениях Страшного суда XV – XVI веков изображены ожидающие своей участи все народы земли, в том числе греки, евреи, эфиопы, литва, ляхи, немцы, татары, 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. Это очень похоже на постановку вопроса о принятии новой веры – социализма в России XX века, без чего не существует советского кино. Это тоже не западная, не индивидуалистическая, не ренессансная и протестантская интерпретация Страшного суда. Вот как этот антииндивидуализм в русской иконе понимает Ф. Буслаев: «Не утонченные пороки развитой эпохи и не ухищрение 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 изображени-

ях Страшного суда для того, чтобы своим ответом перед вечным судиею определять свое вечное, непреходящее значение в судьбах мира»<sup>77</sup>.

Размежевание между человеческими образованиями по классам, столь знакомое по русским фильмам, соответствует размежеванию народов по царствам, которые, если верить Псалмопевцу, неизбежно должны погибнуть и уступить место тысячелетнему царству в его марксистской интерпретации. Эсхатологические пророчества Даниила, несомненно, в иконографии 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, прирывающих к огненной полосе»<sup>78</sup>.

После всего сказанного выше самое время вернуться вновь к русскому художественному авангарду, в частности к киноавангарду. Соотношение стихий в революционных фильмах С. Эйзенштейна напоминает композиции в древнерусской иконописи. Собственно, именно так строится фильм С. Эйзенштейна «Октябрь». Все, кто противостоит в этом фильме победоносному шествию большевиков к власти, заслуживают суровой кары. Это и собратья по революционному движению меньшевики, сопротивляющиеся революционному насилию большевиков, это и юнкера, охраняющие Зимний дворец, и казачий корпус. И женский батальон, и весь состав членов Временного правительства, и представители православного духовенства, и, конечно же, все те, кто связан с армиейдвигающегося на Петроград генерала Корнилова. В этом размежевании по классовому принципу доминируют лишь две краски. Все, кто против большевиков, изображены деформированными, на них обращена вся сила большевистского гнева. Изображение одних только воительниц из женского батальона на фоне мраморных скульптур на тему материнства о многом свидетельствует. Или, скажем, фигура Керенского перед царскими покоем, монтирующаяся с изображением павлина, распускающего свой экзотический хвост. Кстати, здесь достаточно назвать хотя бы разборку памятника Александру III взбунтовавшимися пролетариями. Но достается также и служителям церкви. Ведь служба в церкви в честь Временного правительства перебивается кадрами заседания Временного правительства. Здесь церковь и власть хотя бы в лице представителей Временного правительства тесно связаны. Но тема религии повторится и в эпизоде с оргией разрушения в интерьерах Зимнего дворца. Красноармейцы находят не только портреты царя, но и икону с Иисусом Христом, благословляющим присутствующих на ней членов царской семьи во главе с Николаем II.

Не случайно основой сюжета в русских революционных фильмах оказывается жертвоприношение, что автор описал в своей книге<sup>79</sup>. Культовое значение изображения в кино особенно ярко проявлялось в восприятии филь-

мов, в которых актеры изображали вождей революции и государственных деятелей. Это прежде всего касается Ленина и Сталина. К их изображениям масса относилась как к самим вождям. Принимая это обстоятельство во внимание, можно утверждать, что в данном случае протестантский смысл русской революции и истории отступал перед другими пластами религиозности, оживавшими в экранных формах. Ведь, как известно, именно протестанты радикально ставили вопрос об упразднении почитания культовых изображений, что составляло слагаемое их богоборчества. 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 слову. Заполненные стены музейных картинных кабинетов, которыми Лютер не интересуется, свидетельствуют зато о присутствии живописи, которую собирают в виде ключевых произведений разных жанров и художников. К возникающим собраниям произведений искусства не относится вердикт против образов в церквях. Здесь образы, утратившие в церкви свою функцию, обретают новые функции в представлении искусства»<sup>80</sup>.

По сути дела, освобождая религию от образов, протестантизм лишь повторяет те эпохи в истории византийской цивилизации, что характеризовались иконоборчеством. Но иконоборчество в Византии всегда было ее уступкой Востоку. Преодоление иконоборчества было важно для обретения самостоятельности православия как особой религиозной системы, оказавшейся в соседстве с такими мощными системами, как иудаизм и ислам. Иконоборчество в Византии было уступкой этим религиям, обвинявшим христиан в идолопоклонстве («...Христу нужно было отстоять свои принципы и поклонение иконам против мусульманства и иудейства и против бросаемых ему упреков в идолопоклонстве»<sup>81</sup>).

Пока мы лишь поставили вопрос о разворачивающемся в русском кино регрессе, проявляющемся в возвращении в изображении от чистой эстетики к активизации его сакрального начала, когда изображение становится идентичным фигуре как предмету поклонения и обожествления. Но это лишь частный элемент общего религиозного мировосприятия, которое нас и будет интересовать и которое в русском кино получит выражение.

### **Ситуация смуты: установка на западную или византийскую традицию?**

Как было уже отмечено, сформированная в плоскости религии византийская установка во многом определила взаимоотношения между Западом и Россией. Чтобы их осмыслить, начнем не с истории, а с упоминания о немецком философе В. Шубарте, уловившем византийское ядро в цивилизационной ментальности России. Однако это обстоятельство его не оттолк-

нуло и не насторожило. Наоборот, называя Россию «душой Востока», он, опираясь на византийские традиции, попытался понять цивилизационную идентичность России. Кстати, В. Шубарту удалось точно осознать переживаемую в XX веке человечеством ситуацию. Позднее его суждениями воспользуется П. Сорокин. Во многом наблюдаемое в истекшем столетии угасание веры связано с затянувшейся на столетие так называемой переходной ситуацией. Об этой переходной ситуации В. Шубарт писал следующее: «Мы переживаем несколько десятилетий мощных потрясений между угасающей и нарождающейся эпохами»<sup>82</sup>. По его мнению, угасает прометеевская эпоха с ее героическим типом личности, который провозглашает смерть Бога и жаждет быть господином земли. Собственно, это ведь суть мировосприятия модерна. Этого героического человека В. Шубарт называет прометеевским. Он восстает против богов и стремится создать мир по своему плану. Естественно, это западный человек. Но такая установка характерна и для революционной ситуации в России. Россия продемонстрировала евразийский вариант модерна. Однако, по В. Шубарту, смысл перехода заключается не в угасании веры, наоборот, в религиозном возрождении и в том, что в начале XX века в России называли «новым религиозным сознанием». Собственно, Россия в начале XX века переживала религиозный, да, собственно, и вообще культурный ренессанс<sup>83</sup>. По мнению В. Шубарта, обратной стороной угасания прометеевского архетипа является рождение иоаннической эпохи и представляющей ее личности мессианского типа. По мнению В. Шубарта, эта эпоха будет разворачиваться под знаком Евангелия от Иоанна. Таким образом, по В. Шубарту, оказывается, что иоаннической традиции в христианстве более всего соответствует менталитет русских. А какие же другие традиции в христианстве существуют? В. Соловьев считал, например, что иоанновская традиция — лишь одна из трех ветвей единого христианского ствола. По его мнению, кроме того существует христианство римское, соотносимое с Петром, и христианство в его протестантской форме, соотносимое с Павлом<sup>84</sup>. Касаясь вопроса о причинах привлекательности христианского учения, А. Тойнби пишет, что секретом успеха новых религий был предложенный ими идеал человеческого братства, а вторым — то, что эти новые общества открыты для всех людей, неважно, какие культуры, классы или общества они представляют<sup>85</sup>. Русские мыслители, и в особенности А. Хомяков, считали, что именно эта сторона христианского учения в православии и сохранена. Поэтому, по А. Хомякову, церковь — это не доктрина, не система церковного управления, не учреждение, а зародыш нового мира, в котором человек обретает гармонию с творцом и восстанавливает братство со всем человечеством<sup>86</sup>.

Эта объединяющая идея особенно очевидной оказывается в Евангелии от Иоанна. Именно в нем выражен дух согласия, любви и примирения («Да будет все едино»). Конечно, русским людям эта идея близка. Об этом сви-



детельствует рублевская «Троица». Об этом же свидетельствует разработанная русским философом В. Соловьевым идея всеединства. Собственно, на этом настаивал и В. Шубарт. Понимая переходную ситуацию в истории как переход от изжившего себя эона к новому эону, он доказывал, что дух предыдущего эона с наибольшей полнотой выразил прометеевский, т.е. западный человек с его индивидуализмом и рационализмом. Какой же народ способен выразить дух иоаннической эпохи? По В. Шубарту выходило — славяне. «Грандиозное событие, которое сейчас готовится, — это восхождение славянства как ведущей культурной силы»<sup>87</sup>. В. Шубарт прогнозировал не только восхождение славянства, но и утрату Западом духовного лидерства<sup>88</sup>. Прогноз не реализовался. Запад все еще продолжает лидировать. Модерн со сцены истории никак не уходит.

Но вообще идея «заката» или «смерти» Запада, не вчера появившись, по-прежнему продолжает беспокоить и обсуждаться. И то время, которое можно фиксировать между появлением трактата О. Шпенглера и трактата П. Бьюкенена, заполнено самыми разнообразными суждениями и образами на эту тему. Мы коснемся лишь того образа, который составляет смысл фильма Ф. Феллини «И корабль плывет».

Действие в нем происходит накануне Первой мировой войны. Собственно, в фильме даже показано, как она начинается. Корабль «Глория» с прахом известной певицы направляется из гавани Неаполя к одному из островов в море — острову Эримо. Там должен состояться траурный ритуал. Умирая, певица Эдмея Тетуа завещала сжечь ее тело и развеять прах у острова Эримо, где она родилась. Пассажиры корабля — это все те, кто был близок певице. Это ее поклонники, партнеры, родные и близкие, коллеги, в том числе соперницы. Среди них много оперных певцов, критиков, продюсеров и т.д. Среди провожающих прах — директора самых прославленных оперных театров: миланского «Ла Скала», «Римской оперы», лондонского «Ковент-Гардена», нью-йоркского театра «Метрополитен» и Венской оперы. В основном это все люди из высшего сословия, аристократы, дельцы, банкиры, люди искусства. Здесь есть даже русский бас Зилоев.

Ночью капитан корабля вынужден был взять на корабль терпящих бедствие в море людей. Это уже не итальянцы, а сербы — крестьяне, пастухи, цыгане, студенты. Но в их числе экстремисты и террористы. В связи с убийством австрийского эрцгерцога во время его визита в Сараево Австрия объявила войну Сербии. Люди пытаются убежать от военного столкновения в Италию. Все они беженцы. Но их преследуют. В море появляется броненосец с направленными на «Глорию» пушками. С броненосца требуют передать беженцев представителям австро-венгерской империи. Но капитан отказывается это сделать. Тогда с броненосца угрожают выстрелами из пушки по «Глории». Однако выход находится. Все дело в том, что на борту корабля находится великий герцог Гогенцуллер, он тоже почитатель таланта певицы. Кстати, в фильме есть рассказчик. Как персонаж комедий

Плавта, он необычайно активен. Его функция – обеспечивать связь между эпизодами. Поэтому он объясняет смысл отдельных сцен, сам вступает в действие, выходит из него, чтобы вступить в контакт со зрителями. Он журналист и пытается взять интервью у эрцгерцога. Пухлый эрцгерцог, похожий на большого ребенка или школьника, весьма недалек и способен говорить глупости. Сказанное им пытаются поправить с помощью переводчика. Как расшифровать его фразу о международном положении «Мы все сидим на краю горы»? Переводчик утверждает, что нужно переводить не «край», а «отверстие». Но смысл все равно темный. И только ведущего осеняет: отверстие горы – это кратер вулкана. Это же катастрофа. Это же и есть предчувствие мировой войны. Какая мудрость со стороны эрцгерцога! Итак, эрцгерцог предотвращает столкновение. Он дает приказ на броненосец: не стрелять. И корабль продолжает свой путь к цели. Во время траурной церемонии сербы садятся в шляпки и покидают корабль. Один из них вдруг бросает бомбу в отверстие пушки на броненосце, и пушка выстреливает по «Глории». Этот взрыв имел роковые последствия. Корабль начинает тонуть. Траурная церемония еще не закончена. Ветер еще не развеял прах, а на палубе звучит оратория в исполнении лучших певцов, коллег умершей примадонны. Собственно, вооруженное столкновение уже началось. Война неизбежна. Она этим столкновением и началась.

Но дело вовсе не в воспроизведении точных деталей истории, ситуации начала XX века. Режиссера интересует не война, а судьба целой цивилизации. Цивилизации Запада. По сути дела, это его комментарий к некогда возникшему в сознании О. Шпенглера образу «заката» этой цивилизации. Первая мировая война им и рассматривается как начало, а точнее, осознание этого «заката». И корабль «Глория», совершающий свой траурный рейс, воспринимается этой цивилизацией. Это символ Запада. В конце концов «Глория» уйдет под воду. Такова судьба и Запада.

Ведь о чем, собственно, фильм Ф. Феллини? Он полон аттракционов. Вообще, мышление режиссера связано с нахождением множества аттракционов, которые сами по себе интересны. В этом смысле его фильм «Джинджер и Фред» является ключевым. Он соткан из таких аттракционов. Каждый появляющийся на экране человек представляет собой аттракцион. Собственно, по этой логике выстраивается и фильм «И корабль плывет». Слепая сестра эрцгерцога, принцесса Теолинда, на палубе – аттракцион, ведь она, слушая мелодию, улавливает ее связь с меняющимися цветами. Исполнение мелодии с помощью бокалов для шампанского на кухне корабля – аттракцион. Сеанс спиритизма близких покойной, когда ее любовник переодевается в одежду умершей и появляется перед перепуганными обожателями – тоже аттракцион. Усыпление с помощью голоса певца курицы (тоже на кухне) – аттракцион. Исполняемый сербами на палубе зажигательный танец – тоже аттракцион. Преследование ревнивым бароном Реджинальдом своей жены, которая все время пытается ему изменить, –

тоже аттракцион. Но и исполнение певцами арии в трюме корабля в присутствии кочегаров – тоже аттракцион.

Однако, несмотря на насыщенность фильма подобными самоценными аттракционами, в нем постоянно звучит одна тема – тема смерти. И все происходящее неизбежно с ней связано. Во-первых, начало фильма уже свидетельствует о том, что он воспроизводит траурный обряд, причем так, как он описан в завещании певицы. У трапа корабля в траурных одеждах выстроились певцы и певицы – они встречают траурную карету, из которой извлекают урну с прахом умершей. Эту урну берет капитан корабля и в сопровождении моряков поднимается по трапу на палубу.

Последующие эпизоды связаны с воспоминаниями об актрисе. Некоторые пытаются разгадать тайну ее голоса и таланта, доказывая, что в мировой опере ей не было равных. Но разгадка невозможна. Сэр Реджинальд сообщает о признании Эмеи Тетуа. Оказывается, ее чудный голос ей не принадлежал. «Но я порой почти уверена, что этот голос мне не принадлежит. Мои – горло... диафрагма... дыхание, а голос берется неизвестно откуда...» Он – от Бога. Другие говорят о ее жестокости, нетерпимости, резкости. Оказывается, ее все боялись, она была нетерпимая и агрессивная. Один из ее обожателей создает музей певицы, в его каюте установлен проекционный аппарат, и он смотрит фильмы с участием певицы. Это он скажет, что хотя о его возлюбленной сказано и написано много, но никто не знает, кем она была на самом деле. Эти признания кажутся цитатой из фильма О. Уэллса «Гражданин Кейн», в котором пытаются разгадать, кем был известный газетный бизнесмен. Но при всем обилии эпизодов фильм движется к кульминационной точке – к погребальному ритуалу.

Когда корабль достигнет цели, т.е. острова Эримо, на котором и родилась гениальная певица, ее прах торжественно вынесут на палубу. Капеллан откроет Библию и прочитает строки из псалма Давида: «Господь да призрит мой уход и мой приход отныне и во веки веков!» Ветер разнесет прах над морем. Таким образом, сюжет фильма воспроизводит совершение погребального ритуала, а следовательно, настроение фильма связано с темой смерти. С этой темой связан один из лучших эпизодов – аттракцион фильма – огромное больное, умирающее животное в трюме. Носорога везут из Венеции в зоопарк Вены. Тело носорога, лишенное воздуха, разлагается, и исходящая от него вонь начинает беспокоить пассажиров. Это запах тления, разложения, смерти.

Но о смерти ли певицы в фильме идет речь? Почему в центре фильма – не просто актриса, певица, а именно оперная певица? Почему так много внимания уделено коллегам умершей – оперным певцам, в которых так много театрального, условного, далекого от реальности? С чем ассоциируется у Ф. Феллини опера? Видимо, искусство оперы, достигшей в своем развитии высшей точки, соотносится с культурой вообще, с западной культурой. Это искусство так усовершенствовалось, что оторвалось от жизни.

И оно становится мертвым. Оно достигло утонченности, зрелости, изящества, но и омертвения. Лица певцов — это маски монстров. Умирает опера, но умирает и вся культура, в которой опера получила такое развитие. Ведь не случайно на палубе корабля собрались представители всех слоев общества, приобщенных к культуре оперы, культуре вообще. И похоронная процессия на корабле — это похороны культуры вообще, западной культуры.

По сути дела, у Ф. Феллини опера предстает символом всей западной культуры, лишившейся жизненного порыва, витальной силы. Когда-то эту западную культуру, склоняющуюся к упадку, Ф. Ницше назвал сократической культурой, развившей до предела рациональное, т.е. аполлоновское, начало и утратившей источник жизненной энергии, а для него этим источником являлось дионисийское начало. В эпоху Ренессанса возрождение культуры связывали с оперой, но она не оправдала надежд, ибо была по своему духу александрийской, или сократической, т.е. рационалистической культурой. По мнению Ф. Ницше, опера была порождением «теоретического человека», критически настроенного любителя, а не художника.

В фильме Ф. Феллини палубу населяют не столько сами творцы, сколько критики, продюсеры, директора театров, многочисленные любители и обожатели оперы, т.е. все культурные люди. Все было бы хорошо, но, по Ф. Ницше, все приобщенные к культуре оперы оказываются лишенными подлинного творческого инстинкта. Ведь последний питается дионисийским инстинктом, а опера этого инстинкта лишена. Поэтому культура, лишенная такого инстинкта, неизбежно погибнет, она обречена. Это ведь приговор и западной, прежде всего западной культуре. Рожденная как воспоминание об Античности, в которой слово сочеталось с мелодией, сопровождало ее, опера все же не помогла возродить дионисийское начало и поэтому придала новой культуре ложное направление, способствуя развитию в ней сократического, т.е. рассудочного, начала. Верное направление этой культуре мог придать лишь Дионис («...Все, что мы зовем теперь культурой, образованием, цивилизацией, должно будет в свое время предстать перед безошибочным судьей — Дионисом»<sup>89</sup>).

Западная культура переживает «закат», она умирает. Да, она умрет под грохот пушек броненосца, вообще мировой бойни. И не потому, что серб — террорист, бомбометальщик — бросит бомбу на борт броненосца, принадлежащего австро-венгерской империи, и тот выстрелит в итальянский корабль. Дело не в этом бомбометальщике, не в броненосце и не в войне вообще. Война не причина смерти, а следствие духовного состояния этой цивилизации. Еще и до начала войны эта культура оказалась обреченной. Она умерла раньше, чем началась война. Ее энергия иссякла. А что же приходит ей на смену? И здесь у Ф. Феллини возникает совершенно шубартовский ответ. Культура, достигшая в искусстве, и в частности в опере, таких вершин, погибает. Все, что связано с аполлонизмом, должно погибнуть. Преобладание аполлоновской стихии разрушит пассионарный дух «фаустовского» чело-

века. И здесь возникает аналогия уже не с О. Шпенглером, а с Ф. Ницше. Культуру возродит лишь древнее, языческое, дионисийское начало. Но это возрождение произойдет уже не в этой культуре, а за ее пределами. И в самом деле, появление в фильме Ф. Феллини сербов связано вовсе не с усилением мотива военного столкновения. Совсем нет. Сербь, вообще славяне будут в будущем носителями этого дионисийского инстинкта, или инстинкта жизни. Они возродят культуру и продолжат историю. Она не оборвется.

Но пока сербы еще дикие. Их языческий темперамент не загнан в аполлоновские формы культуры, которая этот темперамент, а точнее, языческий дух и погубила. Сербь в фильме — нищие, они в лохмотьях, они голодные. И то, что они видят в дорогом ресторане на корабле, кажется им нереальной сказкой. Их унижают, пытаются место их нахождения на палубе отгородить канатами. Но за ними будущее. Кульминацией этого мотива будет темпераментный сербско-цыганский танец. Кто-то скажет, что это древний ритуальный танец. С его помощью воздействовали на злых духов, выпрашивали у богов богатый урожай. В нем, в этом танце, и в самом деле ощущается великая энергия жизни. Не случайно он привлек к себе пассажиров корабля, в том числе и аристократов. Все пускаются в пляс. Даже чопорные певцы и певицы. Они сбрасывают с себя маски, т.е. маски одряхлевшей культуры, подчиняясь дикому языческому ритму. Да, это дионисийская стихия, и именно ей суждено обновить мир. А та культура, в которой опера достигла такого совершенства, неизбежно погибнет. Война лишь убыстряет эту смену культур.

Есть в фильме и еще один весьма показательный для воссоздания «заката» Запада эпизод. Это концерт в машинном отделении корабля, где кочегары бросают в топку уголь. Эти освещенные пламенем, вырывающимся из топки, мускулистые тела призваны оживить память об эпохе пролетарских революций, с которых XX век и начинается. Внизу мускулистые тела кочегаров, вверх фигуры с масками оперных монстров. Что может быть между этими условиями общего? И несмотря на то, что выступление артистов кочегарам нравится, это разведение разных классов проявится в огне революционных всплесков. И броненосец с флагом Австро-Венгрии напоминает, скорее, революционный броненосец «Потемкин» из фильма С. Эйзенштейна. По сути, Ф. Феллини цитирует русское кино. Кстати, бегство пассажиров с палубы, снятое сверху, очень напоминает ракурсы из революционных фильмов С. Эйзенштейна. Таким образом, не о смерти оперной певицы в фильме Ф. Феллини идет речь. Речь идет о смерти западной цивилизации и о том, что на горизонте мировой истории происходит грандиозное по своему смыслу событие — восхождение славянства. Неизвестно, знал ли Ф. Феллини В. Шубарта, но его фильм, кажется, воспроизводит страницы его философского трактата. Пытаясь понять своеобразие идентичности русских, мы не случайно обратились к фильму Ф. Феллини. Ведь любопытно, как видится Россия как особая культура глазами католического художника.

Прав же не В. Шубарт, а В. Соловьев. Ведь в соответствии с его точкой зрения ни одна из ветвей христианства в своей отдельности не исчерпывает истины. Лишь все три вместе и в совокупности обладают ею во всей полноте как единое вселенское христианство<sup>90</sup>. Сегодня гораздо важнее заняться судьбой не Запада, а России. Скорее, следует говорить о надломе православной, а не западной цивилизации. А надлом — это синоним шпенглеровского «заката». Однако известно, что эпохи процветания и материального восхождения для искусства не всегда бывают плодотворными. Так, А. Панарин констатирует: «В истории часто наблюдается парадокс, когда прорывы в культуре, в духовном, нравственном, эстетическом опыте осуществляют не наиболее преуспевшие по меркам материального благополучия и могущества, а напротив, несущие бремя экономической и военной неудачи. Они развивают мощную компенсаторную активность в сфере духа и, случается, завоевывают своих завоевателей по меркам духовного производства, по критериям стиля и вкуса»<sup>91</sup>. Именно этот компенсаторный фактор Россия не раз демонстрировала. Русские люди далеко не всегда могут гордиться материально-технической мощью своей страны, но они создают культуру, имеющую в мире резонанс. Прогнозировать судьбу России можно, если представлять ее ментальность, которая по своей природе, как было уже отмечено, религиозна.

Сегодня Россия находится в критической точке своего развития — или она сделает новый виток в соответствии с заложенной в предшествующих столетиях и определившей ее ментальность и идентичность традицией, или же она эту традицию преодолет и возьмет в своей истории принципиально новый курс, что, может быть, чревато ее «закатом». Утрата традиции может оказаться роковой. Смута, которая продолжается уже несколько десятилетий, является затянувшейся паузой. Несмотря на активность официальной церкви, важно ощущать тот порыв, что может исходить из массового сознания. Известно, что в оценке таких, спровоцированных коллективным бессознательным классовых настроений власть нередко ошибается. Так, например, было в XVII веке, когда представители светской и духовной власти недооценили настроения старообрядцев, находящихся под воздействием византийской традиции. По этому поводу А. Карташов пишет следующее: «Не разгадали глубин своего собственного народа. И это были не греки, не малороссы, а сами отцы и учителя народа. «Комплекс» русского московского православия слишком всерьез принял путеводную звезду третьего и последнего Рима, русского эсхатологического избранничества. Этот комплекс не мог безжалостно, рационалистически поставить крест над своей цельной верой. Не мог оскорбить и развенчать ее, сведя ее к какому-то будто бы только грамматическим ошибкам. Оказались «шутки плохи» с «душой народа»<sup>92</sup>. Вот этот образ продолжает сбавлять до сих пор. Аналогичную ситуацию можно обнаружить и в истории Византии, когда население Константинополя не приняло помощи латинян, хотя Византия

была уже обречена. «Чернь, выйдя из кабаков с чашами вина, проклинала униатов и пила в честь чудотворной иконы Богоматери с криками: «Прочь от нас еретическое служение опресночников!..» Так, слабое правительство шло вразрез с народом за несколько месяцев до своей гибели»<sup>93</sup>.

До того как мы вспомним о первом фильме А. Тарковского, «Иваново детство», в котором произошел очередной мощный прорыв к религиозной ментальности, вернемся к фильмам С. Эйзенштейна. Их революционный смысл не исключает религиозного и, можно даже уточнить, хилиастического пафоса. Религиозные императивы определяют не только художественные явления, но в том числе революционные и политические программы. В этом смысле Россия как цивилизация сегодня находится в весьма рискованной ситуации. В последние два десятилетия, в эпоху распада одной из мощных империй и идеологий в мировой истории коллективное бессознательное с его религиозным содержанием активизировалось. Какое выражение это обстоятельство получает в кино? Чтобы сориентироваться в русских фильмах двух последних десятилетий, необходимо разобраться в коллективном бессознательном.

Мы уже касались комплекса эсхатологического избранничества, которое в свое время разрушило предпринятые на западный манер реформы. Откуда у русских людей этот комплекс? Дело в том, что, несмотря на страстное стремление русских с начала XVIII и даже XVII века войти в семью европейских народов (вспомним фразу польского короля в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный»: «Варваров московских в семью европейских народов не допускать»), в самой русской культуре можно систематически фиксировать сопротивление этому процессу. Дело в том, что к моменту активной ассимиляции на Руси западной культуры вместе с заимствованием религии успели ассимилировать византийские образцы. Россия, несомненно, демонстрирует в своей истории себя прилежной ученицей Запада. Здесь усвоена генеральная установка модерна (в понимании Ю. Хабермаса, т.е. установка Просвещения), связанная с радикальным пересозданием общества. При Ленине она проявлялась так же активно, как и при Петре Первом. Но, конечно, это модерн по-евразийски, и отсюда такая жестокость и ГУЛАГ. Россию трудно упрекнуть — установкам модерна она соответствует и свою политику давно соотносит с процессами вестернизации мира. С Петра Великого Россия сближается с Западом. Имея это в виду, В. Соловьев писал: «Чрез европейское просвещение русский ум раскрылся для таких понятий, как человеческое достоинство, права личности, свобода совести, без которых невозможно достойное существование и истинное совершенствование»<sup>94</sup>.

Но, преследуя эти цели, здесь безжалостно разрушают традицию, постоянно стремясь начать жить с чистого листа. Мы еще не забыли эйфорию горбачевской перестройки. Но ведь есть еще коллективное бессознательное, а в нем Восток. Сами русские этого не ощущают. Но когда на Западе стали читать романы Льва Толстого, то в образе Пьера Безухова была обнаружена

душа буддийского монаха. Однако в России наиболее активной оппозицией западному модерну оказывается византийское начало. Эта оппозиция уже в эпоху Петра сформировала напряжение. Ведь ясно, что русские люди проявили интерес к протестантизму с его свободой и чувством личности (да и сам Петр с уважением говорил о Лютере). Об этом свидетельствовало распространение в России рационалистических сект. Однако византийская традиция оказалась сильнее. Именно она в поздней истории и определила содержание коллективного бессознательного.

Но не только религия определяет цивилизационную ментальность, но и последняя — религию. На Западе идеи христианства переосмысливаются. История развития либеральных идей понижает в истории христианства роль византийской традиции. В какой-то степени для всех христианских народов это внутренняя традиция. Она связана со страхом перед концом мира, всемирной катастрофой. В контексте истории либерализма пессимистическая религия становится оптимистической (в данном случае мы используем понятие автора популярной в свое время в России книги В. Джеймса «Многообразие религиозного опыта») <sup>95</sup>. Когда Ф. Достоевский в «Легенде о великом инквизиторе» критикует католическую церковь, он как раз и критикует византийское начало в католицизме, т.е. имитацию духовной властью власти светской, политической, языческой. И идея либерализма развивает ту идею личности, что лежит в основе христианства. Эта идея в Византии была искажена. Как пишет В. Соловьев, «понятие человеческой личности в ее безусловном значении было совершенно чуждо византийскому миро-созерцанию» <sup>96</sup>. Между тем развитие этого важного для христианства, но подавленного на Востоке начала составляет смысл западной истории. Тем не менее византийская традиция не забывается.

### **Противоречие в русском православии: иосифлянство и лиминальность**

Вернемся к настоящей ситуации, когда Россия оказывается снова перед выбором — какую установку сделать для новой программы исходной? Установку, ориентированную на единение и достижение могущества, в том числе духовной власти, идущей на союз с государством, способствуя его укреплению, или установку на обособление от власти, общества и даже церкви, что обрекает человека на уход, странничество, бездомность, и это для православия тоже характерно. Этот комплекс обозначим термином «лиминальность» (пороговость), заимствуя его у английского этнографа В. Тернера <sup>97</sup>. Речь идет о выходе из любой социальной иерархической структуры и неприятии личностью какой-то навязываемой обществом роли. «Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями, церемониалом» <sup>98</sup>. Здесь мы близко подходим к проблематике филь-



ма «Остров». По сути дела, любой выбор будущего может быть подкреплён внутренней для православия традицией или установкой.

В истории русской церкви первая установка представлена Иосифом Волоцким, вторая – Нилом Сорским. Но в истории православия более известным оказался носитель второй традиции, Сергей Радонежский. Его обычно сближают с католическим святым – Франциском Ассизским. Эта традиция связана с покаянием. Но эта традиция как традиция покаяния и очищения актуальна и сегодня. Фильм П. Лунгина – пока еще робкое прикосновение к этой теме. Традиция покаяния – тоже византийская традиция. Нил Сорский соотносится с учением игумена Симеона, аскета, а смысл этого учения состоял в очищении души с помощью молитвы и спасении с помощью созерцания. Вообще, на Афон эта традиция была занесена из Индии. Так, она была связана с факирской практикой. «Умам, воспитанным в аристотелевской схоластике, не был понятен этот афонский мистицизм, которого идейные корни восходили к византийским толкованиям Платона, а жизненное оправдание и сила лежали в болезненном, но почти всеобщем отвращении от современности, жалкой и безутешной. Ничто не было ближе уму и особенно сердцу тогдашнего аскета, как жажда приблизить к себе потусторонний мир, переплести его с личной жизнью, достигнуть непосредственно восприятия таинственной благодати»<sup>99</sup>.

Сегодня в России для выживания этой цивилизации имеет место весьма рискованный исторический момент. Любопытно следить за кино и отдавать себе отчет в том, какая из двух религиозных, цивилизационных установок победит. Ведь в кино проявляется то, что долгое время еще не успевает стать фактом сознания, а следовательно, не успевает превратиться в идеологию. Кино приоткрывает дверь в бессознательное массы, в то, что завтра будет уже реальностью. Можно ли сегодня ощутить такой массовый порыв к сакральному? Получает ли он в формах кино отражение? Не означает ли эта затянувшаяся пауза реальность нового глубокого религиозного кризиса? Если победит устойчивая религиозная традиция, то эпоха сегодняшней смуты в России сменится «новым Средневековьем», т.е. построением очередного варианта Третьего Рима, неважно, в каких именно формах, что проблематично, поскольку пассионарность народа в XX веке изрядно растрачена. Такой поворот событий привел бы Россию к новому витку изоляции и антизападной тенденции. Тем не менее в России сторонники этого варианта существуют. Раздаются суждения, согласно которым неудачи с осуществлением в новой России реформ западного образца должны стимулировать осознание их ложности, как и критическое отношение к вестернизации вообще. В связи с этим А. Панарин утверждает: чтобы прорваться в истории в новое измерение, отличное от вестернизированного, России следует мобилизовать именно византийское наследие<sup>100</sup>. Но тогда стоит разобраться в том, что это за наследие. Если же Россия резко изменит свою стратегию, заимствуя модели других цивилизаций, пусть даже и привлекательные, то это может обер-

нуться новой катастрофой. Как утверждал А. Тойнби, «элементы культуры, вполне безвредные и даже благотворные на родной почве, могут оказаться опасными и разрушительными в чужом социальном контексте»<sup>101</sup>. Как же кино диагностирует эту ситуацию? К сожалению, большинство кинематографистов слишком поверхностно и легкомысленно относится к происходящему, предпочитая пугать и развлекать, тем более что сегодня в России кино, в соответствии с рынком, становится товаром. Так стоит ли удивляться, что в последние десятилетия отечественная массовая публика от кино отвернулась, что является одним из признаков его затянувшегося кризиса. Хотя религиозные проблемы в их новой, соответствующей моменту интерпретации российскими кинематографистами ставятся, но они еще не имеют массового резонанса. Тем не менее сдвиги уже существуют. Между тем именно они могли бы вывести кино из тупика. Мы не призываем ставить апологетические по отношению к официальной православной церкви фильмы. Нас интересует психология массы, в сознании которой или загорается, или угасает жажда веры, воля к сакральному. Когда это происходит, все, что фиксируется в кадре, обретает новую жизнь.

В ситуации смуты актуален мотив покаяния, который в русском кино был заявлен еще в начале перестройки фильмом Т. Абуладзе «Покаяние». В России для покаяния много причин. Человек тоталитарной эпохи накопил много грехов. Русский человек рубежа XX–XXI веков, узнавший о своей недавней истории столь много неожиданного и выпустивший дух критики, готов к покаянию. Об этом еще в эпоху перестройки свидетельствовал и фильм Т. Абуладзе, прозвучавший как нравственный камертон «перестройки» и во многом ее духовно готовивший.

Речь в фильме идет о городском голове Варлааме Аравидзе. Действие происходит в Грузии. Судя по одежде, где-то в 30-е годы. Впрочем, если судить по одежде, например, стражников, приходящих арестовывать очередную жертву, то это вообще Средние века. Одежда стражников напоминает одежду рыцарей во времена крестовых походов. Такая размытость времени касается и видения главного персонажа фильма — Варлаама Аравидзе. Если судить по пенсне, то он более всего напоминает Лаврентия Берию. Но определенности здесь нет. Это может быть и Сталин, и Гитлер. Но, пожалуй, более всего в Варлааме улавливается сходство с Муссолини. Жестикаляция Варлаама, его театральные позы во время выступлений напоминают пластику главного итальянского фашиста. Но на близость с Муссолини работает и исполнение им арий из итальянских опер. Это вообще диктатор, отправляющий на плаху невинно осужденных. Но какие бы образы и эпохи в фильме ни улавливались, все же это фильм о предшествующей истории XX века.

Фильм начинается в совершенно детективной манере. Варлаам Аравидзе умирает. Ему устраивают пышные похороны. Проникновенные речи друзей, близких и родных. Море цветов. Гроб торжественно несут на кладбище. Однако утром тело покойного обнаруживают у его дома. Оказывается,

какой-то негодяй выкопал труп Варлаама и поставил стоять у дерева перед окнами его дома. Труп возвращен на кладбище, но его снова выкапывают и возвращают. И так несколько раз, после чего внук — мальчик, студент — приходит ночью на кладбище и стреляет в подлца, снова появившегося на кладбище перед могилой Варлаама. Но выясняется, что это вовсе не мужчина, а женщина. Это дочь Сандро Баратели, талантливого художника, в свое время замученного и убитого людьми Варлаама. Арестованной и, видимо, также расстрелянной оказалась и ее мать. Когда начинается суд и несчастная женщина, пережившая в детстве трагедию, оказывается на скамье подсудимых, ей приходится рассказать всю историю. Это не только история гибели ее семьи и ее собственных несчастий, но и история восхождения Варлаама и представителей городской власти, поставивших целью превратить город в рай. Это целая историческая эпоха, большевистская эпоха. Ради этой благой цели Варлаам и его единомышленники должны упразднить существующую нравственность и создать новую. Один из них говорит: «Нравственно то, что полезно для общества». Некоторые из них уверены, что служат великому делу и о них с гордостью будут вспоминать последующие поколения. Это жене Сандро скажет ее подруга; вскоре жену тоже арестуют.

Однако художник Сандро уверен, что существует лишь одна нравственность, та, которой придерживается народ, а не та, которую пытаются внедрить новые политические лидеры. Когда Сандро узнает, что в храме Богородицы устроили лабораторию, он пытается убедить, что вибрация повредит фрескам, а храм рухнет. Это недопустимо, ведь храм был построен в VI веке, это памятник раннего христианства. Разрушить его означает взорвать и ту духовность, что успела сформироваться в народном сознании. Варлаам пытается возразить: но ведь здание почти разрушено и никто уже в церковь не ходит. Сандро удается храм отстоять, но он узнает, что арестованы старики, которые пытались сопротивляться разрушителям храма. Сандро вступает и за стариков. Конечно, храм Варлаам все же взорвет. А что касается Сандро, то его арестуют и расстреляют. Но сначала его навестит дома Варлаам, прикинувшись знатоком и ценителем живописи. Осматривая картины Сандро, он напевает оперные арии. Потом, после его ухода, Сандро скажет: «Комедиант. Шут гороховый». Приходя в дом к Сандро, Варлаам пытается сделать художника своим единомышленником. Начало разговора многое обещает. Варлаам приносит извинения за несправедливо обиженных. Рассматривая картины Сандро, он говорит, что новой власти, которую Варлаам представляет, нужна именно такая живопись. «У наших современников должны быть именно такие одухотворенные лица». Труженица должна иметь лицо Мадонны, как на картине Сандро. «Такие художники, как вы, должны быть с нами. Народ нужно просвещать. Он должен быть достоин великой действительности». Однако ответ Сандро: «Разве мы можем просветить народ, создавший «Витязя в тигровой шку-

ре»? — понравиться Варлааму не может, хотя он и скрывает свое разочарование. Варлаам убеждается, что художник Сандро «просветителем» быть не может. Он — «анархист».

Когда Сандро говорит, что народ может просветить лишь духовный пастырь, он имеет в виду Бога. Вообще, позиция режиссера в осмыслении событий — позиция христианская. Не случайно многие споры в фильме разворачиваются вокруг храма. Казнь Сандро тоже происходит в храме. Впрочем, в фильме много наплывов — видений и сновидений. Возможно, эта казнь происходит лишь в воображении жены Сандро. И эта казнь воспроизводится так (Сандро подвешивается цепью к куполу храма), что она невольно напоминает распятие Христа. Варлаам явно претендует на роль духовного пастыря. Соглашаясь с Сандро, что он не может быть духовным пастырем, он все же говорит: «Не торопите нас, дайте срок». А дальше донос на Сандро как анархиста, его арест, попытка жены узнать, где находится ее муж и ответ «Выслан без права переписки», попытка Михаила, занимающего важный пост в городе, вмешаться и отстоять Сандро, за что он вскоре сам окажется за решеткой. Художник казнен. В конце концов арестована и его жена Нино. Видимо, ее расстреляют, у нее безжалостно отнимают девочку. И эта-то дочка потом и окажется, спустя десятилетия, на скамье подсудимых и вызовет такое замешательство. И растерянность, прежде всего в семье сына Варлаама — Авеля Аравидзе, того самого Авеля, которого когда-то познакомили с дочкой Сандро, Авеля, с которым она говорила о Христе. Это он задавал вопрос: «За что пытали Христа?» Первый урок христианской морали Сандро получил в доме Сандро. И это он унес крест из дома Сандро, и потом Варлааму пришлось его возвращать. Но отец воспитает сына в соответствии с новой нравственностью, и это потом, уже в третьем поколении семьи, станет причиной трагедии. В сознании Авеля христианская мораль не прижилась. Тем не менее, задумываясь о дискуссии в суде, Абель идет в храм на исповедь. Казалось бы, все улажено. Дочь Сандро объявляют душевнобольной, и она должна закончить свою жизнь в психушке. Люди еще не готовы к тому, чтобы назвать вещи своими именами. Не готов к этому и сам Абель.

Иное дело — его сын, студент, внук Варлаама. Он видит сон, в котором появляется его дед, безумный, требующий заслонить солнце, ведь когда на него падает свет, с его пальцев течет кровь. Кровь невинно убиенных. Подлинно нравственный перелом происходит лишь в сознании внука. Лишь теперь он понимает, в кого он стрелял на кладбище и кого чуть не убил, т.е. чуть не стал убийцей, что бы приравняло его к Варлааму. И сын задает отцу вопрос: знал ли он, Абель Аравидзе, все то, о чем рассказывает дочь Сандро? И когда сын задает вопрос о том, был ли Сандро Баратели врагом, Абель отвечает так, как в свое время мотивировал свои поступки его отец — Варлаам Аравидзе: «Ну что значит жизнь одного человека, когда речь идет о счастье миллионов».

Но что-то пробуждается и в сознании Авеля. В храме перед изображением распятого Христа он зажигает свечу. Он пришел на исповедь к священнику и говорит ему, что его сознание раздвоилось: проповедует атеизм, а сам крест носит и уже не видит разницы между добром и злом. Начавшееся покаяние превращается в фарс, священником оказывается все тот же Варлаам, что не удивительно. Пока у Авеля не проснется совесть, его аргументы будут аргументами его отца — Варлаама. И священник в его сновидении — это его собственный внутренний голос, а значит, и голос его отца. Покаяние отца не состоялось. Зато сын приходит к обвиняемой в камеру и просит у нее прощения. Порыв отца в сторону раскаяния не стал явным. В глазах сына он так и остается лжецом. Финал трагичен: сын кончает самоубийством. Перед телом мертвого сына Абель спросит себя: «Что ты наделал, чудовище?» Только смерть сына подводит его к совершению того, что до сих пор делала оскорбляемая им несчастная женщина, с которой он когда-то в детстве был знаком. Он сам выкапывает из могилы тело отца и сбрасывает его с крутого обрыва в пропасть. Однако это еще не финал фильма. Ведь главное в нем — спор о нравственности, ради чего он и был поставлен. Никакой новой нравственности быть не может. Есть лишь христианская нравственность. Не случайно дочь Сандро, добывая себе пропитание изготовлением праздничных тортов, каждое свое изделие венчает христианским храмом. И это ее, постучав в окно ее скромной квартиры, спросит проходящая мимо старая женщина: приведет ли дорога, которая проходит у ее окон, к храму. Нет, отвечает героиня: это улица имени Варлаама. Старая женщина удивлена: разве каждая улица не должна вести к храму? Если она не ведет туда, то тогда зачем она? И старая женщина продолжает свой путь.

В 1984 году, когда появился фильм Т. Абуладзе, он казался крамольным не потому, что в нем воспроизведены события, о которых раньше пытались не упоминать, и названы лица, оценка деятельности которых была совсем иной (всего этого в наступающую эпоху популярности газеты «Московские новости» и телепередачи «Взгляд» будет достаточно), а потому, что нравственные оценки, к которым призывал режиссер, оказывались одновременно и религиозными. А воспроизведенная в фильме история невинно замученного художника активизировала архетип, т.е. соотносилась с Новым Заветом. История Сандро повторяла историю страданий Христа. Актуализация архетипа приобретала революционное звучание. Именно с этого фильма в общественное сознание входила тема покаяния, входила трудно, с большими паузами и остановками. Ведь, по сути дела, многие фильмы, в которых звучит критика предшествующей истории, источали такую же нетерпимость и жестокость, какая была характерна для тех, против кого они свою критику обращали. Короче говоря, от «Покаяния» до «Острова» прошло значительное время.

После фильма Т. Абуладзе тема покаяния из русского кино уже не исчезает. В то же время нельзя утверждать, что она постоянно во многих

фильмах присутствует. Для иллюстрации этого тезиса обратимся к двум посвященным последнему российскому царю Николаю II фильмам: фильму К. Шахназарова «Цареубийца» и фильму Г. Панфилова «Романовы. Венценосная семья». На протяжении десятилетий в России господствовала большевистская идеология, и отношение к последнему царю задавалось именно ею. Это было исключительно негативное отношение. С точки зрения этой идеологии убийство царя и его семьи было необходимым и оправданным. Угасание и преодоление большевистской идеологии с середины 80-х годов заставило русских людей вернуться к последним дням царской семьи и это историческое событие осмыслить с точки зрения не политики, а нравственности. Разумеется, это была новая тенденция, ставшая предпосылкой возрождения покаяния. Такая точка зрения, естественно, привела к реабилитации Николая II и как человека, и как политика. Его расстрел стал восприниматься актом неоправданной жестокости, что и спровоцировало комплекс покаяния. Спустя несколько десятилетий русские люди ощутили чувство стыда и вины перед невинно убиенными.

Это чувство раскаяния посещает героев фильма К. Шахназарова «Цареубийца» — шизофреника, пациента из провинциальной психиатрической больницы Тимофеева, которого играет американский актер Малкольм Макдауэлл, и его врача Алексея Михайловича, только что прибывшего в больницу, которого играет О. Янковский. На том и другом персонаже лежит печать одиночества. Пациента можно было бы уже выписать, но ему негде жить, его единственная сестра от него отказалась. Что касается Алексея Михайловича, то его пребывание на новом месте работы в качестве врача тоже оказалось вынужденным. Он развелся с женой, оставил ей квартиру, жить негде, а тут пригласили на работу в другой город, и он согласился.

Однажды врач обнаружил на шее своего пациента полосу. Подозревая, что санитары проявили по отношению к нему излишнюю жестокость, он делает им замечание. Однако пожилой врач, уходящий на пенсию и освобождающий место для своего нового коллеги, подозрения коллеги развенчивает. Оказывается, на шее Тимофеева такая полоса с подтеками появляется каждый год в одно и то же время. Это результат самовнушения. Но не только. Оказывается, как он сам признается, когда-то во сне его посетила девочка Ева, сказав ему, что он никакой не Тимофеев, а убийца русских царей — Александра II и Николая II. Тимофеев в это поверил. Поскольку убийце Александра II отрезали голову, то каждый год в день его казни на шее Тимофеева проступает полоса. Но Тимофеев — не только убийца Александра II, так и не назвавшего своего имени, но и Яков Юровский, убивший по указу Ленина в 1918 году в Екатеринбурге в доме Ипатьева царя Николая II. Известно, что Юровский болел, и в 1938 году он умрет от прободной язвы. Мучается от этой болезни и Тимофеев. Мучается, но скрывает. Алексей Михайлович решает спровоцировать воображение Тимофеева и восстановить картину убийства царя. Но одновременно он сам вынужден перевоплотить-

ся в жертву, т.е. в Николая II. Параллельно эпизодам в психушке, беседам врача с пациентом на экране разворачиваются подробности, связанные с последними днями жизни царской семьи. Получается, что врач тоже становится пациентом. И он тоже внушает себе, что он – Николай II. Однажды ночью он обнаружил на своей голове кровь. На вопрос старшего коллеги, что бы это значило, искушенный психиатр объясняет, что у Николая II на голове был шрам от удара саблей. Перевоплощение совершилось. И восстановленная в воображении смерть царя в 1918 году закончится смертью Алексея Михайловича. Как ни старался его старый коллега драме противостоять, воображение оказалось сильнее. Но дело, в конце концов, не в мотивации перевоплощения в умерших исторических лиц, все равно ведь, как утверждает старый психиатр, глубины человеческого сознания никогда не удастся понять до конца. Дело в воссоздании картины гибели царя и его семьи как несправедливого и жестокого исторического акта. И в стремлении режиссера спровоцировать комплекс сострадания и идентификации с жертвами русского человека конца XX века. Такое перевоплощение и сострадание – проявления возвращения нравственных оценок, которые оказались вытесненными оценками политическими и идеологическими. Но реабилитация нравственных оценок и есть основа покаяния.

Внимания в фильме заслуживают два момента. Первый связан с религиозным ракурсом в оценке разворачивающейся на экране трагедии, второй – с психологией раба, ощутившего себя сверхчеловеком и нашедшего своим действиям оправдание в эпоху революционной смуты.

Что касается первого момента, то он связан с уподоблением исторической трагедии, т.е. расстрела русского царя и его семьи, библейской истории, а именно истории убийства халдейского царя Валтасара. История эта рассказана в книге пророка Даниила. Как известно, во время пира Валтасара на стене царского чертога, к ужасу Валтасара, появилось четыре слова «Мене, мене, текел, упарсин», которые никто не мог разгадать. Даниил же объяснил, что слова заключают пророчество о кончине Валтасара и конце его царства, которое должно перейти к другим властителям. Так и случилось. Но этой трагедии предшествовала и другая – история с отцом Валтасара, могущественным Навуходоносором, который за свою гордость и жестокость был наказан Богом, но затем возвращен на престол. Предпочтение было оказано воспитанию, а не возмездию. Последующие властители эти уроки Бога должны были принять во внимание. Но Валтасар этого не учел. Та же логика и в фильме.

Собственно, здесь трагедии Николая II предшествует трагедия его убитого террористами деда. Фильм начинается не только с чтения ребенком текста из книги пророка Даниила, но и с воспроизведения убийства возвращающегося в Зимний дворец Александра II. Вместо мертвого царя камера фиксирует убитого мальчика. В фильме вообще постоянно звучит детская тема. Так, пребывание царской семьи в доме Ипатьева совпадает с исчезновением

местной девочки, которую разыскивает мать. Но что трагедия пропавшей девочки по сравнению с происходящим. Последний, кого камера фиксирует из расстрелянных членов семьи, – юный и больной сын царя. В отличие от истории с Валтасаром, история, рассказанная в фильме, свидетельствует, что потомки помнят о гневе Божьем, постигшем деда последнего русского царя. Когда произойдет полное перевоплощение врача Алексея Михайловича в царя, мы услышим внутренний монолог Николая II. Царь восстанавливает в памяти историю с убийством деда. Судя по всему, эту историю он никогда не забывает. Николай II с детских лет знает, что будет жертвой. Зритель это ощутит, когда царь впервые появится у подъезда дома Ипатьева и когда получившие приказ расстрелять семью охранники уведут крестьянского мальчика из подвала. Но выясняется, что он это уже ощутил, стоя рядом с мертвым телом деда. Николай II признается, что уже тогда он догадался, что будет убит так же, как убили его деда. Когда отец ему скажет, что он стал наследником, будущий царь, как он признается, совсем не хотел быть наследником русского царя. «Я не хотел быть тем, кем быть predetermined. Я не хотел, чтобы на меня охотились как на зверя, как это было с дедом и отцом».

Но сделал ли царь что-то, что бы отвело от него гнев Божий? Так ли правил он в своем царстве? Так или иначе, но predeterminedность подтвердилась. Как и в книге пророка Даниила. Ведь Валтасар ничего не сделал, чтобы воспользоваться предостережением Бога, адресованным отцу Валтасара – Навуходоносору. Если последний не был убит, то это означает, что Бог предоставлял возможность и самому Навуходоносору, и его наследникам исправиться. Но Валтасар повторил путь Навуходоносора. У него та же гордость, та же жестокость, то же самодовольство. Соответственно, и расплата – еще более драматическая. Даваемой Богом возможностью не воспользовались. Это кончилось смертью Валтасара. И это закончилось смертью последнего русского царя. Возмездие совершилось. Таким образом, оценка, даваемая современным художником происходящему, отнюдь не однозначна. От обличительных и разоблачительных произведений эпохи «перестройки», в которых совершился резкий переход в оценках, она резко отличается. Обращение к Библии свидетельствует: какой бы вопиюще несправедливой смерть царя, его жены и детей ни казалась, в происходящем все же доля вины самой жертвы существует. Это не исключает сопереживания и не снимает острой потребности в покаянии, что усложняет чувства приобщающихся к историческому событию людей.

Теперь о втором моменте, который в фильме можно выделить, – о главном его герое, т.е. о цареубийце. Ведь здесь главным героем является не жертва, не сам царь, а его палач. Так фильм и называется. И кстати, психология убийцы во многом проясняет и вину жертвы. Ведь в какой-то степени человек, ставший убийцей, ощущает себя жертвой, а человек, которому он должен был подчиняться, воспринимается им палачом. Революция радикально поменяла статусы людей. Если Николай не отрицает Бога, но, с



другой стороны, не принимает во внимание его волю, подобно халдейскому царю, то его палач — сын еврея, старьевщика Хаима Юровского, родившийся на задворках российской империи, в Томске, — Бога отрицает с самого начала. Это для его поведения точка отправления. На экране разворачивается внутренний монолог Юровского, в котором он признается, что Бога не существует. Так в сознание зрителя входит знакомая логика Ф. Достоевского. Уже в молодые годы Яков Юровский, будущий палач, ощутил потребность в большей свободе — он уехал в Америку, принял лютеранскую веру. В его жизни многое определил поступок убившего русского царя поляка Гриневицкого. По признанию самого Юровского, узнав об этом, он пережил настоящий шок. «Как мог он, Гриневицкий, поднять руку на царя? Я понял, что Бога нет. Только воля. Человеческая воля, которая подчиняет все. И я захотел стать Гриневицким. Но я не хотел умирать, как он. Я хотел жить». Мятеж сына старьевщика идеологически освящен. Когда злое дело будет сделано и палач вернется в пустой дом Ипатьева, он на комментарий своего «боевого товарища» по поводу того, как сын старьевщика прикончил самую могущественную в мире династию, ответит: «Я исполнил волю революции». Но еще более конкретно — волю Ленина, с которым он в 1921 году на мгновение встретится на территории Кремля (и эта встреча будет воспроизведена на экране), надеясь, что вождь подаст ему какой-то знак, что знает об успешном выполнении его приказа и высоко его оценивает. Но вождь при беглой встрече такого знака не подал, хотя карьеру палача определил. Ведь после казни царя Юровский был назначен директором алмазного фонда.

В фильме проводится библейская мысль — мятеж разночинца Якова Юровского — оборотная сторона деятельности самодовольного русского Валтасара. Однако Николай II у К. Шахназарова предстал отнюдь не самодовольным, более того, скорее растерянным и обреченным, но не жалким, сохранившим до самой своей смерти человеческое достоинство. В фильме отождествивший себя с царем врач Алексей Михайлович проносит: «Я хочу знать, почему именно этот человек убил меня». Этому ответу и посвящен фильм. Агрессия раба — реакция на поведение господина. Именно на этот вопрос фильм и отвечает. Именно ему, убийце Юровскому, фильм и посвящен. Но в Юровском трудно признать пламенного революционера. Сталкиваясь с реальным царем, Юровский теряется. Он признается, что хотя и почувствовал себя именно тем человеком, который должен убить царя (ведь убийство сакральной фигуры позволит Юровскому перестать чувствовать себя ничтожеством, «тварью дрожащей» и ощутить себя человеком), тем не менее, увидев царя, он пугается. Перед ним предстает вовсе не Валтасар и не Навуходоносор. Он признается, что, увидев царя, ощутил страх. «Это был не тот человек, на которого я мог излить свою ярость и ненависть». Образу царя как созданного в воспаленном революционном сознании монстра, злодея, палача реальный царь вовсе не соот-

ветствовал. Жизнь оказалась сложнее, чем большевистская пропаганда. И акт жертвоприношения, свершенный во имя революции, вовсе не сделал Якова Юровского человеком. Он знал, что умирает, умирает от прободной язвы. Но он также знал и то, что умирает тем же заурядным обывателем, которым и вошел в этот мир, а вовсе не героем.

Царь признается, что догадывался, зачем его семью привезли в дом Ипатьева. Размышляя о смерти, он говорит, что, может быть, Россия станет счастливой после их смерти. Да и его дочь Александра нарисует на стене комнаты свастику как древнейший символ счастья и благополучия. Но Россия так и не станет счастливее, более того, спустя столетие ощутит себя еще более несчастной. И знание того, как на самом деле произошло убийство, только добавит горечи. Так что печать пессимизма лежит не только на лице жертвы; в конечном счете она ощущается и в самочувствии палача. Эксперимент революционного Раскольникова не удался. И остается в сознании зрителя горечь от свершившейся исторической ошибки, а следовательно, и рождается потребность в покаянии. Это покаяние рождается как сопереживание не только оказавшемуся в бездне персонажу, а той исторической и символической фигуре, судьба которой касается каждого русского человека. Это коллективное покаяние фильм и провоцирует.

Следующий фильм, имеющий отношение к нашей теме, фильм Г. Панфилова «Романовы. Венценосная семья», посвященный все тому же событию — расстрелу царской семьи в 1918 году в Екатеринбурге. Фильм закончится документальным эпизодом — на богослужении в новом храме Христа Спасителя в 2000 году членов царской семьи причисляют к списку святых православной церкви. По этому случаю демонстрируется новая икона, на которой мы видим членов царской семьи в привычном иконописном облике. Принимая такой финал фильма во внимание, можно утверждать, что его жанр напоминает жития святых. Но путь каждого святого задан заранее, ведь святой должен повторять крестный путь Христа. Христос знал, чем закончится его путь. Знает его и Николай Романов. Знает, но вынужден молчать, ведь с ним находится жена Александра Федоровна и дети — дочери и маленький сын, который обречен, ведь ему предсказано, что его жизнь оборвется в 16 лет. Это обстоятельство Николай II учтет, решаясь на отречение.

О том, что семью расстреляют, знает и Александра Федоровна, которую вскоре объявят немецкой шпионкой. Однажды она увидит сон, в котором предстанут все подробности последующего пребывания семьи и мытарства на этой земле ее членов. Об этом она расскажет мужу. Когда же на пути в Тобольск, куда семью везут по распоряжению Временного комитета, они будут проезжать мимо села Покровского, откуда родом Григорий Распутин, она скажет, что все это ей знакомо по сновидению. Хотя генерал Корнилов и предупреждает царицу о том, что царскую семью возьмут на борт крейсера из Англии и увезут из России, она в это уже не верит. Однажды но-

чью царя разбудит ужасный крик царицы и ее признание: «Крейсера из Англии не будет, нас всех отправят в Сибирь». Ливадии в Крыму, как обещал Керенский, тоже не будет.

Но самое ужасное, что о неотвратимой гибели родителей и сестер знает и сын царя — Алексей. И время от времени он, не имея сил подавить эту правду, будет об этом напоминать остальным. Каким же должно быть самообладание царя как отца, чтобы снять страх, утешить жену и детей, найти в себе силы шутить и ободрять их. И лишь в редкие мгновения мы будем видеть Николая Романова беспомощным и затравленным, когда он остается один, или преклоненным перед иконой с изображением Христа. Трудно перед смертью преодолеть собственный страх, но ведь необходимо преодолеть его и у своих детей. Нелегкая участь досталась русскому царю, прозванному «Николаем Кровавым», в конце жизни. И такие силы, способные преодолеть отчаяние семьи, Николай Романов находит. После возвращения из ставки и отречения он заболел. Но приехавший во дворец комиссар Временного правительства желает удостовериться, что царь на месте. Больного царя поднимают, одевают и выводят к комиссару. И он, преодолевая боль, не подает вида, что болен.

Найти в себе силы трудно, трудно еще и потому, что его бывшие подданные, бывшие рабы не упускают случая унижить царя, особенно в присутствии жены и детей. Когда он вернется из ставки во дворец, то услышит у закрытых ворот: «Открыть ворота бывшему царю». Конечно, царя не избивают, но зато постоянно унижают. Дело не только в принудительном отречении от императорского звания и не только в попытках обвинить его во многих преступлениях и соответственно судить, о чем в фильме рассказывается. Такое унижение становится постоянным на бытовом уровне. После отречения и ареста сохранить царю человеческое достоинство в России трудно. Как говорит одна из дочерей: «Теперь наши папа и мама — ничто». Царскую семью не только унижают, но буквально оскорбляют, о чем свидетельствует сцена в фотоателье, где их фотографируют как заключенных в фас и в профиль. Вышедший из себя их охранник — хам; он буквально избивает одну из дочерей и вступившегося за нее Алексея. Все это как раз и свидетельствует об аналогии с Христом. Царю и членам его семьи начинаешь сопереживать не в силу их обреченности и беспомощности, а потому, что все они, их поведение, их жизнь, их реакции, образ мысли разительно отличаются от того, как ведут себя окружающие их люди — плебеи и разгулявшиеся хамы, представители толпы.

Так, один из охранников в Тобольске скажет: «Как они нас раньше, так и мы их сейчас». Комплекс Юровского из фильма К. Шахназарова знаком многим из охраны царской семьи. Кроме одного — рядового Андрея Денисова, влюбившегося в одну из дочерей царя и ставшего ее донором, когда она заболела. Но в фильме появится и сам Юровский, на этот раз как эпизодическое лицо. Он будет главным режиссером и исполнителем кро-

вавой драмы. Ярость рабов становится столь сильной, что с ней не справляются даже большевистские комиссары. И один из сопровождающих царя военных заявит в Тобольске, что власть ускользает из его рук, он уже не владеет ситуацией и просит извинить его за то, что вынужден добровольно сложить свои полномочия. Царь просит его: потерпите, мы терпим, надо, чтобы и вы потерпели. То же происходит и с получившим задание перевезти семью из Тобольска в Москву комиссаром Яковлевым. К его удивлению, Свердлов меняет решение: перевозить придется в Екатеринбург. Самого Яковлева, конечно, арестуют за гуманность. Но что делать, фраза Троцкого «Нельзя оставлять им живого знамени» красноречива. «Им» означает «врагам революции». В героях привлекает не их статус, а их духовность, делающая их в этом мире чужими, посланниками иного мира. В фильме есть такой эпизод. Во дворце с царевичем занимается боцман. Но когда по распоряжению Временного правительства царская служба распускается, боцман покидает дворец, не попрощавшись с привязавшимся к нему Алексеем. При этом он прихватывает подаренные Алексею царем дорогие часы. Об этом становится известно, вор оказывается под арестом. Когда об этом узнает царевич, он, не желая поверить в воровство наставника, объявляет, что сам подарил ему часы. И вора освободят.

И хотя на экране разворачиваются события, знакомые по политической истории России (пребывание царя в военном штабе в Могилеве, конфликт с Государственной думой, приход в царский дворец генерала Корнилова, объявившего об аресте царя, подозрение в государственной измене Александры Федоровны, внезапное решение царя отменить наступление на фронте и вернуться в Петроград, отречение от царского сана на одной из железнодорожных станций империи в пользу брата Михаила, начавшаяся революционная смута, отправление в Тобольск, а затем переезд в Екатеринбург и расстрел в доме Ипатьева, которому в фильме, кстати, уделено не так уж и много времени), у Г. Панфилова они не будут главными. А главным у него будет то, в чем признается ночью перед расстрелом Николай Романов Александре Федоровне. Обращаясь к царице, он скажет: «Любить тебя и растить детей — вот мое главное назначение». Он признается жене, что с ней счастлив. По сути, это его последние слова и он мог бы сказать «я был счастлив». Но он не может это сказать. Такие слова говорят только в последние минуты жизни самому дорогому человеку. Но так и в фильме. Николай Романов сказал об этом жене вовремя. Успел сказать. Через мгновение позвонят в дверь и прикажут одеться и спуститься в подвал. Вот об этом счастье Николая Романова как главы семейства, как любящего отца и мужа и будет рассказано в фильме.

Поэтому события политической истории и начавшейся революционной смуты в России хотя на экране и мелькают, но они разворачиваются в строго заданном режиссером ракурсе — они подаются с точки зрения Николая II не как политического деятеля, а как любящего мужа и отца, как семья-

нина. Именно поэтому в сценарии оказывается так много семейных сцен. Пока зритель не получает ключа к особому режиссером видению известной истории, ему эти семейные сцены могут показаться даже скучными. Взять хотя бы первый эпизод фильма — отъезд Николая II в Могилев, где готовится очередная военная акция с участием царя. В кадр попадают жена и любящие отца дочери, переживающие разлуку с отцом. Но отъездом особенно огорчен Алексей, умоляющий отца не уезжать. Наконец, прощание Николая с женой на вокзале, когда царь рискует задержать отправление поезда. Так трудно расстаться с любимой Аликс. Но и, оказавшись в вагоне, Николай вытаскивает из чемодана фотографии жены и детей. И так постоянно, до самого расстрела. Для Николая II сакральное связано не с его высоким государственным саном, а с его семьей. Удивительно, как в этом смысле архаичен фильм. Ведь новая смута в России, когда фильм вышел, статус семьи сделала почти нулевым. Тем не менее сакральное режиссер связывает не с государством, а с частной, семейной жизнью. Да и какой сакральной аурой может быть наделено государство в эпоху революционной смуты, когда грядущий хам становится актуальным и до ужаса реальным. Когда его инстинкты получают идеологическое оправдание.

Такова интерпретация последних дней жизни русского царя, его жены и детей в фильме Г. Панфилова. Как мы убеждаемся, замысел режиссера, как, впрочем, и замысел К. Шахназарова, связан с религиозными ассоциациями. Но если у К. Шахназарова русский царь как политический лидер изнемогает под гнетом вины (а вина эта проистекает от ответственности за судьбу империи и от невозможности противостоять смуте), то у Г. Панфилова осуществляется погружение в повседневную толщу жизни, во множество мелких, незначительных, но весьма красноречивых подробностей, призванных жизнь царя представить как жизнь мученика, святого и страстотерпца. Воспроизводимая на экране история Николая Романова высвечивает его как частное лицо. И такой ракурс, как свидетельствует фильм, для провоцирования у зрителя комплекса покаяния оказывается предельно эффективным. Это, несомненно, один из значительных фильмов, свидетельствующих о происходящих в глубинах массового сознания положительных сдвигах.

К сожалению, традиция покаяния не единственная, хотя и очень сильная традиция в православии, представленная, например, Сергием Радонежским. Сергей представляет аскетическую ветвь православия, спровоцированную необходимостью в покаянии. Аскетизм предполагал уход от мира. Кстати, иконописца Рублева называли «Андреем Радонежским», и не случайно. Даже если и невозможно доказать, что он был родом из Радонежа, то уж точно, что его деятельность связана с Радонежем и находящимся около него Троице-Сергиевым монастырем. Свою «Троицу» он писал по велению Никона Радонежского<sup>102</sup> и в «похвалу Сергию Радонежскому». Существует даже предположение, что в Троицком монастыре Андрей Рублев появил-

ся еще при жизни самого Сергия. Традиция Сергия, конечно, нуждается в возрождении. Она нужна и для возрождения России. Ведь нравственное очищение имеет не меньшую значимость, чем укрепление государства. Об этом писал исследователь святости в Древней Руси В. Топоров. «В этом смысле и при широком понимании ситуации можно с уверенностью полагать, что аскетизм в той форме, которую он начал принимать с 30-х годов XIV века, был одной из форм покаяния «за грехи наши», которые — в сознании лучшей части общества — были причиной бедствий, обрушившихся на Русь в XIII веке и продолжавшихся в следующем 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»<sup>103</sup>.

Однако смута потому и смута, что вместо покаяния снова льется кровь. Когда началась демократизация, развернулся период первоначального накопления капитала. Начались разборки, деление собственности, жажда обогащения. Введен в действие институт киллерства. Все это множество раз воспроизводил экран, что во многом и оттолкнуло от него публику. Снова, как во времена государственного террора, рекой полилась кровь. И еще неизвестно, когда было больше жертв — в эпоху ГУЛАГа или в эпоху «новых русских». Статистика сокращения населения России о многом свидетельствует. В этой ситуации мотив покаяния не стал доминирующим мотивом в кино. Пока не стал. Но с появлением фильма П. Лунгина «Остров» можно утверждать, что он и не исчез совсем. Возможно, фильм станет точкой отправления для новой в русском кино XXI века вспышки религиозности.

Герой фильма, отец Анатолий, отмаливает свои грехи в далеком северном монастыре, где почти нет людей, только вода, море, горы, скалы и каменистая земля. Мы постоянно видим его с тачкой, с помощью которой он перевозит уголь. Вот этот изнурительный труд да постоянно исходящая из его уст молитва и фиксируются камерой на протяжении всего фильма. Эти действия, правда, прерываются посещением людей, с которыми случается беда. Безутешная вдова, которая уже тридцать лет продолжает ждать убитого на войне мужа, мать, которая привезла своего обреченного на смерть ребенка со сломанной ногой, поскольку у него гниет бедро, военный, кажется адмирал, с бесноватой дочерью, которой врачи не могут помочь. Наконец, к нему приходит и сам настоятель монастыря, отец Филарет, не способный без помощи отца Анатолия избавиться от мирских соблазнов. К сожалению, образ отца Анатолия, продолжателя иной духовной традиции в православии, более бледен и весьма лаконичен. Это и есть так называемая «иосифлянская» традиция, запятнавшая себя связью с мирской властью. Всем больным и страдающим отец Анатолий готов помочь. Ему дан особый дар врачевания. Он может предсказывать события, излечивать от недугов. Он и лекарь, и святой, и блаженный, и чудотворец, и юродивый.

Его действия подчас эксцентричны и окружающими воспринимаются странными и чужаковатыми.

Когда отец Анатолий сжигает сапоги отца Филарета, тот, обидевшись, говорит ему: «Шут гороховый». Да, отец Анатолий — шут, еще точнее юродивый как один из вариантов традиционного для православия носителя святости, которую в России понимают по-своему. Наконец, возмущение вызывает странное желание отца Анатолия быть похороненным не в гробу, а в ящике, который он себе приготовил — типичное проявление русского юродства. Когда же в разговоре с военным отец Анатолий говорит, что его дочь — не сумасшедшая и что в нее лишь вселился бес, которого и следует изгнать, военный его не понимает, он пугается, полагая, что перед ним — настоящий сумасшедший. Уточнение отца Анатолия по поводу того, что он лично знаком с бесом, военного совершенно отталкивает от монаха. Он забирает дочь и спешит покинуть монастырь. Но со стороны отца Анатолия это лишь очередное проявление юродства. Однако подлинный смысл фильма — не в добрых делах святого Анатолия. Он — в его признании по поводу того, что, несмотря на множество его грехов, из него сделали святого. «Какой же я святой, когда в моей душе нет мира. Замучился я. И жить не могу, и умереть не могу. Сколько лет грех со мной — не отпускает, на душе тяжесть». Отец Анатолий и в самом деле от своих грехов изнемогает. Тачка, наполняемая углем, и бесконечные молитвы — лишь временное средство устранить тяжкое чувство греха. Грех же этот связан с одним эпизодом последней войны. Катер, на котором служил юный отец Анатолий, был захвачен немцами. К его виску был приставлен пистолет: или выдать командира, или смерть. Когда отец Анатолий выдает командира, на него снова направляют пистолет: или убей своего командира, или убьем тебя. Дуло пистолета в руке будущего святого. Немец направляет его на командира — и пистолет стреляет. Это событие и предопределило всю последующую жизнь отца Анатолия, превратило ее в сплошную муку. Вся его жизнь превратилась в искупление тяжкого греха и покаяние. Чтобы очистить душу от греха, Бог дал ему дар исцелять людей, что он и исполняет, пока добровольно не ложится в гроб и не умирает. Этим фильм и заканчивается.

Проведенная нами параллель между фильмом Т. Абуладзе «Покаяние» и фильмом П. Лунгина «Остров» воспроизводит лишь один из многих религиозных мотивов в русском кино. Вообще, религиозная стихия в этом кино, как мы старались показать, не ограничивается лишь рубежом XX—XXI веков. Дело в том, что эпоха оттепели в России с ее открытием самой консервативной традиции в русской культуре, связанной с деревней, для религиозного возрождения уже давала основу. Не только в начале XX столетия, когда деятели искусства обратились к церкви и к сектам, но и в эпоху оттепели имело место религиозное оживление. Для мессианской души русского оно было целительным. Ведь каждый раз такое религиозное возрождение смягчало установки модерна. Но под таким возрождением следует по-

нимать то, что в православии от Востока, Азии, что, как утверждал П. Новгородцев, сближает православие с духом первоначального христианства. Его смысл в особом религиозно-мистическом чувстве, в духе смирения. Этот комплекс православного человека отличает от западного человека как человека гордого. «Он (западный человек. — Н. Х.) думает, что он все преодолел, все может; он думает, что его конституции и парламенты, что его демократия и республики — верх человеческой мудрости, что тот путь, которым он идет, есть единственный путь к человеческому величию»<sup>104</sup>. Иная психология у православного, для которого характерен подвиг смирения. «Этот дух смирения, это сознание ничтожества человеческой гордости и высокомерия составляет одну из коренных основ того религиозного сознания, которое перешло к нам с Востока, из Азии. Россия, которая имеет это великое счастье не только географически, но и духовно, наполовину принадлежит Азии, в глубине своего религиозного сознания носит этот дух смирения, как один из главных даров своей древней веры»<sup>105</sup>.

### **Столкновение цивилизаций как причина возникновения религии**

Много внимания мы уделили тому, что православие как в своем византийском, так и русском варианте сохраняет архаические формы религии. По сути, мы констатировали отсутствие эволюции в вопросах православной веры. Но это лишь одна сторона вопроса. Другая сторона связана все же с деформацией, спровоцированной в истории Нового времени процессами вестернизации. Несмотря на неспособность православия реформироваться на западный манер, трансформация ментальности в России все же разворачивается, в результате чего доминирующим типом личности становится мессианская личность, определяющая психологический контекст русского кино 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. Становление личности этого типа первоначально разворачивалось в религиозном контексте, затем распространялось на все проявления русского человека. Если столь серьезное внимание мы уделяем византийской традиции, то в соответствии с ней мы можем прочесть и всю российскую историю. Акцент на Византии означает, что мы уже обращаем внимание не на западничество, а на сопротивление в русской истории Западу.

Позволим себе в связи с этим весьма парадоксальное суждение. Историю взаимоотношений России и Запада можно прочесть как историю «столкновения цивилизаций». Это словосочетание впервые введено С. Хантингтоном применительно к ситуации конца XX века<sup>106</sup>. Но это процесс, характерный для всей истории, и не важно, в мягкой или жесткой форме такое столкновение разворачивается. Обратимся в связи с этим тезисом о



столкновении хотя бы к истории отношений между византийской и исламской цивилизациями в эпоху возникновения и роста или духовного подъема последней. Как констатирует Ф. Успенский, уже в эпоху своего возникновения исламская цивилизация заметно колебала устои христианской империи<sup>107</sup>. Что касается России и Европы, то это, разумеется, мягкий вариант, хотя непосредственные столкновения не только XX, но и XIX века в их отношениях тоже имели место.

Какое отношение поставленный нами вопрос имеет к религии и соответственно к кино? Самое прямое. Всякое проявление в истории столкновения между цивилизациями своим следствием имеет, как полагал А. Тойнби, возникновение новой религии. Так, А. Тойнби полагал, что рождение христианства состоялось благодаря столкновению между греко-римской и сирийской цивилизациями<sup>108</sup>. 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 кино это проявилось в русской литературе как основе возникновения и развития русского кино.

Если мы утверждаем, 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 этого констатировать невозможно и, следовательно, наши построения следует признать ложными. Скорее, здесь можно фиксировать внимание на консервации православия, которое, оберегая себя от воздействий со стороны других религий, блокировало всякое развитие, что и подчеркивает его консерватизм. Этот тезис о консерватизме, поддерживаемый убежденностью в том, что православие сохраняет умонастроение первых христиан и потому остается самым верным хранителем учения Христа, естественно, укреплялся именно несходством цивилизаций.

Но, с другой стороны, несмотря на консерватизм православия, здесь все же пустил корни дух протестантизма. Как подчеркивает Э. Эрикссон, анализируя фильмы М. Донского, поставленные по повестям М. Горького, в России процессы, характерные для протестантизма, тоже имели место. Как утверждает Э. Эрикссон, 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 первопродводители открыли для него еще не нанесенные 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 развиваться — в самом широком смысле — «протестантскую» мораль»<sup>109</sup>. И протестантизм, естественно, имел воздействие на русскую революцию. Аналогичные процессы В. Соловьев находил еще в XVII веке. «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»<sup>110</sup>.

Что касается русской революции, то в какой-то степени она разворачивалась как Реформация, по крайней мере, таковой воспринималась, и какие-то функции Реформации действительно в ней осуществлялись<sup>111</sup>. Иначе говоря, даже отторгаемый консерваторами от православия протестантизм и без Реформации все же играл здесь активную роль и во многом воздействовал на русскую революцию, продемонстрировал отношение русских к обрядам, духовенству и жажду живой, личной веры. Но опять-таки это Реформация по-евразийски. Мы, однако, настаивали на мягком варианте столкновения, что имеет своим следствием ослабленный эффект. Кроме того, даже если о новой религии говорить не приходится, все равно проекты такой религии в России имели место.

Например, 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»<sup>112</sup>. Существует также любопытная интерпретация творчества Л. Толстого и Ф. Достоевского. Эта интерпретация принадлежит Д. Мережковскому, обнаружившему в русской литературе второй Ренессанс (после западного — первого). Как он считал, его смысл 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 разворачивается 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»<sup>113</sup>. Русская литература XIX века и была такой новой религией в художественных формах. Она и стала творческим ответом на Вызов истории, если под Вызовом истории следует считать лидерство Запада, навязывающего другим цивилизациям монологический, а не диалогический принцип взаимодействия, что и приводит к столкновению цивилизаций. Иначе говоря, религиозность русской литературы — следствие столкновения цивилизаций. Кстати, и шпенглеровская версия сосуществования великих культур в России имеет исходную точку — теорию Н. Данилевского. Диалогический принцип взаимоотношений рожден в структуре романов Ф. Достоевского и впервые осознан на философском уровне в теории М. Бахтина.

Вернемся к лиминальному пафосу русской литературы. Когда мы говорим о том, что русская литература явилась своеобразной религией в художественных формах, то здесь прежде всего имеется в виду идеология сочувствия к униженным, обездоленным и отверженным, без которой эту литературу представить невозможно. 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 в России разворачивается под знаком очищения лиминальной идеи в ее первоначальных формах от ее большевистской интерпретации, что определяет смысл фильма А. Тарковского «Андрей Рублев». Это очищение в России будет связано также с так называемой деревенской прозой, повлиявшей на кино (Распутин, Шукшин, Астафьев и т.д.). Фильм «Прощание», поставленный по повести В. Распутина, задуманный Л. Шепитько, но осуществленный Э. Климовым, в котором реализуется грандиозный большевистский проект затопления деревни по причине строительства электростанции, уже воспринимается в апокалиптическом духе. Эту религию в художественных формах мы называем 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, мы, естественно, подразумеваем под ней исходную точку для возникновения и становления русского кино. Без этой литературы и без этой идеологии русское кино невозможно представить. Ведь с точки зрения внедренной этой литературой идеологии пролетариат и является общностью обездоленных и угнетенных. Но именно пролетарий и был героем русского кино первой половины XX века. Кстати, и не только пролетарий. Такой же лиминальный статус в России получали все малые и большие народы и этносы, входившие в российскую цивилизацию, которые под покровительством русских построят новый космос. Иллюстрацией этого комплекса является фильм В. Пудовкина «Потомок Чингисхана» 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 традиции, не исчерпывает всех последствий столкновения между цивилизациями. Если применительно к XIX веку говорить о возникновении новой религии не приходится, то в XX веке складывается иная ситуация. В контексте этой ситуации только и возможна разгадка функционирования религиозных архетипов в русском кино.

Вернемся к тезису о мессианском типе личности. Чтобы спасти учение Христа, русские готовы приносить себя в жертву. Это жертвоприношение продолжается уже столетие. Но никто не задумывается над сутью происходящего, над истоками такой психологии. Русские обрекли себя на жертвоприношение, оказывая сопротивление Западу. Оказывая сопротивление власти. Какой? В данном случае власти Запада. Предполагается, что русские должны поведать всему миру о той измене Христу, которая произошла на Западе. В этом и состоит суть русского мессианства. Поэтому русская революция и вся русская история XX века имеет религиозное объяснение. Когда Н. Бердяев пишет книгу о Ф. Достоевском, он формулирует: русский социализм имеет не политический, а религиозный смысл. По его мнению, Ф. Достоевский «понял, что вопрос о социализме – религиозный вопрос, вопрос о Боге и бессмертии... Вопрос о русском социализме – апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрешающему концу истории... Он (социализм. – *Н. Х.*) хочет быть новой религией, ответить на религиозные запросы человека... Социализм идет на смену христианству, он хочет заменить собою христианство»<sup>114</sup>.

Как бы ни оценивать смысл русской революции, но наиболее очевидным ее следствием, пожалуй, было то, что она первой пробила брешь в бастионе вестернизации. Этот начавшийся в первых десятилетиях XX века процесс не прекращается и до сих пор, достигая крайних форм столкновения между цивилизациями. Но такие последствия русской революции были бы непонятными, если не обращать внимания на активизировавшийся в этой революции византийский элемент. Политическая история России стала проявлением истории религии. Атеистический период в истории России XX века оказывается периодом истории религиозной жизни русских людей. Это и получило выражение на экране. Большевик – это все тот же тип мессианской личности, характерный для истории России предшествующих веков. Так, развертывающееся в латентных формах столкновение цивилизаций в XX веке достигает пика, что проявилось в мировых войнах. История России XX века – это история, которую творит не гармонический, а мессианский тип личности. Значит, религиозные, т.е. византийские, архетипы продолжают его мировосприятие определять. Дело тут даже не в большевиках, а в психологии русской интеллигенции вообще. Так, наблюдая раскаленную атмосферу политических страстей в Государственной думе начала XX века, С. Булгаков писал: «Это психология не политиков, не расчетливых реалистов и постепенцев, 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»<sup>115</sup>. Но именно такой является атмосфера в русских фильмах первой половины XX века. Неважно, что возводят герои этих фильмов — электростанции или заводы, создают колхозы, строят новые города в тайге или разрушают древние соборы, — это экзальтированные люди, жаждущие осуществления Нового Иерусалима. Русское кино свидетельствует о том, что социализм становится религиозной идеей.

Русский народ снова поднялся, чтобы строить новый Третий Рим, закончившийся жертвоприношениями в архипелаге ГУЛАГ. Считается, что западные люди эпохи Реформации существовали в атмосфере повышенной религиозной экзальтации, напоминая первых христиан, жизнь которых постоянно находилась в опасности, и сами они готовы были принести себя в жертву. Но именно такие умонастроения характерны и для русских людей начала XX века. Такого важного события, как Реформация, в истории России не случилось. Но движение к Реформации постоянно имело место. Почему же в России возникает тип мессианской личности? Все дело в том, что, пытаясь ассимилировать западные ценности, русский человек по своим установкам продолжает оставаться носителем византийской традиции. «Современная западная цивилизация, навязанная Петром Великим и его последователями, имела характер временного внешнего лоска. Россия оставалась византийской в своей основе. Второй этап вестернизации, начавшийся в результате коммунистической революции 1917 года, видимо, глубже затронул российскую жизнь, чем Петрова революция, и, без сомнения, произвел большее разрушение византийских глубинных основ российской жизни. Хотя и сейчас, полвека спустя после последней вестернизирующей революции, Православная церковь все еще является мощной силой в России и ее выживание там подразумевает, что византийское мировоззрение сохранилось»<sup>116</sup>. Собственно, остается лишь согласиться с А. Тойнби.

Несмотря на постоянные в истории России волны вестернизации, она тем не менее сохраняет в себе византийскую традицию, и это обстоятельство позволяет ей сохранить свою самость и свой тип цивилизации. Но именно это деформирует сознание представителей этой цивилизации. Ведь, продолжая сохранять византийскую традицию, русские тем самым сохраняют и византийское отношение к Западу. Вопреки эпохе лидерства Запада в мировой истории, они, как в свое время представители Византии, относятся к себе как к избранному народу. Это означает, что для русского марксиста, как и для славянофила или православного христианина, Россия — всегда сакральна, а Запад погряз в ереси, коррупции и разложении<sup>117</sup>. Тип мессианской личности убежден, что гармония утрачена и ее следует восстановить не только в своей цивилизации, но и во всей мировой истории. По сути дела, это разновидность героического типа, только с другим содержанием. Как и в предыдущие столетия, в стремлении достичь на земле гармонии, вернуть человечество к истине русский человек готов идти до

конца, даже принести себя в жертву (что и происходило на протяжении всего XX века). Именно поэтому его экзальтация достигает апокалиптической напряженности.

О том, что во второй половине XX века коллективное бессознательное с апокалиптическим напоминанием по-прежнему активно, как и в первой половине XX века (в эпоху революционной смуты), свидетельствуют фильмы А. Тарковского. Откуда они появились? А. Тарковский одинок не только на Западе, но и в России. Но это реальность прорвавшегося в его фильмах коллективного бессознательного. До этого она оставалась в латентных формах. Как свидетельствует фильм «Жертвоприношение», русский человек по-прежнему готов идти до конца, сжигать ради идеи все, что создала цивилизация, вплоть до своего дома. В. Шубарт также улавливал крайний максимализм русских, доходящий до апокалиптических видений. Апокалиптическая ненависть у него совмещается с глубокой любовью. «Европеец не носит в себе никаких эсхатологических ожиданий, тогда как русский не может без них жить... Апокалиптический русский человек похож на первых христиан, которые, зная о близком пришествии спасителя, молились: «Да придет Царствие Твое, и да прейдет мир сей»<sup>118</sup>. Экзальтация столь сильна, что грозного Судьи уже не ждут. «В своем апокалиптическом возбуждении русский уже не может ждать. Он должен помочь, он должен соучаствовать. Он должен сам разрушить мир. Так, отрицание мира перерастает в стремление к его уничтожению»<sup>119</sup>.

В XIX веке отношение России к Западу начинает переходить с религиозного уровня не просто на светский, научный, но на цивилизационный. Однако религиозные установки продолжают во многом диктовать византийское отношение России к Западу. Именно византийская установка определила восприятие в России Запада как Вызова. По сути дела, история ассимиляции в России западных ценностей не исключала продолжавшегося несколько веков столкновения цивилизаций. И русская революция, и возведенное большевиками тоталитарное государство — произведения мессианского типа личности. Они имели огромное воздействие не только на судьбу России — трагическую судьбу, — но во многом и на судьбу Запада.

Решая вопрос о смерти Запада, П. Бьюкенен вновь обращается к русской революции, которая, как он парадоксально рассуждает, только к началу XXI века достигает своей цели, и в частности, он обращается к идее Л. Троцкого о мировой революции, которая, начавшись в России, потом охватывает и Запад. По мнению П. Бьюкенена, христианство стало щитом против распространения на Западе марксизма. В последнее время кажется, что такого больше не существует. Как констатирует П. Бьюкенен, удивительно, но идея Л. Троцкого не забыта, более того, на рубеже XX—XXI веков наконец-то становится очевидной ее истинность<sup>120</sup>. Троцкизм и вообще марксизм побеждает, и об этом свидетельствует прогрессирующая дехристианизация Запада. По мнению П. Бьюкенена, продолжателя-

ми дела Л. Троцкого являются, в частности, философы Франкфуртской школы или неомарксисты, обратившие свою критику уже не против политического устройства, а против западной культуры как таковой. По его мнению, эффект этой критики грандиозен. Под ее воздействием оказались все новые поколения Запада. Вывод американского публициста и социолога таков: «Запад похоронить можно не только с помощью созданной Л. Троцким Красной армией, а в результате распространяющегося на Западе культурного нигилизма».

Да, революция для России обернулась трагедией, жертвоприношением. Но даже если это была ведущая к надлому российской цивилизации роковая ошибка, все равно для мировой истории она стала значимой вехой: ведь именно с этого момента незападные цивилизации ощутили основу для сопротивления вестернизации как общемирового процесса и этой основой явился сохраняющийся в коллективном бессознательном византийский элемент. Это значительное историческое событие, определившее судьбы многих народов. Это обстоятельство во многом определяет переходность XX столетия. С начала XX века не только Запад оказывается Вызовом России, но и Россия – Вызовом для Запада. «Коммунистический российский вызов Западу был не только Вызовом господству Запада над всем остальным миром; это был также Вызов западному либерализму от имени западной идеологии, которая теперь стала действенной силой в великой незападной стране. Под предводительством России коммунизм вознамерился соревноваться с либерализмом за умы и сердца незападного большинства человечества, которое еще не предалось ни одному из этих двух соперничающих жизненных путей. Российский коммунизм также бросает Вызов либерализму на его родной земле, в западных странах. До 1917 года Запад обращал весь мир в идеологию духовной западной революции XVII века. С 1917 года Запад начал обороняться от идеологического контрнаступления. Оружием, с помощью которого это контрнаступление велось, была идеология западного происхождения, но теперь это оружие направляют незападные «руки» против Запада. Этими «руками» были русские; и это означало, что Россия стала играть весьма важную роль в решении судьбы Запада»<sup>121</sup>.

### **Эпоха «оттепели»: взрыв лиминальной традиции**

Мессианизм – значимый признак и ментальности русских, и их цивилизационной идентичности. Но на русской почве он тоже проявляется в разных формах. Попытаемся дать функционалистское определение кино как социального института. Как известно, каждый институт решает самую важную задачу – способствовать выживанию человека, народа и, наконец, цивилизации, которая является самой большой человеческой общностью.

Является ли кино просто способом отражения ментальности народа или оно в то же самое время – эффективный способ формирования и поддержания его цивилизационной идентичности? Есть основание полагать, что кино осуществляет и ту и другую функции. Русское кино – проекция сознания мессианского типа личности как доминантного в этой цивилизации. Такая постановка позволит прояснить вопрос с религиозностью русского кино. Почему в православной цивилизации сформировался тип мессианской личности? Такое раздвоение в отношении к Западу, стало быть, определяется стремлением русских людей сохранить собственную цивилизационную идентичность и Россию как тип цивилизации. Но это же самое обстоятельство начинает определять и деятельность возникших в этой цивилизации институтов. Их функционирование противоречиво, и это противоречие иногда неверно истолковывают. Например, тип государства как института.

Когда возникают дискуссии о причинах возникновения тоталитаризма в России, то приводятся разные аргументы. Одни такие причины усматривают в традиции восточного деспотизма, другие – в архетипах собственной, т. е. русской, культуры. Однако, например, А. Панарин доказывает, что советский тоталитаризм – следствие и продукт модерна. По его мнению, это влияние установки западного «фаустовского» человека, избавившегося от нравственно-религиозных запретов<sup>122</sup>. В самом деле, ведь что такое большевизм в России, как не евразийский вариант западного модерна? Но генезис жесткой государственности и противоречие в его функционировании точнее проанализирован все же Н. Бердяевым. С одной стороны, русские – самый анархический и безгосударственный народ, с другой – самый государственный народ, вызвавший к жизни тип государственности, который задолго до XX века можно назвать тоталитарным. Это тоже византийская традиция. Имея в виду антигосударственную традицию в истории России, Н. Бердяев писал: «Никто не хотел власти, все боялись власти как нечистоты. Наша православная идеология самодержавия – такое же явление безгосударственного духа, отказ народа и общества создавать государственную жизнь»<sup>123</sup>. Тем не менее объективно Россия оказывается едва ли не самой государственной и бюрократической страной в мире («Русский народ создал могущественнейшее в мире государство, величайшую империю»<sup>124</sup>).

Но раз в российской цивилизации жесткая государственность постоянно возрождается, то это не могло не отложить печати и на саму религию. Это обстоятельство деформировало и религию, способствуя возникновению в православии раскола. Этот раскол очевиден уже из противостояния имеющих место в православии двух традиций: одной, связанной с именем Иосифа Волоцкого, и другой, связанной с именем Нила Сорского. Имя Иосифа Волоцкого ассоциируется с воздействием жесткой государственности на православие, с православием государственным и имперским, символом которого и явился Третий Рим. Как отмечал Н. Бердяев,



Иосиф Волоцкий – враг свободы, защитник розыска и казни еретиков. Сегодня более привлекательна иная традиция, связанная с мистическим пониманием христианства, избегающего всякой власти. Она представлена Нилом Сорским, которого иногда сопоставляют с босоногим святым Франциском. Во всяком случае, С. Эйзенштейн к этой параллели прибегает<sup>125</sup>. Образ Иосифа Волоцкого он вспоминал в связи с образом Пимена в фильме «Иван Грозный». Для С. Эйзенштейна Иосиф Волоцкий и иосифляне вообще представляют нечто вроде ордена, напоминающего орден иезуитов. Что же касается линии Нила Сорского, то это линия мечтателей и экстатиков. Именно от Нила Сорского, видимо, идет традиция странничества в России, столь устойчивая и духовно конструктивная, которая сегодня, кстати, активизируется, проявляясь в светских формах<sup>126</sup>.

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. В кино проявились обе эти внутренние традиции. Когда об этом пишет Н. Бердяев, одну традицию он связывает с Иосифом Волоцким, другую – с Нилом Сорским. В какой-то степени 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. Смысл этой традиции выражен в послании апостола Павла, обращенном к евреям<sup>127</sup>. Неуспокоенность странников и их неудовлетворенность жизнью в миру им выражена такими словами: «Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего»<sup>128</sup>. Последнюю традицию, связанную с выходом человека за императивы социальных статусов и социальной иерархии, мы будем обозначать лиминальной, или пороговой. Под этим термином будем понимать выход личности за пределы социальной иерархии и социальных статусов, без чего общество не существует и что особенно активно проявляется в русской культуре. Этот тип представлен странниками, искателями, пустынножителями, вообще маргинальными людьми, избегающими социальных контактов. Они представляют землю, планету, но не государство. Особая интерпретация этому архетипу дана в таких фильмах, как «Дни затмения» А. Сокурова, «Война» А. Балабанова, «Космос как предчувствие» А. Учителя.

Обе эти традиции в православии активно проявлялись на всех этапах истории, даже на том этапе, когда их религиозное происхождение было уже трудно проследить, поскольку они проявляли себя в светских сферах, не связанных с 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 государственный размах, а вторая оказывалась латентной, неофициальной. Но, несмотря на это, она

имела колоссальное воздействие на русское искусство и, в частности на русскую литературу, которую можно считать своеобразным творческим ответом на Вызов истории, если под последним понимать 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 свойственными 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.

Любопытно поставить вопрос, как эти две традиции в истории сосуществуют – можно ли их фиксировать одновременно или все же они сменяют друг друга? Опыт XX века ответ на этот вопрос затрудняет, но его все же следует найти. Очевидно, что большевистское государство в России XX века – это новая редакция Третьего Рима. Из этого вытекает, что иосифлянская традиция в XX веке стала доминантной. Но если так, то, как можно предположить, власть, вдохновлявшаяся этой традицией, все сделала для того, чтобы противостоящая традиция не реализовалась. Поскольку же культурная политика государства с ее пропагандой и цензурой в этой империи достигла своего апогея, то можно себе представить, что альтернативная традиция знать о себе не давала. Или если она себя проявляла, то в неофициальных, латентных формах, скажем, в формах антиповедения, фольклора и т.д., наконец, в латентных формах коллективного бессознательного, что в печатной и визуальной культуре не фиксировалось. Но, как можно предположить, по мере надлома Третьего Рима в его новой, марксистской редакции эта латентная традиция не могла не проявиться. Это и произошло в эпоху «оттепели», смысл которой, может быть, как раз и заключается в угасании иосифлянской и в активизации лиминальной традиции. Эта оппозиция традиций позволяет прочесть тексты эпохи «оттепели» в культурологическом ракурсе. Ведь то, что до сих пор существовало на положении латентного, врывается в сознание. Таким образом, в сосуществовании разных религиозных традиций можно фиксировать принцип последовательности, а не одновременности.

Вообще говоря, такая констатация является не совсем точной. Эти традиции существуют одновременно. Однако в силу жесткой традиции эту одновременность фиксировать невозможно. Зато момент смены, т.е. активизации латентной традиции можно четко обозначить. Взрыв лиминальной, т.е. антииосифлянской традиции имел место именно в эпоху «оттепели». И он проявился прежде всего в творчестве А. Тарковского. Фильм «Андрей Рублев» в сосуществовании двух традиций стал ярким выражением радикального изменения. И на фоне еще весьма активной пропаганды и схем, извлеченных из краткого курса истории партии и иллюстрируемых с помощью экрана, фильм воспринимался весьма непривычно. Казалось, что

даже непонятно, о чем в фильме идет речь. А речь применительно к этому фильму шла об активизации лиминальной традиции. Мессианский тип личности, определивший кинематограф большевистского «третьего Рима», оттеснялся на задний план, угасал. Революционные фильмы как-то заметно стали демонстрировать очищенную от идеологической интерпретации авантюрную, приключенческую основу. И на этом фоне следовало ожидать активизации альтернативной или лиминальной традиции, а следовательно, и героя нового типа. Таким героем явился странник, человек не связанный с каким-то конкретным пространством.

По сути дела, странник – тоже религиозная традиция, имеющая отношение к древнерусской иконографии. Скажем, три ангела на рублевской иконе «Троица» представлены с посохами. А посох – атрибут странничества. У А. Рублева «Троица» изображена в виде трапезы трех странников и ветхозаветного праотца Авраама и его жены Сары под дубом. Странник – несомненно, архетипическая фигура. Троица означает Бога в единстве и во множественности. В данном случае архетипом всех проявлений странничества является Христос. «Изображение трех лиц божества в виде ангелов со странническими жезлами в то время было также полно глубокого смысла. Христос за его земную миссию самоотречения, как и аскеты, ему подражающие, назывались странниками»<sup>129</sup>. У известного на Руси с XI века Иоанна Лествичника говорится: «Странничество есть невозвратное оставление всего, что в отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию. Странничество есть недерзновенный нрав, неведомая премудрость, необъявляемое знание, утаеваемая жизнь, невидимое намерение, обнаруживаемый помысл, хотение уничтожения, желание тесноты, путь к божественному возделению, обилие любви, отречение от тщеславия, молчания глубины»<sup>130</sup>.

Выражением героя лиминального типа и стал Андрей Рублев, который, с одной стороны, предстает монахом, приобщенным к религиозному институту (он был монахом Троицкого монастыря) и носителем духовности, а с другой – художником, человеком искусства, т.е. представителем интеллигенции, которая в русской истории всегда являлась средой, культивирующей оппозицию по отношению к иосифлянкой традиции и выражающей лиминальную стихию. Конечно, и до появления фильма А. Тарковского представители интеллигенции нередко являлись героями фильмов. Но при этом их позиция была жестко отредактированной. Они неизбежно выражали позицию государственности и, по сути дела, являлись носителями иосифлянкой традиции. Их знания, талант и интеллект были выражением лояльности по отношению к государству. Иное дело – в фильме А. Тарковского. Здесь присутствуют три основные категории общества: религия и интеллигенция в лице главного героя, власть – всегда жестокая и бесчеловечная, алчная и кровавая в лице враждующих между собой князей или же их жестоких слуг и, наконец, сам народ, о котором Рублев говорит,

что он — несчастный, но все вытерпит. С самого начала между этими категориями общества не существует никакой связи. И это отсутствие связи между ними метафизично, т.е. вечно.

Атмосфера происходящего всегда является предельно гнетущей, она беспросветна. Почти в каждой сцене идет дождь. Его так много, что он проникает даже в собор, заливая сакральные лики на фресках. Но именно последняя деталь позволяет установить, что у А. Тарковского дождь вовсе не призван провоцировать мрачное настроение. Дождь — это вода, которой наполнены реки, озера и многочисленные водоемы, в фильме неоднократно показанные с высоты птичьего полета. Таких съемок в фильме достаточно, начиная с первой новеллы, повествующей о крестьянине, рискнувшем подняться в небо и разбившемся. В соответствии с древнейшими представлениями вода — субстанция небесная. В этом своем символическом выражении она появилась уже в фильме «Иваново детство». В каждом кадре развертывающегося в фильме эпизода о создании подростком Бориской колокола идет дождь. Повсюду — слякоть и грязь. Юному мастеру, отважившемуся взвалить на себя такую ответственность, негде даже найти место, чтобы заснуть. Но, в конце концов, не в этом дело. А дело в том, что, несмотря на эту беспросветную жизнь, грязь и вечный дождь, люди стремятся взлететь в небо и взлетают даже ценой своей жизни, заново открывают секрет литья колокола и создают шедевры, восхищающие иностранных послов. Наконец, они способны противостоять самым пессимистическим воззрениям в жизни и искусстве, о чем свидетельствует и жизнь, и деятельность Андрея Рублева. Ведь весь фильм, который, кажется, распадается на вполне самостоятельные новеллы («Праздник», «Страшный суд», «Скоморох», «Колокол» и т.д.) развертывается как спор двух альтернативных творческих позиций, — с одной стороны, такой авторитетной и одобряемой церковью традиции, представленной византийским мастером Феофаном Греком и, с другой — менее известной и более для церкви сомнительной традиции, представленной Андреем Рублевым. По сути, это классическая византийская традиция, с одной стороны, и местная, национальная традиция, утверждающая себя вопреки авторитетной и для церкви канонической.

Проблема заключается также и в том, что в этих альтернативных традициях можно узнать традицию иосифлянскую и традицию лиминальную. Спор между расписывающими вместе Благовещенский собор в Московском Кремле Феофаном Греком и Андреем Рублевым происходит в соборе. Феофан, будучи носителем византийской традиции, убежден: «Страшный суд скоро. Все как свечи гореть будем». Когда Андрей возражает ему и спрашивает: «Как ты с такими мыслями писать можешь?», Феофан весьма показательно отвечает: «Я Господу служу, а не людям». Из этого ответа вытекает, что сам Господь предстает карающим и жестоким, почти языческим богом. Да и как иначе? Ведь Феофан убежден, если бы Иисус снова пришел на землю, то его распяли бы снова. Ведь когда люди собираются вместе, то, что бы они

ни делали, они кончат тем, что творят зло, даже если убеждены, что творят добро. Феофан знает, ради чего он пишет иконы. Ему важно с помощью иконы спровоцировать в людях страх. Страх перед жестоким и карающим Богом, о котором пишет К. Леонтьев. Рублев же верит в изначально добрую природу людей и отказывается их пугать. Другой, менее удачливый и менее талантливый его спутник Кирилл говорит Феофану о Рублеве: «У него нет страха». Потому и столь затянувшаяся пауза перед росписью очередной церкви. Ведь одним из центральных сюжетов здесь будет Страшный суд. Как его писать? Сам Рублев отказывается писать грешников, кипящих в смоле. Писать эти привычные образы ему противно. «Народ не хочу пугать» — говорит он. Но ему возражают: «На то он и Страшный суд». И тогда один из учеников читает то место из Нового Завета, где говорится о любви как основе основ.

Однако следующей сценой будет ослепление резчиков в лесу. И такой монтаж эпизодов, несомненно, усиливает позицию Феофана. Затем идет новелла «Набег», т.е. взятие татарами Владимира и разрушение Успенского собора; разве это уже не Страшный суд? Пауза перед написанием Страшного суда, растянувшаяся на несколько месяцев, когда игумен и все монастырское начальство проявляет крайнее недовольство поведением Рублева. Казалось бы, все свидетельствует о том, что нужно следовать позиции Феофана. Люди заслуживают того, чтобы их карали. Разве не свидетельствует об этом поведение представителей власти? Например, вражда между братьями князьями, когда один из них ведет татар на Владимир, чтобы убить и своего брата, и жителей города, и разрушить собор, чтобы расширить свои владения. Или ревность князя к своему брату, который дал больше денег на убранство собора, и потому в его владениях собор будет лучше. Эта мысль затмевает ум князя, и он посылает стражников ослепить направляющихся к его брату резчиков по камню. А эпизод избиения стражниками князя скомороха за то, что тот изобразил в смешном свете боярина, т.е. позволил себе посмеяться над представителями власти и закона? А эпизод расправы стражников с мужиками и бабами после языческой ночи, как в новелле «Праздник»? И эта расправа происходит явно с ведома церковной власти, искореняющей языческие обряды. Наконец, когда монах обличает предателя-князя, приведшего татар, чтобы убить своего брата и завладеть его княжеством, ему заливают свинцом глотку и привязывают к бегущей лошади. А эпизод, в котором князь представляет Борису заморским послом, после чего стражник обращается с юным гением как с собакой.

А что уж говорить о сподвижниках Андрея — монахах, живописцах, почти святых. Вот Кирилл. Зависть по отношению к талантливому Андрею затмила его сознание. Он не может смириться с тем, что Бог обделил его талантом, а вот Андрея одарил сполна. Феофан прислал своих людей не за ним, а за Андреем. И тогда происходит бунт Кирилла — обличение всей монашеской братии, что заканчивается изгнанием его из монастыря. Вернется он туда постаревшим и сильно побитым жизнью, его не узнают даже мо-

нахи, с которыми ему пришлось прожить многие годы. И только время и страдания да еще осознание близости скорого ухода из жизни примиряют его с Богом. И вот после новеллы «Набег» во сне Рублев снова встречается с Феофаном. Разговор происходит уже в разрушенном Успенском соборе. На полу — тела убитых владимирцев. На стенах — обгоревшие фрески. И снова тема огня, сожжения, пожара, т.е. Страшного суда. Наконец-то Рублев признает правоту Феофана, говоря, что полжизни провел в слепоте. Фильм А. Тарковского подкупил тем, что впервые в русском кино религиозная тема прозвучала на западный манер, т.е. грешники предстали не в своем коллективном — конфессиональном или классовом облике, а просто как индивидуальности. В его фильме антииндивидуалистическая традиция оказалась радикально пересмотренной.

Этот мир, разумеется, безумен. И бродит в каждой новой новелле фильма безумная девушка, ассоциирующаяся с Русью вообще. Она переживает, волнуется, когда Рублев не может приступить к написанию Страшного суда на белоснежной стене нового собора, она заплетает косу убитой татарами женщины на полу разрушенного собора, когда на него падает снег. «Ничего нет страшнее, когда снег в храме падает». Она восхищается подаренными ей татарами нарядами и, подавшись на их ласки, уезжает в Орду, несмотря на все усилия Андрея. Ведь к этому времени Андрей оказался одиноким. Убиты татарами его ученики, от него ушли сподвижники — Даниил и Кирилл. До сих пор его сопровождала лишь дурочка. В эпизоде татарского набега на Владимир один из воинов князя пытается ее изнасиловать, но Рублев, беря грех на душу и защищая ее, насильника убивает. Невозможно уберечь свою душу в этом жестоком мире. Мир втягивает Андрея в жестокие отношения. Он оказывается неспособным устоять и от соблазна в языческую ночь. Не смог устоять перед женщиной, что для монаха грех. И утром он предстает перед недоумевающими и растерянными учениками и сподвижниками избитым и с синяками на лице. К тому же и мужики приняли его за доносчика и, опасаясь, что он наведет на них княжескую дружину, чуть было не убили, но только привязали к столбу. И тогда художник дает обет молчания: «Я писать больше никогда не буду». Он раскаивается в том, что с ним произошло. Он кончается как мастер, как художник, зарывая, как выразился Кирилл, свой талант в землю.

Тема покаяния, которую мы обычно связывали с фильмом Т. Абуладзе, а затем усмотрели ее продолжение в «Острове» П. Лунгина, несомненно, появилась уже в фильме А. Тарковского. Рублев признается Феофану, что убил человека (ситуация из фильма П. Лунгина). Феофан говорит на это: «Бог простит, только ты себе не прощай. А грех твой. Научись делать добро». Андрей понимает творческие муки Бориски и старается его поддержать. Сначала он просто появляется, чтобы увидеть суетящегося в яме Бориску, увидеть юного гения падающим от усталости. Затем, когда представление нового колокола с участием заморских гостей заканчивается и Бориской

перестают интересоваться, юный гений уходит от места своего триумфа, падает от бессилия и плачет. И тогда постаревший Рублев подойдет к нему, поднимет, прижмет к груди и впервые после многих лет молчания заговорит. Он знает, что будет делать дальше. Молчать больше невозможно. Это действительно грех. Необходимо действовать. И будут они с Бориской странствовать по Руси — один лить колокола, другой писать иконы. Таков путь художника как странника. Такова уж у них судьба.

Впрочем, это не их личная судьба. Их судьба определена тем, кто когда-то молча нес свой крест на Голгофу. Не случайно спор Феофана с Рублевым прерывается эпизодом с Христом, несущим на фоне такого русского пейзажа крест. И конечно, Христос в этом эпизоде совсем не соответствует духу феофановской иконописи. Христос здесь не грозный Судия. И этот экранный Христос явно не требует служить ему так, как это понимает Феофан. Он молча и с достоинством переносит свои страдания. Он добр и скорее печален, чем героичен. Таким он запечатлен и на иконе самого Рублева — звенигородском «Спасе». В финале режиссер покажет эту икону. Именно «Спас» свидетельствует о том, что Андрей Рублев обрел самостоятельность. До сих пор он писал, оглядываясь на своего учителя Феофана Грека, т.е. на византийскую традицию. В «Спасе» впервые Христос приобрел национальные черты, и этот образ стал на Руси каноническим изображением Христа. Н. Демина формулирует: «Безусловно, в нем впервые был найден русский идеальный образ Христа, отличный от образов предшествующего искусства, иногда поражающего зрителя суровостью своего выражения»<sup>131</sup>. Констатируя, какой поворот произошел в древнерусском искусстве, Н. Демина подробно останавливается именно на образе, столь отличающемся со времен Рублева от византийского Спаса. «Самое значительное в этом новом облике — взгляд. Он направлен прямо на зрителя и выражает живое и деятельное внимание к нему; в нем чувствуется желание вникнуть в душу человека и понять его. Брови свободно приподняты, отчего нет выражения ни напряжения, ни скорби, взгляд ясный, открытый, благожелательный. Перед нами как бы сильный и деятельный человек, который имеет достаточно душевных сил и энергии, чтобы отдать себя на поддержку тем, кто в этом нуждается»<sup>132</sup>. Финал фильма — это вообще апофеоз рублевской иконописи. Режиссер здесь стремится раскадровать рублевские фрески и показать каждую их деталь. Иные мизансцены напоминают уже успевшие развернуться в фильме эпизоды. В частности, на иконе мы видим даже коней, а ведь это постоянный пластический мотив в фильме А. Тарковского. Они появляются буквально в каждом кадре.

Конечно, если сейчас снова вспомнить об альтернативности религиозных традиций, то кажется, что в этом фильме А. Тарковский стоит на позиции «розового христианства», представая борцом и отстаивая перед Феофаном Греком и вообще византийским письмом собственную манеру. Это, несомненно, осознанная и последовательно проведенная программа

лиминальной традиции. Сам Рублев смысл этой традиции формулирует так: «Через молитву от видимого к невидимому душа дойти может». Но ведь в религиозный ритуал включена и икона, а значит, путь от видимого к невидимому лежит через икону. Собственно, именно это определяет и платоновскую традицию. Так что Андрей Рублев исповедует принцип Платона. Тем не менее в этом фильме где-то на втором плане не исчезает совсем и византийский мотив страха и возмездия, т.е. неизбежного Страшного суда. До того как в финале будут показаны рублевские фрески, на экране появятся тлеющие от погасшего костра угли. Обгоревшее дерево, как и в фильме «Иваново детство», постоянно появляется в кадрах. Это напоминание о мотиве воспламенения, а следовательно, Страшного суда. Ведь и Христос на фреске, пусть и рублевский, смягченный и прощающий, несет в себе что-то и от византийского архетипа грозного Судии. Он смотрит с иконы на зрителя с раскрытой книгой и указующим перстом. Все-таки он сохраняет образ грозного судьи. И когда появляется изображение «Троицы», то в фонограмме слышатся раскаты грома. И образ огня и грома все же не предвещает гармонии, к которой тяготеет Андрей Рублев. Они не исчезают навсегда, и их забыть невозможно. Да и люди, разве они стали лучше, добрее, чище? И хотя Рублев жалеет их, понимает причины их агрессивности и жестокости, тем не менее возмездия он не исключает. Значит, рублевское начало не исключает феофановского. И продолжает передвигаться иконописец Рублев по Руси от храма к храму, расписывая их стены, чтобы пробуждать в людях добро и человечность. И не успокоится художник до тех пор, пока не наступит в мире гармония и уже некого будет карать и судить. Ведь странствования готической души, искушаемой соблазнами и угнетаемой отчаянием, объясняются ее преданностью высокому духовному идеалу, который пока еще невозможно воплотить в жизни. Странник Рублев – максималист, и своей позиции он не уступит. Но если так, то зажигаемая им свеча – свет духовной идеи, освобождающей от греха и жестокости, будет продолжать гореть, и жизнь на Руси будет иметь продолжение. И хоть от мира и власти странник далек, тем не менее этот мир зависит от его внутреннего духовного горения. Он – подвижник, он – святой, он – носитель идеи и идеала.

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 в XX веке человечество переходит к новому зони, в котором будет утвержден религиозный идеал Иоанна, то выразителем этой ментальности немецкий философ считал Россию. С этим можно поспорить, поскольку этому мешает активность первой, т.е. иосифлянкой 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 иудея<sup>133</sup>. 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 торжествовать братство<sup>134</sup>. Особенно убедительно эта идея звучит в Евангелии от Иоанна. Именно в нем выражен дух согласия, любви и примирения. По мнению исследователя, «Троица» Рублева – голос самой Руси, призывающей к миру и единству<sup>135</sup>.

Естественно, что иосифлянская традиция могла проявиться в эпоху жесткой (т.е. сталинской) государственности, а традиция Нила Сорского – в эпоху начавшегося ее распада или в эпоху «оттепели», о чем и свидетельствует фильм «Иваново детство». Для нас последняя эпоха показательна активизацией в литературе лиминальности, которая хотя и не развернулась в кино в полную силу, но все же имела там резонанс. Для нашей темы, пожалуй, показателен фильм «Прощание», поставленный по повести В. Распутина Э. Климовым, а задуманный Л. Шепитько. Он показателен тем, что очередная гигантомания, связанная с построением гидроэлектростанции и соответственно с затоплением земель, и в частности острова, где стоит много веков деревня, воспринимается чем-то вроде Страшного суда. По возникающим постоянно в кадрах рабочим в целлофановых плащах, что, видимо, должно вызвать ассоциацию со слугами Антихриста, можно лишь догадываться о том, каким был замысел Л. Шепитько. Режиссер, изумивший в предыдущем своем фильме аналогией с евангельским сюжетом, видимо, и в этом фильме имел намерение ориентироваться на религиозные мифы.

Таким образом, как в отношении к государству, так и в отношении к религии, русский человек раздваивается. Ясно, что в России и до сих пор существуют приверженцы как первого, так и второго типа. Любопытно, что большевики начали с разрушения жесткой государственности, но тем не менее кончили возведением еще более жесткого государства, почти упразднившего церковь. Столь противоречивое в России отношение к государству, которое стало одновременно и творческим ответом на Вызов, и самим Вызовом, соотносится и с другими противоречиями, в том числе в духовной сфере. Это ощутил, например, К. Леонтьев в отношении к сути христианского учения и даже к самому образу Христа. Об этом напоминал в 20-е годы А. Луначарский: «У Христа два лица: учитель смиренной мудрости, образец кротости и всепрощения и как обличитель господствующих порядков – он ужасен и мрачен»<sup>136</sup>. К. Леонтьев констатировал в XIX веке появление «розового христианства», смысл которого, как нами уже отмечалось, заключается в понимании христианства как учения о наступлении всеобщей гармонии и всеобщего примирения людей, т.е. учения, в котором Евангелие от Иоанна было прочитано под знаком модерна, искоренившего эсхатологические и апока-

липтические образы в истории. Когда К. Леонтьев пишет о «розовом христианстве», он имеет в виду Л. Толстого и Ф. Достоевского, которые у него предстают еретиками. Стало быть, «розовое христианство» имело место в ментальности русских людей, и мы к этому еще вернемся. Однако противоречие заключается в том, что в русской ментальности не менее устойчивой оказалась и апокалиптическая традиция, т.е. та, сторонником которой выступает К. Леонтьев. Ведь в эпоху революционных бурь Христос воспринимался беспощадным революционером, призывавшим к разрушению существующего мира. В эпоху революционной смуты в России в массовом сознании всплывали оба образа. Но гораздо более интересным было то, что русская революция вызывала к жизни новый вариант религии.

### **Лиминальная традиция русской культуры в политизированной интерпретации**

Сохраняя византийскую традицию, Россия тем не менее активно ассимилирует ценности западной цивилизации. Это, например, проявляется в усвоении в России установок протестантизма. Не случайно некоторые мыслители утверждали, что русская революция осуществила то, что должна была осуществить Реформация в ее русских формах. Вообще, вопрос о религиозности как существенном признаке ментальности русского человека не сводится к византийской и иудаистской традиции, о чем мы еще скажем. В русской ментальности отмеченные традиции используются в свойственных этой цивилизации антизападных тенденциях. Однако в России религиозность несет на себе печать и западничества в его позитивном смысле. Это проявляется в протестантских ориентациях русского человека, которые в петровскую эпоху были весьма активны. Хотя реальностью они были уже и в XVII веке. Как нами уже отмечалось, В. Соловьев писал о раскольниках, что они представляют индивидуализм, позволяющий поставить их рядом с протестантами. Ведь именно староверы выдвигают на первый план отдельную личность, личную веру и совесть. Но активность протестантской традиции можно фиксировать и позднее, особенно в XIX веке.

Здесь самое время продолжить тему об источнике кинематографического вдохновения – русской литературе XIX века. Как утверждает А. Тойнби, все великие религии рождаются в результате столкновения цивилизаций. Так, для него возникновение ислама – сирийская реакция на длительное вторжение эллинизма в древнесирийский мир<sup>137</sup>. Но ведь и христианство – результат столкновения греко-римской и сирийской цивилизаций<sup>138</sup>. «Христианство и ислам возникли как альтернативные ответы сирийского мира на греко-римское вторжение; христианство – как ненасильственный Ответ, ислам, напротив, – насильственный»<sup>139</sup>. Сам А. Тойнби давление греко-римской цивилизации на другие цивилизации сравнивает с сегод-

нышним давлением западной цивилизации на другие цивилизации. Нас интересует православная цивилизация. Конечно, новой религии от столкновения западной и православной цивилизации в XIX веке не возникло. Но возникла имеющая мировой резонанс великая русская литература. Она не была чем-то внешним и не соприкасающимся с религией феноменом.

Любопытно, что иоаннический мотив, т.е. мотив братства, культивируемый православием, и в русской литературе, и в русском кино проявится в виде лиминальности. Речь идет о сакрализации униженных и обездоленных, что опять же предстает эхом средневекового мирозерцания. Как доказывал М. Фуко, прометеевский человек после Средних веков отказался от сакрализации «пороговых» людей, загнав их в госпитали и богадельни. Это тоже признак модерна. Иное дело — в России. Здесь, собственно, и революция-то разворачивалась не как восхождение третьего сословия, как это имело место на Западе, а чтобы сделать лиминальную личность «всемирной». Носители лиминальности ускользают от сети социальных классификаций. Но выход из социальной иерархии одновременно является и выходом из истории, что тоже для русского человека весьма характерно. Собственно, это и есть тип средневековой, или готической, личности, которая во многом в российской цивилизации сохраняется. В русском искусстве этот тип личности сакрализуется.

Культивирование средневековых ценностей проявилось в сочувствии к униженным и обездоленным, не важно, являются они отдельными индивидами (нищие, странники, проститутки, изгои, люмпены и т.д.), целыми классами (пролетариат) или даже этносами и народами. С некоторых пор русских стало модно называть колонизаторами и даже оккупантами. Как же, ведь они — носители имперского сознания и представляют империю. Но очевидно же, и об этом много написано, что кроме имперской, т.е. государственной, модели колонизации народов, существовала также стихийная, так называемая народная колонизация, которая по отношению к имперской была даже оппозиционной, ибо была ничем иным, как бегством от государства, сопротивлением ему. Заселяющие новые территории беглые русские часто не имели поддержки со стороны государства. «Практически беззащитные, рассчитывающие в большинстве случаев на себя, а не на покровительство государственной власти, русские переселенцы не имели никакой возможности ощущать себя «высшей расой»<sup>140</sup>. Часто, будучи беглыми и совсем не добровольно оказывающимися в инокультурном окружении, русские были теми же лиминальными существами, что и представители местного населения. Они были движимы лишь религиозной идеей.

Значит, проявления личности лиминального типа невозможно объяснить имперскими установками. В основе их деятельности нередко лежит христианский импульс сочувствия к униженным и отверженным в любых проявлениях. Этот психологический импульс связан с идеей братства, по сути своей, христианской. Без этого трудно понять и русский киноавангард

20-х годов. Обратимся, в частности, к фильму В. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928). Конечно, русская революция активизировала возрождение разных, в том числе населяющих Азию этносов, пришедших в движение. Русские люди, ощутив на короткий миг себя свободными, протянули руку братства всем другим этносам, тем более что, согласно идее евразийцев, русские с населением Азии тесно связаны. Казалось, что именно постреволюционная Россия и в самом деле демонстрировала свое евразийское происхождение. Имея в виду последствия революции, Г. Флоровский констатировал активизацию евразийского комплекса. «Заговорили на своих признанных теперь официальными языках разные туранские народы: татары, киргизы, башкиры, чувашаи, якуты, буряты, монголы стали участвовать наравне с русскими в общегосударственном строительстве, и на самих русских физиономиях, ранее казавшихся чисто славянскими, теперь замечаешь, что-то тоже туранское; в самом русском языке зазвучали какие-то новые звукосочетания, тоже туранские. Словно по всей России опять, как семьсот лет тому назад, запахло жженым кизяком, конским потом, верблюжьей шерстью — туранским, кочевым... И встает над Россией тень великого Чингисхана, объединителя Евразии...»<sup>141</sup>.

Да, следует признать, что если в русской революции проявилось антизападное начало, то совершенно естественно, что она иллюстрировала идею евразийцев, а следовательно, общность народов России и Азии. Однако Г. Флоровский предупреждал, что увлечение евразийством наталкивается в России на существенный барьер — несходство религий. Православие все же — часть общего христианского мира. Подчеркивая свое азиатское начало, русские ослабляют связь, с одной стороны, с Западом, с другой — с Византией, от которой они получили религиозное, т.е. христианское воспитание. Представители русского киноавангарда не углублялись в философские откровения евразийцев, да и не могли, поскольку евразийцы были их современниками, правда, эмигрантами, и их трудов они, видимо, читать не могли. Они разрабатывали одну заимствованную в христианстве идею — идею иоанновского братства, правда, в ее новом, революционном, а следовательно, атеистическом смысле. В конце концов, эта идея братства в такой же степени оказалась присущей христианству, как и социализму.

Фильм «Потомок Чингисхана» В. Пудовкина — может быть, единственный фильм 20-х годов, в котором документально фиксируется буддийский культ. Причем этому посвящен довольно значительный по длительности эпизод, нарушающий драматическое развертывание сюжета. В плане воспроизведения религиозных ритуалов на экране он не имеет себе равных. И все-таки смысл иной религии здесь не раскрыт. Режиссера интересовал другой мотив. Буддийский культ подается здесь как экзотика, а также как элемент метафоры масок, срываемых с английских колонизаторов, т.е. в своей идеологической функции. Это типично монологический взгляд на другой тип цивилизации, причем взгляд носителя мессианской идеи.

Вообще, тема, связанная с взглядом на ту или иную религию постороннего, чужого, т.е. человека иной культуры, любопытно звучит в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев». Указывая на изображение Девы Марии на стенной фреске разрушенного Успенского собора во Владимире, татарский вождь спрашивает: «А что это за баба лежит?» Ему отвечают: «Это не баба, а Дева Мария». Указывая на Христа, вождь снова спрашивает: «А это кто?» Ему отвечают: «Это ее сын». Вождь недоумевает: «Какая же она дева, если у нее сын?» Впрочем, спорить он не имеет намерения, он уже привык: «У вас на Руси и не такое бывает».

Сакральные танцы в ламаистском монастыре в фильме В. Пудовкина кажутся экзотикой, чего нельзя сказать о фиксации оператором природного ландшафта, монгольских степей, снятых с большой любовью. Тем не менее беллетристический, т.е. приключенческий, с одной стороны, а, с другой – пропагандистский, идеологический момент в фильме вытесняет все остальные. Пытаясь передать свое удивление перед сложностью обрядов чужой религии, режиссер не отдает отчета в том, что и чужая религия, и чужая культура сформировали и особый тип личности, и особое отношение к миру. Здесь призывы к пересозданию мира непонятны, ведь этот мир здесь воспринимается изначально гармоничным. Мессианский же тип личности, от имени которого развертывается повествование в фильме В. Пудовкина, этого не допускает. Он убежден, что его вера – единственно правильная. Такая убежденность – иллюстрация монологического отношения к миру. И его носителями в начале XX века выступали русские.

Тем не менее след религии в фильме все же имеется. Он связан не с буддизмом, а с христианством. Таким образом, аурой лиминальности в фильме В. Пудовкина наделен уже не сын охотника, монгол-бедняк, а все монголы, воспринимаемые братьями. То, что монголы имеют другую веру и придерживаются другого отношения к жизни, русских, судя по фильму В. Пудовкина, не интересует. Они находятся во власти идеи мировой революции. Монгольскую ситуацию русские увидели сквозь призму своей пассионарной, точнее, революционной идеи, как сегодня американцы видят положение арабов сквозь либеральные очки. Пути исторического идеализма поистине неисповедимы. В. Пудовкина и О. Брика больше всего интересовал вселенский резонанс русской революции, позволивший угнетенным народам, и прежде всего народам Центральной Азии, в частности монголам, оказать сопротивление европейским колонизаторам. Пафос фильма В. Пудовкина – в возникающем поверх национальных различий экзистенциальном братстве.

В одинокой юрте в монгольской степи умирает старый охотник. Его пытаются поставить на ноги монах-целитель и сборщик податей на монастырь, и тот и другой за исполняемые ими обряды не прочь получить хорошее вознаграждение. Поехать на базар, чтобы продать там меха, больной человек не может. Поэтому вместо него должен поехать его сын Баир. Он

может продать и дорогой мех убитой его отцом лисицы – единственной ценности семьи. На площади, где происходит торговля, собирается множество охотников. Скупщик, английский предприниматель, берет шкурки за бесценок, а продает значительно дороже. За дорогую шкуру лисы, которая ему нравится, он готов дать больше, но недостаточно. Баир недоволен и пытается вернуть мех. Возникает столкновение. За оскорбление белого человека Баира объявляют преступником, но он убегает. Скрываясь в горах от преследования, он принимает участие в вооруженном столкновении партизанского отряда, связанного с Красной армией, с частями английской армии. Баир спасает от смерти русского командира, бывшего шахтера из Донбасса, знакомится с русскими, становится их другом.

Следующие эпизоды фильма посвящены дипломатическому посещению начальника штаба английской армии ламаистского монастыря. Посещение мотивируется необходимостью укрепления связи с местным населением. Пока генерал произносил речь и приветствие ламе, душа которого переселилась в младенца, а именно к нему генерал и обращает свои дипломатические речи, английские солдаты пытаются отобрать у местного населения скот. Монголы пытаются сопротивляться. Дипломатическая церемония в силу возникшей опасности неожиданно прерывается. Генерал спешит в штаб. Ему докладывают, что захвачен один из повстанцев. Это Баир. Генерал приказывает его расстрелять. Английские офицеры отобрали у Баира вещи. Среди них находят амулет, вскрыв который, обнаруживают строчки на древнемонгольском языке. Оказывается, владелец грамоты – прямой потомок Чингисхана. В сознании услышавшего перевод генерала зреет план. Владельца этого амулета можно сделать местным марионеточным князьком, тем самым усилить власть англичан над монголами. Но слишком поздно: Баир расстрелян. Кстати, в этом месте режиссер демонстрирует виртуозное владение гриффитовским приемом – параллельным монтажом. Попытки прочесть строчки на древнемонгольском языке в штабе постоянно чередуются проходами арестованного Баира к месту казни. Впрочем, этот прием характерен для всего фильма. Так, например, строится и тщательное приготовление английского генерала и его супруги к дипломатическому ритуалу в дацане – ламаистском монастыре, с одной стороны, и чередующегося с ним приготовления буддийских монахов в монастыре к сакральным ритуалам, которые должны быть показаны генералу. Маски, которые надевают монахи, соотносятся с «масками» английского генерала и его супруги, ведь они пекутся не столько о религии монголов, сколько об укреплении своего влияния и своей власти.

Однако Баир все же не погибает, хотя он и был тяжело ранен. Генерал лично контролирует действия врачей, пытающихся сохранить жизнь герою. Когда Баир выздоравливает, из него как потомка великого завоевателя пытаются сделать марионеточного главу, который бы мог издавать приказы своему народу в интересах английского правительства. Однако замыслу

генерала осуществиться не суждено. В штабе появляется скупщик мехов. Он спешит вручить своей любовнице дорогую лисью шкуру. Но ее узнает Баир. Он пытается стащить ее с подруги скупщика. Завязывается драка. Справиться с Баиром военные и чиновники не могут. Его возмущение слишком велико. Из его уст вырывается обращенный к англичанам призыв: «Долой грабителей, бандитов, воров!» Наконец, Баир вытаскивает саблю, пытаясь поразить ею тех, кто пытался его возвести на трон. Вокруг груды поломанной мебели. Гнев «потомка» великого завоевателя оборачивается гневом великого освободителя, каким становится Баир. Этот гнев символичен. Столкновение в английском штабе перерастает в столкновение английских военных с местными повстанцами. Гнев Баира расширяется до коллективного бунта, восстания монгольского народа против колонизаторов. Возмущение монголов принимает космические масштабы и разворачивается как ураган над Азией. Это уже революция, мировая революция. Таков резонанс Москвы, о которой Баир слышал от умершего героической смертью командира партизанского отряда. Это резонанс воли восставшего русского народа, протянувшего всем угнетенным братьям руку. Мировая революция уже в разгаре. Так христианский мотив братства получает революционное звучание. Так сформированная православием и проявившаяся уже в литературе XIX века сакрализация лиминальности вписывается в пафос русской революции.

Однако революция хотя и явилась следствием распада очередного «Третьего Рима» в формах петровских и послепетровских форм империи, но все же продемонстрировала в этой цивилизации очередной пассионарный взрыв. А всякий пассионарный взрыв чреват навязыванием миру одной цивилизацией коммуникации в форме монолога, а не диалога. Русский пассионарий начала XX века жаждал мировой революции, т.е. свойственная ему утопическая картина мира должна была, как он считал, стать универсальной. В этом тоже проявился византийский комплекс русских. Копившееся целые столетия недоверие к представителям другой, хотя и христианской, веры должен был получить какой-то выход. Он и проявился в мессианизме русских, на этот раз в формах мировой революции. Ведь большевистская утопия — очередной реванш русского византийца, уверенного в том, что в своей вере он прав («православие») и что эта сфера является более истинной, чем другие. Такова религиозная подкладка атеистической русской революции.

Поскольку в ситуации активизации византийской традиции в революционной ментальности русских диалог оказался невозможным, то естественно, что Азия в фильме В. Пудовкина предстала лишь в виде униженных и оскорбленных охотников, восстающих под воздействием русских партизан против английских колонизаторов. На первый план вышел лиминальный комплекс представителей Азии, а сама Азия с ее ментальностью, культурой и, наконец, верой оказалась вынесенной за скобки. И хотя

очевидно, что В. Пудовкин увлекся буддийскими формами культа, о чем свидетельствует длительность эпизодов, ему посвященных, тем не менее здесь этот культ из иной веры режиссеру понадобился в виде метафоры. Монолог явно не способствовал открытию иной культуры, в которой любое революционное возмущение отвергалось, ибо установкам буддизма не соответствовало.

Но если в начале XX века открытию иных культур мешало проявившееся в революции пассионарное напряжение, то, может быть, спустя почти столетие диалог в отношениях между культурами может оказаться достижимым? Поставив этот вопрос, обратимся к фильму Н. Михалкова «Урга – территория любви», который вполне бы мог тоже быть названным «Потомком Чингисхана». Дело в том, что сюжет фильма, если, конечно, он здесь есть, сосредоточивается вокруг проблемы нужен или не нужен в семье четвертый ребенок. Семья – муж и жена, трое детей и бабушка живут в степной юрте, т.е. это, как принято говорить, сельские жители. В городе они почти не бывают, хотя Гомба, как зовут мужа, послушавшись матери, взял в жены городскую девушку. Ведь в городских семьях обычно ограничиваются одним ребенком. Вот и жена Гомбы отказывает мужу в любви, поскольку не хочет четвертого ребенка. Из-за этого в семье разлад. Она требует от мужа, чтобы он учился городской жизни, купил телевизор и, наконец, поехал в город и купил в аптеке презервативы, что он и делает, хотя стеснительность не позволяет ему выполнить требование жены, в результате чего в семье все-таки появится четвертый ребенок. Его назовут Теймуджином. Так звали легендарного Чингисхана, покорителя Евразии.

Тема азиатского правителя появляется не только в финале фильма, когда сообщается о рождении четвертого ребенка. В материализовавшемся на экране сне Гомбы, когда он возвращается из города с телевизором и делает в степи передышку, она является главной. Внезапно по степи проносится конница, возглавляемая Чингисханом, а в Чингисхане зритель узнает навещающего семью Гомбы чудака-алкоголика, опустившегося бродягу. Жестокий Чингисхан с презрением разбивает телевизор и велосипед, спрашивая Гомбу: «Где твои лошади и оружие?» Не получив ответа, его воины закатывают героя и его русского друга в ковры и тащат по степи.

Пожалуй, ответ на вопрос, почему режиссер обратился к монгольской теме, появляется именно во сне героя. Фильм явно навеян чтением только что напечатанных в конце 80-х, прежде запрещенных сочинений последнего евразийца Льва Гумилева, а также новейшими евразийскими настроениями в России. Ведь в период объявленной перестройки, когда в юрте включают телевизор, на экране появляется Михаил Горбачев с американским президентом Р. Рейганом, маятник в России снова качнулся на Запад. Но каждое движение к Западу провоцирует азиатский комплекс России. И снова в России, как в 20-е годы, запахло жженым кизяком, конским по-



том и верблюжьей шерстью. Поэтому кино не могло на этот комплекс не отреагировать. Это и произошло в фильме Н. Михалкова. Отсюда появление сна — воспоминания о созданной Чингисханом могучей империи, у которой Россия многое позаимствовала.

Однако тема Чингисхана появляется и затем, чтобы зафиксировать контраст между некогда героическими монголами, культурными героями и теми современными монголами, что былые доблести успели утратить. Это уже не воины, а незаметные степные пастухи, которые хотя и сохраняют еще какие-то древние обряды, но под воздействием города становятся в жизни беззащитными и растерянными. В общем, вырождаются. Если этого еще нельзя сказать применительно к главному герою, то кочующий по степи его чудаковатый знакомый этот вывод подтверждает. Конечно, скажем, у монголов еще сохраняется такой, например, обряд, как урга. Урга — это шест с веревкой, необходимый для ловли лошадей. Но он используется и в качестве сигнала. Там, где он оказывается воткнутым, совершается обряд зачатия человека. Другим в интимный обряд вторгаться запрещено. Торчащая урга оберегает таинство совершающегося. Конечно, урга — символ любви, жизни, Эроса и, в конечном счете, великого закона преемственности и воспроизводимости человеческой жизни. Хотя современный монгол во многом уже уступает героическому образу воина прошлого, тем не менее жизнь продолжается. Правда, фильм заканчивается грустной иронией. Там, где в степи зачинали четвертого ребенка и, следовательно, торчала урга, ныне высится высокая коричневая труба, а из нее исходит ядовитый дым, отравляющий воздух. Да и степь уже успела утратить свою красоту, она вся обезображена бульдозерами и техникой.

Однако фильм не только об этом. Пожалуй, главное в нем — это появление в этих степях русского человека. С ним-то и связана новая реальность уже не монолога, не стремления осмыслить чужое сквозь призму своей идеи, а, скорее, диалога. Сергей живет в Иркутске, а в степь приехал заработать денег. В этих местах он прокладывает дорогу. По сюжету все мотивировано, хотя, по сути, это все тот же метафорический русский тип странника, на этот раз оказавшегося в монгольской степи. Направляясь на грузовике в город, он заснул за рулем, и грузовик оказался в реке. Впрочем, причиной катастрофы послужил вовсе не сон, а испытанный Сергеем испуг, ведь он обнаружил в траве кости покойника. Эта деталь становится первым соприкосновением с чем-то непонятным и загадочным. С иной культурой. Потом монгол объяснит, что это — один из его родственников, что его хорошо клюют птицы и скоро он превратится в Бога. Сергею это непонятно, как непонятна Дева Мария с ребенком в фильме «Андрей Рублев» другому монголу, но придется допустить, свыкнуться. Другое, чужое вовсе не означает плохое.

Следующее соприкосновение с другой культурой — обряд встречи чужеземного гостя. Он уже в том, как по этому случаю забивают барана. Сергею

это тоже непонятно. Приготовление жаркого предназначено для Сергея, но он решает ужинать в одиночку, удалившись со своим продуктовым пакетом в сторону. Но все старания русского позволить ему ограничиться скромной трапезой, напрасны. Усевшись вокруг стола, члены семьи не могут приступить к ужину, пока за столом не окажется гость. Незнакомому обычаю Сергею пришлось подчиниться. Так он учится постигать другую культуру.

Конечно, Сергей постоянно сталкивается с незнакомым образом жизни, но среди монголов чужаком он себя не ощущает. Оказавшись с Гомбой в ресторане, он просит, чтобы оркестр сыграл русский вальс «На сопках Маньчжурии». Однако тут этой мелодии не знают. Выход найден, ведь у него на спине татуировка: ноты этого вальса. Монгольский ансамбль играет русский вальс, а Сергей исполняет его на подмостках ресторанной эстрады. Значит, все-таки между своим и чужим точки соприкосновения существуют. Значит, евразийская природа русского — не утопия. Тема братства в фильме имеет развитие. Когда этот поступок Сергея в ресторане местная полиция принимает за хулиганство и забирает его в участок, то монгол бросается его защищать, а когда это не получается, обращается за помощью к известному эстраднему певцу. Тому удастся вызволить Сергея из беды. Итак, казалось бы, все подтверждает ту истину, что у русского человека — странника по миру везде родина. И только жена Сергея, которую он навещает в городе, грустно скажет: «Ой, Сережа, что мы с тобой здесь делаем?» Конечно, русские и монголы — разные люди. Гомба идет молиться в буддийский храм, а Сергей вспоминает свою родину и, естественно, православную церковь на фоне русского пейзажа. Но вот ведь что интересно. Рассказ в фильме, как обнаружится в его финале, ведется от неродившегося еще персонажа — четвертого ребенка Гомбы. Перед тем как фильм закончится, он успеет сообщить, что побывал на Байкале, что он вообще любит путешествовать и собирается в Японию. Откуда у него страсть к передвижению? Может быть, от русского странника Сергея, некогда побывавшего в монгольской степи, что так великолепно снята оператором.

Вообще, бедность сюжета во многом восполняется обилием великолепно снятых степных пейзажей да чудеснейшей, неземной музыкой Э. Артемьева. Но, в конце концов, это присуще не только русскому, остающимся по своей природе странником, но и каждому монголу, ведь это именно они, жители степи, являются по природе своей кочевниками. Это вообще евразийский комплекс. И может быть, именно от них, кочевников, степных жителей, русские и позаимствовали этот комплекс передвижения по земле. Собственно, это и есть гумилевская тема. Вот на такие размышления, вынесенные за скобки фильма В. Пудовкина, но раскрытые в фильме Н. Михалкова, этот фильм и наводит. Конечно, мотив лиминальности, прозвучавший с такой силой в фильме В. Пудовкина, здесь уступает евразийской философии. Но ведь евразийская философия не исключает религиозного мотива братства, наоборот, предполагает его.

Вообще, лиминальная стихия затухает не только в русском, но и в западном кино. А ведь еще в середине истекшего столетия взлет западного кино, не без влияния кино российского, во многом оказался возможным именно в силу лиминальной вспышки. Об этом свидетельствовали фильмы Ф. Феллини «Ночи Кабирии» и «Дорога», имевшие на Западе и в России колоссальный резонанс. Даже в американском кино («Маленький большой человек» А. Пенна, «Пролетая над гнездом кукушки» М. Формана и др.) лиминальные мотивы были сильны. Однако как только западное кино начало сдавать лиминальные, как и вообще лидерские позиции, даже в американском кино начали побеждать прямо противоположные лиминальности установки. Герой американского фильма оказывается во власти успеха, социального престижа, материального преуспевания. Это культ социального статуса, а не выхода из него. Не случайно некоторые русские философы уже констатировали измену, нет, не столько лиминальной традиции, но вообще принципу Просвещения — способствовать гуманизации и восхождению социальных низов.

Как пишет А. Панарин, сегодня в условиях дефицитности земных ресурсов планету пытаются избавить от лишних ртов и от всех неприспособленных. Имеет место торжество приспособленных над неприспособленными<sup>142</sup>. «Единое — в перспективе — пространство Просвещения, в котором должны были постоянно растворяться все расовые различия человечества сменяются пространством контр-Просвещения. Теории расовой наследственности берут реванш над теориями воспитания и перевоспитания»<sup>143</sup>. Неприспособленных выталкивают в резервации, и имеет место тихий экономический геноцид, что и приводит к столкновению цивилизаций. Вот как в этой перспективе мыслится русская идея, миссия российской цивилизации вообще, и в частности, в ее евразийском варианте. «В современном мире стремительно образуется и другой полюс — неудачливых и незадачливых, отлученных новой либеральной церковью. Сегодня они ищут поле своей идентификации, свое отечество, свою сверхдержаву, от которой требуется, чтобы она не уступила по некоторым критериям сверхдержаве, находящейся на противоположном полюсе. Кроме России такой сверхдержавы в мире нет. Свое сакральное отечество неприкаемые жертвы глобализации могут найти только в ней. Россия по недоразумению не раз пыталась соревноваться с первым миром по его собственным критериям успеха и могущества. Но это не ее призвание. Она призвана создать новое пространство «нищих духом», в котором суждено обрести свое человеческое достоинство всем тем, кому «первый мир» и «первая» сверхдержавы в нем окончательно отказали. И чем больше успеха достигают глобалисты в своем стремлении сегрегировать людей и огородить пространство, где царит мораль успеха, от людей, отмеченных печатью неуспеха, чем больше последних в мире, тем шире социальная база русскости, база русской идеи. В этом смысле русская идея отнюдь не национальна — это идея всемирной

империи новых бедняков, новых неудачников, новых изгоев мира сего»<sup>144</sup>. Следовательно, человечеству все еще нужен лиминальный потенциал русской литературы, несущей на себе печать православия с его средневековыми установками.

### **Русская литература как сфера рождения новой религии**

Какое 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 смирения. Это и есть линия Нила Сорского или Сергия Радонежского. Когда В. Шубарт говорит о русском человеке, он говорит о гармоническом типе личности. Но в данном случае точнее было бы говорить о русском как о мессианском типе личности, которого мы узнаем в героях русского кино – рабочих, пролетариях, крестьянах. Откуда он взялся? В качестве примера героя этого типа можно сослаться на образ фабричного паренька Максима из трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга. Обнаруживая в российской цивилизации мессианский тип личности, мы, по сути дела, получаем ключ к русскому кино как единому тексту. К этому типу можно отнести почти всех героев русского кино.

Несомненно, генезис этого типа личности связан опять же с византийской традицией. Хотя в подсознании этого героя можно обнаружить лиминальный мотив странничества и выхода за границы социальных статусов, он тем не менее в конечном счете склонен лиминальный идеал реализовать в формах жесткой государственности. Следовательно, преобладающий тип героя в русском кино соответствует традиции Иосифа Волоцкого. Эта религиозная, опирающаяся на жесткую государственность традиция просто не могла не актуализироваться в эпоху новых цезарей, т.е. в XX веке. Прометеевская эпоха или Новое время, в котором личность прометеевского типа или западная личность доминировала, для гармонического, готического типа личности была неблагоприятной. В результате он, ассимилируя западные ценности, ощутил себя в чуждых формах, органично из его культуры не вытекающих. Вот как об этой болезненной трансформации пишет 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 ландшафта и духом новой эпохи»<sup>144</sup>.

Этот дискомфорт не мог не стимулировать самость русской души, которая и демонстрирует в формах революции сопротивление. В русском коммунизме проявился тот же самый религиозный комплекс русской исклю-

чительности и избранности. Только в секулярной, точнее, политической форме. В полной мере его 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. 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. Однако дело не только в том, что на русской литературе XIX века лежит печать установок православия. У представителей русской литературы существовали замыслы не только возрождения веры (Ф. Достоевский), но и создания религии нового типа (Л. Толстой). Как мы уже упоминали, Д. Мережковский посвятил Л. Толстому и Ф. Достоевскому целое исследование, доказывая, что в русской литературе XIX века разворачивалось религиозное возрождение, предшествовавшее последующему религиозному возрождению, имевшему место в начале XX века, и, по сути дела, формировалась новая религия. Совершенно уникальный вариант возникновения новой религии как реакции на столкновение цивилизаций вызывает к жизни в границах большевистской идеологии богоискательство. Столкновение цивилизаций породило в России не только жесткую государственность, но и духовное, а точнее сказать, пассионарное напряжение, что привело к возникновению великой русской литературы XIX века, тоже явления по своей природе религиозного. Русская литература тоже явилась своеобразным творческим ответом на внешний Вызов – цивилизацию Запада и на внутренний Вызов – авторитарное государство.

О русской литературе сказать следует подробнее, ведь это определяющий источник вдохновения отечественных кинематографистов. К тому же с помощью русской литературы Запад открывал Россию как уникальный тип цивилизации. Именно романы Л. Толстого не только знакомили прометеевского человека с проповедью всепрощения, т.е. с «розовым христианством», но и пугали восточным фатализмом, примирением с судьбой, что прометеевский человек разделять не мог. В русских романах прометеевский человек обнаруживал и пугающее его отсутствие индивидуализма, и культ коллективной, соборной воли. Представившая в русских романах скифская Россия была непонятна и пугающа. Уже тогда в русском характере фиксировались одновременно и ум английского химика, и душа индийского буддиста<sup>146</sup>. Состояние души Пьера Безухова западные критики воспринимают как восточную нирвану. Так, в Пьере Безухове критик Вогюэ обнаруживал тонкую, мистическую душу индусского монаха<sup>147</sup>.

Мы знаем Л. Толстого как автора романов, которыми в конце XIX века зачитывался Запад и по которым он постигал Россию как «душу Востока». Мы уже обращали внимание на то, что у Л. Толстого был проект новой религии<sup>148</sup>. Не случайно тень Лютера витала над Л. Толстым. Например, Н. Минский называл его «русским Лютером»<sup>149</sup>. Представители церкви не зря опасались

лись, что авторитет Л. Толстого сможет объединить многие секты в России, а множество сект, как известно, на Западе предшествовало Реформации. «Возникновение толстовства на первых порах вызвало настоящую панику в церковных и синодских кругах. Следы этой паники ясно видны, между прочим, в отчетах тогдашнего обер-прокурора Победоносцева. Духовные власти боялись популярности имени Толстого, опасались, что толстовство сумеет объединить под своим знаменем все наше многомиллионное сектантство, опасались широкого религиозно-общественного движения»<sup>150</sup>. Так, Н. Минский осознает, что Л. Толстой — «русский Лютер». «Первым предвестником русской Реформации, современным русским Лютером является Лев Толстой, который, в противоположность веселым реалистам, утвердил божественность жизни, но в то же время в противоположность поклонникам абсурда устранил из религии (что и отличает его учение от немецкой Реформации) неразумное. Жизнь божественна. В мире совершается не человеческая, а божественная воля — таков основной религиозный тезис, которым Толстой искупил грех русского нигилизма и вернул вещам абсолютную ценность. Но божественность жизни постигается не каким-то особенным чувством слепой или самоослепленной веры, не при посредстве предания и книг, но самой личностью, ее собственным разумом, достигшим высшей зрелости и приобретшим высшую зрелость»<sup>151</sup>. Л. Толстого на Западе начали читать. Н. Минский пишет: «В холодный взбаламученный океан европейского соперничества слово Толстого влилось, как благодетельный Гольфстрим, от проповеди его повеяло добротой, всепрощением, благоволением и под влиянием ее изменились темы, идеалы и самый тон европейского романа и театра»<sup>152</sup>. Вот на это всепрощение и откликнулся К. Леонтьев, оценив это как еретичество.

Однако по поводу религиозности русской литературы не следовало бы забывать любопытную ее интерпретацию, проделанную Д. Мережковским. Исследуя творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского, Д. Мережковский констатировал, что сфера, в которой вызывается к жизни новая религия как следствие тех проблем, которые в христианстве не были решены. По мнению Д. Мережковского, до сих пор христианство культивировало святой Дух, а плоть отождествлялась с дьяволом. Такое абстрагирование от плоти сделало христианство односторонним и со временем привело к кризису. Чтобы соответствовать современному духу жизни и возродить религию, необходимо вернуться к язычеству, в котором имел место религиозный синкретизм. Потенциально язычество уже содержало в себе христианство. Возвращение в дохристианский мир позволит отыскать синтез между святым духом и святой плотью. Не удивительно, что в начале XX века в России грезил Дионисом, сближая его с Христом. Дионис в его нищенской трактовке и казался главной фигурой новой религии. Тем более что это оказалось созвучным славянской ментальности. Как писал Н. Бердяев, «в русской стихии всегда сохранялся и сохраняется и доныне дионисийский

экстатический элемент»<sup>153</sup>. Д. Мережковскому даже казалось, что вопрос об умерщвлении плоти разрешит лишь будущая вселенская церковь, которая может стать единой, ибо Иоанн примирит Петра с Павлом, а православие примирит католичество с протестантизмом. Когда-то на Западе совершилось Возрождение. Оно свидетельствовало о возрождении язычества. Это было первым Возрождением. Второе и окончательное Возрождение должно совершиться на Востоке. Это будет синтез духа и плоти. По мнению Д. Мережковского, на Востоке второе Возрождение уже начинается, и об этом свидетельствует русская литература<sup>154</sup>.

В книге о русской литературе Д. Мережковский ставит вопрос о возможном соединении двух противоположных полюсов христианской святости – святости Духа и святости Плоти. По мнению Д. Мережковского, в своей истории христианство один из двух мистических полюсов святости усилило в ущерб другому, а именно, полюс, связанный со святостью духа, получил гипертрофированное развитие в ущерб святости плоти. Здесь дух понимался как нечто полярно противоположное плоти. «Бесплотное и есть для исторического христианства духовное и, вместе с тем, «чистое», «доброе», «святое», «божеское», а плотское – «нечистое», «злое», «грешное», «дьявольское». Получилось бесконечное раздвоение, безвыходное противоречие между плотью и духом, то самое, от которого погиб и дохристианский мир, с тою лишь разницей, что там, в язычестве, религия пыталась выйти из этого противоречия утверждением плоти в ущерб духу, а здесь, в христианстве, наоборот, – утверждением духа в ущерб плоти»<sup>155</sup>. Однако, по мнению Д. Мережковского, аскетизм умерщвления плоти, согласно учению Христа, есть лишь средство для очищения, просветления и воскресения плоти. Следовательно, в своей истории христианство подменило цель средством. Воскресение плоти отодвинулось в будущее. «Воскресение плоти, святость плоти приняты были отвлеченно, догматически, холодно и неподвижно; умерщвление – действительно, жизненно, пламенно, так что в конце концов, умерщвление возобладало над воскресением»<sup>156</sup>. Так возникает критика исторического христианства. «Таким образом в христианстве человечество как бы само на себя восстало и само себя отринуло, по крайней мере, сознательно, в целой половине своих высочайших, уже достигнутых религиозных ценностей. В жизни не только каждого отдельного человека, но и всего человечества произошло бесконечное раздвоение, безвыходное трагическое противоречие»<sup>157</sup>.

Так, Д. Мережковский аргументировал необходимость возрождения в христианстве на новом витке его истории плоти, а следовательно, тех ценностей, что имели значение в язычестве. Д. Мережковский прогнозировал возникновение нового Ренессанса, но на этот раз уже не западного, а восточного. «Рафаэль, соединитель, или только желавший быть соединителем двух полюсов итальянского Возрождения, следовал за Леонардо и Микельанджело. Совершенно обратная тройственность в русском Возрождении:

наш Рафаэль, Пушкин, предшествует Л. Толстому и Ф. Достоевскому, которые в своем сознании раздвоили и углубили то, что стихийно и бессознательно соединялось в Пушкине. Ежели религиозное созерцание плоти у Л. Толстого – тезис, религиозное созерцание Духа у Ф. Достоевского – антитезис русской культуры, то не следует ли заключить, по закону «диалектического развития», о неизбежности и русского синтеза, который, по своему значению, будет в то же время всемирным, о неизбежности последнего и окончательного соединения, символа, высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии? Сумеет ли разрешить это второе Возрождение то противоречие, которое не разрешило и от которого погибло первое?»<sup>158</sup>.

Идея нового Возрождения, развертывающегося на этот раз в России, Д. Мережковскому продиктовала новое прочтение истории. Так возникла его трилогия «Христос и Антихрист». Особого внимания в этой трилогии заслуживает роман «Смерть богов», или «Юлиан Отступник», посвященный римскому императору. В эпоху трансформации веры маргинальной секты в государственную религию, когда учение Христа овладевало Римом, он попытался возродить язычество, а с ним и оптимистическое мировосприятие греков. В самом деле, учение Христа уже успело распространиться, и в заповедной роще Аполлона ежедневно молятся монахи над костями мертвого Галилеянина, и люди уже все чаще стали говорить о «кончине мира». Таким образом, Юлиан оказался главной фигурой самого раннего и уже, конечно, забытого Ренессанса, развертывающегося еще в самом Риме. Он принимает решение очиститься от «галилейского тлена, от тени Голгофы лучезарным сиянием Митры»<sup>159</sup>. По примеру императора галилеяне вновь обращаются в эллинскую веру, а украшения из христианских храмов вновь возвращают в языческие храмы. Сам Юлиан постоянно раздваивается между уже овладевающей им истиной Христа и очарованием античных богов. Возрождая дух язычества, он вместе с тем не утрачивает и христианский идеал. В результате возникает некий синтез язычества и христианства. Например, в романе этот образ представлен в мраморном изваянии олимпийского бога с обнаженным телом и с лицом, полным неземной печали<sup>160</sup>. Эту фигуру лепит героиня романа «Смерть богов» Арсиноя. Окружающие героиню люди не понимают, что означает этот «двусмысленный и соблазнительный образ с прекрасным олимпийским телом, неземной грустью в лице»<sup>161</sup> – Диониса или Христа? Конечно, в данном случае проект восточного Ренессанса тоже не осуществился, но в русской литературе он потенциально был зафиксирован. Не случайно Д. Мережковский находил у Л. Толстого языческие глубины.

Однако можно сказать, что, однажды возникнув, эта традиция из русского искусства уже не исчезала. Так, видимо, трудно понять и оценить фильмы А. Сокурова, если во внимание значимость этой традиции не принять. Хотя А. Сокурова постоянно считают продолжателем традиции А. Тарковского, все же он является последователем несколько иной традиции



русского искусства, и, кстати, в теории кино она была зафиксирована и осмыслена. Так, например, М. Ямпольский констатировал особое пристрастие режиссера к изображению тела, в частности мертвого тела, утверждая, что это слишком расходится с европейской традицией, в соответствии с которой смысл связан с поступками и мыслями человека, но не с его телом. Для А. Сокурова истина связана не со словом, а с телом, причем, телом мертвым, т.е. освободившимся от страстей. Вообще, у А. Сокурова эта тенденция соответствует эпохе конца идеологии, в которой вербальный смысл соотносим с ложью. Он убежден, что истина человеческого бытия заключена не в словах и помыслах человека, но в его теле, действия которого словам часто противоречат.

Но одним мотивом, т.е. ситуацией краха идеологии, поэтику А. Сокурова не объяснить. Ее следует выводить из предшествующей традиции в русской культуре, и такая традиция, как свидетельствует проект Д. Мережковского, имеется. Поэтому странно звучит вывод М. Ямпольского о том, что А. Сокуров, питая особый интерес к телесным проявлениям человека, нарушает традиционное табу русской культуры. Если он что-то и нарушает, то лишь те табу, которые в этой культуре благодаря идеологии возникали, т.е. речь может идти лишь об одном, позднем периоде в истории русской культуры. В целом же он не нарушает, а извлекает из небытия ту традицию русской литературы, которую в самой России успели позабыть. А кроме того, поэтика А. Сокурова не противоречит и европейской эстетике. Сам же М. Ямпольский вынужден признать, что резонанс учения Христа обязан вовсе не только божественному слову, Логосу. «Христос явился в мир со своим словом, Христос был Словом. Но почему-то силы божественного слова оказались недостаточно. И Христос был вынужден принять телесные муки, чтобы слово его стало истиной»<sup>162</sup>.

Теперь понятно, почему и в фильме «Одинокий голос человека», и в фильме «Спаси и сохрани», и в фильме «Скорбное бесчувствие» много внимания уделяется телу, причем страдающему, мучающемуся, истерзанному. В этих судорогах предсмертного тела проявляется архетипическая значимость страдающего тела Христа, а следовательно, на всех фильмах А. Сокурова лежит печать страданий Христа. В эпоху новых революций с либеральным оттенком, прокатившихся на рубеже XX–XXI веков и соответственно взрыва языка как отклика на эту тенденцию, связанную с христианской традицией, нельзя не обратить внимания. Это, несомненно, христианская традиция, но в то же время вбирающая в себя и языческое начало.

Если с этим согласиться, то станет очевидным, что проект, изложенный Д. Мережковским, все же со временем начинает осуществляться. В самом деле, обратим внимание на то, что, например, в фильме «Спаси и сохрани» достаточно откровенных сцен с сексуальными актами. В момент выхода фильма, когда отечественный зритель еще не был приобщен к эротическим прелестям западного кино и когда один эротический эпизод в фильме

«Маленькая Вера» смог вызвать такой шок даже в среде кинематографического сообщества, фильм «Спаси и сохрани» был неожиданностью. Да и в других своих фильмах А. Сокуров ничего подобного себе не позволял. Вот ночная постельная сцена с мужем Шарлем. Вот любовные утехы уединившихся обнаженных наездников — Эммы Бовари и ее соседа Родольфо Буланже на фоне прекрасной природы. Вот встречи с другим, юным любовником Леоном Дюпюи, окончившим университет и вернувшимся в родной Ионвиль. Чтобы об этих встречах не узнал муж, Эмма делает вид, что ездит брать уроки музыки. Вот первый взрыв страсти в карете, когда Эмма и Леон возвращаются из храма, в котором они хотели уединиться, но из которого их намеками буквально изгоняет назойливый священник. Все это оправдано, подробно, разворачивается в замедленном ритме. Длительность эротических эпизодов — свидетельство того, что для режиссера объятия любовников не что-то второстепенное, а значимые проявления бытия. Короче говоря, режиссер позволяет плоти выговориться, продемонстрировать себя сполна. Но, удивительное дело, несмотря на такое буйство плоти, эти эпизоды невозможно назвать языческими. В них жизнь как самоцель вовсе не торжествует.

Что же вкладывает в эти эротические эпизоды сам режиссер? Как он относится к тому, что на экране воспроизведено? Почему, например, на роль Эммы Бовари он приглашает актрису, которую невозможно назвать красивой? Не красота женского тела и не буйство жизненных сил режиссера в данном случае интересуют. И даже не давление провинциальной рутины, что у Г. Флобера оказывается на первом плане, хотя этот мотив в фильме все же не исчезает. Для того чтобы понять позицию режиссера, необходимо не только вглядываться в изображение, но и вслушиваться в фонограмму. Если свист паровоза в некоторых эпизодах напоминает о флоберовском мотиве, т.е. стремлении Эммы вырваться из провинциальной тюрьмы — маленького городка Ионвиля, расположенного в долине близ Руана, узкие улочки которого стиснуты двумя скалами, то жужжание мух, причем сопровождающее многие эпизоды фильма и прежде всего эротические, оказывается для фильма ключом к авторской точке зрения.

Когда-то, читая роман Л. Толстого «Анна Каренина», С. Эйзенштейн обнаружил, что объятия любовников в нем описаны с помощью слов, уместных разве что при описании убийства. В самом деле, использование языка Л. Толстым дает ключ к происходящему. Описывая любовные объятия Анны и Вронского, Л. Толстой позволяет себе такую фразу: «И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи». С. Эйзенштейн обращает внимание на то, что вся эта сцена разрешена из самых глубин авторского отношения к явлению, а не из чувств и эмоций ее участников. «Во второй части романа, откуда взят отрывок, в задачи Толстого входило пока что показать «то дурное, что совершает Человек». Темперамент писателя

заставляет ощущать его в формах высшей степени дурного — в преступлении. Темперамент моралиста заставляет расценивать это дурное высшей мерой преступления против личности — убийством. Наконец, темперамент художника заставляет эту оценку поступков действующих лиц проступать с помощью всех доступных ему средств выразительности. Преступление — убийство, став основным выразителем отношения автора к явлению, становится одновременно определителем всех основных элементов композиционной разработки сцены»<sup>163</sup>. Тот же самый прием остранения можно фиксировать и у А. Сокурова. В данном случае этим приемом предстает жужжание мух. Но с какой целью режиссер к этому приему прибегает? Зададимся вопросом: когда и при каких обстоятельствах человек обычно с таким жужжанием сталкивается? Конечно, когда имеет место труп, в ситуации разложения телесного, будь то животное или человек. Жужжание мух сопровождает появление мертвого тела. Это ситуация смерти. Эпизод смерти существует и в фильме «Спаси и сохрани». Это финальный и очень продолжительный эпизод, в котором готовят три гроба — дубовый, из красного дерева и металлический. Странные похороны. Эмму похоронят в трех гробах, вставленных один в другой. На экране долго разворачивается процедура установки гробов, помещения мертвого тела героини в гроб, провоз его на кладбище, процедура подготовки могилы, опускание гроба в могилу. До того как раздастся звук брошенной земли на металлическую крышку, по ней пройдет сирота — маленькая дочка Эммы. Все это замедленно, подробно, тщательно.

Казалось бы, тема смерти — это лишь последний эпизод. До этого на экране пронесутся сцены, когда выясняется, что у Эммы имеются огромные долги, поскольку много денег она потратила на подарки своим любовникам. Эмма пытается что-то предпринять, что-то уладить, чтобы ее семья не оказалась на улице. Она обращается к богатому врачу. Но он может дать деньги, если она сможет с ним переспать. Эмма возмущается и уходит. Эмма также обращается к бывшему любовнику Родольфо Буланже, ставшему владельцем завода. Но завод не приносит Родольфо прибыли, денег нет, и он тоже вынужден отказать бывшей любовнице. Но отказывается помочь продать вещи и вызволить Эмму из беды и последний любовник Леон Дюпюи. Остается одно — принять мышьяк, которым травят крыс. Появление Эммы в аптеке перед полкой, где хранится мышьяк, уже было в первых эпизодах. На этот раз Эмма решается мышьяк принять. Эпизод болезни кратковременен. Начинаются похороны. Однако темой смерти пронизаны не только воспроизводящие страницы Флобера последние эпизоды. Жужжание мух зритель слышит уже в первых эпизодах, в которых страсть Эммы выходит из берегов, когда она радуется, повторяя несколько раз, что у нее есть любовник. Драма нарастает с железной логикой. Первое появление Эммы в аптеке уже обещает трагическую развязку. Но тема смерти в фильме связана не только с последним эпизодом. Впрочем, о теме смерти напоминают

и другие детали в фильме. Так, уезжающий учиться в университет робкий любовник Леон в начале фильма приносит изготовленную из металла человеческую голову. Эмма пугается такого подарка, приняв ее за череп. Она говорит: «Вы что, могилу разрыли?» И далее идет разговор о том, какая часть человеческого тела является самой важной. По мнению Эммы, это вовсе не голова, а сердце. Вот это-то убеждение Эммы, оказываясь реальным в ее поведении, и будет способствовать ее смерти. Второй раз тема могилы возникнет во время проводов любовника в университет. Эмма любит его и хочет сделать ему подарок. Она приходит к торговцу и просит какой-нибудь интимный подарок. Тот предлагает ей ковер. По мнению торговца, ковер для ног — что может быть более интимным? Когда Леон принимает подарок, он говорит: «А коврик я положу с собой в могилу». Впрочем, в фильме имеет место и самая настоящая смерть. Шарль Бовари — врач. У него есть пациент — сторож Ипполит, которому он должен исправить стопу. Операция проходит неудачно. Пациент умирает. И ящик, в который помещают ногу Ипполита, напоминает гроб, в который потом будут укладывать тело героини. Плоть, оказывающаяся несвободной, превращается в труп. Это касается не только Ипполита, но и Эммы. Любое вмешательство в стихийный процесс бытия оказывается неэффективным. Оно может лишь приблизить трагический финал. Мотив тесноты (ноги в ящике, мертвое тело в гробу) реален и в пейзаже, на фоне которого разворачивается история Эммы Бовари. Городок Ионвиль, в котором живет Эмма, буквально стиснут со всех сторон скалами. Это тоже тесное пространство. В фильме есть эпизод, когда героиня проходит по улице города. Ее фигура оказывается не соответствующей уличному пейзажу. Последний кажется театральной декорацией меньших масштабов. Этим подчеркивается отчуждение героини от окружающей среды, из которой она хотела бы вырваться, но оказывается неспособной это сделать.

Таким образом, постоянное появление жужжащих мух, которых зритель не видит, становится в фильме самым сильным приемом, позволяющим проникнуть в режиссерский замысел. С помощью этой детали режиссер стремится показать, что смерть — это не только одна из страниц бытия человека в этом мире, но она пронизывает, а точнее, сопровождает каждое проявление жизни. Да, действительно, все, что появляется на экране, предстает в телесных формах. Но сокуровская телесность — это не торжествующее язычество. В его фильме плоть пропитана духом, а потому лишена языческого буйства. С самого начала на ней лежит печать увядания, смерти. Никакой гармонии, никакого синтеза, о котором писал Д. Мережковский, в фильме А. Сокурова не происходит. Следовательно, расщепление на плоть и дух преодолеть невозможно. Нет, конечно, режиссер не осуждает плоть. В конце концов, он не средневековый монах. Тем более что приключение в лесу, когда Родольфо берется обучать Эмму верховой езде, прекрасно. Эпизод этот, в котором видны лишь фигуры, лишен слов и весьма про-

должителен. Изобразительно он решен в стиле модерна. Режиссер любит обнаженными телами. Но и этот эпизод сопровождается фонограммой с жужжанием мух. Приглашенная А. Сокуровым на роль Эммы Сесиль Зервудаки – не самая красивая женщина. В ее лице есть что-то, скорее, мужское, угловатое, угадывается какое-то напряжение мысли, хотя ее реальные поступки этого подтвердить не могут. Лицо Эммы, подчас выражающее уход героини в себя, в свой внутренний мир, свидетельствует о ее интеллектуальном потенциале. Однако все ее поведение выдает ее полную беспомощность перед тем, что ей определила судьба, которая оказывается сильнее «головы», интеллекта. Часто из ее уст выходит лишь лепет. Сопrotивление судьбе и смерти проявляется в этом бессловесном бегстве героини в страсть. Но страсть не может противостоять смерти. Она лишь на время помогает о ней забыть. Все равно в конечном счете побеждает смерть, а значит, судьба. Человек оказывается лишь беспомощным существом, втянутым в беспощадный, устремленный к смерти поток. Этому невозможно противостоять. На самом деле страсть не противостояет смерти, а приближает ее.

Уделяя внимание некоторым страницам в истории русской литературы, мы обнаруживаем, что печать имевших место в православии духовных исканий, лежит и на ней. В литературной сфере вызрела новая религиозная идеология. Эту эстафету затем продолжит русское кино.

### **Русское кино в контексте актуализации хилиазма**

Следующим моментом, связанным с обособлением от религии психологического комплекса мессианизма и его влиянием на сознание и поведение людей в секулярных обществах, является столь активный в переходную эпоху, т.е. в XX веке, хилиастический образ наступления на земле царства небесного. Но это вовсе не заимствованный из Византии психологический комплекс. На этот раз в коллективном сознании русских актуализируется образ, который когда-то наиболее полно проявился в иудаизме, а в христианстве сохранялся лишь в латентных формах. Любопытно, что как византийский, так и иудаистский психологический комплекс в наибольшей степени проявились в эпоху русских революций начала XX века, которые и следует считать переходной эпохой или эпохой смуты, когда все организующие массовое сознание механизмы и системы распались. В ситуации хаоса на поверхность сознания стали прорываться древнейшие пласты психики с их мифологическими и архетипическими образованиями.

В связи с идеей столкновения цивилизаций мы уже отметили, что непростые отношения между Россией и Западом укрепляли ментальность мессианского типа личности, а основой этой ментальности оказывалось православие. В ситуации столкновения православие не пыталось искать

путей к диалогу с католицизмом и протестантизмом. Казалось, в нем не происходило событий, которые можно было бы приравнять к западной Реформации. Тем не менее обилие сект в России конца XIX – начала XX века о вызревании новой религии все же свидетельствовало. В связи с этим мы уже показали ситуацию в русской литературе XIX века. Сейчас попытаемся понять, как эта ситуация столкновения цивилизаций проявилась в кино, практика которого в первой половине XX века также связана с религией, точнее, специфическим ее вариантом.

Точнее было бы утверждать, что столкновение цивилизаций привело не к новой религии, а лишь к вторжению религиозного начала в литературу, а точнее, к повышению ее религиозного духа. Однако это заключение справедливо лишь по отношению к XIX веку. Что касается XX века, то здесь складывается совершенно иная ситуация. Пожалуй, можно утверждать, что столкновение цивилизаций на этот раз начинает разворачиваться уже в политической сфере. Снова, как в XIX веке, иная сфера столкновения цивилизаций, на этот раз уже не художественная, а политическая, не исключает религии. Наоборот, эта иная сфера приобретает именно религиозный смысл. Более того, можно даже утверждать, что на этот раз столкновение приводит к появлению религии нового типа, явившейся под видом секулярного явления – в форме политической системы, а именно социализма. Своеобразным «Новым Заветом» эпохи социализма становится марксизм. До некоторых пор мало кто размышлял на тему о том, что русская революция имела антизападническую направленность. Казалось бы, думать так – настоящее безумие. Ведь Маркс родился не в России, а марксизм – одно из течений общественной мысли Запада, это порождение Запада. Однако, заимствуя это учение на Западе, русские смогли вложить в него новый, неожиданный и, что важно, религиозный смысл. Из учения Маркса они сделали религиозное учение.

Что же это за религия, явившаяся в облике политической системы? Действительно, под видом атеизма в мир явилась новая религия. Однако новой назвать ее тоже невозможно. Социализм имеет древнейшую архетипическую основу. Она связана не с христианством, а с иудаизмом. Если применительно к XIX веку и нельзя говорить о том, что столкновение цивилизаций рождает новую религию, то применительно к веку XX это утверждать можно. Такой создаваемой мессианским типом личности религией оказался русский социализм, как бы этого ни отрицали большевистские идеологи. Если иметь в виду коллективное бессознательное, то в России начала XX века его активность 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, мы ставим вопрос об активности в русских революционных фильмах архетипических пластов мышления, но при этом не имеем в виду религиозность в ее тради-

ционных христианских или православных формах. В данном случае проявившаяся в архетипических образах революции религиозность демонстрирует оппозицию по отношению к традиционному христианству, выход за его границы, а также активизацию религиозных образов, сохраняющих связь с другими, более древними религиозными системами, а следовательно, самим христианством вытеснявшихся на периферию.

Здесь самым парадоксальным было то, что, претендуя на радикальность исторических процессов, русский революционный модерн из подсознания извлекал древнейшие религиозные архетипы. Это не противоречит нашему тезису о становлении культуры идеационального типа. В данном случае придется вернуться к тезису Н. Бердяева, высказанному им в своей книге о Ф. Достоевском. Именно в ней он утверждает, что русская революция имеет религиозный смысл. По мнению Н. Бердяева, Ф. Достоевским это было разгадано. Философ пишет, что Достоевский понял, что вопрос о социализме – религиозный вопрос, вопрос о Боге и бессмертии. («Вопрос о русском социализме – апокалипсический вопрос, обращенный к всеразрушающему концу истории. Русский революционный социализм никогда не мыслился 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 судьбы человечества, как наступление Царства Божия на Земле»<sup>164</sup>).

Какие бы процессы в русской истории ни развертывались, идея Страшного суда не упразднялась. Апокалиптичность – значимая черта ментальности русского человека, и она, несомненно, в русской революции проявилась. Однако на разных этапах русской истории религиозные мотивы видоизменялись. Одни вытеснялись в подсознание, другие выходили на поверхность сознания. Нами уже отмечалось, что, несмотря на консерватизм, православная церковь не могла искоренить протестантизма, проявляющегося в светских формах. То же произошло и с идеей пророка Даниила. В XX веке видения Даниила претерпели трансформацию, своеобразно проявившись 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. Его можно было фиксировать в различных источниках. Но в Средние века акцент все же делался не на наступлении тысячелетнего царства, а на Страшном суде, на конце света.

В истории, однако, существовали религии, в которых на первый план выходили образы тысячелетнего царства, которому предшествовал приход мессии. Причем этот образ тысячелетнего царства 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 ерети-

ки 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 хилизма»<sup>165</sup>.

Такой оказалась хилистическая стихия в иудаизме. Но также 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 нет и не будет. Нельзя сказать, что до XX века хилистический комплекс в православии не был активным. Так, исследователь начала XX века констатирует: «На Руси учение хилистов не могло иметь практического значения, как опровергнутое самою 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»<sup>166</sup>. Однако именно этот образ оказался более созвучным большевистскому Третьему Риму. Направленная на церковь и религию агрессия большевиков означала и недоверие к лейтмотиву христианского учения — Страшному суду. Христианство и в самом деле воспринималось религией смерти, как утверждал В. Розанов<sup>167</sup>, или пессимистической религией, как считал У. Джеймс. В начале XX века, в эпоху пролетарских революций, нужна была оптимистическая религия. Созвучность новому мировосприятию ее творцы 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, — пишет И. Ильин, — земная жизнь есть духовное подготовка к смерти; смерть же наступает в момент духовной зрелости; и конец земного существования есть рождение к сверхземной жизни» (168). Но, утверждая, что новая религия свое выражение находит в образах иудаизма, мы вроде бы подразумеваем, что



социализм такой новой религией и является. Это следует еще доказать. Некоторые мыслители считали, что социализм является новой религией, еще до свершения революции. Когда С. Булгаков пишет о русской интеллигенции, он ее сопоставляет с первыми христианами. 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, зародившегося в раскаленной атмосфере последних веков иудаизма»<sup>169</sup>.

Вторжение иудаизма в христианство можно фиксировать на протяжении всей истории. А. Тойнби пишет о нежелательном, хотя и неистребимом присутствии иудаизма внутри христианства. Таким ренессансом иудаизма в христианстве, он, например, считает протестантизм. «Главная цель протестантов заключалась в возвращении к древнейшим обрядам первоначальной церкви. И здесь мы наблюдаем стирание различий между практикой древней христианской церкви и иудаизмом, что в период раннего самоутверждения церкви было важной отличительной чертой»<sup>170</sup>. Кстати, ренессансы иудаизма в христианстве сопровождались приступами иконоборчества, или иконофобии, что не удивительно, поскольку в иудаизме изображение Бога невозможно.

Неудивительно, что именно в революционной ситуации предельно активными оказались те архетипы, что долго сохранялись в латентном состоянии, но наконец-то смогли вырваться на поверхность сознания и обрести самостоятельность. Те архетипы, что в православную цивилизацию перекочевали из других цивилизаций. Само собой разумеется, что они сполна проявили себя и в кино. Можно ли утверждать, что этого прорыва архетипов в массовое сознание до сих пор никто не замечал? Разумеется, это не так. Это уже фиксировали современники разворачивающихся массовых революционных движений, близкие к религии и даже ее представляющие русские философы. Так, много уделивший внимания взаимоотношениям социализма и религии С. Булгаков в революции и социализме как раз и обнаруживал активность древних религиозных образов. Отмечая, в частности, в начале XX века интерес к иудейской апокалиптике, С. Булгаков фиксирует созвучность ей настроений начала XX века. «Это разлито в нашей духовной атмосфере и питает такое характернейшее движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зилотизмом, но и с их историческим порывом. Наше ухо ока-

зывается особенно чутко, когда прислушивается к биению исторического пульса хотя и отдаленных, но сродных эпох. Поэтому нисколько не удивительно, если при этом победоносном шествии историзма в современной науке внимание религиозно-исторического исследования все настойчивее и пристальнее останавливается (особенно последние десятилетия) на изучении апокалиптики, которая становится отчасти как будто историческим зеркалом и для нашей эпохи, сродняется с жгучей и тревожной современностью, становится для нас средством духовного ориентирования»<sup>171</sup>.

С. Булгаков говорит об апокалиптике. Апокалиптическое сознание действительно сопровождало революции в России начала истекшего столетия. Однако почему в массовом сознании всплывают именно образы древнейшей религии – иудаизма? Почему всплывают именно эти, а не другие образы? Ведь если что-то в эпоху смуты и могло возродиться, то в первую очередь образы, извлеченные из христианства. Что было в истории посредником в актуализации этих образов, почему в возникшей ситуации они не только актуализировались, но и почему они сохранялись и как в истории транслировались, если смогли дожить до начала XX века? В данном случае невозможно избежать истории взаимоотношений между христианством и иудаизмом. Казалось бы, актуализацию в своей системе образов иудаизма христианство исключает. Но, с другой стороны, разве тот же Новый Завет не заимствует апокалиптические настроения иудаизма? Это отмечает и 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»<sup>172</sup>.

Таким образом, дистанцируясь от иудаизма, христианство в то же время является транслятором возникших в иудаизме образов и архетипов. Здесь следовало бы иметь в виду, что под влиянием тех или иных событий – не только религиозных, но и общественно-политических, вытесненные в подсознание образы других религий в христианстве оживают и актуализируются. Это, например, имело место на Западе в эпоху Реформации, когда развернулись массовые крестьянские движения. В этой атмосфере становится актуальной и идея Страшного суда, и идея наступления земного рая. В этом самом образе земного рая как раз и активизируется старое, иудейское, чувственно-историческое видение исторических событий. В образе земного, чувственного рая, который заслужили все страждущие, как раз и проявилось то, что всегда называли хилиазмом. Хилиазм означал ожидание мессии как народного вождя и освободителя, который наконец-то избавит массу от страданий и унижения. Тогда-то он и объявит наступление тысячелетнего царства на земле.

Пытаясь обнаружить в русской революции комплекс хилиазма, мы поставим вопрос о том, можно ли фиксировать какие-то вспышки хилиастических настроений в предшествующей русской истории. Идея наступления тысячелетнего царства в России не была забыта. Казалось бы, такой образ Царства Божия с христианством вообще не расходится. Тем не менее, несмотря на функционирование этого образа в границах христианства, суть учения Христа заключается в другом. Христос вовсе не является мессией, и его поведение не соответствует апокалиптическому сценарию, что существует в иудаизме. Христос отвергает мессианскую идею в ее хилиастическом истолковании. В соответствии с учением Христа Царство Божие не может быть на Земле, оно может быть только внутри каждого верующего. Под этим царством Христос подразумевает внутреннее, т.е. духовное, состояние. Кроме того, с приходом Христа переход в земной рай не совершается; наоборот, только с его приходом и начинается обострение мировой трагедии. Как тут не вспомнить о полемике К. Леонтьева с Л. Толстым и Ф. Достоевским. С. Булгаков тоже подчеркивает, что учение Христа и реальность земного рая в его чувственных формах — вещи несовместимые. «Вся перспектива мессианского царства и покоя, царствия божия на земле, — пишет он, — проваливается в эту вновь развернувшуюся и еще шире прежнего бездну мировой трагедии... Очевидно, что вся прежняя мессиология, все надежды, связанные с земным царством мессии, здесь отвергнуты, освобождены от национальной ограниченности, преодолены в своем чувственно-хилиастическом истолковании»<sup>173</sup>.

Разумеется, в русской революционной истории идея апокалиптики в ее христианском звучании остается, определяя видение и светских, политических процессов истории. Не случайно образы революции проецировались на религиозные хилиастические движения древней истории. Так, А. Луначарский отдавал отчет в неконструктивности жестокого образа Христа, призывающего к разрушению. Имея в виду революционные эпохи в истории, когда такие революции угнетенных масс развертывались в границах религии. А. Луначарский писал, что, охваченные фанатизмом, христианские коммунисты боролись за победу Христа. «Если бы они победили, результаты были бы ужасающи, ибо ни один анархист в мире не мог бы с таким глубоким убеждением в правоте своей предать огню и гибели всю аристократическую культуру, которая является ведь необходимой ступенью в развитии культуры всечеловеческой»<sup>174</sup>. Вот что напишет А. Луначарский между двумя русскими революциями. Это будет и прогнозом, и предостережением, которое никто не услышал. В русской революции все произойдет так, как и писал А. Луначарский. «Христианский коммунизм вредоносен не только аскетическими своими склонностями, но главным образом своею неисторичностью: христианин, верующий в чудо, считает во всякую минуту возможным пришествие правды на земле, ему нет дела до фазисов строительства человеческого на земле. Именно

в силу этой оторванности своей от реального экономического процесса христианин-революционер мог мечтать о радостях тысячелетнего царства лишь как о даре небес, становясь же мало-мальски реалистом, задумывая сам учредить справедливый порядок на земле, он становился неизбежно антикультурным аскетом»<sup>175</sup>. Это и проявилось в русской революции.

Н. Бердяев не случайно отмечает, что в русской религиозности всегда был силен эсхатологический элемент<sup>176</sup>. Однако поскольку революционные движения XX века были массовыми, то в массовом сознании для ориентации в разворачивающихся событиях более приемлемым оказывается именно хилиастический, т.е. земной и чувственный образ, Царства Божия, ставший образом социализма. Материалистическому мировосприятию образ земного рая, каким он возник в недрах иудаизма, соответствовал больше. Иначе говоря, то, что вытеснялось каноническим христианством на периферию, в подсознание, в сектантские общины и что было некогда вызвано в недрах иной религии, в новой политической ситуации всплывает на поверхность сознания, становясь определяющим. Объяснить подобную активность образов иудаизма в новой истории можно лишь одним: ведь первоначально многие образы, обычно отождествляемые с религией, не имели религиозного происхождения. Они сформировались в недрах фольклора, т.е. гораздо раньше появления религий.

### **Кино между чувственной и сверхчувственной реальностями**

Иудаистский образ чувственного мира служил мостиком между массовой ментальностью и природой кинематографа. Когда мы говорим о кино, то нельзя забывать о его чувственно-предметной природе. Именно кино в элементарных эстетических формах соответствовало хилиастической идее тысячелетнего царства, наступление которого казалось уже реальностью. Эстетически-чувственные образы земного рая масса могла постигать лишь в кинематографических формах. Поэтому кино во многом способствовало тому, что в образах социализма актуализировались образы иудаизма.

Но дело не просто в кино и вообще в изображениях. В кино проявлялись сдвиги и всплывали пласты древнейших механизмов сознания. Социализм ассоциировался с древнейшим образом «тысячелетнего царства». Однако в истории существовали разные интерпретации этого «тысячелетнего царства». Как известно, «тысячелетнее царство» наступает, когда приходит ожидаемый Мессия и дарует избранному народу отдых от трудов и лишений в качестве награды за пережитые им в прошлом страдания и несчастья. Это и есть хилиастическая идея построения земного рая, которая и в иудаистском, и в христианском сознании была активной. Иная интерпретация тысячелетнего царства оказывается более мрачной. Дарованный Мессией земной рай

не продолжается бесконечно. Это лишь подготовка к потустороннему, а не к земному существованию. Христианская интерпретация образа тысячелетнего царства отличается и тем, с каким временем оно ассоциируется. Для иудаизма это царство еще не наступило и возможно лишь в будущем, но при этом в земном будущем. Этот временной мотив в христианстве переосмысливается. Тысячелетнее царство – явление прошлой и настоящей истории. При этом это царство не является земным, оно есть нечто потустороннее. Хотя, когда об этом царстве говорит Августин, он отождествляет его с существующей католической церковью, что Ф. Достоевский в своей *Легенде о великом инквизиторе* подверг уничтожающей критике. Нельзя утверждать, что хилиастическая идея в ее иудейском варианте в истории христианства не имела места. Тем не менее она все же вытеснилась второй трактовкой тысячелетнего царства. Но каждый раз она возрождалась в массовых революционных движениях социальных низов. Ментальности этих низов был более созвучен образ тысячелетнего царства как земной, чувственной реальности. Конечно, хилиазм в большей степени представлен средневековым сознанием («Мир хилиазма был миром уходящего Средневековья, периодом грандиозного распада»<sup>177</sup>). Однако тогда он полностью разворачивался в религиозных формах. Иная ситуация складывается в Новое время, когда хилиастические настроения активизируются в сознании угнетенных слоев общества. С этого времени хилиастические настроения сопровождают революционные движения. При этом всплывающие из глубины сознания хилиастические установки не осознаются, они сливаются с конкретно-историческими проявлениями массы. По сути дела, они архетипичны. В принципе с временем и историей хилиастическое сознание не связано. Взрыв хилиазма выводит за границы истории. Поэтому хилиастические настроения, как и архетипы, функционируют вне времени.

В качестве примера прорыва хилиастического комплекса в кинематографических формах можно было бы сослаться на фильм С. Эйзенштейна «Бежин луг», который ставился по сценарию А. Ржешевского, но которого зритель так и не увидел. Фильм С. Эйзенштейна по своей исходной установке не так уж и отличался от фильмов, появлявшихся в России в 20-е годы. В самом деле, все они выстраивались вокруг идеи рождения нового мира, не важно, о каком конкретно событии в сюжете шла речь – о создании колхоза, о появлении в деревне нового трактора, о строительстве завода или даже о строительстве в деревне новой школы. Кстати, в фильме С. Эйзенштейна «Бежин луг» есть цитата из фильма А. Довженко «Земля»: в деревне появляется первый трактор. Конкретное событие роли не играло. Важна была конечная установка, определяющая эмоциональный настрой фильма. Это же мы обнаруживаем и у С. Эйзенштейна.

В бывшей Орловской губернии, в районе имения Тургенева, в тех местах, которые писатель так сказочно описал, разыгрывается кровавая драма. Под руководством Прасковьи Осиповой в деревне создается колхоз, в

который верят комсомольцы и пионеры, помогающие взрослым. Однако кулаки, недовольные успехами бедноты, пытаются вредить. Так, они поджигают колхозные постройки. Организатором поджога стал отец юного героя Степкá. Степок становится очевидцем заговора и рассказывает об этом Прасковье. Кулаков арестовывают, а вместе с ними арестовывают и отца Степкá. Отец угрожает сыну: «Когда господь бог наш всевышний сотворил небо, воду и землю и вот таких людей, как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: плодитесь и размножайтесь, но если родной сын предаст отца своего, убей его, как собаку»<sup>178</sup>. Собственно, в конце концов отец и осуществляет это намерение. Хотя колхозники пытаются спасти Степкá, пуля, выпущенная из ружья его отцом, достигает цели. Степок умирает.

Конечно, возникшие с фильмом трудности, связанные с критикой и переломками, объясняются радикализмом сюжета. Ясно, что в эпоху крутых перемен молодые, уверовав в новые идеи, часто оказываются в оппозиции по отношению к старшему поколению. Так было в эпоху Ивана Грозного, Петра Первого и так стало в эпоху Ленина. Однако в других фильмах такое противостояние не принимало столь мощного метафизического размаха. Хотя русские в эпоху революции пожертвовали верой, их сознание все же во многом продолжало оставаться патриархальным, а следовательно, представители цензуры не могли не осознавать, что столь очевидный в фильме пафос новой жизни не может не натолкнуться на барьер — слишком очевидное и решительное упразднение традиционной морали, на которой до сих пор держалась жизнь. Ясно, что большевики 30-х годов были такими же безбожниками, как и большевики 20-х, тем более что это были все те же люди, все то же революционное поколение. Тем не менее представители власти уже серьезно задумывались о реабилитации упраздненных ими истории и религии. К этому их вскоре подтолкнет и Вторая мировая война. С. Эйзенштейн вскоре поставит фильм о святом Александре Невском. Если бы замысел «Бежина луга» реализовывался в 20-е годы, фильм мог бы появиться. В то десятилетие радикализм никого не пугал, он даже предполагался. Не случайно по всей России находились охотники разрушать православные церкви. Это носилось в воздухе. Но в 30-е годы пришлось думать о том, что может снизить общественный резонанс фильма. Давление власти имеет свои пределы, и власть это не могла не понимать. Ведь тот же Чапаев, ставший «культурным героем» социалистического мифа, весьма амбивалентен. Это ведь и народный мститель. Однако С. Эйзенштейн не мог смягчить конфликт, учитывая критику, стараясь перестроить и пересоздать фильм. Его интересовало не конкретное событие, а смена религиозных систем, развертывающаяся на основе истории с колхозом. Для воплощения такой мысли, такого замысла необходим был радикальный конфликт. Не случайно у него преследуемые колхозниками кулаки прячутся в церкви. Последняя и становится символом того мира, который следует разрушить до основания. Однако разрушить следует не только здание церкви, но и

всю ту систему нравственности, которая на протяжении столетий внедрялась христианством. Развертывающаяся в фильме история – проявление этой системы нравственности. С точки зрения этой нравственности сын не мог предать своего отца. Но раз и веру, и соответствующую ей нравственность следует упразднить, то что же следует поставить на ее место? Фильм не столько в диалогах, сколько в пластических образах дает на это ответ.

Для более четкого прочтения мысли режиссера позволим себе такую параллель. Обратимся к Ф. Успенскому, который в своей версии истории Византийской империи так описывает разрушение церквей, в том числе такой святыни, как храм Святой Софии западными крестоносцами. «В самый алтарь святой Софии они ввели мулов для нагрузки церковных богатств, загрязнив святое место; туда же впустили бесстыжую бабу, которая уселась на патриаршем месте и кошунственно благословляла; разбили престол, бесценный по художеству и материалу, божественный по святости, и расхитили его на куски; их вожди въезжали в храм на конях; из священных сосудов ели вместе со своими псами, святые дары выбросили, как нечистоту; из другой церковной утвари сделали пояса, шпоры и прочее, а своим блудницам – кольца, ожерелья вплоть до украшений на ногах; ризы стали одеждой мужской и женской, подстилкой на ложах и конскими чепраками; мраморные плиты из алтарей и колонны (кивориев) поставлены на перекрестках; мощи они выбросили из святых раков (саркофагов), как мерзость. В госпитале св. Сампсона они взяли иконостас, расписанный священными изображениями, пробили в нем дыры и положили на «так называемом цементе», чтобы их больные отправляли на нем естественные потребности. Иконы они жгли, топтали, рубили топорами, клали вместо досок в конюшнях; даже во время службы в храмах их священники ходили по положенным на пол иконам»<sup>179</sup>.

Вообще, данная вакханалия разрушения, скорее, напоминает разграбление Успенского собора татарами во Владимире в фильме «Андрей Рублев» А. Тарковского. Но она во многом ассоциируется с эпизодом разрушения храмов в фильме С. Эйзенштейна «Бежин луг». Только на этот раз грабят и разрушают не крестоносцы или татары, а сами христиане. Кажется, режиссер на стороне разрушителей. Должно было пройти время, чтобы по отношению к этому акту возникло подлинное отношение и дана верная оценка. Колхозники врываются в церковь, чтобы обнаружить там поджигателей. Однако народный гнев принимает такие формы, что заодно колхозники решают разрушить церковь, разобрать иконостас и сбросить со стен иконы. Все это и называется упразднением веры. Вот как это описано в сценарии А. Ржешевского: «Последние христиане». А в Тургеневе колокольный звон действительно шел отчаянный. И когда мы взглянули на колокольную маленькую церкви, окруженной толпой хохочущих колхозников, то мы там увидели растрепанного попа, который ч.е. силы звонил в церковный колокол и, очевидно, призывал откуда-то помощь. А те, кто еще вчера молился вот этому богу.. ликвидировали церковь “как класс” – и толпились на паперти, у которой стояли телеги,

и на телеги русские мужики штабелями складывали “бога” во всех его разновидностях<sup>180</sup>. Однако все дело в том, что смысл этого эпизода не сводится лишь к уничтожению икон, т.е. иконоборчеству и уничтожению церковного имущества. В этом же эпизоде разыгрывается и нечто иное, может быть, самое важное. В кадр то и дело попадают изображения Христа, Богородицы, апостолов. Вот скульптура с изображением распятого Христа. Но все это, по мысли режиссера, мертво, подлежит забвению. А вот что действительно его привлекает, так это живые, прекрасные, жизнерадостные, чувственные и оптимистические лица колхозников. Лица мужские и лица женские. Да еще то и дело попадающее в кадр лицо ребенка. И весьма символичен кадр, когда у ребенка на голове оказывается аксессуар, используемый священником в литургии. Да, на наших глазах рождается новая вера, и она еще очень молода.

Пытаясь донести мысль о том, что мертвая вера заменяется верой живой, что эти живые, прекрасные, земные, чувственные лица и есть лица новой веры и новых богов, режиссер фиксирует, как из окладов извлекаются старые, мертвые изображения и на их месте появляются живые лица колхозников. Лицо реального, земного, улыбающегося человека в рамке. Если христианская религия часто оказывалась религией смерти, то новая религия — это религия радости и жизни. Это оптимистическая религия, носители которой убеждены в возможности преодоления зла в мире. Но живые, земные, лишенные страха лица — это тоже религия. Правда, она очень напоминает веру сектантскую, скажем, веру хлыстов, которые вовсе не верили в сверхчувственную реальность, в какие-то там невидимые, но реальные миры. Они были убеждены, что живые люди вполне могут принять облик божеств, лишь бы они верили в это. Но эта хлыстовская установка является осколком древней веры в приход мессии и наступления тысячелетнего царства. Так появлялись во плоти Христы и Богородицы. Так оказывалось возможным перевоплощение в божество. Но С. Эйзенштейну никакого перевоплощения и не нужно. Стоит лишь разглядеть эти прекрасные, божественные лица и зафиксировать их в кадре. Поскольку тысячелетнее царство уже объявлено, оно уже наступило, а следовательно, новая вера — уже реальность. Это сама жизнь, сами люди. Нужно лишь поверить в себя, в своих окружающих. А значит, жизнь возможна и без Бога. Собственно, это и есть хилиастический архетип в его экранном выражении. Однако говорить, что для утверждения новой веры никаких усилий не нужно, было бы все же неправдой. Между реальностью и религией проходит все же граница, граница между сакральным и профанным. Как ее избежать или же провести новую, исходя из новых критериев? Собственно, проблема границы обязывает снова вернуться в фильм «Бежин луг». Всякую религию сопровождает акт сакрализации какого-то реального предмета или лица. Лишь в этом случае они могут обрести религиозный смысл.

Что все же позволяет утверждать, что в эпизоде разрушения церкви лица колхозников можно рассматривать как лики новой веры, лики новых



божеств? Здесь следует снова вернуться к сюжету, а он концентрируется вокруг поступка Степка. Какова в фильме функция главного героя? Это функция жертвы как одного из центральных архетипов христианства и не только, поскольку самому христианству, да и любой другой религии предшествуют культуры, которые не могли функционировать без жертвоприношения. Собственно, сюжет о Степке — это типичный повторяющийся сюжет о ритуале жертвоприношения. На экране воспроизводится не кровавый, уголовный факт, каких в эпоху создания колхозов было немало, а миф. Без жертвоприношения не может быть сакрализации и вообще сакральной фигуры. Но без сакральных символов нет и религии. Ведь именно религия раздвигает реальные смыслы, включая в них пласты сверхчувственной реальности. Но исходной точкой рождения такой сверхчувственной реальности является жертва. Тот новый мир, который Прасковья Осипова с колхозниками пытается построить, — это нечто вроде космоса, а космос не может родиться без жертвы. В основе любого рождения оказывается жертва. В фильме таким космосом оказывается колхоз и вообще символизируемый колхозом социализм. Но в том числе и новая вера. Если архетипический пласт фильма принимать во внимание, то атеизм колхозников из «Бежина луга» оказывается новой формой веры. Правда, эта вера не похожа на христианскую. Если окинуть взглядом историю религии, то можно обнаружить, что в ней подобные религии уже имели место. Это обстоятельство, видимо, тоже имели в виду инквизиторы от цензуры. Упраздня всякого рода богоискательство (о чем свидетельствует направленная в адрес нового богоискателя А. Луначарского отповедь Ленина), наследники просветителей, не отдавая себе отчета в происходящем, по сути дела, оказывались учредителями новой религии. Эта мысль, рождающаяся при просмотре фильма С. Эйзенштейна, не могла их не беспокоить. Ее невозможно было смягчить, спрятать. И как бы ни переделывал С. Эйзенштейн свой фильм, уши «богоискательства» в его новых формах в нем слишком торчали.

Овладевая массовым сознанием, хилиазм трансформирует установку христианства, ведь для последнего разрешение многих противоречий связано с потусторонним миром. Как наш мир связан с потусторонним миром? Важный смысл здесь имеет понятие перехода, перехода в потусторонний мир. По своему смыслу всякая религия лиминальна, т.е. предполагает переход. Идею лиминальности как религиозную мы затрагивали в связи с религиозными установками русской литературы. Вот эту-то основную установку христианства — потусторонний мир как мир значимый — хилиазм упраздняет.

Пытаясь дать социологическое истолкование хилиазма, К. Манхейм пишет: «Свободно парящие или направленные на потусторонний мир чаяния внезапно обрели посюстороннее значение, стали воспринимать как реализуемые здесь и теперь и наполнили социальные действия яростной силой»<sup>181</sup>. Все идеальное, утопическое, с чем потусторонний мир ассоци-

ируется, проецируется уже на мир посюсторонний. Значит, в силу этого, происходит и трансформация во времени. Блаженство наступает не в будущем, к которому человек готовится при жизни, а в настоящем. Казалось бы, именно хилиазм преодолевает эту оппозицию между посюсторонним и потусторонним мирами и приближается к материалистическому восприятию мира, очищая его от религиозно-мифологических представлений. В самом деле, как пишет К. Манхейм, хилиаста «интересует не столько само тысячелетнее царство, сколько то, чтобы оно было здесь и теперь, возникло из земной жизни как внезапный переход в инобытие; поэтому предрекание будущего блаженства служит для него не отсрочкой, оно нужно ему просто как некая потусторонняя точка, откуда он в любую минуту готов совершить прыжок»<sup>182</sup>. Однако, проявляя интерес к тому, что «здесь и теперь», хилиаст вовсе не становится материалистом. Наоборот, он демонстрирует себя как мистика. Ведь эта открывающаяся его взору реальная, земная жизнь является вовсе не физической реальностью, а реальностью преобразования. Как было уже отмечено, хилиаста не интересует реальность в ее исторических проявлениях, в ее становлении, эволюции во временных длительностях. Это не результат каких-то усилий и планомерной, систематической деятельности.

Для хилиаста смысл преобразования заключается в отрицании времени и в обретении мгновения мистического прорыва в реальность тысячелетнего царства. Для хилиаста реальность — это реальность начавшегося тысячелетнего царства. Эта реальность у него ассоциируется лишь с этим тысячелетним царством. Но для того чтобы этот прорыв в тысячелетнее царство совершился, необходим соответствующий настрой сознания. Необходимо мистическое мировосприятие, игнорирующее и реальность, и историю. Но мистическое мировосприятие от экстатического переживания неотделимо. Именно экстаз и является тем способом, с помощью которого происходит трансформация сознания, а также и воспринимаемого этим сознанием объективного мира. Пытаясь понять психологию революций, К. Манхейм обращает внимание на сопровождающее эти революции экстатическое переживание. Он утверждает, что не революционные идеи заставляли участников революции совершать революционные действия. Революционный взрыв был вызван экстатическо-оргиастической энергией. «Оргиастическая энергия, экстаз связываются с мирской жизнью; напряжение, устремлявшееся раньше в потусторонность, становится взрывчатым веществом, действующим в мире, невозможное порождает возможное, абсолютное — действительные события»<sup>183</sup>.

Получило ли это хилиастическое мировосприятие выражение в русском кино? Несомненно, выразителем этого мировосприятия в кино стал авангард. А наиболее ярким его представителем был С. Эйзенштейн. Несомненно, мировосприятие С. Эйзенштейна было хилиастическим. Следствием такого мировосприятия режиссера оказалась открытая им для

кино значимость экстатического переживания. Немаловажно здесь то, что методике погружения в экстаз С. Эйзенштейн учится у отца Игнатия Лойолы. Вот признание режиссера: «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. Я имею в виду самого основателя ордена Иисуса – святого Игнатия Лойолу и его “Духовные экзерциции”. В этой сложной и точно продуманной психической гимнастике, имеющей целью приводить верующего в экстаз, есть любопытный этап сильнейших чувственных потрясений, через которые должен проходить упражняющийся»<sup>184</sup>. Из сочинения И. Лойолы С. Эйзенштейн берет пятое упражнение, в котором раскрывается понятие ада, и прослеживает, как автор «Духовных экзерциций» общее понятие ада разлагает на ряд частных изображений или образов: пламя, охватывающее души грешников, плач и крики грешников, запах дыма и т.д. Все эти образы у него возникают для того, чтобы провоцировать сильное аффективное состояние, т.е. экстаз.

Однако дело не только в разложении единого понятия на цепь образов – фрагментов, но и в ритмической логике объединения этих образов. Ведь в состоянии полного иступления может привести лишь ритм, что использовалось в ритуалах пророками древней Иудеи, индусскими экстадиками, сектантами и т.д. С. Эйзенштейн даже говорит о графике, в соответствии с которым душа восходит к Богу, т.е. отделяется от сферы логического мышления, утрачивает ощущение себя<sup>185</sup>. Собственно, именно это и интересовало С. Эйзенштейна в монтаже. Для него монтаж превращается в эффективное средство достижения экстаза, т.е. «выхода из себя» («По-русски экстаз – «ex-stasis» – дословно означает «иступление» – «выход из себя»)<sup>186</sup>. Формула экстатического состояния публики – следствие пафосной композиции фильма. О пафосе С. Эйзенштейн говорит, что это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. «Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя «выходить из себя»<sup>187</sup>.

Таким образом, воспользовавшись предлагаемой церковью методикой погружения в экстаз, эксплуатацию этой методики С. Эйзенштейн пытается ограничить лишь художественными намерениями. Но ведь авангард 20-х годов в кино вовсе не ограничивается художественными или чисто эстетическими целями. Это, во-первых, явление психологии масс, во-вторых, явление новой идеологии, претендующей на организацию этой психологии. Поэтому вопрос о постижении художественного смысла произведения в авангарде перерастает в вопрос о воздействии произведения на массовую публику, об эффективном воздействии идеологического аспекта фильма на массу.

В постреволюционную эпоху вопрос об изображении, в частности кино-изображении, приобретает важное идеологическое значение. Чтобы отступление от новой религии исключить, вводится институт цензуры. В новую религию добровольно не входят. В нее вводят. И этот вход контролируется. В новую веру обращают с помощью специфических методик и технологий, в том числе методик и технологий погружения в экстаз.

Когда исследователь мистического богословия восточной церкви В. Лосский пишет о восхождении к Богу, он констатирует, что первым средством такого восхождения оказывается молитва, затем — созерцание, молчание, восхищение ума в состоянии молчания, которое иногда называют «исступлением», т.е. тем же самым «экстазом». Собственно, В. Лосский использует термин «экстаз» («Человек выходит из своего бытия и не знает больше, находится ли он в этом веке или в жизни вечной; он уже не принадлежит себе, он принадлежит Богу»<sup>188</sup>). Но при этом вот что интересно. Церковь к методике экстаза прибегает лишь в том случае, когда имеет дело с неофитами. «Впрочем, экстатические состояния с характерной для них пассивностью, с потерей свободы и сознания сами себя особенно типичны для начала мистической жизни. Святой Симеон Новый Богослов говорит, что экстазы и восхищения приличествуют лишь первоначальным и неискушенным, 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 темницы. Такой человек пришел бы в исступление и пребывал как бы “вне себя”. И вот постепенно его чувства привыкали бы к свету солнца, приспособились к данным нового опыта. Так и душа, преуспевающая в духовной жизни, не знает больше восхищения, но знает постоянный опыт божественной реальности, в которой он живет»<sup>189</sup>. Но в начале прошлого столетия в ситуации активности массы, увлекаемой пассионарно настроенными революционерами, мы и имели такой первоначальный интерес к революционной идее в виде наступления тысячелетнего царства, который большевикам следовало превратить в мощную веру. С этой задачей они справились, в том числе и с помощью кино. Вот почему С. Эйзенштейна так интересует методика погружения в экстаз. Причем в ее религиозных формах. Однако очищения от религиозного смысла технологии погружения в экстаз в киноавангарде не происходит. Такая методика Игнатия Лойолы применяется для погружения массы в новую религиозную реальность, в пространство новой религии, называемой атеизмом. По сути дела, фильм С. Эйзенштейна «Бежин луг» как раз и должен был проиллюстрировать эту мысль уничтожения традиционной и рождения новой религии. Разрушаются старые православные храмы. На экране царит разгул иконофобии (разбиваются иконы). Но место традиционных образов занимают новые.

Фильм «Бежин луг» — реализация теоретических положений С. Эйзенштейна. В том, что разрушается старая религия и рождается не менее сильная новая религия, С. Эйзенштейн отдавал себе отчет. Но понимал ли он, что связанная с мгновенным прорывом в наступлении тысячелетнего царство, отождествляемое с социализмом, новая религия в 20-е годы являлась как всего лишь возвращение к одной из древнейших религий — иудаизму, неизвестно. Ведь видение социализма в постреволюционной России осуществлялось по логике хилиастического, а значит, и иудаистского мировосприятия. Актуализацией такого видения оказалось именно кино. В какой-то степени эта ситуация столкновения нового религиозного учения с массой неверующих в России 20-х годов повторилась. Носители «нового религиозного сознания», под которыми следует подразумевать большевиков, испытывая пассионарное напряжение, имели намерение обратиться в социалистическую веру пробудившуюся к активной политической жизни массу. Но эту массу следовало чем-то увлечь. Таким эффективным способом обращения в новую веру оказалось кино.

Обращаясь к используемой отцами церкви технологии, С. Эйзенштейн обнаружил эффективные источники распространения с помощью кино новой религии. Когда смотришь фильм С. Эйзенштейна «Октябрь», помнишь, что на экране восстановлена хроника революционных событий. Однако, если учесть использование режиссером так называемого «рубленого» или характерного для немого кино короткого монтажа, доведенного С. Эйзенштейном до высшего совершенства и позволяющего создать специфический ритм, понимаешь, что хроникальное воспроизведение в фильме революционных событий — не самое существенное. Главным же здесь является провоцирование по логике И. Лойолы крайнего экстатического состояния, с точки зрения которого и ритм, и монтаж — лишь средства, с помощью которых это состояние достигается. Но достижение экстатического состояния сознания для режиссера тоже не является самоцелью. Это тоже только средство мгновенного прыжка в утопическую реальность, о которой мечтали хилиасты всех времен и народов. С помощью логики и рационального мышления такого прыжка не совершить, а вот с помощью экстаза можно. Вот этот прыжок и является способом достижения тысячелетнего царства, под которым масса социализм и подразумевала.

### **Византийская традиция в российской цивилизации и ее отражение в кино**

Когда начинаешь анализировать фильмы, в которых улавливается религиозная традиция (вроде «Возвращения» или «Острова»), то нельзя обходить вопрос о преемственности. Новая интерпретация религии в России началась еще в эпоху «оттепели». Однако ни революционный хилизм на экране 20-х годов, ни страннический комплекс эпохи «оттепели» нельзя считать

исчерпывающими религиозную стихию русского кино. Дело в том, что русское кино религиозным было всегда, в том числе и в первой половине XX века, т.е. в эпоху тоталитаризма. Однако в понимании религии в тот период были особые акценты. В первой половине XX века к жизни была вызвана особая национальная традиция, связанная с государственностью. Это тоже византийская традиция, и, касаясь ее, мы называли ее иосифлянской. Это традиция построения в России Третьего Рима. Именно эту традицию имел в виду Н. Бердяев, когда писал, что «христианское призвание русского народа было искажено»<sup>190</sup>. Этот искаженный вариант христианского призвания демонстрирует и русское кино как один из значимых вариантов мирового кино. Поэтому от эстетических проблем кинообраза в его соотнесенности с платоновской традицией придется перейти к ментальным особенностям русского кино, связанным с активностью иосифлянской традиции.

Сохранение этой традиции в Новое время, т.е. во время модерна, привело к противоречию и в конечном счете к гипертрофированному проявлению национального мессианизма, определившего пафос русского кино, по крайней мере, первой половины XX века. Собственно, русского человека мессианским типом личности называет В. Шубарт. Этот тип личности доминировал и в эпоху антизападного периода в истории России (Третий Рим), и в эпоху поворота к Западу (петровская эпоха), и в эпоху большевизма, и в эпоху последующих евразийских поисков. Его рождение обязано религиозным установкам, хотя в поздней истории этот тип проявляет себя в светских формах. Почему русский человек — человек мессианского типа? Казалось бы, все свидетельствует о том, что это, скорее, готический тип личности, в котором многое сохраняется от средневековой культуры.

Готический тип личности — это, по В. Шубарту, гармонический тип, у него отсутствует стремление что-то радикально изменить, и он уверен, что в жизни гармония уже существует. Он, в отличие от героического или прометеевского человека, не воспринимает мир как хаос и не пытается его преобразовать. Собственно, эта установка на преобразование мира и определяет дух западного модерна. Наоборот, у готического человека полная гармония с миром, который не нужно упорядочивать и преобразовывать. Однако прометеевская эпоха как эпоха лидерства Запада в мировой истории сознание русского человека деформировала. В эпоху Нового времени гармонический человек трансформируется в мессианского человека. Этому удивляться не приходится, ведь на протяжении столетий русская культура развивалась в далеко не всегда ей свойственных формах, которые не вытекали органично из ее самости и радикально формировали новую коллективную идентичность. Это обстоятельство имело колоссальные последствия и на судьбу православной цивилизации, и на имеющую место в западной цивилизации ситуацию. Все эти зафиксированные процессы развиваются столетиями, достигая в XX веке кульминационного развития. Следствием этого оказывается и рус-

ская революция с ее латентной антизападной установкой, пробившей брешь в казавшейся до сих пор прочной вестернизированной картине мира.

Существует точка зрения, согласно которой фашизм на Западе без большевизма возникнуть бы не мог. Иначе говоря, фашизм явился способом защиты от большевизма. Откуда же в таком случае возник большевизм? Попробуем на этот вопрос дать ответ. Многие в возникновении большевизма определило столкновение цивилизаций — западной и славянской. Странное слово «столкновение». Как мы уже отмечали, недавно его ввел в оборот С. Хантингтон. Но это реальность всей истории, и ее не обходит А. Тойнби. Вопрос о России как типе цивилизации до сих пор является дискуссионным. Кто-то ее включает в западную цивилизацию, кто-то называет евразийской цивилизацией, кто-то — византийской, кто-то вообще считает, что это всего лишь лимитроф, нечто неопределенное и неустойчивое, постоянно изменяющее свои пространственные границы, ибо находится между великими цивилизациями, и его бытие оказывается в зависимости от изменения взаимоотношений между ними. Так, по мнению И. Яковенко, Россия является лимитрофом, в котором агрегируются элементы, которые не могут окончательно сложиться в высокоинтегрированное синтетическое целое<sup>191</sup>. Отношения между Россией и Западом всегда были амбивалентными. С одной стороны, Россия провозгласила себя (еще с Петра Первого) верной ученицей Запада и старалась активно западную культуру ассимилировать. С другой стороны, в силу византийских традиций она продолжала сохранять свою самость. Несмотря на все старания, Россия продолжала оставаться самостоятельной, сама того не желая и к тому не стремясь. Несмотря на стремление русских стать представителями Запада и несмотря на стремление Запада подчинить их себе, Россия сохраняла в себе неразложимое ментальное ядро, которое и позволяет называть ее самостоятельной цивилизацией.

Впервые эту роковую самость России в XIX веке попытался объяснить Н. Данилевский, которого О. Шпенглер считает своим предшественником. Активная ассимиляция элементов других культур и прежде всего западной не мешает России оставаться уникальной цивилизацией, достигающей, что бы ни утверждали некоторые ученые, во многих случаях синтеза. Ведь эта цивилизация длительное время объединяет представителей многих этносов и конфессий — от шаманизма до ислама. Однако то, что Россия — иная цивилизация, следовало бы еще осознать и аргументировать. Этот тезис до сих пор остается дискуссионным. Не случайно за описываемыми политическими событиями XIX века Н. Данилевский ощутил метафизический конфликт — несходство цивилизаций или, как он выразился, культурно-исторических типов, что в ситуации монологического взаимодействия неизбежно приводит к столкновению.

Однако попробуем констатировать следующее. Восприятие в России Запада как Вызова первоначально сформировалось в религиозной сфере.

В Византии считалось, что Запад изменил Христу и единственным верным хранителем его учения является второй Рим – Византия. Когда последняя распалась, единственным верным учению Христа остается Третий Рим – Россия. В этом заключается высокое призвание России как особой цивилизации, стремящейся занять, а точнее, сохранить в мировой истории свое особое место. Мессианство русских возникает как реакция на трансформацию христианского учения на Западе. Здесь утверждается точка зрения, в соответствии с которой лишь представители Третьего Рима способны и хранить, и распространять по всему миру истину Христа в ее чистом, незамутненном виде. Это и есть мессианизм русских. Он имеет заимствованное в Византии религиозное происхождение. Но, разумеется, происхождение мессианизма является более ранним, первоначально он возникает у евреев. Н. Бердяев говорил: «Мессианская идея внесена в мир древнееврейским народом, избранным народом Божиим, среди которого должен был явиться Мессия. И никакого другого мессианизма, кроме мессианизма еврейского, не существует»<sup>192</sup>. Но, как утверждает тот же Н. Бердяев, после явления Христа в пределах христианского мира мессианского сознания какого-то отдельного народа быть не может. Еврейский мессианизм рожден отождествлением религиозного и национального. Еврейский народ осознавал себя единственным народом, призванным к делу мирского спасения, к устроению на земле Царства Божия.

Однако христианство лишило мессианизм национальной почвы. Идею Христа утверждают все христианские народы. В сознании православного человека произошел регресс от христианского мессианизма и универсализма к национальному. Причем на основе все того же христианства. Мессианизм в его православной форме может проявляться не только в религиозных, но и в светских формах. Кино первой половины XX века это способно проиллюстрировать. Мессианизм становится метафизическим, начиная определять и ментальность, и коллективную идентичность русских. Хотя Третьего Рима давно не существует, вся поздняя история России окрашена духом мессианизма, что утверждает амбивалентное отношение к Западу. Это остается определяющим и для истории большевизма, и для всего XX века. Фильм «Иван Грозный» С. Эйзенштейна – это фильм не только о средневековой Руси, но в том числе и о советской России. Но и сегодня, когда Третьего Рима в его большевистском варианте больше не существует, продолжает оставаться сформированное, а точнее, поддерживаемое им сознание. И ничего с этим не поделаешь: ментальность этого рода возникла еще в Византии. Социализм в России имеет византийские корни.

Фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный» как ключевой для понимания таких византийских корней идентичности русских, несомненно, после его выхода на экраны воспринимался не как исторический, а как современный. В самом деле, его основной идеей является мучительное рождение на Руси единого централизованного государства и самодержавной власти.



В нем утверждается, что создание крепкого и сильного государства — условие выживания России. Казалось, что это — единственно возможный творческий ответ на Вызов истории, на активное стремление Запада направить развитие российской истории по рельсам вестернизации.

Что такое этот Вызов, объясняет драматургия фильма. У России нет друзей ни на Востоке, ни на Западе. На юге русских беспокоит крымский хан. Свои условия выдвигает Казань. Польский король зорко следит за тем, чтобы власть на Руси не была сильной. Развертывается война с ливонцами, и русские здесь побед не одерживают. Наконец, русские земли, которыми владели деды и прадеды, оказываются во владении других государств. Русские не имеют доступа к морю. Каждое соседнее государство стремится подчинить русских себе. Следовательно, стремление соседних народов подчинить себе Русь можно отнести к внешнему Вызову. Но опасность представляет и Вызов внутренний. Средневековая Русь не имеет централизованной власти. Она распадается на мелкие, враждующие между собой княжества. Во главе каждого такого княжества свой правитель, а у него свои особые отношения с соседними государствами. Единства не получается. Во второй серии фильма есть наплыв — детские годы Ивана, когда он наблюдает постоянные ссоры между боярами, не имеющими единого мнения по поводу внешней политики Руси. Например, по поводу того, платить или не платить пошлину за проход судов по Балтийскому морю. Один боярин отстаивает интересы ливонцев, другой — ганзейцев. Наконец, недоверие Ивана к боярам тоже возникло в детстве, ведь именно ими была отравлена его мать. Поэтому Ивану пришлось рано проявить свой характер. Слушая спор бояр, разделившихся по отношению к ливонцам и ганзейцам, Иван решительно заявляет, что приморскими городами будем снова владеть. Добром не отдадут, придется силой брать. Когда бояре поднимают юного Ивана на смех, он приказывает псарям взять старшего боярина. С этого эпизода и начинается проявление характера Ивана.

Таким образом, выстроить отношения с соседними государствами трудно, поскольку внутри страны согласия не существует. Власть бояр ведет к разорению страны. Именно бояре несут вину за то, что часть земель отошла к врагам России. Следовательно, единственный выход — создать централизованное государство, которое бы подчинялось единому лицу, в данном случае князю московскому Ивану. Собственно, именно такой выход из противоречия и был, как утверждают историки XIX века, единственно верным. Иван ставит перед собой эту задачу. Но успешное продвижение Ивана к этой цели, естественно, порождает сопротивление совсем незаинтересованных в сильной Руси соседних государств. Особенно циничны заявления польского короля, диктующего варваров московских в семью просвещенных народов Запада не допускать, ведь русские, имеющие несметные богатства, годятся лишь в батраки. На усиление русского государства Запад может ответить новым крестовым походом, с его помощью заставит

московитов служить себе. Поэтому в фильме война с Ливонией, которую Курбский проигрывает, особенно важна, ведь Ливонию польский король рассматривает форпостом Европы. Поражение Ивана в войне с Ливонией в умах бояр вселяет надежду на провал всей политики централизации. Бояре активизируются. Польский король обещает боярам помощь, ведь в расколе единства Москвы он заинтересован.

В фильме все эти внешние и внутренние противоречия проговариваются. Основное же действие — дискуссии Ивана с митрополитом Федором Колычевым, убежденным в необходимости власти церкви как основной власти, с одной стороны, и представительницей царского рода Ефросиньей Старицкой, нетерпимой и коварной, с фанатизмом отстаивающей интересы бояр. Старицкая одержима идеей противостояния централизованной власти. Она даже оказывается способной лично умертвить жену Ивана Анастасию, а затем организовать на царя покушение. История заговора против Ивана разворачивается в финале второй серии. Смерть Ивана должна увенчаться победой царя боярского, а царем этим, в соответствии с ее замыслом, должен быть ее сын — блаженный Владимир. Любопытно, как режиссер видит князя Владимира. В некоторых эпизодах он чередует портреты молодого князя и кадры с ребенком. Князь Владимир и есть ребенок. Так, во время представления опричников он простодушно рассказывает Ивану о заговоре и о том, что его мать желает, чтобы место Ивана занял он, Владимир. Тогда в сознании узнавшего все о заговоре Ивана мгновенно рождается другой, кровавый замысел — переодеть Владимира в царские одежды и сделать его жертвой, отводя эту роль от себя. Переодевание, естественно, заканчивается смертью Владимира. Враги Ивана, и прежде всего Старицкая, подсылают к Ивану убийцу — чернеца, который, принимая Владимира за царя, убивает его. В конечном счете чернец схвачен. Но Иван не торопится его казнить. «Зачем его держите? Он царя не убивал. Он шута убил. Отпустите его». Затем Иван поступок чернеца аргументирует еще точнее: «Не шута убил, злейшего царского врага убил». Чернеца оправдывают. Лишившись рассудка, Старицкая застывает над мертвым сыном. В кадре остаются два персонажа — Иван и Старицкая. Хотя в следующем финальном эпизоде Иван старается оправдать свои действия — не только убийство соперника, но и казнь многих бояр, разгул опричнины («ради русского царства великого»), все равно он предстает таким же виноватым в убийстве Владимира, как и мать князя. Ведь они убивают блаженного, слабого разумом, почти ребенка.

Последующие слова Ивана о том, что он не даст в обиду Русь, что злодеи заслуживают мук и ради искоренения зла царь должен быть непреклонным, что меч будет обращен против всех, кто посмеет посягнуть на величие российской державы, конечно, еще раз позволяют укрепиться в необходимости идеи централизации и идеи сильного государства. Однако реализованное Иваном злодейство, а точнее, жертвоприношение Владимира Старицкого,

подчеркивает трагическую вину Ивана, выбравшего ради прогрессивной цели неверные средства.

Можно утверждать, что во второй серии фильма режиссер всячески устраняет пафос героизма Ивана и, наоборот, подчеркивает его виновность, его внутренние страдания, осознание одиночества. Это обстоятельство, несомненно, входит в противоречие с первоначальным замыслом фильма, проведенным в первой серии. А замысел этот выходил за рамки сюжета и касался уже внешней и внутренней политики возводившего новый Третий Рим в формах социализма Сталина. Естественно, что все проблемы, с которыми сталкивался средневековый Третий Рим, в эпоху Сталина оказались столь же актуальными, как и много веков назад. Прежде всего это касается отношений с Западом. Ведь средневековый Третий Рим в ситуации изоляции от Запада возводился снова. О повторяемости этой заимствованной в Византии традиции в истории России точно пишет А. Тойнби. Традиция эта – систематическое восстановление жесткой государственности. Когда-то именно это обстоятельство и стало причиной краха Византии. Но это же неоднократно грозило и России. «В этой долгой и беспощадной борьбе за сохранение своей независимости русские стали искать спасения в тех политических институтах, которые уже принесли погибель средневековой Византии. Полагая, что их единственный шанс на выживание лежит в жестокой концентрации политической власти, они разработали свой вариант тоталитарного государства византийского типа. Великое княжество Московское стало лабораторией для этого политического эксперимента, а вознаграждением за это стало объединение под эгидой Москвы целой группы слабых княжеств, собранных в единую сильную державу. Этому величественному русскому политическому зданию дважды обновляли фасад – сначала Петр Великий, затем Ленин, но суть оставалась прежней, и Советский Союз сегодня, как и великое княжество Московское в XIV веке, воспроизводит характерные черты средневековой Восточной Римской империи»<sup>193</sup>.

В общем, фильм С. Эйзенштейна замышлялся как оправдание становления нового централизованного государства. В формах истории разыгрывался все тот же повторяющийся исторический сюжет. Однако во второй серии в сознании зрителя рождается сомнение: а стоит ли это государство, которого так желают и Иван, и его единомышленники, стольких жертв? Этот вопрос не перестает сегодня, на рубеже XX–XXI веков, задавать мы, пытаясь осознать последствия построения в XX веке нового варианта Третьего Рима. Но прежде всего фильм С. Эйзенштейна заставляет снова вернуться к истории зарождения Третьего Рима в его первом варианте. Эта история связана не только с политикой, но прежде всего с религией. Ясно, что на фильме С. Эйзенштейна лежит печать не только влияния «Государя» Макиавелли, но прежде всего стратегии Иосифа Волоцкого, сторонника союза православной церкви и государства, идея которого была заимствована русскими в Византии. Хотя представители церкви (Федор Колычев и

Пи́мен) царю Ивану противостоят, они в принципе разделяют идею Третьего Рима. Их не устраивают лишь средства, которыми Иван пользуется.

Собственно, идея Третьего Рима в средневековой Руси возникла в результате двух основных моментов. Первый момент заключался в историческом одиночестве России в XVI веке, когда Византия, на которую Россия до этого времени ориентировалась, на этот раз не выдержала столкновения с исламом, а Запад, который вел себя предательски по отношению к Византии, о чем свидетельствовали крестовые походы, еще не успел стать объектом подражания. Более того, внедренные Византией установки мешали России войти в контакт с Западом. Второй момент связан с актуальностью философии истории, имеющейся в книге пророка Даниила. Сложившаяся в средневековой Руси новая и, можно утверждать, экстремальная ситуация потребовала какой-то аргументации, идеологии. Такая идеология была обнаружена в Ветхом Завете, в частности в книге пророка Даниила, в которой излагалось нечто вроде апокалиптической версии истории. Не случайно книгу пророка Даниила сближают с откровением Иоанна. Содержащаяся у Даниила идея конца света соответствует далеко не оптимистическому настроению русских людей, лишившихся своего исторического поводыря — Византии. Имелось множество причин, почему извлеченная из книги пророка Даниила псковским монахом Филофеем идея конца света оформила настроения русских XVI века, придала им идеологическую форму, став фундаментом их идентичности в последующей истории. Вот как эти настроения русских комментирует исследователь. «Исторические обстоятельства Руси также не могли остаться без влияния на мысль русских людей, как исторические обстоятельства Византийской империи заставляли греков видеть Антихриста то в одних, то в других врагах империи. Условия монгольского порабощения, междоусобица князей с их последствиями, эпидемии, пожары, голод, возникновение ересей, особенно жидовствующих, даже обстоятельства объединительной политики Московских государей настраивали мистически мысль русского человека и делали мнение о близкой кончине мира странным и привлекательным в одно и то же время»<sup>194</sup>. Кстати, это обстоятельство, т.е. ощущение приближающейся катастрофы, получило отражение в искусстве того времени. Так, касаясь монументальной живописи эпохи Ивана Грозного, П. Муратов фиксирует в церковных росписях тему Апокалипсиса. В связи с этим он пишет: «Начиная с XVI века Апокалипсис становится любимой книгой русского образованного человека, и не без основания можно предполагать, что тому способствовала нравственная атмосфера царствования Ивана Грозного»<sup>195</sup>.

Но возникающая из социальной психологии и оформляющаяся идеология не сводится лишь к мотиву конца света. Кстати, атмосфера крайней экзальтации, воспроизводимая С. Эйзенштейном в фильме, во многом объясняется повышенной напряженностью, экзальтированностью людей той эпохи. Такое ощущение, что люди уже ощущают приближение конца

времен, чувствуют это. Это и провоцирует их сопротивление, настойчивое стремление этому противостоять, что в концентрированной форме находит выражение и в поступках царя Ивана. Собственно, и столь яростное стремление Ивана создать централизованное государство тоже ведь рождено этой атмосферой средневекового страха и тревоги, потребовавших кровавых ритуалов, жертвоприношения бояр. Этот фанатизм и упрямство Ивана рождены желанием противостоять распаду и хаосу, той смуте, которая в истории не раз уже случалась и которая в истории России оказывается перманентной. Но этот усугубляемый историческим и геополитическим одиночеством России страх перед концом света без той философии истории, что имеется в книге пророка Даниила, пока непонятен. Согласно этой философии, история сводится к четырем царствам (вавилонскому, персидскому, мидийскому и греческому). Позади остались руины трех царств. Они больше не существуют, они пали. Каждое из них знало свой триумф и расцвет, но с точки зрения заложенной в книге Даниила идеи история падения трех царств должна иллюстрировать неуклонное падение человечества. На самом деле прогресса, несмотря на материальную мощь каждого нового царства, не существует. Четвертое царство, в которое успело войти человечество, не просто падет, как и все предыдущие, но оно неизбежно окажется концом истории. Конец же истории, согласно Даниилу, наступит с приходом Мессии. Правда, его приходу должно предшествовать появление Антихриста, того самого Антихриста, образ которого появляется в последнем сочинении В. Соловьева «Три разговора», свидетельствующем о том, что философия истории в ее библейском варианте отнюдь не ушла в прошлое, и история в ее поздних проявлениях вполне может осмысляться в соответствии с ней. С каким же государством, с какой империей у Даниила связывается идея четвертого царства? Она связывается с Древним Римом. Это очень важный момент того отрезка истории и не только для России. Ведь именно в этом царстве Иисус Христос и появляется. «Итак, сила, могущество и самое мировое значение римского царства начинается с того момента, когда оно начинает служить орудием Провидения при явлении в мир Сына Божия для искупления человека и возвещения роду человеческому истинной веры. В этом смысле оно и является богоизбранным, предуказанным пророками и подготовленным предшествующею историею к своей высокой мирной и мировой миссии»<sup>196</sup>.

Однако с упадком Древнего Рима четвертое царство не заканчивается. Хотя Константинополь пал, но конец света не наступил. Антихрист еще не пришел. Четвертая империя не умерла, она переменяла лишь свой центр существования. Древний Рим — это первый Рим. Вторым Римом стала Византия. Но под натиском арабского мира, которому Византия длительное время сопротивлялась, пала и Византия. В силу этого возникает альтернатива, которую, например, в ее светских формах применительно к поздней истории обсуждает Х. Ортега-и-Гассет: когда становится ясно, что

Запад перестает быть лидером, то кто подхватит эту эстафету лидерства — Россия или Америка? Аналогичный вопрос перед русскими встал уже в XV веке. Кто же подхватит эстафету, не позволяющую четвертому царству исчезнуть? Вывод был сделан в пользу Руси. Эта эстафета, которая некогда перешла от Древнего Рима к Византии, на этот раз, как убежден монах Филофей, в сознании которого впервые и рождается новая идеология, переходит к Руси. Это ставит ее в особое положение по отношению к другим народам. Ведь идея четырех царств свидетельствует о божественном предвидении, а следовательно, вмешательстве Бога в дела человеческие. Этому невозможно противостоять и этому невозможно сопротивляться. Такова воля Бога, и ее остается лишь осуществлять. «После этого вывод не был затруднен: твердая уверенность русских людей в чистоте и неповрежденности отечественной веры, в ее верности исконному восточному православию привела наших книжников к воззрению на Россию как преемницу Византии в роли богоизбранного царства. Воззрение это тянется через всю вторую половину XV века, но нигде не находит такого полного выражения, как у нашего старца»<sup>197</sup>. Естественно, что идея Филофея мистична. Это результат интуиции пророка, разгадавшего промысел Бога. Это Филофею удалось осознать, что избранным народом отныне являются лишь русские, оказывающиеся способными подхватить эстафету от Византии и вести другие народы в соответствии с промыслом Божиим. Лишь им доверено исполнение этой миссии. Лишь их Бог избрал на эту миссию. Естественно, что в ситуации исторического и геополитического одиночества России в XVI веке эта идея, возникшая в сознании Филофея, получает резонанс. Она понравилась и представителям власти. На этой мистической основе и утверждается идеология Третьего Рима. Это прежде всего религиозная, а потом уже и политическая идеология. Это вообще иосифлянская идеология.

Как в этой ситуации должны вести себя русские? Раз Бог их избрал, а они в это поверили, раз Бог предопределил им особую миссию в истории, то они должны быть на высоте этой божественной идеи. Они должны проявлять заботу об укреплении Третьего Рима. Все должно быть принесено ему в жертву. Четвертое царство не должно закончиться в России. Чем более крепкой станет Россия, тем прочней будет мир, и конец света не наступит. Россия должна быть начеку и не допускать наступления конца времен. Россия — последняя в цепи времен, она замыкает историю четвертого царства. Хотя, как гласит пророчество Даниила, в конечном счете финал предрешен, Третий Рим должен выстоять как можно дольше. От этого зависит судьба не только Руси, но и всего человечества, всех остальных народов. Именно это обстоятельство и окрашивает в эсхатологические тона ментальность русских. Между прочим, идея Страшного суда в Библии впервые высказывается относительно ясно именно в книге Даниила, и в ней также дается эсхатологическое исчисление срока предстоящего спасения избранных<sup>198</sup>. Образ Страшного суда в связи с популярностью идеи пророка

Даниила в интерпретации Филофея, несомненно, преследовал русских в Средние века. Но только ли в Средние века? Русским известно, что все когда-то закончится гибелью четвертого царства. Но этот срок можно оттянуть. Конец света не наступит, пока стоит Третий Рим. Но, может быть, Русь сможет все же передать эстафету какому-то другому народу? Такая логика исключена. Русские люди не для того создают Третий Рим и ради него приносят в жертву свои жизни, чтобы добиться комфорта в жизни для себя. Они живут не для себя, их миссия — спасение всего человечества. «В русском народе поистине есть свобода духа, которая дается лишь тому, кто не слишком поглощен жадной земной прибылью и земного благоустройства, — пишет Н. Бердяев, — Россия — страна бытовой свободы, неведомой передовым народам Запада, закрепленным мешанскими нормами. Только в России нет давящей власти буржуазных условностей, нет деспотизма мешанской семьи»<sup>199</sup>.

Кстати, бичевание мешанства в России в эпоху социализма тоже имеет религиозные корни. Устойчивость и жизнеспособность Третьего Рима, т.е. Москвы, — это задача всемирная. Вот откуда мессианизм русских. Вот откуда осознание ими своей всемирно-исторической миссии. Когда происходит секуляризация обществ, эта идея утрачивает религиозный смысл и обретает смысл политический. Так мы входим в XX век. Речь идет не о том, чтобы спасти себя, а о том, чтобы спасти всех, другие народы, вообще мир. Вторая мировая война позволила этот комплекс актуализировать. Другие народы погибли, если не пойдут по пути Третьего Рима. Их ждет Страшный суд. Разве эта тема не пронизывает русскую иконопись? Пока стоит Третий Рим, конца света не предвидится. Все народы могут жить спокойно. Русские эту стабильность им обеспечат. Ради этого отрубают на Руси головы боярам. Ради этого истребляется оппозиция. Ради этого царь Иван создает институт опричнины, функция которого заключается в том, чтобы очистить страну от крамолы и предотвратить смуту. Комитет государственной безопасности в сталинскую эпоху эту эстафету опричнины подхватывает. Ради высокой цели преследуются представители высшего сословия и, наоборот, приближаются к царю люди низшего рода. Таким в фильме С. Эйзенштейна предстает человек из низов Федор Басманов, отдающий в порыве преданной любви к царю своего сына «на дело великое». Когда «русский Макиавелли» организует по воле народной возвращение из Александровской слободы в Москву, казни бояр и вообще врагов входят в систему. Его жестокость поддержана народом, заинтересованным в крепости государства. Тогда-то Иван и произносит свою формулу, оправдывая всяческие злодеяния: «Два Рима пали, а третий стоит. Четвертому Риму не быть».

Итак, история будет продолжаться до тех пор, пока стоит Третий Рим, а он, Иван, царь московский, стоит на его страже. Единство государства — условие того, что Третий Рим будет стоять, а история будет иметь продолжение. Когда идеология Третьего Рима оформляется, Ивана уже не пугает

вопрос: «По какому праву меч карающий заносишь, царь Иван?» Поэтому Иван становится сильнее в дискуссии с представителем церкви Филиппом Колычевым, сопротивляющимся деяниям языческим царя православного. Здесь в видении Третьего Рима сталкиваются две позиции. Если для Ивана стабильность Третьего Рима связана с жесткой государственной властью, беспощадной по отношению к врагам внутренним и врагам внешним, то для Филиппа Колычева эта беспощадность связана с возрождающейся в деятельности царя вспышкой язычества. Вообще-то именно она как раз и приближает к концу света и к приходу перед Страшным судом Антихриста. Поэтому Федор Колычев и требует смирения от царя, «пока не пришли последние времена». Но, может быть, именно с реализацией идеи Ивана о централизованном государстве они уже и пришли? В фильме можно зафиксировать прямое заимствование из книги пророка Даниила. Но об этом же свидетельствуют и другие эпизоды фильма. Например, об этом свидетельствует представление «Пещное действо», даваемое в соборе и направленное против царя. Ведь бояре, которым угрожает казнь, в этом действии уподобляются трем отрокам, Ананию, Мисаилу и Азарии, которых царь Навуходоносор повелел сжечь в печи. Но, как гласит книга пророка Даниила, обреченных отроков от печи огненной спас ангел Господен. Боярский комментарий, прилагаемый к действию: «А ныне перевелись ангелы» — явно звучит в пику входящему со смехом в храм царю Ивану.

Однако фильм С. Эйзенштейна, воспроизводящий универсальные религиозные архетипы российской цивилизации, которые сегодня так же актуальны, как и в средневековой Руси, в момент своего появления воспринимаются и комментарием к политике Сталина. Очевидно, что подача и интерпретация событий средневековой российской истории в первой серии были оправданием сталинской политики, ибо в ней героизировалось все, что царем предпринималось ради укрепления государства. Однако вторая серия, в которой акцент поставлен на психологических противоречиях, на осознании царем ответственности в выборе политической стратегии, приносящей в жертву многие человеческие жизни, власть уже явно не удовлетворяла. Ей нужна была определенность, ясность и однозначность. Жертв оказалось слишком много. Эти злодеяния требовалось оправдать, а не углубляться в психологию. Поэтому от второй серии фильма общество было избавлено. В какой-то степени очевидно, что фильм С. Эйзенштейна уже предвосхищает ту послевоенную атмосферу, когда вера и в железного диктатора, да и вообще в крепкую государственность иссякает. Если бы не победа во Второй мировой войне, то философия, реализованная во второй серии фильма могла бы восторжествовать и раньше. В реальности пришлось ждать еще несколько десятилетий, прежде чем сомнения получат более широкое распространение и наступит оттепель.

Разумеется, как уже отмечалось, для понимания архетипичности русского кино фильм С. Эйзенштейна является ключевым. Ведь реализован-



ная в Третьем Риме идея уже никогда не исчезнет. Она будет постоянно тревожить сознание русского человека, который в поздней истории постоянно будет стремиться ее снова реализовать. Этот фантом будет возрождаться каждый раз в переходные эпохи, т.е. в эпохи смуты и хаоса. Так, что образ Третьего Рима оказывается сопровождающим всю историю России, а следовательно, становится вечным образом, т.е. архетипом. Но здесь важно отметить, что идея Третьего Рима имеет религиозное происхождение. Несходство вер и отношение к другим верам в России получило четкую формулу, и этой формулой является Третий Рим. Но если эта идея стала сопровождать всю российскую историю, то она не могла не получить выражения и в кино. Это выражение становится фактом в фильме С. Эйзенштейна, когда большевики построили в России Третий Рим на марксистской основе. Любопытно проследить бытование этой идеи в последующее время. Как эта идея проявляется в кино? Аналога фильму С. Эйзенштейна в отечественном кино не существует. Но если Третий Рим — это архетип, то его реальность можно обнаружить, используя какие-то косвенные темы и сюжеты. Тем более что речь идет о бессознательном проявлении этой средневековой идеи. Когда же речь идет о бессознательном, то архетипа в его полной определенности и быть не может. Могут функционировать лишь какие-то осколки, фрагменты, вступающие в необычные взаимоотношения, и, касаясь их, не всегда отдаешь отчет в их отношении к пратексту.

Попробуем соотнести с фильмом С. Эйзенштейна уже упоминавшийся нами фильм 1981 года, задуманный Л. Шепитько, но реализованный Э. Климовым. Это фильм «Прощание», поставленный по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», а стало быть, его можно считать выражением той мощной линии в русской литературе второй половины XX века, которую обычно и не совсем точно называют «деревенской прозой». Эта линия, не исчерпывающая, естественно, всей литературы того времени, явилась в 70–80-е годы реакцией на осязаемый распад очередного — большевистского — Третьего Рима.

Конечно, в эти десятилетия, обычно обозначаемые «застоем», большевистская империя заметно угасала, но система по инерции продолжала функционировать. Продолжали возникать планы поворота рек, возведения электростанций, атомных станций, строительства новых городов, заводов, магистралей, освоения целины, строек коммунизма и т.д. Вот и в фильме «Прощание» речь идет о возведении очередной электростанции, ради которой приходится жертвовать целыми деревнями, поскольку на их месте должно быть водохранилище, и следовательно, они должны быть затоплены. Казалось бы, реализация всех этих освященных очередным съездом партии величественных планов и проектов людей должна лишь радовать. Ведь власть людей не бросает, как это произойдет на рубеже XX–XXI веков, в ситуации первоначального накопления капитала, она их лишь переселяет

в городские квартиры со всеми удобствами. По сравнению с тем, что будет иметь место потом, власть демонстрирует высшую гуманность.

Если бы фильм был поставлен в 20-е годы, то в нем реализация очередного проекта могла бы продемонстрировать не только волю власти, но и бурное торжество по этому поводу народных масс. Речь ведь идет о новой жизни, в которой все будут счастливы. Наконец-то эта мессианская утопия реализуется. Однако почему же жители Матёры свое переселение воспринимают как величайшее несчастье, как трагедию? Конечно, как и в фильмах 20-х годов, народ веселится, поет и пляшет. Но это похоже не на веселье, а, скорее, на поминки. В этом веселье сельчан ощущается не радость, а отчаяние. Это веселье со знаком минус. Это даже не веселье, а оргия разрушения. Не случайно во время этого веселья появляется местный юродивый и сообщает, что горит дом. На веселящихся людей падает отсвет пожара. Дом же, как оказывается, спалил сам хозяин, деревенский бродяга, который нигде не работает и постоянно прогуливается по селу пьяным. Он давно уже вышиблен из привычной колеи, из той системы нравственности, что в деревенской среде действует. Поэтому он и не ценит того, что ценили построившие дом, с которым он так легко расстанется, его родители. Но ведь что интересно, именно его и поставит в пример всем односельчанам местный председатель. Так должны поступать все. И они действительно так вынуждены поступить, поскольку электростанция должна быть пущена в срок, а следовательно, деревня должна уйти под воду. Ведь график затопления в горкоме уже утвержден. Но поджигают жители Матёры эти свои дома неохотно, воспринимая это как беду, трагедию. А героиня фильма — мать бригадира Павла, женщина уже в преклонном возрасте, исполняет древний обряд: перед тем как подожгут ее дом, она вымоет полы, стены и вообще весь дом, в котором она жила с сыном и внуком, жили ее мать и отец и все поколения ее рода, могилы которых тоже уйдут под воду, поскольку вывезти из Матёры отчие гробы уже нет возможности по причине все того же графика строительства. В фильме весьма символически эпизоды с уничтожением стоящего посреди деревни старого дуба. Сначала его попытались спилить приезжие рабочие, но дерево настолько массивно, что пила с этим не справляется. Потом на него пытаются наехать бульдозер. Кстати, за руль садится внук героини, который с остервенением пытается подрезать дуб, но тщетно. И наконец, ближе к концу фильма дерево поджигают. Однако оно будет стоять даже тогда, когда все жители Матёры покинут остров. Ведь это не обычный, а символический дуб, это мировое дерево — «дуб железный», который «на силе Божией стоит»<sup>200</sup>.

Смысл всех этих драматических сцен режиссером проясняется с помощью метафоры, пронизывающей замысел фильма. Чтобы подготовить остров для водохранилища, рабочие должны его вычистить. Им дан срок, который в силу погодных условий все время сокращается. И рабочие должны сделать свое злое дело. Как же их показывает режиссер? С самого на-

чала фильма, когда к острову причаливает катер с рабочими, они появляются в пластиковых капюшонах. Такая их одежда, естественно, не может не вызвать ассоциаций. Рабочие напоминают не то куклуксклановцев, не то средневековых инквизиторов. Прием, как мы убедились, используемый в фильме Т. Абуладзе. Поскольку же они начинают чистку острова с уничтожения кладбища, это вызывает со стороны жителей Матёры активное сопротивление. Рабочие начинают восприниматься настоящими инквизиторами. Но разве инквизиция – феномен русской истории? Россия – страна не католическая, а православная. А в православии для обличения зла существуют свои нравственные нормы. Конечно, это дело Антихриста. И хотя прямых аналогий с Антихристом в фильме нет, но рабочие, т.е. строители коммунизма, воспринимаются слугами Сатаны. Мир давно оказывается во власти Сатаны, и остался лишь один остров – Матёра, – который на наших глазах тоже должен погибнуть. Вообще-то речь в фильме идет не только об этом конкретном поселке, острове, а о всей деревенской России, распятой в попытках строительства социализма. Режиссер включает в текст древние заговоры, которые произносит героиня, мать Павла. Но здесь были бы вполне уместны строки из духовных стихов, в которых мотив Антихриста весьма силен. Именно в них звучит мотив прихода Антихриста перед Страшным судом: «...загорится матушка сыра земля... И выгорят горы со раздольями, и выгорят леса темные...»<sup>201</sup>

Разве мы не ощущаем в фильме Л. Шепитько и Э. Климова средневековой атмосферы конца света? Именно в соответствии с этой эсхатологической интонацией фильм и ставился, хотя в полную силу этот мотив в те годы явно не мог прозвучать. Выполняя величественные планы, имеющие своей целью счастье людей, большевики на самом деле творят зло. И оно уже принимает вселенские масштабы. Разве не в этом, следующем из фильма выводе заключается вся логика истории XX века? Когда-то такое настроение охватывало русских людей, когда они разочаровывались во власти как основе твердости и устойчивости Московского царства, да и в самом этом царстве. Но это настроение, все более распространяющееся в позднем Средневековье, было лишь прелюдией к великой Смуте, которая и наступит в России в XVII веке.

Что, собственно, мы видим в фильме «Прощание»? Смысл его явно не исчерпывается конкретным значением названия. Это ведь не только прощание жителей со своим островом. Это прощание людей с устойчивой жизнью, которая была еще возможна даже в империи. Но, прощаясь с империей, люди по поводу новой жизни радости не выказывают. Хотя электростанция даст свет в тех местах, где его раньше не было, людям он как бы и не нужен. Их пугает неизведанное. Весьма символичен финальный эпизод фильма, когда люди на катере, спешащем ночью к острову, чтобы срочно вывезти оттуда оставшихся и оказавшихся в опасности стариков, а по сути, их спасти, поскольку на следующий день остров будет затоплен, заблуди-

лись и Матёры обнаружить не могут. Показательно, что на блуждающем в ночи катере окажется не только деревенский бродяга, поджегший свой дом, но бригадир Павел и даже председатель. Оказывается, все они не знают, что делать. Кто-то предлагает вернуться назад. Но и это невозможно. Ведь, как говорится в фильме, «где он сейчас этот зад, а где перед». И хотя председатель по-прежнему говорит, что здесь будут построены заводы, комбинаты и новые города, что никому не повернуть время вспять, но и он оказывается беспомощным, хотя и не подает вида. Иное дело бригадир Павел, он тоже повторяет слова и фразы председателя, хотя их мы не услышим, режиссер в этом месте звук стирает. Это очень точно, ведь сам Павел уже не верит в то, о чем говорит. А говорит он то, что говорит и председатель, которому он подражает.

Итак, с пути сбились не только рядовые, простые смертные, но и представители власти. Этот диагноз поставлен самими русскими еще до перестройки. Третий Рим возвести снова уже нереально, хотя строительство по инерции продолжается. Стройка идет полным ходом по графику, а веры уже нет. Есть отчаяние. Потому что люди уже знают: мир оказался во власти зла. Но ведь именно это и свидетельствует о реальности чисто средневекового сознания. Сознания, торжествующего в эпоху отправляющего свои послания Ивану Грозному старца Филофея. Режиссер избегает непосредственных апокалиптических образов. Не те времена. Но они все же подразумеваются. И как когда-то разочарование в Третьем Риме в русской истории готовило смуту, так и настроение в фильме «Прощание» уже пророчит новую смуту, которой и заканчивается истекшее столетие. Чем же закончится эта очередная смута, может быть, новым Третьим Римом? Та смута, что имела место в российской истории XVII века, закончилась очередным Третьим Римом. Несмотря на резкий поворот на Запад, империя, возводимая Петром Первым, не исключала византийской традиции, более того, она ее предполагала. И обличение духовенства не закончилось Реформацией. То же можно было наблюдать и в XX веке. На рубеже XX–XXI веков в России развернулась новая смута, и по фильму Л. Шепитько и Э. Климова можно уже диагностировать ее начало. Так что в фильме «Прощание» нельзя не обнаружить все той же массовой экзальтации, что в фильме С. Эйзенштейна улавливается. Но если у С. Эйзенштейна был культурный герой, который строил новый космос, то в фильме «Прощание» его еще нет. Но он может появиться.

Обнаруженный в фильме «Прощание» внесюжетный апокалиптический мотив как раз и представляет коллективное бессознательное, позволяющее воспринимать знакомые идеологические схемы сюжета в соответствии с религиозными образами. В осознании истории XX века это, несомненно, радикальный поворот. Но раз коллективное бессознательное начало прорываться в кинематографическое сознание, значит, эта религиозная ментальность будет иметь продолжение и проявляться уже отнюдь не только

в ассоциативных формах. В последних десятилетиях истекшего века так и случилось.

Образы, связанные с катастрофическим сознанием, подхватит режиссер нового поколения — К. Лопушанский. У него архетипические образы уже всплывают не по ассоциации, они предполагаются, становясь фактом сознания. Фильм «Посетитель музея» поставлен в 1989 году, т.е. в ситуации, когда было уже ясно, что перестройка существующего несколько десятилетий строя невозможна и необходимы более радикальные меры, а именно его полное упразднение и построение новой, более либеральной политической системы, тем более что образцы уже существуют. Но что означает полное упразднение строя? Ведь этим строем была империя, советская империя, т.е. последняя версия Третьего Рима. В конце 80-х годов предсказать, какой катастрофой это упразднение обернется, было еще невозможно. Сознание людей оказывалось еще, в общем, достаточно оптимистическим и утопическим. Либеральная идея воспринималась новой утопией. В этой ситуации и появился фильм К. Лопушанского «Посетитель музея», погрузивший зрителя в самую яркую вспышку катастрофического сознания. Конечно, фильм не о Третьем Риме в большевистской редакции. Место и время действия здесь совершенно абстрактны, как это и принято в жанре научной фантастики, например у Стругацких. И все же идеи этого фильма не могут не соотноситься с ситуацией, существовавшей в стране во время его появления. В конце 80-х люди уже готовы были упразднить старый строй, но еще связывали новый порядок лишь с самым приятным.

Обратившись к схемам фантастики как жанра (фильм, правда, не был экранизацией какого-то известного литературного произведения этого жанра, и сценарий был написан самим режиссером), иллюзий по поводу будущего К. Лопушанский не питает. Все ужасное, что могло произойти, в его фильме уже произошло. Город, в котором люди жили столетиями, ушел под воду. Причем речь идет не о какой-то там Матёре, как у В. Распутина, а о городе, точнее, целой цивилизации. Город уже затоплен, но катастрофа еще не закончилась, ее пространство расширяется. Конечно, пока погибла не вся планета, но лишь один большой город, одна цивилизация. Похоже, что это Россия, хотя нигде это не утверждается. Город вообще-то существует, но он затонул, поглощен наступающим на земную твердь морем. Людей там, естественно, уже нет, разве что на дне моря можно увидеть оставшиеся их черепа и кости, а также то, что осталось от техники, как в фильмах А. Тарковского. Но больше — пустые здания. Этот мертвый, утонувший и распространяющий зловоние город и называют «музеем». Судя по всему, море тоже является мертвым, и едва ли в нем водится рыба. Время от времени в этих местах появляются посетители «музея». Но такие посещения связаны с опасностью. В этот «музей» трудно попасть. Это можно сделать лишь во время отлива, когда вода отступает от берега. Люди, поставившие своей целью посещение «музея», должны успеть за три дня достичь города,

посмотреть его, и затем три дня им остается на возвращение. Они должны успеть до начавшегося прилива. Иначе море их тоже поглотит. Такие случаи невозвращения, как скажут герою ответственные лица, контролирующие (а точнее, констатирующие) посещение «музея» любопытными, постоянно случаются. Таково положение с собственно «музеем». А что же вокруг? Место, куда приезжает герой, — это берег моря. Это место, свидетельствующее о следах колоссальной экологической катастрофы. В этом месте над всем царит огромная мусорная свалка, которая все увеличивается, поскольку мусор к этому месту постоянно доставляется специальным поездом. Собственно, на нем в место катастрофы герой и прибывает. Подъезжая к берегу, он видит в окнах вагона искореженное железо, брошенный транспорт, горы танковых гусениц, гниющие, разлагающиеся отбросы. У К. Лопушанского пейзаж «мерзости запустения» очень напоминает Зону из фильма А. Тарковского «Сталкер». Да и герой, прибывающий к месту назначения, — тоже двойник сталкера А. Тарковского. Ведь его тоже оставшиеся в живых после катастрофы люди наделяют особой аурой.

А что же, кстати, оставшиеся в живых? Это так называемые «дебилы». Место, куда прибывает герой, — это резервация, в которой пребывает множество дебилов. О резервации кто-то скажет — «настоящий обезьянник». Кто эти дебилы, откуда они появились? Обезьянник наполняют люди со всякого рода патологическими и физиологическими отклонениями. Все это результат многовекового цивилизационного прогресса, который достиг тупика. Это карлики, эпилептики, косноязычные, в общем, особи с разными недугами. В фильме сообщается даже статистика, свидетельствующая о посткатастрофической ситуации. Оказывается, сорок процентов детей рождаются дебилами. Следовательно, скоро в мире не останется никого, кроме дебилов. Тем более что океан будет постоянно наступать, а земная твердь уменьшаться. Да и заводы не остановить, они продолжают отравлять воздух. В общем, потоп неизбежен. Известно даже время потопа — через пятьдесят лет. Но к этому времени на земле уже никого не останется в живых. Поэтому потоп никого не пугает. Дебилы бывают агрессивными, особенно во время религиозных обрядов, когда они оказываются в экстатическом состоянии. Они посещают подземную церковь со свечами в руках. Их даже пытаются просвещать и воспитывать. Некоторые из них исполняют обязанности прислуги и могут даже обедать за одним столом с представителями нормальной семьи, в которой останавливается герой. Впрочем, хозяйка дома, обращаясь к герою, говорит: «Если вам неприятно, то они могут есть внизу, у себя». Но вообще их опасаются. Поэтому контакты с ними пресекают с помощью огня в окнах. Оказывается, огня дебилы боятся. В окнах дома, где останавливается герой, огонь тоже не затухает. Тем не менее фигуры дебилов постоянно маячат в окнах, внедряя мысль о недопустимости контактов между нормальными людьми, которых на берегу не так много и которые представляют власть, и дебилами. Исключая

общение с дебилами, цивилизация стремится защитить себя от полного вырождения. Когда хозяйка дома обнаруживает у своей служанки гостей из резервации, она устраивает истерику.

Постоянно появляющиеся в окнах уродливые лица дебилов режиссеру потребуются, чтобы показать в финале перерождение героя. Ведь его постигнет та же судьба, что и всех остальных обитателей резервации. После посещения «музея», откуда он все же успеет выбраться, его лицо тоже появится в окне, пугая своим сходством с остальными дебилами. Мимика его лица не будет отличаться от того, что зритель привык видеть на лицах дебилов. Превращение произошло. Хотя катастрофа позади, но она продолжается. Этой судьбы никто избежать не способен. Ведь это не просто экологическая катастрофа, это кончина мира, о которой говорится у Иоанна. Следовательно, режиссер позволяет себе архетипическую трактовку воссоздаваемой в фильме ситуации. Это та самая эсхатология, без которой ментальности русских людей не существует. Средневековый комплекс вновь прорывается в сознание. Да, катастрофа произошла, новая цивилизация погибла, продолжая существовать лишь в форме «музея». А то, что зритель наблюдает, — это именно «новое Средневековье». И в фонограмме постоянно звучит колокол. Вообще, дебилы вызвали к жизни какую-то особую культуру (в фильме об этом тоже идет речь). Культуру, созданную на основе безумия. В связи с этим цитируется апостол Павел. Фильм насыщен цитатами из Библии. Сначала древнюю книгу приносит с собой старый еврей, почему-то проживающий в доме, где остановился герой. Хозяин дома предупреждает героя, что тот — сумасшедший. Безумный старик просит героя погадать по книге. Герой читает: «Если кто первый придет и скажет, ему не поверят». Сумасшедший спросит, что означают эти слова. Потом он появится в фильме еще несколько раз, задавая все тот же вопрос. Особенно в сновидениях героя.

Кем же является наш герой? Кто он? А это вариант странника, правда, странника, не очарованного будущей утопией, будущим градом, в поисках которого он устремляется в путь, а наблюдающего кончину мира, как это сказано в Апокалипсисе. Сам он представляется «просто туристом». Он действительно просто любопытный. Он находится в отпуске и решает четыре недели провести на свалке. Хозяин дома удивлен: мужчина в расцвете лет и готов так рисковать жизнью. Какова же цель героя? Когда хозяин дома пытается описать ситуацию и обращает внимание героя на опасность посещения «музея», тот от своего желания не отказывается. Подводный город его влечет. «Хочется потрогать своими руками. Это же история». Да, он турист, но им движет дух исследователя. В городе он должен обнаружить место, где есть или был холм. Ведь город начинается с холма. Холм или гора — это священное место. Города без сакрального центра не существуют. Но когда герой во время отлива достигнет города, холма он не обнаружит. Вместо того чтобы отыскать и подняться на этот холм, он окажется на гигантской мусорной куче как символе доживающей последние дни цивилизации.

По сути, в замысле К. Лопушанского как сценариста и режиссера опять же возникает идея пророка Даниила о неизбежной кончине последней и самой мощной из всех четырех цивилизации. В фильме это уже не пророчество, а реальность. Катастрофа свершилась. Несмотря на примирение с происходящим, какое-то сопротивление все же имеет место. Так, хозяин дома пытается давать дебилу уроки. Он учит его истории. На вопрос, что за свою историю создал человек, дебил отвечает: свалку. Учитель-просветитель раздражен, он поправляет: не свалку, а материальные ценности мира, например города. Учитель убежден, что Бога нет и никогда не было. Ответ дебила по поводу того, что где человек, там и ад, его явно не устраивает. Что же касается дебила, то для него случившееся — проклятие Богом самонадеянного человека.

Итак, об опасности герой предупрежден. Он должен молчать о том, что имеет намерение посетить «музей». Об этом дебилы знать не должны. Во время отлива у них начинаются религиозные обряды, и возможны эксцессы. Кстати, дебилы поклоняются огню, и об этом свидетельствуют их обряды. Получается, поклоняются тому, чего боятся (уместный намек на нравы Третьего Рима эпохи сталинизма). К религии дебилов герой проявляет интерес. Перед походом в «музей» он решает посетить их подземный монастырь, их капище, где они слушают своих жрецов. Во время посещения монастыря герой наблюдает массовый экстаз верующих. Узнав о посещении героем монастыря, хозяйка дома упрекает его: «Вы что, не понимаете, чем все это может закончиться?» У героя и в самом деле появляется страх. Сначала это проявится в его сновидениях. Он уже готов эти места покинуть. Мы видим его удаляющуюся фигуру с чемоданом на фоне свалки. Но проживающая у хозяина дома служанка из резервации умоляет его остаться. Для дебилов он — единственная надежда. Все ждут посещения им «музея». Его сборы в дорогу они превращают в сакральный акт, относясь к герою как к своему спасителю, новому Христу или культурному герою. Перед посещением музея героя снова посетит сумасшедший. Он просит разъяснить, что означает фраза: «Знаю, Господи, что не в воле человека путь его. Не во власти идущего давать направление стопам своим». Речь идет о чем-то, что обязательно свершится, что не подразумевает активной индивидуальной воли. Это идея смирения перед свершившимся.

В конечном счете герой подчиняется желанию дебилов. Они дают ему выпить какую-то жидкость и проносят его на руках к началу осмотра. Под звон колокола начинается священнодействие. Каждый пытается прикоснуться к герою. Далее герой с молитвой осматривает «музей». В молитве есть, например, такой вопрос, адресованный Богу: «Ты предсказал нам конец мира, но не объяснил почему». Но начинается прилив, герой едва успевает выбраться со дна моря. В освещенном огнем окне знакомого дома появляется лицо героя. Оно обезображено конвульсиями. Он окончательно стал таким же, как и все обитатели резервации. Долгий средний план



героя – дебила. Превращение совершилось. И хотя никуда уже не уйти и ничего не изменить, герой все же пытается бежать. Маленькая фигурка героя на фоне катастрофического пейзажа. Пока еще ее видно. Но вот она в этом пейзаже совершенно растворяется. На фоне кровавого неба раздается крик отчаяния. Шум пролетающих последних птиц его заглушить не может. Фильм кончается остановившимся кадром с апокалиптическим пейзажем, в котором растворился герой. Удалось ли страннику уйти или он действительно поглощен этой катастрофической стихией, сказать трудно. Ясно одно: мироощущение русского художника в последние десятилетия истекшего столетия резко меняется. Религиозно-эсхатологические образы начинают активно вторгаться в кинематографическое мышление.

### **Актуализация византийского архетипа в кино эпохи «оттепели»**

Вернемся к пронизательному суждению П. Флоренского о созвучности православия платоновской традиции. Ставя своей целью архетипическое прочтение русского кино, мы обратимся к К. Юнгу, возвращающему нас к платоновской традиции. В качестве иллюстрации византийского архетипа в русском кино мы вспомним фильм А. Тарковского «Иваново детство» о погибшем отроке – разведчике Иване. Появившись, фильм изумлял столь непривычной после большевистских разборок на экране, требовавших огромного количества словесных масс и обернувшихся упадком изобразительной культуры, о чем еще в начале 30-х годов предупреждал С. Эйзенштейн. Впрочем, по части возвращения к изобразительной культуре фильм А. Тарковского исключением не был. Об этом же свидетельствовали, например, фильмы «Летят журавли» М. Калатозова и «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова. Фильм А. Тарковского удивлял и продолжает удивлять не столько использованием режиссером пластических образов, что привело к радикальному обновлению языка кино эпохи «оттепели», сколько заимствованными из иконописи и, в частности, из иконографии Страшного суда образами. Византийское начало в фильме А. Тарковского оказалось чрезвычайно активным. По сути дела, драматургия, развертывающаяся в фильме на вербальном уровне, уступает место визуальной драматургии, в которой во взаимодействие вступают такие первостихии или первообразы, как вода, свет, огонь, деревья. Фильм А. Тарковского «Иваново детство», в центре которого – жертвоприношение невинного отрока, уже явился первым знаком нового взрыва архетипической активности в русском кино.

Последующие фильмы А. Тарковского, на которых лежит печать богоискательства, сделали этого режиссера индивидуальностью не только в отечественном, но и в мировом кино. Собственно, они становятся реальностью уже в первом полнометражном фильме режиссера. Уже где-то ближе к

финалу творческой биографии А. Тарковский произнесет речь об Откровении Иоанна. Но, собственно, фильм об отроке-разведчике апокалиптичен уже по своей атмосфере. Дело не только в том, что режиссер прямо подсказывает зрителю, в каком ракурсе он рассказывает историю (Иван листает альбом с иллюстрациями гравюр А. Дюрера «Всадники Апокалипсиса»), а и в воссоздании среды действия в соответствии с традициями экспрессионизма, в том числе и в немецком его варианте, который более всего подходит для воссоздания апокалиптических образов.

В фильме много светлых эпизодов. Это и сны героя, связанные с матерью и сестренкой. И рождающееся взаимное чувство между старшим лейтенантом Гальцевым и медсестрой Машей в березовой роще. Однако в нем преобладают эпизоды, воссоздающие мрачные образы катастрофы, принимающей вселенский характер. Это и повешенные немцами солдаты, которые шли, чтобы встретить возвращающегося с того берега, т.е. от фашистов, Ивана, но напоролись на немецкую засаду и которые в фильме постоянно возникают. Это и вражеский самолет, сбитый советскими солдатами и воткнувшийся носом в землю да так и оставшийся торчать на берегу реки; он тоже постоянно появляется в кадре. Это и убитый Катасоныч, готовивший лодку, чтобы вместе с капитаном Холиным проводить Ивана в очередной раз в разведку. Но в особенности в этом смысле показателен эпизод с сумасшедшим стариком на пепелище. Несмотря на приказ подполковника Грязнова отправить юного разведчика в суворовское училище, Иван не подчиняется и, набросив мешок на плечи, уходит из части так же, как однажды он уже ушел из детдома. Так он набредает на сожженную немцами деревню. От сгоревших изб остались лишь обуглившиеся кирпичные печи да торчащие обгоревшие доски. Еще — обгоревший сруб колодца. Кстати, колодец появляется и в снах Ивана. И не только как знак безмятежного, счастливого детства, но и как знак беды. Здесь также не обошлось без заимствованного из экспрессионизма ракурса. Кстати, мода на изобразительный экспрессионизм в отечественном кино, кажется, вышла из этого фильма А. Тарковского, хотя эти приемы будут в переизбытке использованы, например, в фильме А. Алова и В. Наумова «Мир входящему».

Камера снимает снизу, видимо, со дна колодца. Поднимается вверх ведро с водой, но резко срывается и стремительно падает вниз, что сопровождается громким криком Ивана: «Мама». Видимо, несчастный случай как раз и произошел около колодца. Следующий кадр — распластанное у колодца тело убитой матери. Эпизод убийства матери у колодца постоянно прокручивается в сознании подростка, и именно этим можно объяснить его крайнюю нервозность и нетерпимость. Появившийся на пепелище Иван заходит в обгоревшую избу. Он видит петуха на обгоревшей печной трубе. И еще — старика, от горя потерявшего разум. Старик пытается обнаружить гвоздь. Он спрашивает у Ивана, жива ли его мать. «У меня старуху тоже немец расстрелял». И снова продолжает искать гвоздь. Зачем?

Хочет прибить к оставшейся уцелевшей доске изображение убитой жены. «Пелагея вернется, а я избу подготовлю к ее приходу». Но Пелагея не вернется. С этой мыслью старик никак не может свыкнуться. Реальность ускользает от привычной для сознания логики. Когда Ивана находит и увозит с собой подполковник Грязнов, старик произносит: «Господи, когда же это кончится?»

Однако апокалиптические образы пронизывают и мирные сцены. Когда капитан Холин начинает в березовом лесу ухаживать за Машей, девушка пытается прыгнуть через окоп, повисая в объятиях Холина над окопом. И в этой мизансцене окоп воспринимается свежевырытой могилой, а объятия влюбленных совсем уже не выглядят флиртом. В конце концов, даже наплывы с эпизодами детства в снах Ивана тоже не лишены образов беды. Так, изуродованное взрывом дерево появляется не только в эпизоде на пепелище, но и на берегу реки, когда беззаботный мальчик Иван в довоенной жизни убегает по берегу озера. В фильме даже солнце светит сквозь могильный металлический крест. И разумеется, в фильме присутствуют эпизоды, связанные с религиозными символами. В объектив камеры все время попадают обломки разрушенной церкви, уцелевшие фрагменты настенных фресок, мелькнул лик Богоматери.

Наконец, сцена с колоколом. Вообще, это, видимо, один из ключевых эпизодов фильма. Иван ощущает себя призванным к осуществлению мести. Дело здесь не только в том, что убиты его мать и сестренка, наконец, убит отец-пограничник, а сам он оказался сначала в детдоме, а затем на фронте разведчиком. На стене церкви остались надписи расстрелянных фашистами молодых людей, завещавших за них отомстить. Эти надписи постоянно попадают в поле зрения героя. Иван и чувствует себя таким мстителем. Именно поэтому он становится разведчиком. Он не только мстит реально, уходя каждый раз в разведку, но и в своем воображении, в игре. Такой игрой оказывается сцена под крышей звонницы, когда, обращаясь к воображаемому немцу, Иван кричит: «Ты мне за все ответишь». В этом эпизоде Иван подходит к колоколу, тянет за канат, и раздается звук колокола. Звук становится таким громким, что кажется, он становится слышимым на всей земле. И это соответствует психике Ивана, живущего идеей мщения. Даже когда лейтенант Гальцев показывает ему гравюру А. Дюрера, он в образе старика на лошади узнает немца на мотоцикле, которого он однажды встретил. Когда же Гальцев говорит о немецком писателе, Иван решительно отрубает: «У них нет писателей. Они книги на площади сжигают». В общем, людей он в немцах не видит, и основным мотивом его поступков, да и всей жизни остается месть. Это чувство деформирует психику двенадцатилетнего подростка. Несмотря на все попытки отправить его в суворовское училище и убедить в том, что война — не детское дело, Иван сопротивляется, доказывая, что лишь он один способен добывать ценную информацию. «Их убивают, они большие, а я всюду пройду».

Может быть, апокалиптический мотив фильма более убедительно раскрывается не столько с помощью снятых В. Юсовым, оператором будущего «Андрея Рублева», экспрессионистских кадров, сколько с помощью показа деформированного сознания героя, для которого мирная жизнь связана лишь с его снами. Худой, тщедушный, но преисполненный стремления действовать, мстить. «Он — парень с норовом», — говорит о нем подполковник Грязнов. Навсегда опаленный пожаром войны. Охваченный одной нечеловеческой страстью, принявшей столь невероятный масштаб. Собственно, и весь сюжет фильма укладывается в такую схему: когда Иван возвращается из очередной разведки и отправляет в штаб важную информацию, на основании которой готовится наступление, командование принимает решение отправить его в суворовское училище. Все планы военного начальства Иван отвергает и добивается, чтобы его оставили в части. Начинается подготовка к осуществлению следующей разведки, в которую Иван и уходит «на тот берег». Его сопровождают капитан Холин и старший лейтенант Гальцев. Проводив Ивана, они благополучно возвращаются, забрав трупы убитых Ляхова и Мороза, когда-то пытавшихся встретить возвращавшегося из очередной разведки Ивана. «Сегодня они, завтра мы», — мрачно скажет Холин. А вот Иван из этой разведки уже не вернется.

История об Иване закончится в Берлине, куда попадает арестованный Иван. Праздничная площадь. Люди отмечают победу. Звучит мелодия «Катюши». Режиссер монтирует документальные кадры — разрушенные, обгоревшие дома на улицах Берлина. На земле трупы. Например, трупы Геббельса, его жены и дочерей. Это сам Геббельс отравил членов своей семьи, облил бензином и поджег. Вот на каком-то уцелевшем фрагменте здания торчит свастика. Тот же образ катастрофы, который знаком по предыдущим эпизодам. На этот раз уже на немецкой земле. Гальцев говорит: «Неужели это не самая последняя война на земле?» Этот прием сочетания игровых и документальных кадров, используемый А. Тарковским, потом получит широкое применение. Фильм Э. Климова «Иди и смотри», в котором появится такой же опаленный войной подросток, об этом приеме спустя годы напомним. Следующий кадр — интерьер разрушенного бомбой здания. Звучит немецкая речь. На полу множество разбросанных листов бумаги. Какие-то документы, папки. Оказывается, личные дела казненных в этих комнатах русских пленных. Случайно оказавшийся тут лейтенант Гальцев наблюдает за этим. На одной из папок ему показалось что-то знакомое. Он берет папку и раскрывает ее. На фотографии — Иван с почерневшим, осунувшимся, исхудавшим лицом, но насупившийся и упрямый. Гальцев огляделся — кругом колючая проволока. Над потолком с десятков приготовленных веревочных петель для казни. В сознании мелькает догадка — пытали и казнили Ивана именно в этом здании. Представил Ивана, висящего вниз головой. Видение материализовалось в кадре. Однако этим кадром фильм не заканчивается. На экране снова развернется сон Ивана —

он у колодца, мать с ведром на берегу реки, бегущие по берегу дети. Бегут мимо засохшего, искореженного взрывом черного дерева без веток и зелени — знака беды.

Что все-таки разворачивается в сюжете фильма, повествующего о мальчике-разведчике? Естественно, что апокалиптическая его атмосфера — лишь внешняя форма выражения того смысла, ради которого фильм поставлен. По сути дела, сюжет мифологичен и архетипичен, ведь в нем реализуется ритуал жертвоприношения. Только на этот раз жертвой становится ребенок. Это именно христианская интерпретация жертвоприношения как языческой по своему происхождению акции. Более того, в этой христианской редакции ритуала мы имеем дело с православным акцентом. Конечно, режиссер сам подсказывает, как следует воспринимать и понимать фильм. Ивану в руки попадает альбом с гравюрами А. Дюрера. Он обращает внимание на всадников Апокалипсиса. Как известно, с XVII века в русской иконописи сказывается влияние А. Дюрера<sup>202</sup>. Где Апокалипсис, там и огонь.

Однако в фильме А. Тарковского материализуются более древние, скорее византийские, но, может быть, и еще более ранние представления. Столкновение народов во Второй мировой войне А. Тарковским воспринимается как огненное обновление земли. Огонь — это и обгоревшие дома, и взрывы устремленных в небо ракет, на мгновение освещающих передвижение лодки, на которой бойцы сопровождают Ивана в разведку, и, наконец, одинокое обгоревшее дерево, которое возникнет в финале фильма, когда в последний раз мелькнет наплыв — детский сон Ивана с безмятежным пейзажем. Однако в нем появится одна новая, вносящая дисгармонию в этот детский мифический мир деталь — обгоревшее дерево. Но это и обгоревшее здание на одной из улиц Берлина, в котором пытали юного разведчика и в котором он был повешен. Все свидетельствует о том, что огню здесь придана генерализующая трактовка. Это именно конец света, а следовательно, и Страшного суда, образ которого материализуется во всепожирающей силе огня. Как и на воспроизводящей сюжет Страшного суда иконе, в фильме А. Тарковского имеет место очистительное действие. Через огненный поток во время кончины мира должны пройти все люди — и праведные, и грешные. Хотя в поздней христианской иконографии это правило не распространяется на праведников, их стараются изъять и защитить от действия огня<sup>203</sup>. В данном случае возникает образ огненной реки, появление которой связано с местом сражения архангела Михаила с Сатаной. «Сошлись небесные воинства грудь с грудью с полчищами Сатаны, — и началась жестокая война и беспощадный бой... Основания земли и неба поколебались. Не выдержал Сатана удара и стремглав полетел с неба вниз, а за ним посыпались и полетели все его дьяволы. Сатана и все его бесы пали на землю. В том месте на земле, где шел Сатана со своими дьяволами — потекла огненная река»<sup>204</sup>.

При этом перечисленные стихии в фильме между собой связаны. Здесь вода представлена не только рекой, по которой на тот берег отплывает Иван,

и не только берегом живописного озера, по которому с сестренкой бегают Иван (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 его глубину камера фиксирует его связь с темнотой, тьмой, с подземным миром, злом, искоренить которое огонь и призывается. С другой стороны, постоянное повторение кадра с деревом на берегу озера, где играют дети, символизирует связь происходящего с небом, ведь, как известно, дерево символизирует путь наверх, т.е. в иное царство или в царство предков. Но в таком случае дерево означает и центр мироздания. Таким образом, пластические лейтмотивы фильма воспроизводят древнейшую и знакомую по образам иконописи космологическую схему микрокосма. Однако фильм А. Тарковского — это не только воспроизведение Страшного суда, который в фильме можно восстановить по изобразительным деталям и который А. Тарковский по настоящему воспроизведет позднее в фильме «Жертвоприношение». Уже в соответствии с пророчеством Даниила А. Тарковский покажет, что речь идет о последней и самой совершенной цивилизации, которая, вызвав к жизни атомную энергию, по сути, уже тем самым приблизила свою кончину и неизбежно должна погибнуть, что в фильме и показано. Но фильм — это и воспроизведение жертвоприношения. В данном случае жертвой становится отрок. Это тоже православная традиция. Г. Федотов утверждает: «С особенным религиозным благоговением русское благочестие относится к младенцам, погибшим насильственной смертью. Здесь жертвенное заклание соединяется с младенческой чистотой»<sup>205</sup>.

Фильм пластически строится так, что бойцы отправляют отрока на лодке по огненной реке (на лодке-ладье в древности отталкивали от берега умерших, что в фильме «Андрей Рублев» и воспроизвел режиссер), 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 на этом берегу, тут же, в огненной реке. Это бойцы, которых убили, когда они ходили встречать Ивана. Мир умерших в фильме — это мир, в котором обитают все, к кому Бог питает особую любовь. По водно-огненной реке, затопившей деревья, переправляются 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 эстетике. 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 творчеством этого режиссера и представлена. Однако было бы большой ошибкой считать, что А. Тарковский исчерпывает все религиозные поиски в русском кино. В связи с этим хо-

телось бы сказать о том, что известно меньше. Хотя выражение «известно меньше», которое мы относим к известным фильмам, не совсем точно. Фильмы-то широко известны, а вот содержащиеся в них уровни бессознательного остаются нерасшифрованными. Религиозный нерв кино не затухал и в эпоху застоя. Так, фильм Л. Шепитько «Восхождение», воспроизводящий события Второй мировой войны, поразила архетипической интерпретацией образов.

Сюжет этого фильма для отечественного кино привычен. Речь в нем идет о Второй мировой войне. События разворачиваются на занятой немцами территории Белоруссии. Часть населения уходит в засыпанные снегом леса партизанить. Но находятся и такие, которые начинают немцам прислуживать. Фильм начинается со столкновения партизанского отряда с неожиданно появившимися в лесу немцами. Люди, выбиваясь из сил, стремятся уйти от преследования. На этот раз это им удается. Проблема лишь в том, что они остались без продовольствия. Происходит раздача оставшихся зерен. Становится ясно: продовольствие необходимо найти, иначе люди могут не выжить. Командир отряда на задание посылает ротного старшину Рыбака. Но с ним нужно послать еще одного. Им становится Сотников. На хутор за харчами Рыбака посылают не случайно. Ведь в отряде все знают, что там со своими родителями живет подруга Рыбака. Когда-то ее родители спрятали раненого Рыбака и вывели его. Рыбак уже предвкушает встречу с подругой. Но встречи не будет.

Как выясняется, от хутора осталось одно пепелище. Обнаружив это, Рыбак и Сотников принимают решение искать продовольствие в соседней деревне. Правда, выполнение задания осложняет одно обстоятельство — у Сотникова нет теплой шапки, он сильно простужен и постоянно кашляет. Его силы на исходе, да и кашель в ситуации, когда всюду немцы, может оказаться роковым. Так наши герои оказываются у деревенского старосты, которого они как прислуживающего немцам (хотя, как потом выяснится, староста был связан с партизанами и выполнял их поручения) имели намерение расстрелять. Взвалив на плечи барана, Рыбак вместе с Сотниковым спешит в отряд. На этот раз кашель Сотникова привлекает внимание немцев. Завязывается перестрелка, в результате которой Сотников оказывается раненным в ногу. Он не может идти, и Рыбак почти выносит, а точнее, вытаскивает его из засады. Но путь до отряда далек, и Рыбак принимает решение на время спрятать его в деревне у Демчихи. Осознавая, что сама она и трое ее маленьких детей, пряча Сотникова, сильно рискуют, женщина все же решает спрятать Сотникова. Но в доме неожиданно появляются немцы. Все тот же предательский кашель становится причиной ареста не только партизан, но и женщины. В подвале, куда бросают арестованных, оказывается уже знакомый деревенский староста и еврейская девочка. Утром следующего дня их всех должны казнить. А пока их допрашивает следователь немецкой полиции Портнов.

На допросе Сотников ничего не говорит и никого не выдает. Это неважно, утверждает следователь, другие скажут, а повесят все на Сотникова. Героической смерти земляк, оказавшийся врагом, не обещает. У Сотникова только одна просьба — освободить женщину, ведь у нее трое детей. Но за свободу женщины нужно платить — нужна информация о партизанах. Следователь убежден, что Сотников сдастся, ведь, как он утверждает, ему известно, что такое человек и как он ведет себя, если ему грозит смерть. Но поведение Сотникова все же не даст ему повода продемонстрировать его знание о природе человека. На груди Сотникова раскаленным железом выжигается звезда. Однако повод узнать о человеке «всю правду» дает все тот же Рыбак. Как он утверждает, ему хочется жить, чтобы убивать немцев. Портнов предлагает Рыбаку служить в полиции. В подвале Рыбак говорит полумертвому Сотникову: «Надо выкручиваться». На фразу Сотникова «главное жить по совести с самим собой» Рыбак обвиняет его, это ведь он, Сотников, затянул его в это дерьмо, поскольку пошел на задание больным. Лишь во время допроса Рыбака да последующего диалога его с Сотниковым возвращаешься к оброненной по дороге на хутор фразе Рыбака «По мне хоть сто раз в атаку, но в строю. А одиночные задания я не выношу».

Фильм Л. Шепитко не только о мужестве Сотникова, но и о трусости и предательстве Рыбака, который, как герой фильма П. Лунгина «Остров», вынужден принимать участие в казни своего товарища. Уже перед виселицей Рыбак попытается оправдаться, заявляя о своем согласии служить немцам. В этот момент камера зафиксирует упавший на Сотникова взгляд Портнова. Он означает: вот она, природа человеческая перед смертью и проявилась. Сам же Сотников еще раз попытается упросить освободить Демчиху и взять вину за убитого немца на себя. Перед смертью он публично произнесет: «Я — командир Красной армии Сотников». Перед финальной сценой в подвале будут две исповеди. Одна — старосты, который признается Сотникову: «Не враг я нашим», и другая — самого Сотникова, который имел намерение старосту шлепнуть. Казнь состоялась. Обрубок, на котором стоял Сотников, выдергивает Рыбак. Он стал палачом. Чтобы выполнить этот акт, ему пришлось встать на колени.

Что же все-таки разыгрывается в этой истории? Само собой разумеется, что в ней четко расставлены идеологические акценты: свои — враги, герои — предатели и т.д. Хотя любопытно, что идеологический уровень фильма здесь оказывается все же поверхностным. Авторы фильма пытаются докопаться до глубинных психологических установок. Вот, скажем, кто такой следователь немецкой полиции Портнов, приказавший выжечь на груди Сотникова звезду? Оказывается, он даже мог учиться вместе с Сотниковым в одном Витебском университете. Только Сотников стал учителем, а Портнов — заведующий клубом. Оба оказались идеологами. Как утверждает Демчиха, Портнов все с лекциями разъезжал по деревням, на верное, проводил политинформации, внедрял большевистскую идеологию.



А в конечном счете проявил себя палачом, стал оборотнем. Немцам стал служить так же усердно, как и большевикам. Но, кто знает, может быть, большевистская выучка и помогла ему так виртуозно сориентироваться в ситуации. Ведь и до войны он был таким же бездушным роботом, и перерождения его как бы и не было. Да, собственно, в фильме Л. Шепитько и немцев-то почти нет. Какие-то статисты без лиц. Следовательно, фильм-то поставлен совсем о другом – не о противостоянии врагу, а о расхождении между идеологиями и нравственностью. Вся история разворачивается вокруг трех основных персонажей – Сотникова, Рыбака и Портнова, поставленных в экстремальные обстоятельства, способствующие тому, чтобы проявились глубинные психологические установки каждого из них. Они и проявляются. И Сотников, и Рыбак имеют свои библейские архетипы. Что касается Портнова, то здесь труднее. Кажется, что он вышел из гностического, т.е. сектантского варианта Нового Завета, а следовательно, это вариант Воланда, Сатаны или, если прибегать к обозначению, которым пользовались в России, Антихриста. Это, скорее, какой-то клон булгаковского Воланда, только лишенный присущей романному Воланду мудрости. Известно, что Сатана ведь тоже какое-то время был рядом с Богом, а потом стал отступником, его антагонистом. Вообще, апокалиптическое настроение было характерно не только для Л. Шепитько (и об этом мы говорили в связи с фильмом «Прощание»), но и для Э. Климова, не случайно назвавшего свой фильм о сожжении жителей белорусской деревни в годы Второй мировой войны «Иди и смотри» («И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри»).

Пересказывая сюжет фильма «Восхождение», мы делали акцент на сценарной или драматургической его разработке. А как же быть с его режиссерской интерпретацией? Здесь-то мы как раз и обнаруживаем архетипическую его подкладку. Какие эпизоды в этой истории оказываются ключевыми? Пожалуй, эпизод ранения Сотникова, когда он понимает, что его участь предрешена. Отдавая в этом отчет, он смиряется с судьбой. Появившаяся на его лице улыбка в этом эпизоде уже свидетельствует, что он прозрел последующую свою и короткую земную жизнь. В отличие от Рыбака он за нее больше не цепляется. С этого момента его лицо начинает сопровождать особый внутренний свет. Он преображается. С этого эпизода стратегия оператора резко меняется. Это особенно очевидно в сценах в подвале, когда в темноте выделяется светлое пятно. Это лицо святого, подвижника, решившегося следовать тем же путем, который когда-то был пройден Иисусом. С момента ранения Сотников демонстрирует максимализм, стойкость духа. Однако другая метафизическая и религиозная история фильма разворачивается благодаря не только оператору, но и художнику. К виселице осужденных везут на санях. И скорбный обоз, сопровождаемый взглядами испуганных деревенских жителей, взбирается в гору. Но что та-

кое эта гора в центре деревни, как не Голгофа? Значит, и художник фильма также усиливает реализуемый оператором замысел.

Но в развертывание метафоры главный вклад все же вносит режиссер. Л. Шепитько так организует эпизоды, что вся история с выполнением задания двумя партизанами, а не только скорбная процессия к виселице подается как мучительное восхождение на Голгофу. Мучительны эпизоды, когда Рыбак тащит раненого Сотникова по снегу, пытаясь уйти от засады. Мучительны эпизоды пыток Сотникова. Все поступки героев развертываются на пределе человеческих сил, в колоссальном напряжении, в муках, в страдании. Вся цепь развертывающихся в фильме эпизодов – сплошное шествие на Голгофу. По сути, все эти эпизоды не столько подготовка к центральной смысловой сцене – деревенской Голгофе, – сколько реализация ритуала жертвоприношения, смысл которого заключается в превращении Сотникова в сакральную фигуру, в божество. И не случайно ведь Л. Шепитько дает Голгофу глазами мальчика в буденновке, наблюдающего и сопереживающего героическую смерть Сотникова. Камера схватит прерзительный взгляд мальчика уже после смерти Сотникова, когда он следит за тем, как Рыбак уходит с немцами в их штаб. То какой религиозный архетип в образе Сотникова воспроизводится, становится очевидным с помощью не только режиссерской, но и сценарной подсказки. Когда Рыбак после казни уходит с немцами, деревенская женщина, встретившаяся ему на пути, называет его «Иудой». Собственно, сюжет фильма в не меньшей степени посвящен Рыбаку, чем Сотникову. При этом в поведении Рыбака можно фиксировать некоторую эволюцию. Из героической личности, способной прикрыть отход партизан в лес, рискуя жизнью, с чего начинается фильм, Рыбак превращается в иллюстрацию идеи Портнова о мерзости человеческой природы, о человеческом падении. Но ведь тот же Рыбак буквально героически вытягивал своего боевого товарища из-под обстрела, тоже рискуя жизнью. Не таким уж и безнадежным в бою, в строю, в атаке он был. Но ведь и Иуда тоже какое-то время был верным учеником Христа, находясь в рядах его апостолов.

В связи с фильмом Л. Шепитько мы уже вспоминали о фильме Э. Климова «Иди и смотри», в котором воспроизводится апокалиптическое восприятие мира. В какой-то мере можно утверждать, что фильм Э. Климова соотносится с фильмами Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня» и П.П. Пазолини «Сало, или 120 дней Содомы», в которых также воспроизводится катастрофическое восприятие мира. Сам по себе факт возникновения трех названных фильмов приблизительно в одно и то же время уже дает пищу для размышлений. Но в данном случае мы имеем намерение в фильме Э. Климова выявить отечественную, а точнее, византийскую традицию. Понять это обстоятельство помогает сопоставление фильма Э. Климова и фильма А. Тарковского «Иваново детство». Собственно, фильм Э. Климова снова возвращает зрителя к византийскому архетипу. Кажется, ни один из

предыдущих фильмов режиссера не предполагал активизации этого глубинного мотива. Однако очевидно, что каждый фильм — это не просто текст, но и интертекст в постструктуралистском значении этого слова. Часто мы не принимаем во внимание воздействие на того или иного режиссера фильмов коллег. Это воздействие бывает непредсказуемым и парадоксальным, а главное, самим режиссером неосознаваемым, что в герменевтике считается нормой. Случай Э. Климова не столь уж и сложен. Очевидно, что на него, как можно предположить, оказал воздействие фильм Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979) с его тотальным катастрофизмом, который не всегда в сюжете присутствует, но зато в полную меру разворачивается пластически, зрелищно и особенно с помощью звука. Звуко-шумовому оформлению действия режиссер уделил огромное внимание. Драматизм происходящего часто вытекает не из вербального, а из звукового уровня фильма. Это, действительно, шум погибающего, разлагающегося и исчезающего мира, и этот мир представлен не только людьми, объятymi ужасом, людьми, оказавшимися во власти насилия, но и природой.

Констатируя влияние американского кино на отечественный кинематограф, мы обычно иллюстрируем это фильмом С. Говорухина и Б. Дурова «Пираты XX века», с одной стороны, и фильмом «Экипаж» режиссера А. Митты — с другой. Естественно, заимствование приемов боевика и фильма-катастрофы в их американском понимании в названных работах лежит на поверхности. Иное дело — фильм Э. Климова, ведь режиссер в данном случае ориентируется не на чистые жанры американского кино, а на авторский кинематограф в лице Ф. Копполы. И влияние здесь в лицо не бросается. Между тем зрелищный размах фильма Э. Климова позволяет отнести и его к американскому стилю, хотя бы и в его авторском, копполовском варианте. Тем не менее заимствование приемов американского фильма здесь внешним не является. Оно оправдано и потому в глаза не бросается. В самом деле, можно ли воспроизвести апокалипсис в формах события XX века, не прибегая к приемам, с помощью которых можно ощутить тотальную катастрофу? С помощью столь присущего русскому кино психологизма проблемы тут не решить. Об озеровском кинематографическом эпосе с его безличной героикой говорить тоже не приходится. Там преследовались другие цели. А вот фильм Ф. Копполы в данном случае — это приоткрывшаяся дверь в такое пластическое и звуковое решение, которое в данном случае вполне приемлемо.

Итак, фильм «Иди и смотри» начинается с эпизода, в котором мальчик из белорусской деревни (действие происходит в Белоруссии в 1943 году) по имени Флориан, или Флера, в местах сражения находит винтовку и, несмотря на уговоры матери не уходить к партизанам, все же уходит. Мать оказывается бессильной препятствовать сыну, ведь его уводят с собой пришедшие в деревню за продовольствием партизаны. Мать остается с двумя маленькими дочерьми. Вскоре их, как и остальных жителей деревни, за то,

что их родные ушли в леса партизанить, немцы расстреляют. Вернувшись в пустой, разграбленный дом, Флера увидит лишь брошенных на полу тряпичных кукол. В следующем эпизоде мы видим юного героя уже в партизанском отряде, который готовится к бою. Флера чистит котел, в котором партизаны варят суп. Звучащие в лесу мелодии не всегда на военную тему. Это и песни из мирной жизни. Когда отряд переходит на другое место, Флера остается и знакомится с девушкой по имени Глаша. Немцы должны были увезти ее в Германию, но ее отбили партизаны. Так она оказалась в лесу. Глафире нравится Флера, но тот суров и непреклонен, ведь он пришел в лес сражаться с врагами, а не развлекаться. Немцы вычисляют местонахождение партизанского отряда и подвергают его бомбардировке. Флеру контузило. Немцы спускаются на парашютах, чтобы прочесать лес и уничтожить партизанскую стоянку. Молодым героям удается уйти. Вернувшись в деревню, они обнаруживают, что часть жителей расстреляна, часть переместилась на остров. Флера и Глаша пытаются перейти болото и попасть на остров, чтобы присоединиться к своим. Едва не утонув, они, измазанные болотной грязью, выходят на остров и оказываются в толпе прячущихся от немцев плачущих и голодных жителей. Флера тяжело переживает гибель матери и сестренки. Чтобы добыть продовольствие для людей, Флера вместе с другими партизанами уходит в ближайшую деревню. По дороге один из них погибает. Когда они попытаются привести на остров корову, немцы убивают и товарищей Флеры, и корову. Герой остается один. Он пытается отнять у крестьянина лошадь и подводу и перевезти убитую корову на остров. Но кругом немцы.

В туманном пейзаже то и дело мелькают немецкие солдаты в касках. Они готовят какую-то операцию. Какую? Готовится сожжение всех жителей села. Вот из тумана вырвался немец на мотоцикле и направился в деревню. Он везет убитого партизана. На трупе табличка с надписью: «Сегодня я обидел немецкого солдата». Село окружено немецкими солдатами. Жителей деревни сгоняют на площадь. Впереди идет немец с портретом Гитлера. По радио звучит агитация на ломаном русском языке по поводу отъезда в «Германию — культурную страну». Но людей никуда не увозят, их как скотину загоняют в сарай. Начинается пластическая симфония Страшного суда. Под звуки лирической «Марусеньки» людей с детьми бьют прикладами. Флера вместе со всеми оказывается в сарае. Крики, плач, стоны... На руках взрослых дети. В сарай брошен ребенок. Немец тащит за волосы девочку. В сарай бросают зажженные факелы. Он вспыхивает. Из репродуктора — Лидия Русланова. Немцы окружили сарай и смотрят на горящих людей как на зрелище. Выбиваясь из сил, люди стремятся покинуть сарай. Немцы аплодируют. Но нервы не выдерживают и у них. Они открывают огонь по сараю, в котором сгорают беззащитные старики и дети. Лицо Флеры. Он обезумел от ужаса. В одной из машин — немка, не отрывая глаз от сарая, лакомится деликатесами. Для нее это развлечение. Когда сарай почти сгорает, немцы ходят по деревне и

поджигают оставшиеся пустыми дома. Два немца, приставив к виску Флеры дула пистолетов, позируют перед фотоаппаратом. Оставшись один, Флера не может даже убежать. Он теряет сознание и падает на землю. Проезжающий немец толкает его ногой. Наконец, немцы отъезжают. В машины погружается награбленное — свиньи, птица и т.д. Они забирают с собой и Глашу. Потом Флера снова ее увидит — изувеченную, изнасилованную, истекающую кровью, обезумевшую. Последний аккорд кровавой вакханалии: из дома выносят беззубую и выжившую из ума старуху на кровати и оставляют ее на площади: «На развод, еще нарожаешь».

Но уехать немцам не удастся. Их настигают партизаны. Их машины партизаны поджигают. Немцев берут в плен. Начинается допрос. Они уже не такие самодовольные. Перед тем как их расстреляют, они будут доносить друг на друга и выгораживать себя. Вот здесь-то истина Портнова из фильма Л. Шепитько «Восхождение» о человеческой природе действительно торжествует. Но один из немцев, молодой офицер, сохраняет верность своим расистским убеждениям. По его мнению, русских не должно быть, не все народы имеют право на существование, их следует уничтожить, и немцам выпала эта миссия. Наконец, все участвовавшие в сожжении жителей деревни немцы расстреляны. Самосуд? Да. Закон военного времени. Но в этой сцене режиссер решает выйти на иной уровень обобщений. Эпизод, в котором партизаны расстреливают немецких солдат, разрезается документальным кадром со скелетами из концлагеря. И происходящее, и хронику режиссер монтирует со средним планом Флеры. Герой видит в луже портрет Гитлера и стреляет в него из винтовки. Далее на экране следуют врезки из официальной немецкой хроники — парады с приветствием Гитлера. Режиссер позволяет себе рубленый монтаж — кадры с Флерой, еще и еще раз стреляющего в Гитлера, и кадров из хроники, воспроизводящих триумф фашизма. Флера останавливается лишь в тот момент, когда обнаруживает, что перед ним не привычный портрет взрослого фюрера, а портрет Гитлера-младенца со своей матерью. Кого-то напоминает этот подросток с деформированной психикой, готовый убивать каждого немца подряд и никому не верящий, чье и хорошие немцы. Люди, расстрелявшие его мать и сестренку, наконец, спалившие сарай с детьми и стариками — это не люди. По сути дела, образ Флеры воспроизводит образ Ивана из фильма А. Тарковского «Иваново детство». Ведь Иван тоже не верит, что среди немцев есть люди. По сути, фильм Э. Климова является воспоминанием о том потрясении, которое когда-то режиссер испытал, увидев первый фильм А. Тарковского, и не он один.

Самый главный аргумент в пользу того, что фильм Э. Климова — воспоминание о фильме А. Тарковского, это, конечно, деформация психики героя. Но, разумеется, не только это. В фильме Э. Климова есть кадры, буквально повторяющие кадры из фильма А. Тарковского. Это прежде всего кадры, связанные с возвращением Флеры в родную деревню из леса после

разгрома немцами стоянки партизан. В поисках матери и сестренки Флера ходит по огороду и оказывается у колодца. Он подходит к колодцу и заглядывает в него. Камера находится как бы на дне темного колодца, и фигура героя с наклоненной головой над колодцем снята снизу. Сверху падает капля, и раздается звук падающей воды. Ведь и пластика этих кадров с колодцем, как и убитая мать с сестренками, — это повторение кадров из фильма А. Тарковского. Как и А. Тарковский, Э. Климов позволяет себе отдельные, вписываемые в ткань фильма эпизоды — аттракционы, вовсе не нужные для развертывания сюжета, но для воссоздания атмосферы действия необходимые. Таким аттракционом у А. Тарковского является эпизод с появлением на месте сгоревшего дома безумного старика. У Э. Климова аналогичный кадр тоже есть. Оказавшись на острове, в толпе, Флера видит обгоревшего мужчину, который пытается что-то сказать. Кадр страшный. Обгоревшая кожа у мужика торчит клочьями. Он вот-вот испустит дух. Наконец, вторжение в ткань игрового фильма хроники — это тоже прием, впервые примененный А. Тарковским.

Но фильм Э. Климова представляет интертекст не только в силу прямого повтора заимствованных у А. Тарковского кадров и образов. Главная проблема заключается в видении войны как распада космоса, гибели мира, всемирной катастрофы. Это, несомненно, апокалиптический мотив, во власти которого оказывается А. Тарковский на протяжении всего своего творчества и что в той или иной мере, несомненно, передалось его коллегам. Но этот апокалиптический мотив есть византийский мотив. Поэтому какие бы влияния в данном случае от американского кино ни исходили, все же Э. Климов прежде всего снимает фильм в соответствии с отечественной традицией. Фильм явно не сводится к воспроизведению одного из событий Второй мировой войны — сожжению белорусской деревни с ее жителями. Это событие на экране предстает мировой катастрофой, гибелью мира. На поверхность выходят самые мрачные, разрушительные силы, а между людьми нет и не может быть ничего, кроме действия неумолимого закона взаимного истребления, тотального насилия. Это конец всякой нравственности и культуры. Это тотальное насилие. Это Апокалипсис, Страшный суд. Поэтому какой бы эпизод из этого фильма ни вспомнить, он начинен мотивом катастрофы. Это ощущается в пластике кадра, в атмосфере действия, в звуко-шумовом аккомпанементе визуального ряда.

### **Лиминальная традиция в русском кино второй половины XX века**

Мы уже достаточно успели сказать о лиминальной традиции в русском православии (и соответственно, в русской культуре) как оппозиционной по отношению к традиции иосифлянкой, на основе которой в XX веке был возведен в марксистско-ленинской редакции Третий Рим. Однако в

эпоху оттепели заметно активизировалась именно лиминальная традиция, а иосифлянская стала отходить в коллективное бессознательное. Возрождается архетип странника, и это обстоятельство мимо кино пройти не могло. В кино этого времени лиминальная традиция проявляется в актуализации улавливаемого в героях фильмов архетипа странника. Русские мыслители не раз отмечали значимость этого образа не только для русского искусства, но и для русской культуры в целом. Получается, что этот архетип лежит в основе русского национального характера. Об этой традиции Н. Бердяев скажет так: «И русские – странники, ищущие Божьей правды. Странники отказываются повиноваться властям. Путь земной представлялся русскому народу путем бегства и странничества»<sup>206</sup>. Таким образом, странник видится устойчивым архетипом национального характера. Это тот самый гармонический или готический тип личности, о котором писал В. Шубарт. Не случайно Л. Толстой в образе Платона Каратаева воспроизводит именно этот средневековый тип личности. Это типичная фигура и старого, и «нового Средневековья», как иногда называют историю XX века. Странник – архетип свободы духа, которой награждены те, кто не слишком поглощен жадной земной прибылью и земного благоустройства. Нет ничего более далекого от этого архетипа, чем мещанин, домостроитель, накопитель, стремящийся устроить свою жизнь на земле. «Тип странника так характерен для России и так прекрасен. Странник – самый свободный человек на земле. Он ходит по земле, но стихия его воздушная, он не врос в землю, в нем нет приземистости. Странник – свободен от «мира», и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах. Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника»<sup>207</sup>. В страннике мы узнаем черты не только готической, но и мессианской личности, не принимающей мира и устремленной к миру иному. Это ощущает и В. Шубарт. Он пишет: «Русский с его живым чувством Вселенной, постоянно влекомый к бесконечному при виде своих бескрайних степей, никогда не будет созвучен прометеевской культуре, проникнутой «точечным чувством» и направленной на автономию человеческой особи или, что одно и то же – на сокрушение Богов»<sup>208</sup>.

В соответствии с этой актуализацией архетипа странника посмотрим на некоторые известные фильмы эпохи «оттепели». Например, обратимся к одному из самых известных фильмов этого времени – фильму Г. Чухрая «Баллада о солдате» (1959). Считается, что это фильм о войне. В самом деле, голос диктора в финале говорит, что герой фильма Алексей Скворцов мог бы быть замечательным гражданином, но он остался в нашей памяти только солдатом. Вот о солдате, пережившем чувство страха во время танкового наступления немцев и уничтожившем два танка, фильм и повествует. Однако что же в фильме от войны? Да, в фильме есть сцена с генералом, который вручает Алексею награду. Но восемнадцатилетний юноша только что получил от матери из деревни письмо – прохудилась крыша, а починить

некому. Поэтому он и обращается к генералу, а нельзя ли вместо награды на один день махнуть к матери. Генерал соглашается, и Алексей отправляется в путь. Пожалуй, военная тема здесь, в самом начале фильма, и обрывается. Конечно, во время путешествия Алексея о войне будут напоминать самые разные эпизоды – и печальные сообщения об отступлении нашей армии из Новороссийска и Ростова, и бомбежка поезда, на котором едет в свою родную Сосновку Алеша, и многое другое. Но фильм-то, в общем, не о том. Фильм и начинается змеистой лентой дороги, и этим заканчивается. Фильм о том, как Алексей Скворцов встречает на своем пути разных людей, и за каждым из них встает своя непростая судьба – веселая или грустная. Каждый эпизод – новелла из жизни повстречавшихся герою людей.

Главным в фильме становится странствование Алексея, которое и приводит к постоянным встречам. Например, когда Алексей покидал свой полк, его земляк Павлов попросил отвезти его жене подарок – мыло. И хотя поиски адресата сильно сокращают время отпуска, Алексей находит жену Павлова, правда, уже с другим мужчиной. Уже переданный ей подарок снова оказывается в рюкзаке героя, а затем и в руках больного отца Павлова. Так Алеша называет предательницу. А вот другая новелла. На одной из станций Алеша пытается помочь раненому солдату на костылях. Тот направляется домой, будучи убежденным, что его обязательно встретит жена. Но что-то его все же останавливает. Он не может решиться продолжить свой путь, поскольку полной уверенности в такой встрече у него нет, ведь он – инвалид. Он не знает, как поведет себя жена, когда это обнаружит. А если отвернется? Алеша пытается разубедить его, и это ему удается. Когда солдат с помощью Алеши выходит на перрон, где его должна встретить жена, там никого не оказывается. Кажется, сомнения солдата подтверждаются. К счастью, все образуется. Просто жена опоздала, задержался автобус. Убедившись, что на этот раз все в порядке, герой продолжает свой путь в Сосновку.

Но самой впечатляющей новеллой в фильме, пожалуй, оказывается встреча в товарном вагоне со случайной попутчицей, которая, правда, не будет иметь продолжения. Ведь Алеша все-таки должен продолжить свой путь, поскольку времени-то у него осталось только на то, чтобы, увидев мать, снова пуститься в дорогу. И, прыгая на ступеньку вагона, не услышит он адрес своей попутчицы. Да если бы и услышал и записал, все равно с этой войны ему не суждено вернуться. И оказывается Алеша все время в дороге, и уже не важна цель его путешествия, а важны люди, которых он встречает по дороге, – добрые или злые. Ко всем он относится с открытой душой, готов помочь, как помогает вытащить из горящего во время бомбежки поезда детей. Он дарит себя повстречавшимся по дороге людям. И то краткое время, которым он располагает, тратится не на его личные дела, оно щедро раздается людям. Это, конечно, христианская, открытая душа. Это национальный характер. Это один из вариантов того, что мы называем странником. Фильм поставлен бывшим фронтовиком Г. Чухраем,



и его зрители принадлежали к поколению, у которого в памяти еще не успели исчезнуть пережитые ими экстремальные ситуации. От них хотелось уйти, поскорей забыть. Поэтому фильм и получился таким чистым, безоблачным, светлым и оптимистичным. Это и в режиссерской интонации, и в улыбке юного героя. Это душевный настрой человека, у которого война осталась позади, а впереди видится лишь самое светлое. Мы убеждаемся, что в так называемом фильме о войне или военном фильме актуализируется архетипическая схема сюжета. Позднее тема странничества будет усложняться, обрастать философскими идеями, углубляться в культурные традиции. Примером такого философского раздумья о национальном характере явился фильм А. Сокурова «Дни затмения».

Уже название этого фильма оказывается синонимом понятия «хаос» или «смута», дающего ключ к воспроизводимой в фильме атмосфере. В какой-то степени в названии фильма остался след от повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», которая и стала его основой. Однако фантастов в повести интересовало вмешательство в дела землян, способных на рискованные и опасные эксперименты, представителей других цивилизаций, озабоченных такими способными привести к концу света экспериментами. Научные эксперименты и их последствия А. Сокурова мало интересуют. Скорее, акцент он делает на последствиях идеологических экспериментов, которые эта древняя земля кочевников, эти связанные со скудным пейзажем и равнодушные горы отторгают. Происходящее в фильме воспроизводит финальный этап идеологического рая, который по радио по-прежнему призывают совершенствовать. Это атмосфера распадающейся общности людей, которая формировалась большевиками на протяжении десятилетий. От евразийской утопии фильм А. Сокурова тоже далек. В эту идеологическую общность был втянут и городок, вписанный в горный ландшафт с его фантастическими и космическими очертаниями и с полным отсутствием какой-либо растительности, так любовно воспроизводимый оператором. Пейзажи в фильме полны смысла не менее, чем человеческие лица.

Собственно, как бы режиссер ни относился к происходящему, что бы ни оказывалось предметом его внимания — удивительная, сказочная, но и скупая природа в одном из уголков Средней Азии не может не вызывать восхищения. Люди, которых камера часто фиксирует безотносительно к разворачивающемуся сюжету (а его в привычном смысле слова не существует), тоже воспринимаются частью горного пейзажа. Они неторопливо выполняют какие-то бытовые обряды, молятся, ходят по городу, принимают участие в праздниках, например в свадьбе. Молчаливые и равнодушные ко всему происходящему горные ландшафты задают особый, восточный ритм жизни городка и, судя по всему, в основе своей бытие людей в нем не менялось на протяжении столетий. Таким оно остается и до сих пор. Герой говорит сестре, что жители этого городка ведут родословную от кочевников. По

своей интонации фильм вообще близок фильму Н. Михалкова «Урга — территория любви». Здесь тоже есть попытка понять то самобытное в чужой культуре, что долгое время было вытеснено на периферию. Собственно, фильм свидетельствует о возникновении предпосылки к диалогу с иными культурами. Тем не менее это статичное и заданное традиционными рядами бытие пока еще предстает официально организованным. Так, по радио постоянно звучат то русские песни, то служба в католическом соборе, то текст на итальянском языке, то, наконец, врывается речь Леонида Брежнева на одном из партийных съездов, в которой он говорит о воспитании гармонического человека. Фонограмма в фильме предельно активна, и именно она призвана провоцировать мысль о глобализационном хаосе, охватившем не только распадающуюся большевистскую империю. Здесь можно констатировать совпадение с фильмом Н. Михалкова, у которого монгольская семья смотрит по телевизору встречу Горбачева с Рейганом. На остановках, где люди ожидают автобус, по-прежнему бросаются в глаза изображения серпа, молота и звезды. В квартире соседа героя, военного обращает на себя внимание бюст Ленина. Но все эти образцы идеологического оформления восточного неподвижного и, по сути, не меняющегося бытия воспринимаются чем-то чуждым, внешним, с происходящим ничего общего не имеющим. Все это призвано подчеркнуть лишь омертвелость зафиксированных в партийных речах и в изобразительной пропаганде идеологических установок.

Это противоречие между вековым укладом местной жизни и навязываемыми идеологическими нормами особенно остро звучит, когда в кадре появляются эпизодические лица. Во-первых, сосед героя — Андрей Павлович, военный инженер, связанный со спецобъектом, т.е. военным объектом, во-вторых, дезертир, земляк героя, за которым гонится отряд солдат и в конце концов при попытке скрыться его убивают. В эту погоню втянут и герой, поскольку дезертир укрывается в его квартире. Данный эпизод призван продемонстрировать разложение армии в ситуации смуты. Что же касается военного инженера, то он вообще кончает жизнь самоубийством. Накануне этого акта он встречается с героем под предлогом попросить у него что-то от головной боли (ведь герой — врач), но об этом забывает. Как потом выяснится, он приходил с соседом проститься. Этот эпизод также свидетельствует о какой-то связанной со служебными обстоятельствами трагедии и тоже призван усилить мысль о всеобщем распаде и разладе. Как можно догадаться, речь идет о каком-то неподчинении вышнему начальству, ведь служба соседа связана со спецобъектом, а следовательно, и с военной тайной. Не случайно после его смерти в квартире группа военных устраивает тщательный обыск и трудится до тех пор, пока, наконец-то, не находится какая-то важная папка.

Однако эти два эпизода имеют и другой, более важный метафизический смысл. К герою, к его образу жизни, его отношению к происходяще-

му они имеют прямое отношение. Почему выпускник медицинского института, молодой врач Дмитрий Малянов оказался в этом, забытом богом среднеазиатском городке, в окрестностях которого дислоцирована армия и, возможно, размещена какая-то ракетная база? Сам Малянов говорит, что его распределили по окончании университета, вот он сюда и приехал и здесь остался. Для него все равно, где жить, лишь бы приносить людям пользу. Судя по всему, он – детский врач, поскольку к нему местные жители постоянно приводят детей. Сам он работает над диссертацией. Он постоянно садится за пишущую машинку. Его интересуют даже не медицинские проблемы, а воздействие нравственной атмосферы в семье и веры на здоровье детей. В качестве объекта исследования он обратился к местным старообрядцам.

Испытывает ли Малянов дискомфорт от такой жизни в незнакомом городке и от встречи с его обитателями, привыкшими существовать по-другому? Ничуть. Наоборот, он эту жизнь стремится понять, и с тем, с чем он не согласен, пытается бороться, убеждать, объяснять. Следовательно, его пребывание в этом чужом для него, паренька родом из Нижнего Новгорода, месте совершенно стихийно, органично. В этом служении он ощущает свое призвание и своим пребыванием здесь не тяготится. Его самочувствие – контраст по отношению к тем русским, которые оказались в данном месте отнюдь не по своей воле. Это соответствует его душевному настрою, ведь, как он признается сестре, приехавшей навестить брата из Нижнего Новгорода, ему все равно, где жить. Таким образом, в Дмитрие Малянове мы обнаруживаем образец самого яркого проявления странника, каким он отшлифовался в русской истории. На этот раз этот тип проявился в образе молодого врача, оказавшегося здесь, в одном из районов Средней Азии, что, видимо, призвано напомнить зрителю об евразийских настроениях, активизировавшихся в России в момент выхода фильма А. Сокурова, когда большими тиражами начали печатать до того запрещенные труды нового «евразийца» Л. Гумилева.

Разумеется, поведение Малянова – контраст по отношению к происходящему. Ведь в фильме все свидетельствует о чуждости этого местного образа жизни переселенцам, т.е. русским. Отсюда и дезертирство солдата, и самоубийство военного инженера. Все это этим суровым климатом, в котором трудно существовать и выживать, отторгается. Кстати, и жара, которую Малянов физически ощущает, а его мы постоянно видим расхаживающим в квартире в одних трусах, тоже призвана подчеркнуть этот климатический и не только климатический дискомфорт всех, кто оказался в этих местах. Все, что связано с идеологией, оказывается здесь искусственным и чужеродным, как речь Леонида Ильича о гармоническом человеке. Все должно кануть в Лету. Все равно останутся лишь равнодушные, но по-своему прекрасные горы и живущие в вечности потомки кочевников, совершающие свои традиционные обряды, которые также исполнялись населяющими

эти горы их предками, и много веков назад. Собственно, и соприкосновение с дезертиром, с одной стороны, и с соседом, военным инженером, с другой, тоже призвано внушить герою фильма мысль о неуместности в этих чужих для него местах его присутствия. Так, не выпускающий автомата из рук и вздрагивающий от каждого шороха, поскольку ожидает облаву дезертир говорит, что Малянов не понимает своего положения, что сам он тоже был таким, как Дмитрий, но только потом все понял. Наконец, вопреки военному уставу, но под воздействием внутренней человеческой потребности он пытается эти места покинуть. А мертвый сосед в морге, когда туда приходит узнавший о его смерти Малянов, еле слышно шепчет (в фильме вообще много мистического): «Зачем ты пришел? Здесь тебе не место». Это обращено, конечно, не только к Малянову, оказавшемуся в морге, но и к его присутствию в этом городке. А вот следующие фразы мертвого соседа уже вообще символичны, и их можно воспринимать ключом ко всему происходящему и, в особенности, к поведению Малянова. Герой слышит исходящие из уст мертвого человека слова. Речь идет о существовании какого-то мистического круга, из которого человек выходить не должен ни на одно мгновение. Пытаясь выйти из него даже разумом, человек не ведает, какую он вызывает к жизни и направляет против себя стихию, каких демонов провоцирует. Он теряет то, что находится в границах круга, и обратной дороги быть уже не может.

Фильм поставлен задолго до чеченских войн, но лишь после этих войн отдаешь отчет в смысле сказанного мертвым человеком. Тем не менее эту метафизическую истину о том, что империя преходяща, можно отнести лишь к дезертиру и к соседу, военному, но не к самому Малянову. Да, очевидно, эти космические горные ландшафты отторгают все, что связано с военной империей и связанной с ней идеологией, но только не Малянова. Герой меньше всего связан с идеологией. Но тогда, что же им движет? Получается, что Малянов, какими бы чуждыми ни были для него эти горные ландшафты, в них все же вписывается. Для этого странника, не имеющего дома, они органичны. Домом ему служат даже эти равнодушные горы. Именно эту мысль иллюстрирует финальный кадр, когда Малянов провожает своего друга, и камера долго останавливается на среднем плане, впечатывающем его лицо в горный пейзаж. У этого кадра какое-то мистическое и вместе с тем космическое звучание. Отторжения здесь нет, наоборот, полная мистическая гармония с ландшафтом. Это портрет именно гармонического человека, о котором говорит на съезде Леонид Брежнев, но к идеологии он не имеет никакого отношения. Эта гармония герою присуща от рождения.

Для углубления этой мысли в фильме существуют еще два других персонажа — друг Малянова Александр, с которым герой постоянно спорит, и, наконец, ребенок, который вопреки воле родителей часто навещает Малянова и привязан к нему. Александр — контраст по отношению к

Дмитрию Малянову. Он – татарин. До войны его предки жили в Крыму, потом их насильно переселили в Среднюю Азию. Они тоже вынуждены здесь жить, хотя постоянно стремились вернуться в родные места. Мечтает об этом и Александр, и в конце концов в финале фильма он покидает эти чужие места. Он – антипод Малянову. Если Малянов способен жить, где угодно, то Александр испытывает потребность жить там, где жили его предки, т.е. в своем круге. Это, разумеется, восточная традиция, в соответствии с которой существуют и обитатели городка. Именно в диалоге с Александром звучат значимые признания Александра. На вопрос Александра: «Какого черта ты сюда приехал? Ты же русский!» – Малянов отвечает: «Я не вижу разницы, где жить...» Соседу он говорит: «Жить можно везде». Александру он бросает: «Отсутствие дома помогает. Можно обходиться и без дома». Это просто формула русского странничества. Как можно убедиться из сказанного в разных эпизодах, смыслу пребывания героя в этом городке режиссер склонен придавать исключительное значение. И в самом деле, он пытается осознать какой-то экзистенциальный, метафизический комплекс русского человека, каким он предстает в современных формах, как он проявляется в ситуации распада очередной вариации империи.

Однако, несмотря на несходство стремлений и отношения к жизни, Дмитрий и Александр – друзья. Дмитрию трудно смириться с тем, что его друг уезжает. Но по этому поводу нет радости и у Александра. Он искренне сожалеет, что покидает друга. Их отношения исключают всякие этнические и национальные различия. Александра притягивает к герою сформированная религией его глубокая внутренняя установка, а именно иоанновская установка на всеобщее братство людей. И это тоже спонтанная, глубоко внутренняя стихия странника. Может быть, для характеристики местного «доктора Чехова», т.е. Малянова, еще более показательна привязанность к нему часто навещающего его ребенка, обладающего какими-то экстрасенсорными способностями. Во всяком случае, этот «странный» (как называет мальчика его отец) мальчик предсказывает события. Бывать у Малянова мальчику запрещают его родители. За это они даже наказывают ребенка. Но тот чувствует духовную связь не с родителями, а с героем. Когда в очередной раз отец стучит в дверь к Малянову, чтобы забрать мальчика, тот возносится на небо. И камера фиксирует городок с крошечными постройками с высоты птичьего полета, т.е. с точки зрения взлетевшего мальчика. Но, видимо, мальчик уже лишился плоти и превратился в сопровождающего героя ангела. Собственно, лишь этот эпизод позволяет понять, почему оператор и ранее многие сцены снимал с птичьего полета, т.е. с точки зрения ангела. Поэтому атмосфера происходящего в фильме наполнена мистическим и, естественно, религиозным смыслом, ведь Малянов в самом деле и странник, и подвижник. Его путь в этой пустыне – путь мистического религиозного служения глубоко внутренней для него идее братства, для которой нет чужих территорий и отторгающих его враждебных мест.

Присутствие в этих местах героя ни с военными секретами и базами, ни с имперскими и колонизаторскими установками не связано. Все это хрупко, все это рано или поздно канет в Лету, все это способно приносить лишь смерть. Это глубоко органичное присутствие вне каких-то имперских и военных интересов. Оно аргументируется внутренним инстинктом братства, следовательно, является по своей сути сакральным и религиозным. Именно эту идею и несет в себе русский странник в образе юного, оказавшегося в затерянном среднеазиатском городке детского врача.

Прав ли Н. Бердяев, утверждая, что русский человек по своей природе — странник? Если это действительно особенность национального характера, то ее можно отыскать во многих других кинематографических вариантах, даже в тех, где она едва просматривается. Исследователи фотографии приходят к выводу о том, что на фотоснимках человек обычно на себя не похож. В жизни существует много такого, что его самости не позволяет проявиться. Тем не менее эта самость существует и в редкие моменты проявляется. Искусство фотографии как раз и заключается в том, чтобы такие моменты уловить и зафиксировать. Мы попытаемся подойти с этим, заимствованным у русского философа ключом к фильму А. Балабанова «Война». Задача рискованная, поскольку на этот раз такой странник оказывается не в жаркой Средней Азии, а в пылающих от взрывов селениях Кавказа. А все, что сегодня связано с Кавказом, весьма проблемно и в высшей степени мифологизировано. Существуют мифы, вызванные к жизни официальными институтами, и мифы, сформировавшиеся в западных странах. Сквозь эти мифы прорваться трудно. Впрочем, в фильме они тоже становятся объектом внимания. Единственным критерием в анализе происходящего, а точнее чеченской проблемы, будет глубинная установка нашего героя, его самость, за проявлением которой и следят сценарист и режиссер. Разглядеть странника в солдате родом из Тобольска Иване Ермакове, юноше, только что начавшем отсчитывать третий десяток лет жизни, трудно. Хотя бы уже потому, что на фильме лежит роковое клеймо — он воспринимается по всем канонам боевика и сделан в традициях американского кино. Во всяком случае, нерв приключенческого фильма в нем силен. Чтобы этот налет боевика снять, режиссер выстраивает свой фильм в форме допроса. Герой уже совершил проступок, сюжет известен и сейчас предстоит лишь осмыслить психологические причины. Поэтому действие фильма все время прерывается пояснениями Ивана событий в чеченских горах. Он размышляет, оценивает, уточняет, дает оценки, спорит, убеждает. Кого? Пока еще не следователя, хотя уголовное дело на него уже заведено, а лишь журналиста. Но это не имеет значения. Эпизоды с комментариями Ивана воспринимаются как допрос.

Таким образом, мы имеем дело не только с действующим по законам боевика героем, но с героем думающим и размышляющим. Во всяком случае, вынужденным это делать. И герой с этим справляется. Волею судьбы

молодой новобранец из Сибири оказался заброшенным в Чечню и вскоре попадает в плен. Там он становится свидетелем того, как чеченские боевики казнят юных русских солдат, они отрубают им головы. Собственно, таковой должна была быть и участь Ивана. Но его спасает то, что он знает английский язык, может быть использован как переводчик и разбирается в компьютере, т.е. может обеспечить коммуникацию. Над ним, разумеется, издеваются, его избивают, но жизнь все же сохраняют. Однажды в рядах привезенных на грузовике новых пленных оказались английские актеры. Их взяли, когда они в Грозном играли Шекспира. Его зовут Джон, ее — Маргарет. Они влюблены друг в друга, и скоро должна состояться их свадьба. Но англичане оказались в подвале рядом с русскими солдатами, в том числе и с контуженным капитаном Медведевым. Это завязка фильма. Ведь именно этот факт оказывается способным проявить самость Ивана, которую мы понять пока не способны. Да, конечно, Иван возмущается тем, чему является свидетелем. Но здесь он оказался не по собственной воле, а какая у Ивана воля, пока зрителю знать не дано. Чтобы она проявилась, герой должен иметь свободу и право на самостоятельные действия.

Вскоре такое право ему представится. И выбор тоже. Пленные Джон и Маргарет будут к этому иметь отношение. А пока все, что скажет герою взявший его в плен чеченец Аслан, вроде бы верно. А скажет он то, что среди русских мало мужественных людей. Присылают в Чечню контрактников, и воюют они за деньги, а не за идею. Но именно поэтому они имеют дело с плохими воинами. До сих пор Аслану, как он утверждает, попался лишь один настоящий русский. Он говорит: если бы такие управляли Россией, могли бы нас победить. Чеченцы способны уважать сильных врагов. Но реальность иная: «Русскими управляют дураки. Шутка ли, полстраны отдали просто так. Скоро Китаю отдадут весь Дальний Восток, а теперь вот с нами воюют. А у меня в Москве гостиницы, казино. Русские плохо воюют потому, что не знают, за что. А я знаю, это моя земля, и я буду чистить ее от неверных до тех пор, пока до Волгограда ни одного русского не останется». Что возразить Аслану? Правда, что и воюют скверно, такой маленький народ до сих пор победить не могут, и действия правительства не всегда на уровне. Вроде бы и возразить нечего. Пока же Иван лишь просит за англичан, чтобы им разрешили помыться.

Зачем же чеченцы взяли англичан в плен? Дело в том, что чеченцы не только солдаты, но и коммерсанты. Вскоре они отправят Джона в Англию собирать деньги, чтобы тот вернулся и выкупил свою невесту. Вместе с ним отпускают на свободу и Ивана. Почему отпускают? Об этом не знает даже сам Иван. В интервью журналисту он скажет: наверное, это результат каких-то разборок с местным ФСБ, должно быть, на кого-то обменяли. Так Джон уезжает в Англию, а Иван возвращается в родной Тобольск. Денег у Джона чеченцы просят много, а времени дают две недели. Если Джон не доставит выкуп, они изнасилуют Маргарет и отрежут ей руки. Ситуация

такова, что в этом может себя проявить и влюбленный, но в том числе и соответствующие государственные службы со стороны как России, так и Запада. Джон уезжает в Англию, заставляет своего адвоката заложить всю его недвижимость. Обращается в правительство, которое, не веря своему подданному, отказывает. Пытаясь убедить чиновников в том, что там не Англия, а Россия и на права человека плюют, он слышит в ответ: «Вы считаете, что военные действия русских в Чечне справедливы?» В конце концов, часть денег ему дает какой-то бизнесмен, но при этом ставит условие: он должен фиксировать на камеру все, что увидит в Чечне. Поход Джона в английское посольство в Москве тоже ничего не дает, как, впрочем, и генерал из русского военного штаба: русское правительство запретило давать за заложников выкуп. Правда, Джоном заинтересовался один аферист, обещает дать телефон бывшего майора КГБ в Грозном, который занимается освобождением заложников, он может помочь. Но за такую помощь он, естественно, возьмет плату. Но, как потом окажется, все деньги Джона должны быть потрачены на такую помощь. Итак, до требуемой суммы Джону далеко. Помощи ждать не от кого. Остается возложить надежду лишь на личные связи.

Не зная русского языка, Джон оказывается в Тобольске. Ему может помочь лишь русский Иван. Однако такая просьба для бывшего солдата слишком неожиданна. Иван уже окружен вниманием девушки, влюбленной в него бывшей одноклассницы. Пора вить семейное гнездо. И вот в этой-то ситуации выбора и появился шанс проявить свою самость. Ведь Иван уже понял, что нарушена справедливость. А раз так, то неважно, русский или англичанин оказывается в беде. Нужно помочь. Тут-то и срabатывает ментальный комплекс русского — он ощущает себя ответственным за судьбу всего человечества. Разве это не завязка к русскому дискурсу, например, сказочному? Но не только. Ведь, в конце концов, разве в этом страннике Иване мы не улавливаем сходство с Алешей Скворцовым из фильма «Баллада о солдате»? Тот ведь тоже не о своих интересах думал, а о том, как помочь оказавшимся в экстремальной ситуации людям. Иван, как сказочный герой, берется справедливость восстановить. Он претендует на место героя. Когда он пытается помочь капитану Медведеву, умирающему в чеченском подвале и обращается в военкомат, ему говорят: не суйся не в свое дело, тебе удалось выбраться, благодари Бога. Действительно, так бы Ивану и поступить. Но тогда он не был бы героем.

Два обстоятельства подвигли Ивана вернуться в Чечню, из которой живыми возвращаются не всегда. Это необходимость помочь, во-первых, англичанину и, во-вторых, раненому в позвоночник и оставшемуся в плену у чеченцев русскому капитану, которому трудно двигаться, и поэтому он обречен. От помощи посредника, общение с которым становится опасным, Иван и Джон отказываются. В логово Аслана они передвигаются на попутных, хотя это и опасно. Святыми быть не приходится. Иван хладнокровно



убивает неожиданно повстречавшихся на пути чеченцев, а вместе с ними случайно и женщину. В данном эпизоде герой напоминает героя предыдущего фильма А. Балабанова, «Брат», Данилу Багрова, прямолинейного, не размышляющего, способного хладнокровно лишить жизни, что и позволяет в фильме усматривать элементы боевика. Происходит первая размолвка с Джоном, из-за которого, собственно, инцидент и произошел. Но, как говорит Иван, если бы я их не убил, они бы убили меня. Это война, а на войне нужно выживать, а это значит – убивать. И это, говорит он Джону, не моя, а твоя война. Формулировка, разумеется, вполне конкретна и ситуативна, но не исключает универсального символического смысла. Когда Джон возражает и говорит, что не умеет воевать, Иван парирует: я тоже не умел, пришлось учиться. Затем будет взят заложником чеченец, помогающий под дулом пистолета Ивану и Джону. Когда герои добираются до логова Аслана, они узнают, что, несмотря на договор, Маргарет изнасилована. Пока освобождали Маргарет и капитана Медведева из подвала, Иван успел расстрелять нескольких чеченцев. На этот раз за оружие вынужден был взяться и Джон. Возвращаясь назад с помощью плота, герои сталкиваются с чеченскими боевиками, но им помогают выбраться появившиеся в последний момент русские на «вертушках». На этом «боевик» заканчивается, но не заканчивается история.

В финале зритель услышит от Ивана, сидящего перед журналистом как следователем, окончание истории, которой на экране уже не будет. Оказывается, вернувшись из Чечни, Джон смонтирует из снятых в Чечне кадров фильм и издаст о своих приключениях книгу. Это сделает его знаменитым. Однако и фильм, и книга становятся доказательством виновности Ивана, и он окажется под следствием. Информацию не в пользу Ивана добавляет и доброволец «в борьбе с международным терроризмом» – пастух Руслан, заложник Ивана, который успел переселиться в Москву и сын которого учится в Московском университете. В общем, героизм Ивана оказывается развенчанным. Его предали и осудили. Однако предан он оказывается не только Джоном и Русланом (а имена эти скрывают символические смыслы), но и соответствующими государственными организациями. Разве можно допустить, что это Иван, а не государственные чиновники, восстанавливает справедливость. Выполняющий их функцию герой должен быть осужден. В ожидании того, как закончится дело, и какое решение вынесет суд, мы и встречаемся с героем, выслушивая его историю, рассказанную, так сказать, от первого лица.

Пересказывая события фильма, мы уже констатировали, что печать боевика на нем есть. Спрашивается, а причем здесь религия? Казалось бы, в фильме с религией связан всего один эпизод. Возвращение Ивана домой в Тобольск начинается с посещения церкви, в которой он ставит свечку. Ведь во время его отсутствия умерла мать. Однако для понимания роли религии в поступках героя более значимым оказывается все же мотив братства,

связи между людьми, которая мотивируется отнюдь не служебными или государственными обстоятельствами. Связи не национальной, а вселенской. Ведь именно необходимость помочь Джону, Маргарет и капитану Медведеву требует от Ивана, едва с таким трудом вернувшегося из чеченского плена, вновь в это пекло вернуться. Несомненно, эта необходимость да еще и то, что у Ивана отсутствует привязанность к дому. Его дом везде, где требуется его помощь, где без него обойтись не могут. В этом он является братом героя фильма А. Сокурова – Дмитрия Малянова. Именно это обстоятельство способствует трансформации странника в мстителя, за которым трудно разглядеть архетип. Всем своим поведением во время второго появления в Чечне Иван опровергает заключение Аслана по поводу того, почему русские – плохие воины.

Следя за поступками Ивана, зритель отдает себе отчет в том, что движет русским солдатом. Речь в данном случае идет не о защите родины, а о братском чувстве, о восстановлении справедливости во всем мире. Это, разумеется, иоанновский комплекс и византийской традиции он не противостоит. Лишь эта мотивировка позволяет режиссеру демифологизировать успевший стать столь многозначным чеченский феномен. В этом стремлении разглядеть глубинную основу героя как типа личности огромное значение занимает эпизод пребывания Ивана в родном Тобольске. Но наиболее значимой все же становится встреча с отцом, столь частым персонажем в современных российских фильмах, умирающим на больничной койке даже не от сердечного приступа, а просто, как он признается сыну, от того, что «скучно жить стало». «До сорока лет жил, а потом все – куда ни глянь – тоска». Если еще вспомнить, что эпизод встречи с бывшими одноклассниками превращается в эпизод памяти о друзьях, хотя и не бывших на войне, а погибших в драках со сверстниками, то невольно возникает обобщение, связанное с утратой смысла жизни, которая в последние годы становится почти универсальной. И это, конечно, психологические последствия переживаемой в России смуты. Поэтому понятно, что любовь девушки для Ивана тоже не может стать решающей в том, чтобы Иван осел в родных местах и забыл о войне. Бездомность, бесприютность, общая неразбериха способствуют активизации в душе Ивана комплекса странничества, но странничества не пассивного, а активного, переходящего за черту дозволенного. Но именно такова логика поведения в ситуации выживания, которая и есть ситуация переживаемых сегодня хаоса и смуты.

Фильм А. Учителя «Космос как предчувствие» вовсе не приковывает наше внимание к сегодняшнему смутному времени. В какой-то степени это ностальгический фильм. В нем разворачиваются события послевоенной России, заканчиваясь где-то в начале 60-х, когда русские встречали вернувшегося из космоса Юрия Гагарина. Однако, удивительное дело, ностальгическая нотка в фильме не может заглушить более древнего комплекса бездомности и отсутствия прочной связи с местом проживания. А этим

местом не случайно оказывается небольшой портовый городок, на фоне которого в жизни молодого повара из местной столовой Виктора Конева по прозвищу «Конек», человека увлекающегося, эмоционального, простодушного и вовсе не претендующего на статус героя, постоянно происходят какие-то события.

К набережной этого городка постоянно причаливают корабли, в том числе и иностранные. В ночное время они светятся каким-то волшебным и манящим светом, заставляя вспомнить сцены из феллиниевского «Амаркорда». Однажды за одним из таких кораблей уплывет другой, более загадочный герой этого фильма по имени Герман. Но не останется в городке и Конек. В финале он отправится в Москву учиться на дипломата, чтобы потом уехать посланцем в какую-то другую страну. Откуда же у героя это желание покинуть городок? Это желание привил, а точнее, пробудил неожиданно появившийся в городе загадочный молодой человек по имени Герман, с которым Конек познакомился в спортивном зале на тренировке. Конек, конечно, простодушный, но и упорный, упрямый. Пришла мысль заняться боксом. В спортзале приметил напарника, подошел к нему, познакомился. Но напарник оказался превосходно натренированным. От тяжелых ударов Германа Конек постоянно падает. Но просит еще и еще раз повторить поединок. Пока однажды своего сильного напарника не победит. И тогда-то Герман почувствует к Коньку симпатию. Тогда-то и произойдет их настоящее знакомство.

Конек все пытается узнать, почему Герман так хорошо подготовлен. Ответ Германа таков: «Нужно быть в постоянной боевой готовности. Если что. Если родина позовет». Сам Герман — монтажник, живет в общежитии. Конек приглашает его пожить у себя, хотя бы до его, Конька, женитьбы. У него есть любимая девушка — повариха из заводской столовой, Ларка. С ней он скоро и должен расписаться. Герман независим, самостоятелен, знает себе цену. Когда однажды в ресторане пара парней с финкой предлагает Герману выйти «поговорить», Конек трусит и не выказывает готовности помочь другу. Но Герману этого и не нужно. Невозмутимо он вышел с бандитами на улицу, набил им морду и с достоинством вернулся к столику. Струсившего же Конька приободрил: если бы вышли двое, в живых бы никто из бандитов не остался. Но Коньку нужна разрядка, и он, уходя из ресторана, набрасывается на дежурных. В это время Герман оставляет приятеля, и камера фиксирует, как он входит в воду и уплывает. Конек пытается разыскать Германа, тот находится, и знакомство продолжается.

Однажды Конек застал друга за изучением английского языка, ведь у него «Спидола» (вождеденный приемник конца 50-х — начала 60-х годов) и он может слушать английскую речь. Как-то Герман попросит Конька достать ему ласты. Несмотря на частые встречи, Герман продолжает для Конька оставаться таинственным незнакомцем. И действительно, несмотря на дружбу, Герман держит конька на дистанции. Однажды Ларка скажет

Коньку: «Может быть, он бывший уголовник, срок отсидел». Она угадала. Конек пытается узнать о Германе все и рассказывает о нем знакомому, пожилому человеку, но именно ему и поручено следить за Германом. И Конек, ничего не подозревая, невольно становится доносчиком. Однажды Конек подсмотрел очередной заплыв Германа и поплыл за ним. «Я – засекреченный, за мной нельзя», – скажет Герман.

Герман узнает, что Ларка имеет допуск на иностранные корабли, она работает на плавбазе. Германа это заинтересует, и он с помощью Ларки попытается устроиться на плавбазу грузчиком. Дело, правда, принимает иной оборот: Конек обнаруживает Ларку в постели Германа. Конек так боготворит друга, что ради него готов даже отречься от любимой. Лишь бы Герман не покидал городок. Но стремление Германа сильнее дружбы. Что же касается Конька, то ему ничего не остается, как подражать Герману, одеваться, как Герман, вести себя с бандитами, как Герман. Но не получается. Бандиты оказываются сильнее. И если бы во время драки не появился Герман, она бы закончилась плачевно. Герман продолжает убеждать Конька, что у него нет никакой тайны. В конце концов, ему приходится придумывать еще один свой образ: «Нас десять человек. Мы законспирированы и раскиданы по стране. Встречаемся в Кустанае. Из нас выберут самого достойного, и он полетит в космос. Потом все будут летать». Конек в это верит и он, разумеется, убежден, что Герман – самый достойный, он и полетит. Но вскоре Герману все же придется признаться Коньку, что он до приезда в этот городок отбывал срок («Ни за что»). Это признание Герман сделает до того, как из поля зрения Конька исчезнет навсегда. Он уплывет за кораблем под названием «Мичиган». Едва ли его смогут подобрать в море американцы. Скорее, его поглотит море. Но у обиженного Германа другого выбора нет.

Что же касается Конька, то в финале он уедет в Москву, уедет не с Ларкой. С другой девушкой. В вагоне поезда он познакомится с молоденьким офицером, летчиком по имени Юрий. На вопрос Конька, когда полетим к звездам, паренек смущен – он пока об этом даже и не мечтает. Не мечтает, а все-таки полетит. Ведь это Юрий Гагарин. Фильм заканчивается документальным эпизодом – проходом Юрия Гагарина после приземления по ковровой дорожке к представителям власти. Случайно оказавшись в толпе приветствующих, Конек узнает в нем попутчика.

Конечно, финал фильма А. Учителя возвращает к поэтике официального советского фильма. Но ведь это на мгновение. Как же все-таки связан этот финальный эпизод с атмосферой предшествующего действия фильма? Связь есть, она в чувстве неукорененности бытия людей, в их стремлении покинуть место, в котором они существуют. При этом мотивы такого стремления могут быть разные. У Германа это стремление возникает, когда он отбывал срок и на жизнь в отечестве у него впервые открылись глаза. И за этим его презрением улавливается вся история истекшего столетия с ее ГУЛАГом. Истинные мотивы стремления Герман прячет – они политиче-

ские. Он убежден, что в этой стране жить невозможно, но он в этом никому не признается. И прячет этот свой мотив в мотив расхожий, связанный с модой на космонавтов. Этот ложный мотив его друг принимает за чистую монету и этим стремлением загорается сам. На этот раз комплекс странничества предстает страстью преодолеть пределы Земли и выйти в космос. Пусть Конек предстает вполне земным и никуда, конечно, не взлетит, но он разделяет ставшую всеобщей страсть. Комплекс бездомности и неуютности существования в его отечественных формах, как свидетельствует финал фильма, предстает в моде на Гагарина, космонавтов, космические полеты. Так, бунт против бытия, который мог бы перерасти в бунт политический, трансформируется во вполне официальное настроение.

Смысл фильма заключается в обнаружении подлинных, экзистенциальных корней бегства, которые обычно в официальных советских фильмах выводились за скобки, упаковывались в пропагандистские штампы. Конечно, осознать ситуацию Герману помог его друг – политический заключенный. Коньку же помогает это сделать Герман. И кто знает, как будет себя вести в будущем Конек. Он и сам еще не знает, как не знал повстречавшийся ему в поезде молодой и растерянный офицерик о том, что не только полетит в космос, но будет первым космонавтом. Конек-то был уверен, что первым полетит все же демоничный и загадочный Герман. Судьба Германа оказалась не просто загадочной, а трагичной. Человека в нем поглотила яростная и, в общем, нежизненная страсть ухода. Но уход из своей страны стал уходом вообще. Поэтому А. Учитель и не сделал мрачного Германа героем. Его позиция нежизненна. Простодушный Конек куда более готов к жизни. Он в чем-то подобен кроткому, открытому миру и совсем не загадочному и вовсе не демоническому космическому страннику – Юрию Гагарину.

Во второй половине XX века эстафету странничества подхватывает, а точнее, возрождает молодежная субкультура. Пытаясь дать характеристику молодежной субкультуры, Т. Щепанская пишет: «Среди конкретных локусов по своему символическому значению на первое место выходит дорога. Во многих сообществах существует своего рода культ дороги, так что пребывание в пути, путешествие становится знаком и условием принадлежности»<sup>209</sup>. При этом, как отмечает исследователь, трасса определяет образ жизни. Цель пути не имеет значения. В данном случае важно беспрепятственное преодоление бесконечных пространств, само состояние путника как способ переживания бесконечной свободы. Трасса для молодых означает нечто вроде инициации. «Весь комплекс трассы формирует привычку, потребность и поэтику бродяжничества, так что даже оседлая жизнь строится по «законам трассы». Именно в пути весь комплекс субкультурных норм приобретает обоснование и смысл. Поэтому путешествие становится поводом осуществить, пережить на практике, сформировать этот образ жизни и тип отношений, играя, таким образом, посвятельную роль»<sup>210</sup>. К сожалению, в русском кино этот пласт жизни не получил своего полного

выражения, хотя какие-то отзвуки этого настроения можно уловить, например, в «Ассе» С. Соловьева. Скажем, в американском кино это настроение выражено в фильме «Беспечный ездки».

Однако тема дороги все же из кино не исчезает, но в начале XXI века она реализуется на экране уже в другой интерпретации. Она становится символом непредсказуемости, неуправляемости и, в конечном счете, хаоса, столь ощутимого в России в эпоху, которую можно было бы назвать эпохой переживаемой на рубеже XX–XXI веков смуты. В такой интерпретации дорога предстает в фильме П. Буслова «Бумер».

То, что группа городских молодых людей, москвичей, оказалась в дороге, что она отныне должна вести дорожную жизнь — явление не органичное, а вынужденное. Это никакая не свобода, которую так стремились отстоять молодые предыдущего поколения. Для них дорога была освобождением от социального давления, от обстоятельств. И они, оказываясь на дороге, легко делали выбор. Правда, иногда, как в фильме «Беспечный ездки», это могло закончиться драматически. В фильме П. Буслова все оказывается по-другому.

Эпоха смуты — эпоха непредсказуемого, когда обычное действие может обернуться драмой. Так, один из героев не уступил дорогу проезжающим сверстникам. Когда он вышел из машины, попал в разборку. Ребята оказались крутыми и его «тачку» забрали с собой. Чтобы машину отнять, пришлось позвать на помощь друзей. И хотя у каждого свои дела, семья, девушки, работа и т.д., дружба прежде всего. Друга Димана необходимо выручить. Это быстро, но быстро не получилось. Столкнулись в кафе с новыми крутыми парнями. Разборка. За ними увязались «мусора». Погоня. Столкновение с милицией. Милиционеры подбрасывают в машину наркотик и собираются увести героев в участок, если ребята не дадут выкуп. Но денег не оказалось. Правда, одному из друзей удается изъять деньги из милицейской машины, и их вручают милиционерам как свои. Этот трюк позволяет от милиции улизнуть, но ненадолго. Чтобы местонахождение бумера не вычислили, пришлось отключить мобильники. Бензин кончается. На бензоколонке снова разборка. Встречные молодежные группировки одна круче другой.

Между тем и в прессе, и по телевидению объявлен розыск преступников, хранящих и распространяющих наркотики. Это и есть наши герои. В кафе герои встречаются с дальнобойщиками и, чтобы заработать, предлагают покровительство. Но водителей накрывают рекетиры. Герои отбивают водителей, но когда те под крышей наших героев благополучно достигают места назначения, их дружки героев жестоко избивают. Один из героев тяжело ранен в живот. По дороге они пытаются остановить «скорую помощь», но тщетно. Пришлось обратиться к местной лекарке. Знахарка помогает, и герои продолжают путь. Заезжают к приятелю. Но его пустую квартиру пасут какие-то другие крутые парни. Бумер двигается дальше. Один из них говорит: «Из-за такой фигни в такой замес влипнуть». Денег нет. Девушки,

с которыми ребята встречаются, наводят на мысль ограбить фирму, в которой они работают. Начинается операция. Неожиданно к фирме подъезжает милицейская машина, а в ней знакомые милиционеры. Развертывается перестрелка. Ситуация обернулась так, что в милиционеров приходится стрелять. Но подводит автомат. Пуля попадает в одного из друзей. Димон не может завести мотор. Животный крик Кости, не выпускающего раненого друга из рук. Когда же удается мотор завести, бумер отрывается и мчится в сторону. Один из друзей оказывается трусом. Оставшиеся обречены. Брошен в лесу со звонками мобильных и бумер. Димон садится в автобус и возвращается, как ни в чем не бывало, в город.

И хотя фильм имеет продолжение – вторую серию, это уже неважно. Ситуация исчерпана. Наши герои оказываются не метафизическими странниками, бледными копиями литературных и религиозных героев, а молодыми волками, которые ради выживания готовы братья за пистолет. А обстоятельства действительно, как на войне, ставят их вне закона. Опасность подстерегает повсюду. Везде мгновенно вступающие в перестрелку вооруженные группировки. Страна начинена оружием и жестокостью. Каждый стремится отстоять свою собственность. При этом защиты со стороны государства ждать не приходится. Подбрасывающие героям порошок милиционеры – такие же бандиты, как и все остальные. Их тоже интересует выгода и навар. И беспросветностью веет от развернувшейся истории. Дорога здесь – символ выбившейся из привычной колеи жизни, высвобождающегося из нравственных норм инстинкта. Это взрывоопасная реальность. И одно столкновение влечет за собой другое. Сюжет – цепная реакция таких непредвиденных шагов по минному полю жизни. Конечно, интерпретацию сюжета следовало бы вывести на философские или религиозные обобщения, но представляющий младшее поколение режиссер ассимилировал стиль американского боевика. Его бог – действие, а герой – оказавшийся между жизнью и смертью крутой мужчина. В общем, в данном фильме улавливается влияние американского кино. И тем не менее именно по этому фильму, видимо, будут судить об атмосфере, царившей в 90-е годы смуты.

### **«Юноши Эдипы» в российском кино. К генеалогии религии**

В начале нового столетия в России появился один из самых загадочных русских фильмов – фильм режиссера А. Звягинцева «Возвращение». На первый взгляд, он обновляет и тематику, и язык российского кино. Кажется, он не связан с какой-то уже существующей в отечественном кино традицией. Однако в плане выявления религиозных корней художественного мышления он в высшей степени показателен. Речь в нем идет о возвращении в родной дом человека, который в нем долго отсутствовал. Это отец

двоих сыновей. Ко времени возвращения отца дети успели превратиться в подростков. Хотя фотографии свидетельствуют, что отец когда-то младенцев держал на руках, дети его уже не помнят. Для них это чужой и жестокий человек, с которым неуютно и порой страшно. Тем не менее они все же склонны верить матери, которая на вопрос, кто такой этот пришелец, отвечает: «Это ваш отец». Впервые подростки Андрей (старший) и Иван (младший) видят отца спящим. Режиссер и оператор всячески пытаются очистить изображение от бытовых деталей. Это не столько отец, сколько Отец с большой буквы. Затем сыновья встречаются с отцом за обеденным столом, и тот сообщает, что уезжает на рыбалку и берет их с собой. Взаимное отчуждение еще долго продолжает сохраняться. Более того, оно даже нарастает. Подросткам пока называть чужого человека «папой» неловко. Особенно трудно к этому привыкнуть младшему сыну. Он капризен, избалован, изнежен, вспыльчив. Он не привык подчиняться, и, естественно, жесткость отца его возмущает. Сказывается материнское воспитание. Иван постоянно бунтует. Он не хочет идти вместе со всеми в ресторан обедать, а когда оказывается вынужденным это сделать, то отказывается есть. Неприязнь Ивана к отцу нарастает. Что касается Андрея, то он более покладист, послушен и просьбы отца склонен выполнять. Когда местные хулиганы отнимают у растерявшихся ребят деньги, отец упрекает их в том, что они не мужчины, у них нет кулаков. Они не способны за себя постоять. Когда он находит хулигана и требует сыновей его наказать, сыновья это сделать отказываются.

Выясняется, что подростки совершенно не подготовлены к жизни взрослых, т.е. к тому, к чему в архаических обществах готовил специальный ритуал, а именно, инициация, т.е. посвящение в жизнь взрослых. Если вспомнить еще эпизод, с которого начинается фильм – трусость Ивана, когда он не может прыгнуть, как все остальные подростки, с высокой вышки в воду и остается до тех пор, пока к нему не придет мать и не уведет его домой, становится очевидным, что отсутствие в семье отца нанесло сыновьям непоправимый ущерб. Во всяком случае, мужчинами быть они пока не способны. Этот пробел и должен восполнить вернувшийся отец. Поэтому название фильма означает уже не просто возвращение отца, а возвращение системы нравственности, носителем которой отец становится, и тех методов, с помощью которых из подростков вырастают готовые к жизни взрослые мужчины. Собственно, смысл слова «возвращение» можно расшифровать как необходимость в инициации. Сюжет и разворачивается как ритуал инициации. Отсюда и повышенная требовательность отца. Но инициация – вещь жестокая. Отец начинает восприниматься не добрым, родным существом, а жестоким тираном. Вся сложность ситуации он осознает. Неспособность подчиняться делает из братьев врагов своего отца. Когда отец отсутствует, они постоянно ссорятся. Лишь присутствие жестокого отца способно внести в поведение подростков дисциплину. Однако жестокость отца про-



воцирует сопротивление. Поведение Ивана превращается в перманентный бунт против отца. Ночью в палатке он признается старшему брату: «Он неизвестно кто. Возьмет и прирежет нас в лесу». Утром отец скомандует перебраться в другое место, но Иван будет протестовать, ведь в этом месте хорошо ловится рыба. По дороге он продолжает выказывать свое недовольство. Тогда отец высаживает его из машины и уезжает. Только когда мальчик, оказавшись под дождем, продрог и вымок до нитки, отец возвращается и забирает его. Наконец, упреки следуют уже непосредственно отцу: «Зачем ты приехал? Нам с мамой было хорошо без тебя».

Инициация потому и являлась значимым моментом в жизни подростков мужского пола, что она отрывала их от матери, от женского покровительства. На определенном этапе жизни связь с матерью начинает мешать, и ее следует ослабить. В этом и заключается функция инициации. Однако инициация продолжается. В эпизоде, когда машина застревает в болоте и отец приказывает бросать под колеса ветки, против отца начинает бунтовать уже и послушный Андрей. Отец бьет Андрея так, что у того из носа течет кровь. Когда же отец и сыновья подплывают к острову, отказывает мотор, и они, выбиваясь из сил и налегая на весла, под дождем наконец достигают нужного места. Но до мира между отцом и сыновьями еще далеко. Иван даже признается брату: «Еще раз меня тронет — убью». Он уже не расстается с ножом, задумав убить отца. Это и в самом деле ему удается, но только дело происходит так, что непосредственным виновником его назвать трудно. Подростки спешат за отцом в глубину леса, хотя не знают зачем. Выясняется, что они шли к вышке, очень похожей на ту, с которой в начале фильма Иван не смог прыгнуть. И это весьма значимая деталь. С вышки хорошо просматривается весь остров. Снова, как и раньше, Иван испытывает испуг перед вышкой. Но на этот раз матери уже не будет. Тем не менее на вышку он все же взберется. Но до того как это произойдет, будет иметь место трагическая сцена гибели отца. Несмотря на просьбу отца вовремя вернуться, братья увлечены ловлей рыбы и возвращаются лишь к вечеру. На этот раз отец суров, как никогда. Он жестоко избивает Андрея. Покладистый, мягкий Андрей, обращаясь к отцу, кричит: «Сволочь, гад. Убей, сука». За Андрея вступается и Иван: «Я тебя убью, если тронешь его... Ты — никто. Не смей нас мучить». И с ножом он двинулся на отца. Выйдя из себя, Иван убегает к вышке и неожиданно на нее поднимается. Победоносный крик разносится по острову: «Я могу!»

Произошла необходимая трансформация: подросток превратился в мужчину. Иван поверил в себя и преодолел в себе труса. Цель инициации как жестокого акта с применением насилия достигнута. Отныне подростки становятся мужчинами. Однако смысл фильма заключается не только в инициации. Инициация в фильме оборачивается жертвоприношением. Опасаясь за жизнь мальчика, отец спешит его жизнь подстраховать, пытаясь взобраться на вышку. Однако Иван, чтобы не пустить отца, блокирует подъем

по лестнице. Отец, вынужденный выбрать обходный путь, срывается и, падая вниз, разбивается насмерть. Так, желая смерти отца, но, не решаясь это желание исполнить в реальности, Иван, а вместе с ним и Андрей все же становятся невольными виновниками его смерти. Сыновья, сами того не осознавая и ничего не предпринимая, на самом деле становятся убийцами отца. Так сюжет приближается к фрейдовской концепции возникновения религии.

Смерть отца приводит к новой трансформации. Только сейчас братья ощутили, кем для них был отец. Лишь в тот момент, когда отец становится жертвой и лодка с его трупом погружается на дно озера, раздастся пронзительный крик братьев: «Папа». Братья наконец-то сделали то, что следовало сделать при жизни отца. Настает казавшийся недостижимым, невозможным миг единения с отцом, признание его авторитета. Более того, этого чужого и требовательного, неудобного человека братья начали воспринимать именно как отца. Амбивалентное отношение сыновей к отцу этим криком заканчивается. Сыновья больше не ссорятся. В интонациях старшего брата уже можно уловить жесткие интонации отца, а младший брат больше не бунтует, беспрекословно подчиняясь старшему брату. Но дело не только в том, что братья наконец-то признают в этом человеке отца. Дело еще и в том, что в этот же момент рождается и религия. Жестокий отец, ставший жертвой, превращается в Бога. Вышка и стала для него Голгофой. Лишь после смерти отца братья готовы подчиниться его авторитету и тем приказаниям, которые они когда-то от него впервые слышали. По сути дела, воспроизводимый в фильме ритуал жертвоприношения оказывается преступлением. Но в основе жертвоприношения и лежит преступление. Какое-то лицо сакрализуется, наделяется сакральной аурой, лишь став жертвой. Так происходит и в фильме А. Тарковского «Иваново детство». Но в фильме А. Звягинцева жертвой становится отец. Преступление сыновей превращает отца в Бога, во всяком случае, в сознании сыновей.

Отныне, изнемогая под тяжестью вины и раскаяния, сыновья готовы добровольно исполнить то, что им приказывал делать отец и чему они так сопротивлялись. Все, что говорил и делал отец, превращается в объект почитания и подражания. Так, в мире рождаются религии. Ведь что такое Бог как не сакральный образ Отца? Так, воспроизводя банальный сюжет возвращения после долгого отсутствия отца, режиссер его соотносит с древнейшими формами жизни и морали. Очищая данный сюжет от бытового правдоподобия, его развертывание режиссер направляет по пути актуализации мифа и архетипа. Сюжет о возвращении отца и совместной поездке на рыбалку превращается в сюжет о генезисе религии, которая в истории, несомненно, явилась скрепляющим элементом семейных отношений. И хаос семейных отношений сегодня, и торжество тех, кого А. Панарин называет «юношами Эдипами», считая их виновниками современного хаоса,

свидетельствует, какими утратами обернулось для человечества духовное и религиозное омертвление. Хаос или переходная ситуация, о которой писал В. Шубарт, проникает в частную жизнь людей, его можно преодолеть лишь с помощью религиозного возрождения.

Появившиеся после картины А. Звягинцева фильмы свидетельствуют, что тема «юношей Эдипов» в ситуации религиозного омертвления общества привлекает все больший интерес. Можно даже утверждать, что кризис русского кино, о котором все вот уже десятилетие спорят, — выдумка. На самом деле критика до сих пор не может объяснить, что в российском кино давно появилось и продолжает набирать силу явление, которое во Франции когда-то называли «новой волной». Мы остановимся на фильме К. Серебренникова «Изображая жертву». Его можно поставить в один ряд и с фильмом А. Звягинцева, с одной стороны, и с такими фильмами, как «Брат» А. Балабанова и «Плюмбум, или Опасная игра» В. Абдрашитова.

Фильм К. Серебренникова посвящен будничной работе бригады под руководством капитана милиции. В бригаду по следственным экспериментам кроме самого капитана входит прапорщица Люда, фиксирующая эксперименты на видеокамеру, туповатый сержант и, наконец, молодой человек по имени Валя, который, согласно своим должностным обязанностям, изображает потерпевших, т.е. жертвы. Он-то и станет героем фильма, т.е. фильм воспроизводит не только цепь следственных экспериментов, но и погружает в его личную жизнь, и она поможет увидеть его и как палача, и как жертву. Режиссер фиксирует его отношения с матерью, дядей и девушкой, на которой он должен жениться, по крайней мере, так хочет его мать. Хотя Валентин — никакой не герой, потому что фильм закончится тем, что он сам займет место очередного преступника и будет давать показание в следственном эксперименте, т.е. будет одним из тех, чьи преступления и воспроизводятся в следственных экспериментах. Изображать жертву будет уже некому.

Прибыв в бассейн, чтобы воспроизвести или изобразить в очередной раз жертву, Валентин получает от капитана нагоняй, ведь он не захватил запасные плавки и заведующий бассейном не может его пустить в воду, чтобы он не занес туда микробы. Эксперимент срывается, и капитан, естественно, заводится. Но дело в том, что Валентин плавков не забывал, он их не захватил сознательно. Оказывается, он боится воды. Когда-то (и в финале этот эпизод воспроизведется на экране) его отец, решив научить сына плавать, берет его с собой в море и бросает в воду. Научиться плавать Валентин так и не смог, зато на всю жизнь сохранил страх перед водой. Следовательно, и зайти в бассейн он никак не мог. Но страх перед водой — лишь частное проявление страха перед жизнью, причины которого и пытается постичь режиссер, а вместе с этими причинами помочь зрителю разобраться с тем, почему появляющиеся в кадре молодые люди становятся преступниками. Ведь следственный эксперимент воссоздает лишь детали преступления, а

почему эти преступления были совершены, неизвестно. На примере личной жизни Вали режиссер стремится обнажить и эти мотивы.

Дома Валентин ведет себя вызывающе и дерзко. Если мать проявляет к его выходкам снисхождение, ведь она своего сына любит, то дяде терпения часто не хватает. Он срывается и иногда просто называет героя «подонком». В конце концов, он прямо говорит, что соединяет свою жизнь с его матерью, а что касается Валентина, то пусть он женится и уезжает жить в другое место. Валентин проявлял недоверие к дяде и раньше. И он, естественно, понимал, что еще при жизни отца мать влюбилась в его брата. Во сне герой видит отца и слышит его слова: «Живешь, ни о чем не подозреваешь, а кому-то уже помешал. Кому-то близкому. Просто из-за того, что живешь — помешал». В этих словах вся драма семьи — измена матери с дядей. Отец теряет смысл жизни и покидает ее. Это обстоятельство отложило печать и на жизнь всей семьи, и на поведение Валентина. Стоит ли удивляться тому, что наш Гамлет решает с ложью покончить и в конце фильма решает отравить и мать, и дядю, и впридачу свою невесту.

В финале, давая показание и отвечая на вопрос капитана, почему и как он это сделал, Валентин не испытывает затруднений, признаваясь, что пытался все происходящее запомнить, чтобы потом, в процессе следственного эксперимента точно изобразить.

А до этого на экране промелькнет несколько историй. Вот, например, история Карася, который не смог смириться с тем, что его подружка после отмечаемого дня рождения осталась ночевать у его друга. Измены он не мог пережить, и, когда девушка пошла в туалет, набросился и прикончил ее на унитазе, а затем пытался ее тело расчленить. Вот история выбросившего из окна свою жену интеллигента-неврастеника. Вот дело «лица кавказской национальности» Закирова, который, мстя за измену, утопил свою возлюбленную в бассейне. А вот история представителя малого бизнеса, который в ресторане во время вечеринки по случаю десятилетнего юбилея окончания школы не поладил с другом, а потому взял да и «пульнул» в него из «пушки». Услышав это дикое признание, капитан милиции просто взорвался и выпалил в адрес бизнесмена нечто такое, что можно назвать характеристикой всего молодого поколения с его негативной идентичностью. Дико матерясь, он возмущенно вопрошает, откуда эти отморозки все повылазили и почему он вынужден в этом дерьме копать. Вам же, кричит капитан, обращаясь к бизнесмену, поезда водить, на самолетах летать, на атомных станциях работать, адвокатами выступать. В общем, как он убежден, с приходом этого дикого поколения в обществе наступает затмение. Кстати, и футбол русские теперь проигрывают постоянно потому, что туда такие «долбоебы» пришли. «Лезут на любую работу и ни хрена не делают». Когда изображавшая гейшу в японском ресторане, где бизнесмен «пульнул» в друга, Л. Ахеджакова рассказывает, как «новые русские» в открываемых экзотических ресторанах зарабатывают деньги, Валентин подслушивает, как, оказывается, в этом рес-

торане подают ядовитую рыбу, не умея ее приготовить, что для посетителей может обернуться плачевно. Ему приходит в голову мысль действие такой рыбы испробовать на своих родных. Так история Валентина включается в цепь следственных экспериментов.

В фильме, правда, есть еще юный милиционер Сева, который чуть было не поддался искушению организовать по совету Валентина побег одного из отморожков, чтобы обогатиться за счет богатых родственников преступника-кавказца, которые могли бы его щедро отблагодарить. Но в данном случае он пока выступает просто как возможный кандидат на преступление. Что касается прапорщицы Люды, то она вроде бы к преступлению еще не созрела. Но в ее действиях столько равнодушия к людям и к своему делу, что упрек капитана по поводу того, как они все могут водить поезда и самолеты, относится и к ней. Так и она несет свою службу, тратя время не столько на участие в эксперименте, сколько на сплошные и необязательные переговоры по мобильному телефону. В общем, картина российской смуты в фильме К. Серебренникова получилась убедительной и глобальной, ведь участники следственного эксперимента, исключая самого капитана (который, правда, сам не промах и не прочь затащить прапорщицу в бассейн, несмотря на то, что у него есть жена и дети), тоже потенциальные преступники, как и все те, истории которых на экране разворачиваются. Как и фильм «Бумер», фильм К. Серебренникова фиксирует ускользящую границу между правыми и виноватыми, что, собственно, и демонстрирует психологию смуты.

Для психологии смуты показательным был один из первых фильмов А. Балабанова «Брат», пожалуй, лучший фильм из всего, что потом этот режиссер сделает. Причем в нем есть уже все, что будет воспроизводиться в последующих фильмах режиссера, например в фильмах «Брат-2» или «Жмурки». Кто такой этот «брат» и почему герой одних называет братьями, а других нет? Герой — Данила Багров, молодой человек, только что вернувшийся из армии, где служил в штабе, как он выражается, «писарем». Значит, воевать не пришлось? И стрелять еле научился? На вопрос брата Виталия, умеет ли он стрелять, он отвечает: на стрельбище возили. Однако в это трудно поверить. Он не просто метко стреляет, укладывая одного за другим питерских бандитов, но и умело готовит себе оружие. Судя по всему, этим он владеет идеально. Но пока он без определенных занятий, без работы. Когда Данила Багров во время съемки фильма неожиданно появляется в кадре (его привлекла понравившаяся ему эстрадная мелодия, а к поп-музыке он вообще равнодушен), срывая съемку, и на него набрасываются, он, естественно, защищается. Избитым, с синяками он предстает перед милиционером. Слава богу, все обходится благополучно, но предупреждение от милиционера он получает: «Не устроишься на работу, поставлю на учет». Судя по всему, все, что связано с милицией, его никак не задевает. Его, скорее, интересует, что это за мелодия во время съемки звучала. Об этом он спрашивает у одного из участников драки в милиции.

Но если его собственная судьба и репутация не волнуют, то они волнуют его мать. «Уж лучше бы ты в армии остался. Подохнешь в тюрьме, как твой отец». Светлым пятном матери и семьи является лишь старший брат Данилы – Витенька. По выражению матери, Витенька – «большой человек». Витенька – самый родной Даниле человек проживает и даже преуспевает в Питере. Вот к нему-то мать Данилу и направляет. А что же Витенька? А Витенька – киллер. Перед самым приездом Данилы в Питер Витенька нанимается за крупную сумму «пришить» Чечена, ведь тот весь рынок «взял», пора с ним кончать. И шагает по Невскому беззаботный, свободный парень Данила Багров. Вот памятник Фальконе, вот Исакий, вот Гостиный двор. Естественно, Данила мимо музыкального магазина пройти не может. Его интересует группа «Наутилус Помпилиус». И мы будем постоянно слушать записи этого ансамбля и видеть фотографии на стене кумира Данилы – Вячеслава Бутусова.

Данила суров, но справедлив. Когда он случайно видит на рынке, как реткиры забирают у немца деньги, он немедленно восстанавливает справедливость, а заодно забирает у них и «пушку», потом она ему очень пригодится. Когда он видит, как чеченец нагло ведет себя в трамвае, отказываясь платить контролеру за проезд, он направляет на него «пушку». Эти нахальные кавказцы понимают лишь силу оружия. Когда чеченец умоляет Данилу не убивать, называя его «братом», Данила отвечает: «Не брат ты мне, а гнида черножопая». Тем не менее немца расист Данила способен назвать братом, и именно к нему обратится он за помощью, когда будет ранен. Симпатизирует он и девушке Кэт, наркоманке, которую случайно встретит на Невском. Когда Данила появляется на пороге квартиры брата, тот встречает его с пистолетом. Что делать, с его профессией приходится постоянно быть начеку, «работа» такая. А вообще, Питер Витеньке не нравится, провинциальный город, и надо бы мотать в Москву, да дела не позволяют. Брат дает Даниле деньги. Тот покупает модную одежду, снимает комнату, продолжая искать записи Вячеслава Бутусова. Вскоре Витенька втянет его в авантюру. С Чеченом нужно кончать, вот Данила этим и займется. «Выбора нет, – говорит брат, – или они нас, или мы их». Операция по устранению Чечена проходит удачно, но за ним устремляется погоня. Вожатая трамвая Светка жалеет раненого Данилу и не выдает его. Потом он ее разыщет и сделает своей любовницей. Но у Светки начинаются неприятности. Дело не только в том, что ее муж узнает о ее романе, но и в том, что она оказывается под колпаком у бандитов, преследующих Данилу. Ей приходится врать, и когда вранье становится очевидным, ее избивают и насилуют. Между тем у Данилы пауза, и он по-прежнему пребывает в поисках песни «Крылья» в исполнении «Наутилуса Помпилиуса». Потом он появится в концертном зале и наконец увидит живого кумира и будет вместе со Светкой балдеть.

Однако «деловые люди» вновь втягивают Данилу в «мокрое дело». Витенька решает открыть фирму «Братья Багровы». Нужно делать бизнес,

сейчас это модно. Но у него есть опасный конкурент, звать «Круглым». Нужно его шлепнуть, это и должен сделать вместо брата Данила. С большой головой после пьяной ночи в баре Данила вместе с друзьями взламывает замок, проникает в квартиру Круглого, но его там не обнаруживает. Вместо этого в дверях все время появляются ошибающиеся номером квартиры случайные люди. Вот какой-то режиссер. Пришлось схватить. Вот на пороге появился направляющийся на вечеринку к друзьям сам Вячеслав Бутусов. Режиссера Данила задержал, а вот Бутусова не посмел. И Данила устремляется за своим кумиром, наблюдая за ним как за богом. Когда же он возвращается в квартиру Круглого, там уже горы трупов. Он их добавит. Помилует только, как обещал, лишь еле живого от страха режиссера. Отправив на тот свет несколько человек — и тех, за кем пришел, и тех, с кем пришел, он, как ни в чем не бывало, справляется у режиссера: «Ты Бутусова знаешь?» Когда режиссер кивает и говорит, что у него есть нужная Даниле запись, тот просит: «Дашь переписать?» Вместе с режиссером Данила привозит трупы к знакомому немцу на лютеранское кладбище и просит их похоронить по-человечески. А вообще он уверен, что «людей хороших спас». Когда он появляется у Светки дома, то видит, как над ней измывается ее муж. Данила, естественно, в мужа стреляет. На предложение Данилы уехать с ним из Питера Светка не соглашается, пытаясь облегчить страдания раненого Данилой мужа.

Перед отъездом Данила звонит брату, а у брата — засада. Отдавая отчет в том, что появление в его квартире Данилы означает смерть последнего, Витенька, тем не менее как ни в чем не бывало просит брата приехать. Но Данила не наивен. Ситуацию он разгадывает. К Витеньке он приходит наготове, и снова образуется гора трупов. И лишь одного человека он отпустит на свободу. Уходя, тот, показывая на Витеньку, говорит, что это он сдал Данилу. Но Данила это и так знает и брата прощает. Он убеждает брата в том, что ему нужно ехать в Москву, к матери, ведь она уже стара. Виталий может устроиться на работу в милицию. У них в отделении главным — дядя Коля, одноклассник отца. У них там есть вакантное место. Перед тем как Данила на попутке уедет из Питера, он еще раз навестит немца и продолжит разговор о городе и о людях, его населяющих. Он говорит следующее: «Ты вот говоришь, город — сила. А здесь слабые все». Немец уточняет: «Это злая сила. Город забирает силу. В город приезжают сильные, а становятся слабыми». Этот диалог относится к брату Виталию, но в еще большей степени к самому покидающему Питер Даниле. Одно лишь не покидает одинокого как волка Данилу — страсть к эстрадной музыке.

И звучит мелодия из «Наутилуса Помпилиуса», когда по заснеженной пустынной дороге попутный грузовик увозит Данилу из Питера. Так, выпуская пули направо и налево и в тех, чье задание он выполняет, в тех, кого он должен «пришить», Данила воспринимает себя чистильщиком, санитаром, мстителем. Он убежден, что и те, и другие — воплощение зла.

Он уверен, что спасает хороших людей. И, действительно, некоторым он сохраняет жизнь, испытывая к ним братскую любовь. Это и наркоманка Кэт с Невского, и растерянный немец – неудачный торгаш, отказавшийся взять у Данилы деньги, и вагоновожатая Светка, и даже ошибшийся дверью неизвестный режиссер. Он, конечно, националист и в ночном клубе сообщит молодому французу, принимая его за американца, что Америке скоро кирдык. Но, с другой стороны, оказывается, что именно в немце он обнаруживает брата. В общем, набита его голова всякой дрянью.

Как и герои фильма К. Серебренникова, он ведет себя подобно ребенку (сержант милиции в фильме «Изображая жертву» кричит на обвиняемого: «Вы все точно дети» ). Потому убийцу Данилу и жалко. К нему даже испытываешь симпатию. Хорошее в его сознании смешалось со злом и жестокостью. И к эстрадным кумирам он проявляет детский интерес. Он – преступник, бандит. Предсказание матери, конечно, подтвердится. Он, как и его отец, тоже «подохнет» в тюрьме. За всей этой историей Данилы ощущается распространяющийся по стране криминальный беспредел, хаос и смута. Последующие фильмы А. Балабанова будут все о том же, но все же слабее. Ведь в фильме «Брат» сказано уже все, что он будет говорить в последующих фильмах, а потому фильм «Брат» является лучшим из того, что режиссером сделано.

### **Можно ли изжить мессианский тип личности и вернуться к гармоническому типу?**

Как сделать так, чтобы русский мессианский тип вернулся к своей истинной природе – гармоническому типу? Такое смещение произошло в протеевской культуре. Она все больше проявляет интерес к Востоку, но, в том числе и к России. Все свидетельствует о том, что монолог сменяется диалогом. Этому диалогу способствует распад коммунистической империи, т.е. «Третьего Рима» в большевистской редакции, и упразднение в России тоталитарного государства, возведенного мессианским типом личности. Собственно, смягчение уже произошло в силу того, что экзальтация мессианства, опиравшаяся на пассионарное напряжение, угасла. Кажется, что русский человек вновь становится гармоничным. Запад, как мог, этим процессам способствовал. Однако все предложенные Западом модели не сработали и успешному проведению реформ в России не способствовали. Как и формулировал А. Тойнби, ассимилируемые элементы, заимствуемые в другой культуре, могут лишь породить хаос и смуту. Запад предлагает методики, опробованные лишь в западных странах и там себя оправдавшие. Будучи перенесенными на почву иной цивилизации, они не только не срабатывают, но и приносят вред (Ирак стал драматической иллюстрацией реабилитированного монолога в отношениях между цивилизациями). В оче-



редной раз русские готовы устремиться за Западом, но цивилизационные установки оказываются сильнее. Но и со стороны Запада мудрости не наблюдается. Он мыслит, опираясь на установки собственной цивилизации. В этой ситуации России легко присвоить звание «цивилизации – изгоя». Все это может спровоцировать очередной виток вспышки мессианизма и соответственно актуализации отношения к Западу как Вызову. Россия в очередной раз может оказаться способной строить Третий Рим. Однако будем надеяться, что два десятилетия новой смуты не могли не способствовать подъему религиозности. Но если это произошло, то кинематограф не может эти настроения не отразить. Это мы и стремились показать.

1. Бердяев Н.А. С. Хомяков. М., 1912. С. 4.
2. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 59.
3. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 19.
4. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 10.
5. Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей / Под ред. В. Зеньковского. Берлин, 1923. С. 14.
6. Трельч Э. Историзм и его проблемы. М., 1994. С. 158.
7. Трельч Э. Указ. соч. С. 144.
8. Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции // Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 267.
9. Бодрийяр Ж. Америка. СПб., 2000. С. 166.
10. Бьюкенен П. Смерть Запада. М., 2004. С. 69.
11. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 100.
12. Трубецкой Е. Миросозерцание В.С. Соловьева. Т. 1. М., 1995. С. 253.
13. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 2. М., 2001. С. 330.
14. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 63.
15. Муратов П. Древнерусская живопись. История. Открытия и исследования. М., 2005. С. 380.
16. Бельтинг Х. Указ. соч. С. 20.
17. Демина Н. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 56.
18. Флоренский П. Иконостас. М., 1994. С. 81.
19. Флоренский П. Указ. соч. С. 129.
20. Панарин А. Стратегическая нестабильность в XX веке. М., 2003. С. 190.
21. Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 209.
22. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига, 1991. С. 162.
23. Бельтинг Х. Указ. соч. С. 44.
24. Муратов П. Указ. соч. С. 28.
25. Муратов П. Указ. соч. С. 380.
26. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 2. М., 2001. С. 194.
27. Хренов Н. Соколов К. Художественная жизнь императорской России (Субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001. С. 406.
28. Бельтинг Х. Указ. соч. С. 509.
29. Безобразов В. Из путевых заметок // Русский вестник. 1861. Т. 34. С. 300.

30. *Тарасов О.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 21.
31. *Тарасов О.* Указ. соч. С. 63.
32. *Цивьян Ю.* Указ. соч. С. 16.
33. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 36.
34. *Флоренский П.* Обратная перспектива // *Философия русского религиозного искусства XIV–XX веков.* М., 1993. С. 254.
35. *Хренов Н.* Кино как реабилитация архетипической реальности. Киноведческие записки. 2006. № 79.
36. *Лазарев В.* История византийской живописи. М., 1947. С. 243.
37. *Лазарев В.* Указ. соч. С. 274.
38. *Лазарев В.* Указ. соч. С. 29.
39. *Успенский Б.* О семиотике иконы // *Труды по знаковым системам.* Тарту. Вып. 5. 1971. С. 179.
40. *Топоров В.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2. М., 1998. С. 570.
41. *Успенский Б.* Поэтика композиции. М., 1970. С. 11.
42. *Успенский Б.* О семиотике иконы. С. 209.
43. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 287.
44. *Маклюен М.* Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 15.
45. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 16.
46. *Маклюен М.* Указ. соч. С. 15.
47. *Лосский Н.* Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 256.
48. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 26.
49. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997. С. 52.
50. *Хренов Н.* Кино как реабилитация архетипической реальности. Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 249.
51. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 35.
52. *Эпштейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // *Новый мир.* 1989. № 12. С. 223.
53. *Топоров В.* Указ. соч. С. 87.
54. *Панарин А.* Стратегическая нестабильность в XXI веке. М., 2003. С. 190.
55. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 59.
56. *Вейдле В.* Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996. С. 158.
57. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 22.
58. *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994. С. 152.
59. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 66.
60. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 63.
61. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 119.
62. *Кулаковский Ю.* История Византии. Т. 1. СПб., 2003. С. 64.
63. *Леонтьев К.* Византизм и славянство // *Леонтьев К.* Записки отшельника. М., 1992. С. 24.
64. *Успенский Ф.* История византийской империи. Т. 5. М., 2002. С. 29.
65. *Леонтьев К.* Византизм и славянство. С. 33.
66. *Успенский Ф.* История византийской империи. Т. 1. М., 2001. С. 54.
67. *Леонтьев К.* Византизм и славянство. С. 24.
68. *Леонтьев К.* Наши новые христиане Ф.М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882. С. 14.

69. Лазарев В. История византийской живописи. Т. 1. С. 243.
70. Лазарев В. Указ. соч. С. 247.
71. Новгородцев П. Существо русского православного сознания // Православие и культура. Сборник религиозно-философских статей. Берлин, 1923. С. 7.
72. Цодикович В. Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI веков. Ульяновск, 1995. С. 8.
73. Муратов П. Древнерусская живопись. История. Открытия и исследования. М., 2005. С. 135.
74. Буслаев Ф. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Буслаев Ф. Сочинения. Т. 2. Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910. С. 138.
75. Буслаев Ф. Указ. соч. С. 151.
76. Цодикович В. Указ. соч. С. 8.
77. Буслаев Ф. Указ. соч. С. 146.
78. Цодикович В. Указ. соч. С. 15.
79. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
80. Бельтинг Х. Указ. соч. С. 509.
81. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 2., М., 2001. С. 596.
82. Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997. С. 13.
83. Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. Париж, 1974.
84. Трубецкой Е. Миросозерцание В.С. Соловьева. Т. 2. М., 1995. С. 310.
85. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. М., 2003. С. 480.
86. Зернов Н. Три русских пророка. Хомяков. Достоевский. Соловьев. М., 1995. С. 66.
87. Шубарт В. Указ. соч. С. 22.
88. Шубарт В. Указ. соч. С. 34.
89. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 135.
90. Трубецкой Е. Миросозерцание В.С. Соловьева. Т. 2. М., 1995. С. 310.
91. Панарин А. Российская интеллигенция в мировых войнах и революциях XX века. М., 1998. С. 90.
92. Карташов А. Очерки по истории русской церкви. Т. 2. М., 1992. С. 174.
93. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 5. М., 2002. С. 527.
94. Соловьев В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 578.
95. Джеймс В. Многообразии религиозного опыта. М., 1910. С. 118.
96. Соловьев В. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1989. С. 578.
97. Хренов Н. Личность лиминального типа как субъект российской цивилизации и институционализация ее картины мира в культуре // Пространства жизни субъекта. Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции. М., 2004.
98. Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 169.
99. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 5. М., 2002. С. 431.
100. Панарин А. Российская интеллигенция в мировых войнах и революциях XX века. С. 185.
101. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. М., 2003. С. 63.
102. Демина Н. Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972. С. 46.
103. Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2. М., 1998. С. 564.
104. Новгородцев П. Существо русского православного сознания. С. 16.
105. Новгородцев П. Указ. соч. С. 16.
106. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003. С. 15.
107. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 2. С. 253.
108. Тойнби А. Указ. соч. С. 404.
109. Эрикссон Э. Детство и общество. СПб., 1996. С. 511.

110. Соловьев В. Собрание сочинений и писем.: В 15 т. Т. 3. М., 1993. С. 253.
111. Мережковский Д. Реформация или революция? В кн.: Мережковский Д. Грядущий хам. М., 2004. С. 307.
112. Флоровский Г. Пути русского богословия. Киев., 1991. С. 405.
113. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 154.
114. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. В кн.: Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 90.
115. Булгаков С. Религия человекобожия у русской интеллигенции. С. 252.
116. Тойнби А. Указ. соч. М., 2003. С. 222.
117. Тойнби А. Указ. соч. С. 374.
118. Шубарт В. Указ. соч. С. 72.
119. Шубарт В. Указ. соч. С. 72.
120. Бьюкенен П. Указ. соч. С. 69.
121. Тойнби А. Указ. соч. С. 220.
122. Панарин А. Российская интеллигенция в мировых войнах и революциях XX века. С. 84.
123. Бердяев Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. М., 1918. С. 4.
124. Бердяев Н. Судьба России. С. 6.
125. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 59.
126. Хренов Н. Кино как реабилитация архетипической реальности. Киноведческие записки. 2006. № 79. С. 249.
127. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. С. 274. Гл. 13, 14
128. Библия. С. 274.
129. Демина Н. Указ. соч. С. 64.
130. Лествичник Иоанн. Лествица. 1898. С. 217.
131. Демина Н. Указ. соч. С. 37.
132. Демина Н. Указ. соч. С. 38.
133. Тойнби А. Указ. соч. С. 480.
134. Зернов Н. Три русских пророка. Хомяков. Достоевский. Соловьев. М., 1995. С. 66.
135. Демина Н. Указ. соч. С. 58.
136. Луначарский А. Религия и социализм. Т. 2. СПб., 1908.
137. Тойнби А. Указ. соч. С. 40.
138. Тойнби А. Указ. соч. С. 404.
139. Тойнби А. Указ. соч. С. 404.
140. Лурье С. Геополитическая организация пространства экспансии и народная колонизация // Цивилизации и культуры. Вып. 3. Россия и Восток: геополитика и цивилизационные отношения. М., 1996. С. 178.
141. Флоровский Г. Евразийский соблазн // Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. Т. 1. М., 1994. С. 331.
142. Панарин А. Стратегическая нестабильность в XXI веке. М., 2003. С. 234.
143. Панарин А. Указ. соч. С. 291.
144. Панарин А. Указ. соч. С. 383.
145. Шубарт В. Указ. соч. С. 66.
146. Булгаков Ф. Граф Л.Н. Толстой и критика его произведений – русская и иностранная. СПб.; М., 1886. С. 51.
147. Соловьев С.Л. Толстой как художник в оценке французской критики. Харьков., 1911. С. 6.

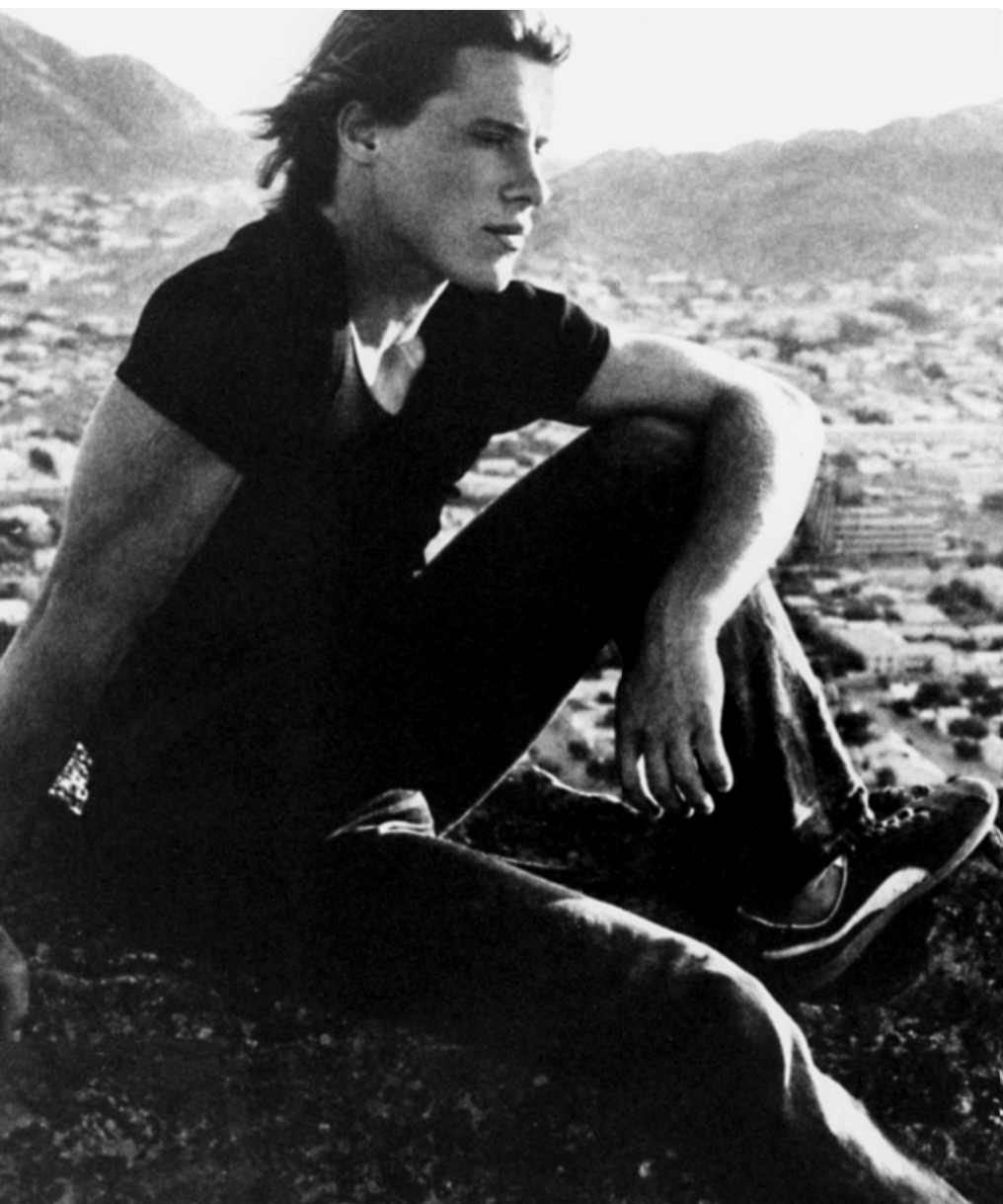
148. Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 405.
149. Минский Н. Толстой и Реформация // Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909. С. 253.
150. Пругавин А. Неприемлющие мира. Очерки религиозных исканий. М., 1918. С. 85.
151. Минский Н. Указ. соч. С. 253.
152. Минский Н. Указ. соч. С. 246.
153. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 8.
154. Мережковский Д.Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 154.
155. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. С. 147.
156. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. С. 147.
157. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. С. 148.
158. Мережковский Д. Толстой и Достоевский. С. 140.
159. Мережковский Д. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 172.
160. Мережковский Д. Собрание сочинений. Т. 1. С. 242.
161. Мережковский Д. Собрание сочинений. Т. 1. С. 304.
162. Ямпольский М. Истина тела // Сокуров. СПб., 1994. С. 167.
163. Эйзенштейн С. Избранные произведения.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 41.
164. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 90.
165. Сахаров В. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879. С. 8.
166. Калинин В. Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901. С. 428.
167. Розанов В. Религия и культура. Т. 1. Темный лик. Метафизика христианства. М., 1990. С. 373.
168. Ильин И. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. С. 412.
169. Булгаков С. Апокалиптика и социализм // Булгаков С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 374.
170. Тойнби А. Цивилизация перед судом истории. С. 102.
171. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 377.
172. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 374.
173. Булгаков С. Апокалиптика и социализм. С. 409.
174. Луначарский А. Религия и социализм. Т. 2. СПб., 1908. С. 153.
175. Луначарский А. Указ. соч. С. 154.
176. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России. М., 1997.
177. Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 191.
178. Ржешевский А. Жизнь. Кино. М., 1982. С. 225.
179. Успенский Ф. История византийской империи. Т. 5. 2002. С. 28.
180. Ржешевский А. Указ. соч. С. 255.
181. Манхейм К. Указ. соч. С. 181.
182. Манхейм К. Указ. соч. С. 184.
183. Манхейм К. Указ. соч. С. 182.
184. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. М., 2002. С. 156.
185. Эйзенштейн С. Метод. С. 186.
186. Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 58.
187. Эйзенштейн С. Мемуары. С. 59.
188. Лосский Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. М., 1991. С. 157.

189. *Лосский Н.* Указ. соч. С. 157.
190. *Бердяев Н.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М., 1997. С. 11.
191. *Яковенко И.* Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. Новосибирск, 1999. С. 22.
192. *Бердяев Н.* Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 119.
193. *Тойнби А.* Цивилизация перед судом истории. С. 380.
194. *Малинин В.* Старец Елеазарова монастыря Филофей и его послания. С. 428.
195. *Муратов П.* Древнерусская живопись. История. Открытия и исследования. М., 2005. С. 243.
196. *Малинин В.* Указ. соч. С. 528.
197. *Малинин В.* Указ. соч. С. 528.
198. Мифы народов мира. Т. 1. М., 1994. С. 352.
199. *Бердяев Н.* Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. С. 12.
200. *Тихонравов Н.* Памятники отреченной русской литературы. Т. 2. СПб., 1863. С. 443.
201. *Топоров В.* Указ. соч. С. 147.
202. *Чилингиров А.* Влияние Дюрера и современной ему немецкой графики на иконографию поствизантийского искусства // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 341.
203. *Подикович В.* Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI веков. Ульяновск, 1995. С. 23.
204. *Огурцов Н.* Западносибирские народные легенды о творении мира и борьбе духов. Этнографическое обозрение. 1909. № 1. С. 60.
205. *Федотов Г.* Святые Древней Руси. М., 1990. С. 212.
206. *Бердяев Н.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. С. 8
207. *Бердяев Н.* Судьба России. С. 12.
208. *Шубарт В.* Указ. соч. С. 66.
209. *Щепанская Т.* Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 42.
210. *Щепанская Т.* Указ. соч. С. 47.

*Глава 4*

---

*Актуализация в кино архаических слоев культуры.  
Кино как ритуал*





### **Омассовление культуры XX века как проблема становления индустриальной цивилизации**

В данной главе мы попробуем разобраться в проблематике массовости, о которой во второй половине XX века много дискутировали. Правда, не меньше об этом размышляли и в первых десятилетиях XX века, о чем успели забыть. Не будет ошибкой утверждать, что эту тему открывает еще XIX, а не XX век. Так, в конце XIX века в связи с театром был сформулирован закономерный для всей культуры XX века вопрос: продолжать ли ориентировать развитие театра на «избранное меньшинство» или же открыть его двери для «незнакомца», т.е. нового массового зрителя<sup>1</sup>. То, что открытие массы произошло именно в XIX веке, не удивительно, ведь этот век явился веком революций, а следовательно, активизации массы, о чем свидетельствует Французская революция. Кризис традиционных культур и реализация идеи открытого общества, развивающегося на основе демократии, провоцирует активность массы. Однако эта активность, характерная для начальных стадий динамично развивающегося общества, со временем расходится с демократическими институтами. Как пронизательно отмечали в XIX веке А. де Токвиль и Г. Лебон, масса – активная сила не только демократизации, она – виновница цезаризма в его новых формах, а следовательно, вина за реальность тоталитарных режимов также лежит на массе. Эта амбивалентность в поведении массы, проявляющаяся то в революционном энтузиазме, то в пещерном консерватизме, во многом способствовала тому, что в общественном сознании и в теоретической рефлексии XIX и XX веков интерпретация массовости проделала заметную эволюцию.

Создавая легендарный ореол русской революции, несколько поколений одновременно сформировали представление о революционном, а следовательно, решительно позитивно оцениваемом инстинкте массы. Раз массе этот инстинкт свойствен, то, следовательно, она ассоциируется со свободой. Однако Г. Лебон предостерегал: «Предоставленная самой себе, толпа скоро утомляется своими собственными беспорядками и инстинктивно стремится

к рабству. Самые гордые и самые непримиримые из якобинцев именно-то и приветствовали наиболее энергичным образом Бонапарта, когда он уничижил все права и дал тяжело почувствовать Франции свою железную руку»<sup>2</sup>. По сути дела, нечто подобное повторилось и в русской политической истории. Измученные мировой войной, революциями и гражданской войной массы с воодушевлением приветствовали восхождение Сталина, наделяя его харизматической аурой, а когда он умер, это событие тяжело переживали. Если абстрагироваться от формулы Г. Лебона, то можно и восторгаться массой, и ее ненавидеть. Все зависит от исторического момента. Однако проблема заключается в том, чтобы проследить установки массы на протяжении длительного исторического периода, а именно XX века. Для этого можно было бы ограничиться лишь зрелищами и на основании отношения к идеям, образам и мотивам, как и к зрелищу в целом, можно было бы сделать любопытные заключения и о психологии массы, и о психологическом факторе истории XX века<sup>3</sup>.

В данной главе ментальность и поведение массы, характерные для переходной ситуации в истории, мы будем соотносить с эволюцией кинематографа как зрелища. Наверное, для наиболее фундаментального труда по психологии истории одного кино недостаточно. Необходимо было бы привлекать факты из разных видов искусства. Однако такое исследование потребовало бы много времени. В данной главе в поле внимания мы будем держать в основном факты кинематографической жизни, причем, зафиксированные социологами. Когда-то мы эту работу уже начинали<sup>4</sup>. Тем не менее такие факты могут быть поняты лишь на общем фоне исключительного омассовления в XX веке всех сфер жизни и прежде всего политической истории и переживающей радикальные трансформации культуры. Специфика социологического рассмотрения кино как раз и заключается в его соотнесенности с изменениями, развертывающимися в сферах культуры и общества. В частности, в массовости кино трудно разобраться, не затрагивая общекультурный процесс омассовления, что имеет место в XX веке и делает этот век исключительным.

На понимании массовости в разные периоды последнего столетия лежит печать изменений в аксиологическом отношении к массе. Так уже в начале XX столетия масса воспринималась то негативно и пессимистически, о чем может свидетельствовать, например, эссе К. Чуковского о кино<sup>5</sup>, то оптимистически, как это звучит у А. Блока<sup>6</sup>. Позднее в связи с революционными потрясениями в России масса приобретет исключительно оптимистический ореол. Это начавшееся еще в футуризме восторженное отношение к массе продлится несколько десятилетий. После смерти вождя в начале 50-х годов ситуация изменяется. Организованная государственными институтами и прежде всего сакральной аурой вождя масса начинает распадаться, в том числе на поколения и субкультуры. Мало кто заметил в свое время, что следствием такого распада явилась субкультура, возникшая на

основе поколения шестидесятников. Между тем эта трансформация стала предметом не только рефлексии в художественной критике, но и изображения в фильмах. Так, она определяет философский фон действия в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет», где звучит тема непонимания поколений. Однако если универсальная картина мира сводится до картины мира субкультуры, возникающей на основе поколения, то начинает утверждать себя личное начало. Но там, где заявляет о себе личность, пробуждается и нравственное начало. Здесь берет начало генезис нового, т.е. критического отношения к массе. Отсюда проистекает открытие массы, стимулирующее научную рефлексию.

Мы попытаемся показать, что открытие массы не является абсолютно новым открытием. По сути дела, лишненное исключительного оптимизма отношение к массе имело место уже на рубеже XIX–XX веков, когда масса в России впервые предстала в необычайно активных формах, что проявилось, в том числе в художественной жизни, в развитии массовой литературы, в возникновении массовой аудитории театра и в бурном развитии синемаграфов. Но там, где актуальной становится масса, там возникает и проблема публики, ее истории, эволюции ее вкусов и предпочтений как значимого слагаемого общей истории культуры. Одним из первых предпринял исследование этого рода Н. Рубакин, правда, ограничив свой интерес читающей публикой<sup>7</sup>. Очевидно, что беспрецедентному в этот период образованию массы способствовали интенсивные в России урбанизационные процессы, начавшиеся еще с рубежа XVII–XVIII веков, когда средневековая культура, развивавшаяся в форме сельского образа жизни, оказалась в кризисе<sup>8</sup>.

В истории имел место переход от того, что Э. Тоффлер называет земледельческой цивилизацией, к тому, что он называет «индустриальной» цивилизацией. Согласно Э. Тоффлеру, становление последней охватывает историю Нового времени. В соответствии с этой теорией процессы омассовления сопровождают становление индустриальной цивилизации и являются ее выражением. Финал этой цивилизации совпадает с XX веком. XX век — это одновременно и триумф этой цивилизации, и начало ее кризиса, и, соответственно, переход к цивилизации нового типа или к постиндустриальной цивилизации. Мы не случайно делаем сноску на Э. Тоффлера, поскольку подобное видение истории позволяет точнее осмыслить нашу ситуацию и спрогнозировать перспективу. Если верить Э. Тоффлеру, то эпоха массовости заканчивается вместе с индустриальной цивилизацией<sup>9</sup>. Это означает, что психология масс как научная дисциплина должна уступить место другим научным дисциплинам — социальной психологии, изучающей социальные группы и культурологии, изучающей субкультурную стратификацию. Это также означает, что мы сегодня находимся в ином положении, чем исследователи предыдущего поколения, для которых процесс омассовления ассоциировался со всей новой и будущей историей. Однако современному исследователю становится очевидным, что речь идет лишь об одном этапе

в истории, который сегодня сменяется другим. Как можно предположить, в этом последнем процессы омассовления будут стихать. Это дает основание сегодня по-новому взглянуть на проблему массовости в кино и на прогнозы его функционирования в XXI веке.

Изменения в отношениях между науками — следствие переходной ситуации и, в частности, процесса, называемого Э. Тоффлером «демассификацией», что проявляется в спаде омассовления, проявляющемся, например, в нарастающем во второй половине XX века снижении интереса к средствам массовой коммуникации в их традиционных формах. В основе этого процесса оказывается интенсивная групповая и субкультурная стратификация. Соответствующий постиндустриальной цивилизации новый образ жизни дробит массовидные объединения, способствуя образованию множества групповых и субкультурных объединений. В таких ситуациях обычно начинают предвещать смерть виду искусства, с наибольшей полнотой выразившему основные закономерности предшествующей эпохи. Следовательно, можно было бы пророчить уже смерть кино. Но очевидно, что речь идет не об исчезновении кино, а лишь об исчезновении его массовости в формах, соответствующих XX веку и о возникновении новых закономерностей его функционирования в обществе, соотносимых с интенсивными процессами субкультурной стратификации.

На рубеже XX—XXI веков социология искусства в ее отечественном варианте выдвинула новое видение предмета своего исследования, связав его с воспроизведением в художественных формах картин мира, соотносимых с разными субкультурами<sup>10</sup>. Это плодотворное направление социологической рефлексии, отражающее дух времени, связанный с ценностной переориентацией, т.е. с утверждением ценностных ориентаций постиндустриальной цивилизации, в которой социальная стратификация становится основой динамики культуры в целом. Мы много внимания уделили этим процессам, как они развертывались в предшествующих столетиях<sup>11</sup>. Наступил момент показать, как они развертывались в XX веке. В этом отношении история кино представляет богатый материал для обобщений. Продолжение исследований в этом направлении требует преодоления трудностей особого рода. Дело в том, что в XX веке процессы субкультурной стратификации наталкиваются на новые мощные барьеры, а именно, на эффект омассовления, имеющего место в увеличивающихся в своих масштабах городах, в контексте которых кино функционировало в первые десятилетия и которые определяли его поэтику.

Об этом новшестве, столь значимом не только для истории зрелищ, но и для политической истории, точно пишет С. Московичи. «Впрочем, — пишет он, — вплоть до современной эпохи такие толпы появлялись спорадически и играли лишь второстепенную роль. Они, по сути дела, не представляли собой проблемы и не нуждались в специальной науке. Но с того момента, когда они становятся расхожей монетой, ситуация меняется. Если верить Г. Лебону,

такая возможность толп влиять на ход событий и на политику посредством голосования или же восстания является в истории новшеством. Это признак того, что общество трансформируется. В самом деле, история проявляет себя все более и более как разрушитель: подрывает религиозные верования, разрывает традиционные связи и разрушает солидарность групп. Разобщенные люди остаются покинутыми в одиночестве со своими нуждами: в джунглях городов, в пустынях заводов, в серости контор. Эти бесчисленные атомы, эти крупинки множества собираются в зыбкую и воспламеняющуюся смесь. Они образуют нечто вроде газа, который готов взорваться в пустоте общества, лишенного своих авторитетов и ценностей — газа, взрывная сила которого возрастает с объемом и все собой подавляет»<sup>12</sup>.

Когда такая «воспламеняющаяся смесь» в виде массы достигает крайней формы, возникает необходимость в способах ее разрядки. С возникновением кино такой способ возникает и становится эффективным. Компенсаторная функция кино была зафиксирована рано. Так, В. Воровский, касаясь вопроса о соперничестве кино и театра, ставит вопрос о том, что социальное воздействие кино эффективнее социального воздействия театра. В силу своей материальности, осязаемости, доподлинности театр причает мысли и чувства к зрелищу материальных благ, формирует инстинкты жадности, зависти к имущим, ненависти. В силу символических, бесплотных, почти мистических картин кино формирует мысль о призрачности материальных благ и стремления к ним. Кино «приучает мысль простолюдина довольствоваться тем немногим, что дало ему провидение, и укрепляет в нем начала истинной нравственности»<sup>13</sup>. Как пишет В. Воровский, недаром рост иллюзионов в России совпадает с «успокоением» общества, под которым он понимает ситуацию после 1905 года. По мнению В. Воровского, функционирование кино связано с восполнением реальности, с иллюзорным удовлетворением потребностей публики. Это обстоятельство во многом объясняет мгновенное распространение кино в культуре и популярность его у массы.

Если во внимание принимать соотношенность кино с массой, становится очевидной одна из существенных, хотя и латентных функций кино — компенсаторная функция, которая заключается в разрядке взрывоопасного состояния массы с помощью иллюзии, визуального фантома. Так мы зафиксировали одну из значимых функций кино, возникновение которой происходит в городах с быстро растущей численностью населения. Не случайно З. Кракауэр вслед за В. Беньямином констатирует, что в годы появления фотографии и кино толпа на улицах города воспринималась еще зрелищем, т.е. чем-то исключительным и непривычным. «Во времена своего исторического рождения человеческая толпа, — пишет З. Кракауэр, — это гигантское чудовище — была чем-то новым и ошеломляющим. Как и следовало ожидать, традиционные искусства оказались неспособными объять и изобразить ее. Однако в том, что не давалось им, преуспела фотография; ее техническое оснащение позволяло отображать толпы, случайные скопления людей. Но

лишь кинематограф, в некотором смысле завершающий фотографию, сумел показать человеческую толпу в движении. В данном случае технические средства воспроизведения появились на свет почти одновременно с одним из своих главных объектов. Этим объясняется сразу же возникшее пристрастие фото- и кинокамеры к съемке людской массы»<sup>14</sup>.

Если принять точку зрения Э. Тоффлера, то получается, что история кино совпадает с пиком развития индустриальной цивилизации, что проявляется в интенсивности урбанизационных процессов. Действительно, этот факт нельзя не учитывать, хотя он, кажется, и лежит за пределами собственно кино. Следовательно, концентрация массовых общностей в городах совпадает с бурным развитием кино и, соответственно, с появлением посещающей синематографы массовой публики. По сути дела, публика кино некоторое время оказывается за пределами эстетических горизонтов читающей и театральной публики как разновидностей наиболее продвинутых в эстетическом отношении аудиторий<sup>15</sup>. Таким образом, исключительность ситуации, связанной с отрывом людей от традиционной культуры, что имела место в сельских регионах и их концентрацией в быстро растущих городах, породила массовость кино, определила значимость его социальных функций и, в частности, компенсаторную, оказывающуюся вообще в основе всей массовой культуры, эскалация которой происходит именно в XX веке. Не забудем, что в первые десятилетия XX века кино оказывается исключительно городским феноменом. Это лишь в конце 20-х годов спохватятся и начнут думать о массе, остающейся за пределами городов. Говоря о доходах от кино, председатель правления Совкино К. М. Шведчиков на совещании по кино 1928 года сообщал, что 80 % этих доходов приносят именно городские кино-театры<sup>16</sup>. Во многом это обстоятельство определяет функционирование кино, хотя очевидно, что некоторое время к нему оказываются неприобщенными и элитарные слои городов<sup>17</sup>.

### **Рубеж 50–60-х годов XX века: связь возрождения социологической рефлексии в России с новым открытием массы и отношением к ней, возвращающим к рубежу XIX–XX веков**

Для понимания массовости кино ключевым становится рубеж 50–60-х годов XX века, когда произойдет новое открытие массы. Постепенно, не без помощи социологии как науки, общество возвращается к оценкам имеющего место на рубеже XIX–XX веков феномена массового поведения. Став на новом витке истории предметом внимания, масса уже вызывает испуг. Еще больший испуг появится позднее, когда предметом гласности окажутся многие факты, связанные с политической историей, в которой действия массы оказались романтизированными, что соответствовало установкам власти растворить противоречия революции в героической

легенде. Тогда-то и возникает основа для нового прочтения и истории, и истории искусства. Тогда-то и займется массовой аудиторией искусства, пытаясь представить ее анатомию, выявить то отрицательное, что она в себе несет, и то положительное, что ей присуще. Отметим поэтому важную вещь: общесоциологическое открытие массы началось с изучения массового потребителя искусства. В связи с этим нельзя не вспомнить раннее эссе К. Чуковского, который, фиксируя, что читает и что смотрит публика начала XX века, делает сноску и пишет: «Теперь через столько лет умудренные горьким историческим опытом, мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мешанства к кровавым бульварным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма»<sup>18</sup>.

Отметим, что в данном случае речь идет не о тексте статьи, опубликованной в 1910-х годах, а о сноске к тексту, включенному автором в вышедшее в 60-е годы собрание сочинений. Что касается самого текста эссе, то речь в нем шла о так называемых «револьверных сюжетах», в которых имело место принявшее сегодня на рубеже XX–XXI веков снова столь колоссальные размеры «возвеличение полицейских и гангстеров» и культ «кулачной расправы» и которые пользовались у массовой публики необычайной популярностью. Когда-то любимым героем приключенческого жанра был Шерлок Холмс. Однако к началу столетия герои, подобные Шерлоку Холмсу, успели стать предельно вульгарными и грубыми. Подпадая под давление массовой публики, авторы такого рода литературы вынуждены были идти у нее на поводу, что и проявилось в вульгаризации романтических героев. «Точно то же произошло, говоря я, и с Шерлоком Холмсом, — пишет К. Чуковский. — Многомиллионный читатель, восприняв этот образ от писателя, от Конан Дойла, стал тотчас же незаметно, инстинктивно, стихийно изменять его по своему вкусу, наполнять его своим духовным и нравственным содержанием — и бессознательно уничтожая в нем те черты, которые были бы ему, миллионному читателю, чужды, и в конце концов отложил на нем, на его личности свою многомиллионную психологию»<sup>19</sup>.

Поскольку К. Чуковский пишет об аудитории, имевшей место в русской культуре начала XX века, то его оценка происходящего, проявившаяся в употреблении понятия «фашизм», кажется странной. Во-первых, оперирование этим понятием, обозначающим более позднее политическое явление, кажется неприемлемым. Во-вторых, это понятие мы обычно связываем с явлением немецкой истории первой половины XX века. По этой причине использование понятия также кажется неудачным. Однако если иметь в виду психологический, а не политический смысл фашизма, то в суждении К. Чуковского смысл существует. Этот психологический смысл фашизма помогает осознать В. Райх, ибо в жестокости фашизма он улавливает прорыв в историческую реальность подавляемых цивилизацией человеческих влечений. В силу этого, фашизм — интернациональное явление, проникшее во все общества. «В форме фашизма механистическая, авторитетная цивилизация

извлекает из подавленного «маленького человека» то, что в течение многих веков она насаждала в поработанном человечестве с помощью мистицизма, милитаризма и автоматизма»<sup>20</sup>.

Иначе говоря, это следствие психологии личности авторитарного типа, сформированной общественным строем, оказавшимся в последние столетия господствующим. Воздействие авторитарного общества проявляется в содержании бессознательного. Последнее В. Райх связывает с импульсами жестокости, садизма, сладострастия, жадности и зависти. Этот второй слой личности противостоит как первому слою, для которого характерны сдержанность, вежливость, сострадание, ответственность и добросовестность, так и третьему слою или биологической основе, в соответствии с которой человек предстает искренним, трудолюбивым, склонным к сотрудничеству и любящим существом. Эти три слоя или уровня составляют характерологическую основу человека. Согласно В. Райху, великих художников питает третий, самый глубинный слой личности. Именно поэтому смысл их творчества постоянно отторгается человеком массы, стремящимся проявить во всех сферах свои агрессивные влечения, т.е. продемонстрировать свое бессознательное. Распад социальных структур, поддерживающих нормы поведения человека, соотносимые с первым уровнем, приводит к тому, что в обществе постоянно актуализируется второй слой психологической структуры человека массы. Для распада социальных структур в XX веке существует много причин, и прежде всего радикальная трансформация культуры, о которой мы будем говорить. Это обстоятельство объясняет, почему в фашизме проявились последствия этого распада. Однако актуализация второго слоя заявляет о себе и при соприкосновении массы с искусством. Так, она не может не актуализироваться в процессе просмотра фильма, тем более, что предполагает коллективное восприятие, что лишь способствует пробуждению агрессивных инстинктов. Так, о совместном пребывании индивидов в массе З. Фрейд пишет: «Для правильного суждения о нравственности масс следует принять во внимание, что при совместном пребывании индивидов массы у них отпадают все индивидуальные тормозящие моменты и просыпаются для свободного удовлетворения первичных позывов все жестокие, грубые, разрушительные инстинкты, дремлющие в отдельной особи как пережитки первобытных времен»<sup>21</sup>.

Собственно, в синематографах 1910-х годов, которые историками кино идеализируются, К. Чуковский ощутил этот дух разрушительных инстинктов толпы, который скоро проявится в политической истории, представая в массовых утопиях и движениях. По сути дела, к подобным выводам приходит и З. Кракауэр. Анализируя сюжеты фильмов 10–20-х годов, он выявляет предысторию фашизма, в котором психологическая реальность или реальность бессознательного выйдет на поверхность истории и проявится в политических формах. «Поскольку Германия осуществила то, что ее кинематограф предчувствовал с первых дней существования, его причудливые персонажи спустились теперь с экрана в зрительный зал и на улицу»<sup>22</sup>. Тот самый слой



психики, который В. Райх называет вторым, начинает определять и сферу искусства как сферу проявления бессознательного человека массы, т.е. разрушительных и агрессивных инстинктов, что проявляется в возникновении и эскалации массовой культуры. Таким образом, комплекс разрушения как комплекс массы вторгся в искусство, став причиной его трансформации. Вторгшись в кино, этот психологический комплекс стал вообще основой развития массовой культуры в целом и получил столь широкое распространение в XX веке. Но, как свидетельствует история фашизма, способом актуализации этого уровня бессознательного человека массы может стать также и определенная политическая и идеологическая система. Что касается К. Чуковского, то задолго до появления такой системы он ощутил фашизм как актуализацию агрессивных влечений, приводящих к деформации сюжетно-жанровых структур искусства, что нередко историками интерпретируется как демократичность и народность кино. Актуализация агрессивных влечений проявлялась в том числе и в форме эстетических установок массы, оказывающих давление на интерпретацию сюжетов и жанров.

Можно констатировать, что давление массы на рубеже XIX—XX веков, в эпоху возникновения кино достигает пика, что становится предметом рефлексии в различных сферах — литературе, театре, живописи, музыке и т.д. Подобные ситуации в истории культуры время от времени имели место. Будут они иметь место и в последующий период. Мы еще будем иметь возможность провести сопоставительный анализ различных эпох и вывести специфическую логику истории искусства. Рубеж XIX—XX веков необходим для того, чтобы ощутить контекст рождения кино, который в становлении этого искусства будет играть определяющую роль. С рубежа XIX—XX веков прошло много десятилетий, на протяжении которых имело место возторженное отношение к массе как в ее политических, так и эстетических проявлениях. Возрождение социологии на рубеже 50—60-х годов в нашей стране<sup>23</sup> происходит в результате аксиологического сдвига в сознании, в том числе и по отношению к массовому вкусу, а не только потому, что возникает необходимость в разрушении созданной тоталитарной идеологией догмы о некоей монолитной и единой аудитории, как это обычно считается. О том, что в первой половине XX века такая аудитория имела место, мы еще будем иметь возможность говорить. К сожалению, эта поверхностная констатация якобы придуманного мифа повторяется из книги в книгу. Пора ее прокомментировать. У нас есть эта возможность, поскольку это самым прямым образом связано с феноменом массовости.

В 60-е годы массовая публика оказалась тем атомом, изучая который можно делать выводы о функционировании массового или тоталитарного общества, в котором организованная масса, с одной стороны, и вожди — с другой, предстают слагаемыми одного и того же феномена<sup>24</sup>. Активизировавшаяся в этот период социология стремилась вскрыть закономерности функционирования этого явления. Не удивительно, что она сразу же оказалась под идео-

логическим обстрелом. Если социологии искусства что-то в этой ситуации и удавалось сделать, то именно потому, что сфера искусства казалась специальной и имеющей мало отношения к политической реальности. Однако именно казалась. На самом деле анализ массовых предпочтений давал значимую информацию для обобщений широкого плана. Поэтому социология искусства с рубежа 50–60-х так притягивала. Вообще, констатация того, что на рубеже 50–60-х годов социология искусства рождается в результате необходимости выявить в аудитории дифференцирующие процессы, является и правдой, и неправдой одновременно. Если такая констатация имеет место, то, следовательно, позволяющие ее авторы убеждены в том, что аудитория была дифференцированной всегда, в том числе и до рубежа 50–60-х годов. Следовательно, социология искусства призвана была внедрить в сознание, что аудитория первой половины XX века является такой же дифференцированной, как и аудитория, скажем, 60-х годов. Но это далеко не вся правда.

Неточность этого утверждения выявится, как только социологию искусства мы соотнесем не только с идеологией, но и с психологией масс или исторической психологией. В частности, мы убеждены в том, что сопровождающие искусство процессы интеграции и дифференциации аудитории никогда не повторяются и не пребывают вечно в одних и тех же формах. Соотношение интеграции и дифференциации каждый раз зависит от определенного периода в истории как общества, так и искусства. Но в еще большей степени оно зависит от смены фаз в истории цивилизации, что известно хотя бы по А. Тойнби или Л. Гумилеву. То, что в первой половине XX века аудитория искусства зеркально не повторяется в аудитории второй половины XX века, очевидно. Мы и в самом деле убеждены, что аудитория первой половины XX века была более интегрированной, более целостной, нежели это будет иметь место с рубежа 50–60-х годов. Так что то, что обычно называют мифом, отражает и реальность. Дело не столько в идеологии, сколько в психологии масс. Применительно к первой половине XX века мы имеем дело с феноменом «восстания масс». Он проявился в том числе и в искусстве, способствуя образованию некоего недифференцированного единства, которое можно сопоставить с общностями, имеющими место в архаических культурах, о чем мы будем говорить подробно.

Упомянутая констатация как разбег для становления социологической рефлексии об искусстве продолжает повторяться. Полагаем, по причине одного уязвимого места, присущего социологической рефлексии — ее неисторичности. То, что социология постоянно находится не в ладах с историей, очевидно. Иллюстрацией этого является упомянутая констатация. Однако в последней проявилась также и вечная ментальная особенность русского человека, в том числе и русского ученого, начинать каждую новую эпоху с чистого листа, забывая о предшествующих состояниях. Социологи мало считаются с предшествующими состояниями. Последняя книга Ю. Фохт-Бабушкина в этом смысле предстает новаторской, ибо эту традицию разрушает. Эпоха

шестидесятников демонстрирует ситуацию, когда люди начинают заново открывать мир. Это распространяется и на науку этого времени. В культуре побеждает экстравертивная ориентация. Хотя идея централизации продолжает существовать, но психологически люди созрели для интенсивного передвижения. Идея децентрализации как оппозиционная идея психологически уже становится реальной. В обществе возрождается кочевнический инстинкт. Имеет место растекание массы в пространстве. Это растекание уже ничто не сдерживает, хотя его и пытаются оформить в государственном духе, вроде необходимости освоения целины. Как пишет исследователь, «с середины 50-х годов возникает следующая волна растекания, пожалуй, ярче всего проявившаяся в идее освоения целины»<sup>25</sup>.

Так, в 50-е годы возникают субкультуры кочевников и туристов со собственным им стилем поведения, одеждой, фольклором, что в последующие десятилетия обернется массовой эмиграцией. Так, очевидно, что эпоха оттепели — это эпоха начавшейся дифференциации общества, и в том числе аудитории. Следовательно, эту новую ситуацию нельзя переносить на то, что имело место в предшествующие десятилетия. Наиболее весомым аргументом в пользу этого тезиса может служить разработанная Э. Тоффлером фундаментальная система, в соответствии с которой в середине XX века происходит переход от «второй» к «третьей» волне, т.е. от индустриальной к постиндустриальной цивилизации. С этим связан и закат тенденции омассовления и актуализация процесса демассификации общества, т.е. реальность интенсивной субкультурной стратификации<sup>26</sup>, что, как нам кажется, отражает историческую реальность.

Однако если новую ситуацию нельзя переносить на период, начавшийся с 20-х годов, то это еще не означает, что ее нельзя соотнести с рубежом XIX—XX веков. На наш взгляд, эпоха «оттепели» с присущей ей дифференциацией аудитории — повторение процессов индивидуализации культуры, что имели место в Серебряном веке. Таким образом, мы приходим к обоснованию того, что в истории XX века имел место механизм цикличности. Если этим механизмом воспользоваться, можно при осмыслении основного предмета нашего исследования или феномене массовости обнаружить дополнительные аргументы. Как полагает С. Московичи, массовое поведение разворачивается циклично. «...История есть движение циклическое, — пишет он. — И толпы тоже проходят циклы. Они возвращаются в места, уже посещавшиеся, повторяют прежние действия, не отдавая себе в этом отчета. Харизма из их числа. В ней можно видеть одну из тех материй, что существовали в архаические времена. Периодически она возрождается, когда колесо общества выносит ее на вольный воздух, а потом исчезает вновь»<sup>27</sup>.

Под харизмой С. Московичи имеет в виду харизму вождя. Как показал З. Фрейд в своей работе по психологии масс, вождь оказывается ядром организованной массы. Прецеденты происходящему в XX веке можно обнаружить и в предшествующей истории. Однако все дело в масштабах. Пожалуй,

ни в одном веке не было такого количества оторванных от почвы и скучившихся в городах людей, как это произошло в ситуации урбанизационного бума в XX веке. Отсюда такой эффект психологии массы, оказавшей воздействие на развертывание как политической истории, так и художественной жизни. Отсюда впадение в архаику, что проявилось в харизматическом восприятии вождей. «Толпа – странное явление : аккумуляция разнородных элементов, не знакомых друг с другом. Однако достаточно появления какого-то течения верований и представлений, распространяемого определенными людьми, чтобы наэлектризовать это скопление. Тотчас же возникает своего рода неожиданное единство, стихийная организация. Масса становится движением. Тысячи, даже миллионы людей образуют теперь уже единую цепь, которая движется к своей цели с непреодолимым упорством»<sup>28</sup>. Это суждение интересно тем, что какое-то течение, верование или представление первоначально проявляется в образной форме, т.е. в виде произведения искусства. Искусство становится механизмом, с помощью которого формируются единые коллективные общности, объединяющие множество индивидов. Подчас это объединение далеко выходит за границы художественной жизни, становясь явлением политической истории. На этой почве возникают единые по своим установкам массовые аудитории, отторгающие все, что не соответствует безличным, но мощным настроениям и благоприсягающим возникновению и эскалации массовой культуры.

Однако суждение С. Московичи важно и в методологическом плане. Стремясь осмыслить массовость кино на протяжении всей его истории, мы хотели бы к нему применить принцип историзма, прослеживая, как в зависимости от той или иной исторической ситуации смысл массовости меняется в ее количественных и качественных проявлениях. Так, мы хотели бы в истории культуры XX века выявить три ситуации, в которых воспроизводились одни и те же механизмы. Речь идет о повторяющихся процессах истории, причем, на этот раз истории XX века. Вполне вероятно, что прецеденты происходящему можно обнаружить и в предшествующих эпохах, и в других культурах, правда, уже не в кинематографической жизни. Такие прецеденты часто находятся. Достаточно здесь хотя бы сослаться на известные исследования Ю. Давыдова<sup>29</sup>, В. Паперного<sup>30</sup>, и А. Ахиезера<sup>31</sup>, в которых происходящему в искусстве XX века находятся исторические параллели.

Что касается истории XX века, то мы находим, что возникшая на рубеже XIX–XX веков ситуация затем повторится в середине столетия, а потом на рубеже XX–XXI веков воспроизведется в третий раз. Речь идет прежде всего о том, что в данной главе мы делаем предметом исследования стихию массовости и сопровождающую эту стихию массовую культуру. Первая заметная вспышка такой массовости фиксируется на рубеже XIX–XX веков. Тогда она впервые и становится предметом теоретической рефлексии. Эту стихию массовости сопровождает надлом государства и соответственно процессы демократизации общества. Начавшись как жажда и обретение

свободы, этот период заканчивается тем, что Э. Фромм назвал «бегством от свободы», а следовательно, возникновением вождизма и тоталитарного режима. Следующая вспышка массовости имеет место в середине прошлого века, что в литературе получило обозначение как «оттепель». Такая вспышка массовости соотносится с надломом той структуры государственности, что возникла в первой половине столетия. Сегодня ее называют тоталитарной. Естественно, что такой надлом сопровождался начавшимися процессами демократизации общества, что проявилось в отмеченном социологами феномене вестернизации кино, т.е. в увеличении удельного веса зарубежных фильмов в отечественном прокате<sup>32</sup>. Однако как и первая вспышка массовости, вторая ее вспышка наталкивается на консервативные барьеры, которые до конца столетия продолжают оставаться активными. Наконец, кризис и распад в последнем десятилетии XX века тоталитарной государственности, как и начавшиеся процессы демократизации, стимулировали новую вспышку массовости и соответственно новый виток эскалации массовой культуры, вытесняющий сегодня на периферию элитарные слои культуры.

Прислушаемся к С. Московичи, который, рассуждая о массовости, имеет в виду не начало XX века, а его финал. Казалось бы, пишет он, в Европе век толп завершился. «В конце двадцатого века наблюдается повторение с вариантами того, что уже происходило на нашем континенте, и прежде всего во Франции, в конце девятнадцатого века. Демографический взрыв в городах: четыреста миллионов мужчин, женщин и детей ведут полную случайностей жизнь, прозябая в них или заполняя окрестности. Скученные в трущобах или в колониях бездомных, поспешно собравшихся вместе, они были выгнаны из сел бедностью, войной или голодом. Города привлекали их иллюзией мирной жизни и благосостояния. Эти популяции увеличиваются ежегодно в среднем на десять процентов, если не больше. Человеческие галактики распространяются на пространствах, где никто не предполагал устраиваться, живут там, где никто не собирался ничего строить. Они уносят с собой массы людей, порвавших нити традиции и верований, потерявших всякий контакт с местными установлениями и всякую связь со своим сообществом. Людей, которые обнаруживают себя одиночками и безмянными. Вырванные из своей общественной ткани, они вовлечены эпизодическим трудом в круг медиа и потребления в соответствии с моделью, назовем ее американской, которая им чужда»<sup>33</sup>. Описывая для конца XX века процессы, С. Московичи проводит параллель с концом XIX века, имея в виду, что в наше время, как и столетие назад, мир сталкивается с очередной волной массовости, свидетельствующей о повторяемости или цикличности исторического процесса.

Улавливая повторяемость в истории, мы фиксируем лишь внешние проявления действия какой-то закономерности, сформулировать которую пока невозможно. К периодизации художественных процессов в границах истекшего столетия мы подойдем лишь после обсуждения некоторых вопросов

методологического плана и прежде всего вопросов, связанных с культурологическим истолкованием развертывающегося в XX веке исторического процесса.

### **Кино и массы в эпоху «оттепели»: бум авантюрных жанров**

Рубеж 50–60-х годов XX века для нас интересен тем, что в этот период происходит открытие не дифференциации аудитории, а феномена массы, т.е. того, что, казалось бы, оказывается наименее актуальным. Именно это обстоятельство и обязывает в этой эпохе видеть свойственную рубежу XIX–XX веков ситуацию переходности. Иначе говоря, рубеж 50–60-х годов, а, по сути дела, наступившая с некоторым запозданием середина столетия ознаменовалась тем, что в научном обиходе наконец-то появилось обозначившее последствия общественного прозрения понятие. До этого времени при осмыслении социального эффекта искусства пользовались лишь такими понятиями, как «класс» и «народ», причем, в их непременно позитивном и идеализированном виде. Рубеж 50–60-х годов свидетельствует о радикальных переменах, что и закрепилось на лингвистическом уровне. Само появление понятия «масса» уже содержало оценку и настоящей ситуации, и предшествующих ситуаций в культуре.

Используя это понятие, исследователь уже получал по отношению к общественным явлениям некоторую дистанцию, т.е. он мог демонстрировать критическое отношение к явлению. Действительно, понятие «масса» предполагает негативный смысл. Что касается конкретно-исторического наполнения этого понятия, то очевидно, что обозначаемое им явление ассоциировалось с негативными сторонами того, что в 60-е годы называли «культом личности», сводя к этому все негативное, что имело место с первых десятилетий XX века. Но общество в этот период все еще не созрело для радикальной переоценки происшедшего в политической истории, сводя негативное лишь к отдельным проявлениям этой истории. Поэтому понятие «масса» в большей степени оказалось употребимым в сфере искусства и, по сути дела, стало использоваться как синоним понятия «публика». Это обстоятельство свидетельствовало о том, что спустя несколько десятилетий, теоретическая рефлексия об искусстве возвращается к исходной ситуации, т.е. к рубежу XIX–XX веков, когда масса стала привлекать внимание (и особенно в сфере искусства) и оцениваться негативно. Если иметь в виду историков и историю, т.е. политическую историю, то для этой сферы в России значимость психологии масс была заявлена еще в конце XIX века Н. Михайловским<sup>34</sup>. Что касается историков рубежа 50–60-х годов, то роль массы в политической истории России для них оставалась еще неоткрытой проблемой. Таким образом можно констатировать, что хотя понятие «масса» вновь открывается именно в это время, о чем свидетельствуют общественные сдвиги тем не ме-

нее на протяжении последующих десятилетий оно используется в основном для осмысления процессов в искусстве.

Однако любопытно, что открытие массы и использование обозначаемого ее понятия происходит в момент, когда процессы массовости, оказавшие столь разрушительными для политической истории, спадают. Если во второй половине столетия они и проявляются, то лишь в эстетической сфере. Массовое начинает больше интересовать искусствоведов, нежели историков. При всем том общественные процессы начинают развиваться так, что внимание начинают привлекать, скорее, возникающие личностные, групповые и субкультурные образования. В этом смысле утверждение, согласно которому социология искусства возрождается для того, чтобы осмыслить процесс дифференциации аудитории справедливо. Однако когда утверждается, что публика представляет дифференцированное явление, то это еще не означает, что такой она была всегда. Утверждение о том, что социология была призвана разрушить миф о единой и якобы монолитной публике не совсем точно. В том-то и дело, что, несмотря на дифференциацию, имеющую на определенном уровне во все эпохи место, все же в истории бывают эпохи, когда активно функционируют сопротивляющиеся этой дифференциации механизмы.

Мы еще коснемся ситуации, когда активизировавшаяся в результате распада монархии и революционных всплеск масса спровоцировала возрождение архаических ритуалов в эстетических формах. Это обстоятельство позволяет утверждать, что экстатическое состояние, в котором находилась масса, порождает уже в границах секуляризированной культуры особое состояние или состояние сакральности, свидетельствующее об активности архаических форм, и следовательно, о функционировании общества в соответствии с архаическими моделями. Хотя в этот период многие процессы функционирования общества уже осмыслены, тем не менее объяснение происходящего исключительно функционированием тоталитарного режима не исчерпывает смысла политической истории XX века. Необходимо объяснить сопровождающую становление и функционирование тоталитарного государства сакральную вспышку, соотносимую с психологией масс. Именно эта сакральная стихия противодействовала развертыванию процесса дифференциации аудитории, а следовательно, и развитию личного начала, ибо для архаического сознания все, что отклоняется от сакрального, означает инакомыслие, которое самым жестоким образом искоренялось.

При тоталитарном режиме всякое проявление индивидуального творчества вызывает отторжение. Ценится лишь то, что соотносится с сакральными, т.е. идеологическими ценностями. В этом проявляется актуализация при таком режиме архаического комплекса. Как известно, архаический человек оказывается между двумя силами: силой, устанавливающей порядок, обладающей начальной активностью и переходящей затем в состояние охранительного покоя, и силой, постоянно изменяющей мир, нарушаю-

шей порядок и являющейся носителем беспорядка, как и нового порядка. Индивидуальное творчество оказывается проявлением второй силы. Поэтому всякий носитель новизны воспринимается потенциально опасным, несущим обществу угрозу. В сохраняющей консервативные и традиционные элементы русской культуры этот комплекс отторжения творчества проявляется в двойственном отношении к интеллигенции. Консерватизм проявляется уже в превращении представителей интеллигенции в изгоев, инакомыслящих, которые преследуются не столько властью, сколько массой<sup>35</sup>. Таких инакомыслящих с 20-х годов легко превращали в «козлов отпущения». Однако гонения на инакомыслящих оказывались весьма частыми и в 60-е годы. Примером здесь может служить преследование молодых поэтов и художников, а также позднейшее преследование в кино режиссеров, в творчестве которых активизировались национально-этнические моменты. Очевидно, что новые настроения и особенно их выразители в среде художников были способны стать лидерами общественного мнения, а следовательно, способствовать разрушению сакрального единения.

Однородность и монолитность аудитории эпохи строящегося социализма является не мифом, а, если принимать во внимание психологию масс, самой настоящей реальностью. Что же касается рубежа 50–60-х годов, то общество этого времени имеет дело с разложением оказавшей столь полезной режиму сакральности и с реальностью пробудившегося личностного, а потому и нравственного начала, с помощью которого впервые оказалось возможным заново осмыслить историю и все то, что в ней произошло по вине не только власти, но и массы. В начале второй половины XX века массовые реакции на искусство свидетельствовали о том, что трансформировавшийся некогда в массовых жанрах интеллигентный сыщик не смог вернуться в свое прежнее состояние, т.е. за несколько прошедших десятилетий он так и не облагородился, а публика, естественно, продолжала оставаться на том же уровне, что и в начале века.

С конца 50-х годов можно было вновь фиксировать «ренессанс» приключенческих сюжетов в литературе и кино, как это имело место и в начале века. В этот период интерес к произведениям А. Беляева — лишь частное проявление интереса к приключениям. Показательный факт для новой «волны» авантюристичности — издание во второй половине 50-х годов «Библиотеки приключений» (1955–1959 гг.). Обращает на себя внимание также то, что в науке этого времени происходит реабилитация термина «приключенческая литература»<sup>36</sup>. Проявлением этой тенденции было и издание «Библиотеки современной фантастики» (в 15 томах). Среди издаваемых авторов замечали знакомые по истории публики 20-х годов имена Кервуда, Хаггарда и других авторов, работающих в массовых беллетристических жанрах. Пытаясь обобщить то, что происходит с приключенческим жанром в этот период, критик писал: «Наряду со здоровой приключенческой литературой в последнее время на прилавки магазинов и полки библиотек стали



проникать книжки бездарных сочинителей, где художественное творчество подменяется примитивным ремесленничеством. Приключения происходят по трафарету, показ душевных переживаний отсутствует»<sup>37</sup>. Короче говоря, тень Пинкертона вновь давала о себе знать.

Возрождение интереса к приключениям зафиксировано и кинокритиками. Так, по некоторым наблюдениям, за первое полугодие 1981 года отечественные приключенческие и детективные фильмы составили треть репертуара московских кинотеатров. «Если учесть продолжительность экранной жизни, количество отданных им (приключенческим фильмам. — *Н. Х.*) кинотеатров, число сеансов, — писал критик, — получается больше половины. Если же прибавить к этому экранное время, отведенное для новых «остросюжетных» зарубежных лент (а появляются теперь, надо сказать, в основном остросюжетные), а также для подобных фильмов выпуска прошлых лет, то эта цифра окажется еще более внушительной»<sup>38</sup>. Другой критик также констатировал: «Репертуарная политика все больше вытесняет «фильмы с выстрелами» в первые строчки афиши. Им — огромные тиражи, броская реклама, наибольшее число театров. На экранах терпят бедствие авиакатастрофы, горят поезда, пиратствуют охотники за опиум, кипят схватки в пилотских кабинах и затопленных каютах, сверкают револьверы и мускулы»<sup>39</sup>.

В качестве примера можно было бы сослаться на восторженный прием в кинотеатрах фильма С. Говорухина и Б. Дурова «Пираты XX века», единодушно осужденного критикой за снижение духовного уровня героев и возвращение к культу грубой физической силы, что было заметно и что вызывало негодование в начале XX века. «Так, в своем стремлении создать привлекательного героя, — пишет критик, — авторы «Пиратов XX века» наделили его и стальными мускулами, и загадочно-туманным взором, научили приемам карате и точному удару кулака. Но забыли о том, что герой должен быть нравственно выше противников — иначе весь этот поединок двух идеологий и двух мировоззрений сразу спикирует до уровня футбольного матча. И персонажи, которым надо быть антиподами, незаметно уравниваются. Достаточно посмотреть, каким вдохновением горят глаза сверхгероя Сережи в момент, когда он держит под прицелом одного бандита и примеривается ко второму. Есть упоение в бою, но, согласимся, у каждого из противников свое»<sup>40</sup>. Другой критик о том же фильме пишет: «А в фильме С. Говорухина и Б. Дурова наши моряки, как и пираты, убивают легко, словно бы шутя-играя, без всяких эмоций и рефлексий. Будто всю предыдущую жизнь они только и делали, что убивали, и убивать для них стало делом привычным, не требующим никаких экстремальных мобилизаций их душевных резервов»<sup>41</sup>. Таким образом, волна «пинкертоновщины» вновь прокатилась по отечественному кинопрокату, возвращая к истокам истории кино.

Оставляем пока в стороне потребность массовой публики в приключениях, которая то вспыхивает, то угасает. Обратим внимание на замечание социолога 20-х годов Б. Арватова, который в связи с взрывом авантюрного

жанра в 20-е годы писал: «Объясняется такая тяга все теми же причинами: мировая война и революция привели в состояние небывалой динамики все общество; но период «событий» прошел, и наступила пора кропотливого, органического строительства; жизнь не позволяет людям развернуться согласно их желаниям, и прежний динамический толчок получает свое осуществление в фантазии, в литературе приключений, в кинофильме»<sup>42</sup>. Это переключение с истории, в которой все увлекающие массу бурные события уже свершились, на эстетику имеет место в художественной жизни постоянно. Проведем одну историческую параллель. Так, исследователь романтизма писал об аналогичном переключении интересов с реальности на искусство во французской истории XIX века. «Перестав жить великими событиями, он (французский народ. —Н. Х.) хотел о них читать и слушать. В кабинетах для чтения и в зрительных залах театров он наносил неправдоподобные удары направо и налево, которых не раздавал более всему миру. Тогда возникли роман приключений и драма из военного быта»<sup>43</sup>.

Мы не случайно попытались отыскать в истории художественной жизни ретроспективный аналог происходящему. Бегство в приключенчество в истории каждый раз имеет место там, где активная, созидательная или разрушительная история останавливается, переживает паузу, и масса ощущает свою не востребованность, сенсорный голод, поскольку, будучи участником исторических событий, она одновременно удовлетворяла потребность во впечатлениях и эмоциях, не осознавая, что такая потребность у нее имеет место. Когда история останавливается, потребность в изживании эмоций оказывается самостоятельной проблемой, требующей разрешения<sup>44</sup>. В этом случае насыщенную событиями историю может компенсировать лишь искусство, воссоздающее ситуации напряженного сопереживания драматическим коллизиям и удовлетворения потребности в эмоциях и впечатлениях. Само собой разумеется, что именно фильмы и романы с авантурными элементами эту потребность более всего способны удовлетворить<sup>45</sup>.

Однако проблема заключается не только в гипертрофии в такие исторические периоды авантюрного жанра. Она заключается также и в том, что подобные ситуации могут оказаться репрезентативными для специфических ситуаций в функционировании цивилизаций, а именно, ситуаций перехода от одной фазы к другой.

В связи с этим обратимся к понятиям Л. Гумилева, выделившего в истории функционирования каждого этноса несколько фаз, скажем, фазу расцвета (акматическую) и фазу увядания (мемуарную), когда деятельная, событийная история остается позади, и этносу остаются лишь воспоминания о той фазе истории, на которой имела место его цветущая сложность. Мы не утверждаем, что на рубеже 50–60-х годов XX века российская цивилизация переходит от акматической к мемуарной фазе. К вопросу о цикличности в истории, и в частности истории художественной жизни, мы еще подойдем. Сейчас же отметим, что закат российской империи, предшествующий рево-

люционным потрясениям, порождает бегство в мир авантюры. Но и начавшийся с середины столетия закат большевистской империи также порождает аналогичное явление. Возможно, если первую волну авантюрного бума в кино и литературе, совпадающую с ранним этапом истории кино, соотнести со второй его волной, развернувшейся с середины столетия и совпадающей, кстати сказать, со второй волной вестернизации кино<sup>46</sup>, то можно прийти к выводу о том, что речь идет все о той же фазе надлома российской цивилизации. В этом смысле и революционные взрывы, и следующие за ним этапы в становлении тоталитарного режима предстают лишь проявлениями этой фазы надлома. Сегодня этот вопрос не разрешить. Если это и так, то логика функционирования целой цивилизации, как и выявление того, в какую фазу укладывается XX век, будут предметом внимания последующих поколений. Что касается нас, то в силу отсутствия исторической дистанции выявить основные закономерности этого столетия и соответственно закономерности художественной жизни пока трудно.

Поскольку в 70-е годы фильм С. Говорухина и Б. Дурова представлял пока еще недостаточно распространенное явление, по его поводу возникли бурные дискуссии. Затем массовая культура стала входить в моду. К снижению массовых вкусов, а точнее, к возвращению их на привычный уровень, который остается одним и тем же и в начале XX века, и в его середине, и, как это ни прискорбно, в самом его финале, привыкли. Утверждая, что на протяжении XX века в массовых реакциях ничего не изменилось, мы намеренно преувеличиваем и умышленно заостряем проблему. В каком-то смысле так оно и есть. Тем не менее рассмотренная в плане рецепции история кино может быть представленной как постоянно изменяющееся отношение между массовой стихией и сопротивляющимися ей элитарными образованиями. Можно даже констатировать, что представителям элиты в отдельных случаях удавалось оказываться в центре массового внимания. В качестве примера можно было бы сослаться на возникшую на основе художественного авангарда отечественную киноклассику и прежде всего на фильмы С. Эйзенштейна и А. Довженко<sup>47</sup>.

Применительно к названным режиссерам можно утверждать, что у них получила выражение идея «проекта модерна», к осуществлению которого история двигалась с XVIII века. Как известно, одним из значимых механизмов этого проекта было разделение общества на авангардную группу как ведущую силу общества и на массу как подчиненную силу<sup>48</sup>. Возникавшее в истории реализации этого проекта в предшествующих столетиях напряжение в 20-е годы сменялось единением творческого меньшинства и нетворческого большинства. Это был миг, которым нельзя не восхищаться. Естественно, что он имел резонанс в искусстве, и в частности в кино<sup>49</sup>. Однако очевидно, что последующая история разворачивается как утрата этой гармонии, когда авангард отстает перед эскалацией массовой культуры. Опыт XX века демонстрирует, как, поднимая массовую аудиторию до уровня элитарного по-

нимания, кинематографисты по-настоящему все же никогда не могли удерживать массу на этом уровне надолго, и потому в истории кино параллельно художественным шедеврам всегда существовали едва замечаемые критиками фильмы, которые более высоко оценивались массовой аудиторией, что и позволяет говорить о некоей константе массового восприятия, оказывающейся как бы вне времени. В самом деле, лидерство с рубежа 50–60-х годов в отечественном прокате авантюрных сюжетов свидетельствовало о том, что с середины столетия отечественное кино и в самом деле регрессирует к ситуации начала XX века.

Когда мы утверждаем, что классикам отечественного кино, представляющим в массовом искусстве художественный авангард, который, как известно, масса отвергала, удавалось пробиться к массе и ее привлечь, то здесь, естественно, следовало бы сказать и о том, о чем в кинотеории было сказано недостаточно. За исключением, может быть, одного выступления Ю. Давыдова, в котором отмечалось, что интеллектуальный кинематограф С. Эйзенштейна с самого начала рождался не как одно из средств постижения истины вместе со зрителем, а как едва ли не главнейший инструмент внедрения в сознание зрителя того, что уже представлялось истиной (к тому же «истиной в последней инстанции») создателю «интеллектуального фильма». «А поскольку многие из этих истин оказались типично мифологическими образованиями, постольку «интеллектуальный кинематограф» оказался орудием мифологизации сознания зрителя»<sup>50</sup>.

В данном случае речь должна идти о том, что открытие на рубеже XIX–XX веков массы, в том числе и в России, продиктовало развитие особой эстетической системы, озабоченной не столько массовой рецепцией, сколько механизмом суггестивного воздействия на массу. Употребляя понятие суггестии, мы опираемся на концепцию Б. Поршнева, отождествлявшего суггестию с ранними состояниями сознания, т.е. сознания коллективного, а не индивидуального, связанного с внушением и, соответственно, единомыслием<sup>51</sup>. На поздних этапах истории сопровождавшая поведение массы суггестивность постоянно наталкивалась на сопротивление развитых форм индивидуального и соответственно элитарного сознания. Иначе говоря, на поздних этапах истории культура основывалась не столько на суггестии, сколько на контрсуггестии, ибо ориентировалась на индивидуальное сознание. Иное дело – ситуация рубежа XIX–XX веков, когда игнорировать увеличившуюся в численности массу было уже невозможно. Следовательно, чтобы обеспечить успех, необходимо было иметь представление о массовой рецепции, тем более, что закономерности такой рецепции в истории открыты еще в Античности.

Когда в своей известной книге конца 60-х годов Ю. Давыдов для осмысления сложившейся в XX веке ситуации обращается к Античности, то его целью было реконструировать, в том числе и функциональную эстетику, или эстетику суггестивного воздействия на массу. Представителем эстетики это-

го рода в Античности выступал, как известно, Аристотель, сделавший четкую оценку разворачивающихся процессов омассовления и демократизации, отличающуюся от оценки Платона, ориентировавшегося на аристократические ценности и негативно оценивающего массовые процессы, как и искусство, стремившееся найти с массой контакт. С Аристотеля массовое сознание выступает как исключительно объект манипулирования<sup>52</sup>, а инструментом этого манипулирования выступают софистика, демагогия, политическое актерство, и в том числе искусство, в частности неприемлемая для Платона именно за его ориентацию на массу трагедия. Очевидно, что Аристотель уже приходит к знакомому по Г. Лебону заключению. Согласно аристотелевской «Риторике», постичь истину саму по себе масса неспособна, так как руководствуется мнениями, страстями, предпочитая правдоподобную ложь неправдоподобной правде. Позднее З. Фрейд сформулирует потребность массы не столько в истине, сколько в иллюзии. «И наконец, — пишет он, — массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы»<sup>53</sup>.

Поэтому даже в том случае, когда выступающий перед толпой человек хочет сообщить массе истину, он должен одевать ее в пестрые одежды видимости, мнимости, иллюзии, апеллируя не к разуму, а к страстям. «Все то, что у Платона называлось «болезнями» человеческой души — гнев, страх, зависть и т.д., — в аристотелевской «Риторике» фигурирует как клавиатура человеческой души (коллективной души толпы), по которой ударяет оратор для извлечения нужных ему звуков, для достижения желательных ему результатов»<sup>54</sup>. Но возбуждение в массе страстей (сострадания, ужаса, гнева, ненависти, зависти и т.д.) означает манипулирование как единственный способ с ней общения. Такое возбуждение страстей является не самоцелью, оно имеет определенную направленность. «И каждый раз задача заключается в том, чтобы вызвать в массе и довести до высшего напряжения соответствующую страсть, предоставив определенный объект для ее «разрядки» — своего противника, если речь идет о негативно направленной страсти, — себя, своего подзащитного или своих сторонников, если речь идет о страсти, положительно направленной, утверждающей, скажем, такой, как сострадание»<sup>55</sup>.

Применительно к отечественной истории эту истину мы постигаем лишь сегодня, т.е. на рубеже XX—XXI веков, когда становится очевидным, что используемые классиками отечественного кино приемы внушения расходятся с истиной, но зато подтверждают тезис о всесиили суггестии. В шедеврах кино 20—30-х годов отсутствовала контрсуггестивная, т.е. рассчитанная на критическую оценку происходящего в истории, основа. Сами эти шедевры были порождением массовой стихии, и институтом власти использовались для суггестивного воздействия, т.е. ради организации массы и придания ей идеологической направленности, для обработки ее сознания в духе больше-

вистских лозунгов. Это особенно касается С. Эйзенштейна, оставившего не только суггестивно воздействующие фильмы, особенно раннего периода<sup>56</sup>, но и изложение методики суггестивного воздействия на массу, основывающейся, правда, не на «Риторике» Аристотеля, а на разработанной лидером ордена иезуитов И. Лойолой методике обращения в веру. Вчитываясь в эту методику, С. Эйзенштейн констатировал совершенный и тончайший метод экстаической психотехники. «Впрочем, строго говоря, — пишет он, — у кого же и было бы искать подобных данных, как не у человека, посвятившего свою поразительную энергию не только на создание одной из самых мощных организаций мира (для своего времени и времен, к нему примыкающих), но с подобной же настойчивостью внедрявшегося и в тонкости мельчайших извилин человеческой психики, чтобы и ее, наравне с земным шаром и вселенной, покорить своему беспощадному управлению в страхе и покорности Риму!»<sup>57</sup> Конечно, С. Эйзенштейн не И. Лойола, и к Лойоле он подходит критически. Тем не менее необходимость новой власти организовывать массу продиктовала С. Эйзенштейну внимательно анализировать и исследовать в своем творчестве элементы методики И. Лойолы. Не случайно разрабатываемая С. Эйзенштейном эстетика во второй половине XX века была подвергнута критическому осмыслению, в частности, шестидесятниками, и прежде всего А. Тарковским, как и вообще представителями «новой волны» в западном кино. Это не случайно, поскольку развитие личного начала в этот период продиктовало необходимость в нравственных оценках, в том числе и разрывывающихся в массовых формах явлений недавней истории.

Для понимания исключительной ситуации, сложившейся с рубежа 50–60-х годов, когда в Советском Союзе возникает социология искусства, взявшая на себя рассмотрение рецепции (что на Западе было прерогативой рецептивной эстетики), важно иметь в виду, что возвращение массовой рецепции в империи к исходной точке означало не что иное, как обыкновенный надлом, имевший место на протяжении нескольких десятилетий социальной системы. Уже тогда было ясно, что, несмотря на военную и материальную мощь империи, в ее духовной сфере начали происходить необратимые процессы, а именно: внимание массы перестают держать идеи, выдвигаемые не только правящим, но и творческим меньшинством. Это обстоятельство оказалось основой для возникновения субкультуры «шестидесятников». Уточним: творческим меньшинством, утвердившим себя в эпоху сталинизма. Это обстоятельство внесло изменения в отношения между художественными и нехудожественными явлениями, повысило статус документализма, а также, что обращало на себя внимание, вызвало к жизни оппозиционно настроенную группу художников, названную позднее «шестидесятниками».

С этого момента все в империи начинает клониться к социальной аномии или агонии, которая закончится к концу столетия полным распадом государства. В этой ситуации массовые предпочтения не могли не регрессировать к элементарным вневременным формулам, более всего выражаемым

так называемыми «чистыми» жанрами, например авантюрным или мелодрамой. Отсюда понятно, почему популярность с середины XX века бестселлеров напоминает реакции массовой публики начала XX века. С точки зрения данной логики становится уязвимой попытка социологов осмыслить процесс, абстрагируясь от длительной временной протяженности, а если иногда последняя и подразумевалась, то все же далеко не все значимые для этой протяженности явления фиксировались и осмыслялись. Иначе говоря, в данном случае сказалась одна из уязвимых сторон гуманитарной науки этого времени — отсутствие точек соприкосновения между социологией и историей. Наступило время осмысления происходящих процессов с точки зрения не только фиксирующей ситуацию во взаимоотношениях искусства и публики в ее синхронной среде чистой социологии, но в том числе и исторической динамики массовой рецепции.

### **История кино как история изменения его социальных функций**

Когда начало XX века мы сравниваем с началом XXI века, то между этими эпохами нельзя не констатировать и определенного несходства. Хотя массовая культура была реальностью уже в начале XX века, она тем не менее не успела все же приобрести масштабов, присущих ей на рубеже XX—XXI веков. В данном случае нельзя не констатировать, что новые количественные масштабы массовости на протяжении всей второй половины XX века оказались возможными благодаря телевидению, начавшему заметно теснить элитарную культуру, успевшую развиться на основе предшествующих средств коммуникации, и прежде всего печатного станка<sup>58</sup>. С другой стороны, вторгаясь в квартиры потребителей культуры, ТВ бесконечно расширяло аудиторию, делая ее в количественном отношении в истории культуры беспрецедентной. Что касается первых десятилетий XX века, то вопрос о массовости обсуждался в связи с возникновением другого средства массовой коммуникации, а именно кино, о котором необходимо высказаться более обстоятельно. Казалось бы, какие тут новые проблемы в связи с кино как явлением массовых процессов могут обсуждаться, ведь о массовости кино так много сказано и написано<sup>59</sup>. Тем не менее сегодня, когда отечественное кино потеряло массовую аудиторию, этот вопрос не кажется праздным. Как бы ни хотелось вернуть публику в кинотеатры, этого все же не происходит. Предстоит разгадать, что же все-таки необходимо предпринять, чтобы утраченный контакт отечественных кинематографистов с массовой аудиторией возродился.

Конечно, под массовостью исследователи кино почти всегда, за редкими исключениями, прежде всего подразумевают некие метафизические особенности кино, т.е. такие особенности, что составляют его внутреннюю природу, сопровождая этот способ коммуникации на всем протяжении его истории.

Это как бы врожденное качество кино, остающееся независимо от его эволюции неизменным. По сути дела, это киноведческий или, точнее, искусствоведческий подход. Придерживающиеся этого подхода исследователи наделяют кино этим сопровождающим его качеством, а точнее, выводят его из внутренних закономерностей функционирования кино, подразумевая под ним даже не средство коммуникации, а вид искусства. Получается, что это какая-то свойственная кино эстетическая особенность, обычно иллюстрируемая приобщенностью к кино значительной части общества, с одной стороны, и фактом совместного или коллективного восприятия — с другой. В качестве иллюстрации к такому метафизическому отношению к кино можно было бы сослаться на попытку противопоставления кино и театра А. Базеном, утверждающим, что в силу специфических особенностей восприятия, понижающих роль активного индивидуального сознания, кино способствует формированию толпы<sup>60</sup>, чего не допускает театр. Не отрицая этого обстоятельства, обратим все же внимание на то, что и в рецепции фильмов, и в их содержании важную роль играет социальный контекст функционирования кино. На этом применительно к ранним текстам настаивают представители культурной антропологии. Воспользуемся их выводами.

Касаясь архаических текстов, в которых различные формы нарратива (сказки, легенды и т.д.) еще не успели отделиться от мифа, представители культурной антропологии утверждают, что в архаических нарративах важную, если не определяющую роль играет контекст. «Все это еще раз ясно показывает, — пишет Б. Малиновский, — что мы не сможем полностью понять ни значение текста, ни социальный смысл рассказа, ни отношение к нему туземцев, если будем изучать его изложение на бумаге. Эти сказания живут в памяти человека, в способе их передачи и даже в еще большей мере — в совокупном интересе, который не дает им умереть, который заставляет рассказчика пересказывать их с гордостью или печально, который заставляет слушателя внимать им с нетерпением и завистью, пробуждает надежды и амбиции. Таким образом, суть легенды даже еще больше, чем суть волшебной сказки, невозможно постичь при простом ее прочтении, эта суть открывается только при изучении повествования в контексте социальной и культурной жизни туземцев»<sup>61</sup>.

Б. Малиновский постоянно подчеркивает значимость контекста для функционирования архаических нарративов. Критикуя сведение смысла нарратива к зафиксированному тексту, он пишет: «Интеллектуальное содержание истории исчерпывается ее текстом, но ведь функциональный, культурный и прагматический аспекты любого туземного сказания не в меньшей мере проявляется в манере его изложения, в социальном контексте воспроизведения, чем в самом тексте. Гораздо легче записать рассказ, чем проследить рассеянные и сложные пути, которыми он входит в жизнь, или постичь его функции, изучая обширные социальные и культурные реалии, в которые он вторгается»<sup>62</sup>. Выдающийся представитель культурной антропологии не



случайно заостряет на этом вопрос, ведь, как известно, он — один из основоположников структурного функционализма в социологии. Следовательно, он исходит не столько и не просто из текста, сколько из его функции в границах какой-либо общности, коллектива, этноса, культуры. Когда точкой отправления исследователь делает функционирование и функции, то и в самом тексте он улавливает смыслы, не фиксируемые при традиционном прочтении. Именно это обстоятельство нас в связи с кино и интересует.

При этом с самого начала дадим определение функции, как ее понимают представители классического функционализма, в частности А. Рэдклифф-Браун. В связи с этим обратим внимание на то, что классики функционализма функцию какого-либо института соотносят с более общим контекстом, в частности с культурой. В качестве предмета изучения представители культурной антропологии рассматривают не отдельные явления культуры, а культуру в целом как функциональное целое, в контексте которой можно осмыслить любое частное явление и его функции. Так, пытаясь дать определение функции, А. Рэдклифф-Браун пишет: «Я привык пользоваться этим словом, подразумевая вслед за Дюркгеймом и некоторыми другими под социальной функцией стандартизованного способа действий или образа мыслей то, что я определил бы как соотношение этого способа действий или образа мыслей с той социальной структурой, в существование и поддержание которой они вносят вклад»<sup>63</sup>. Такое определение А. Рэдклифф-Браун иллюстрирует аналогией с биологией. Так, в живом организме физиологическая функция сердцебиения или секреции желудочного сока есть его или ее соотношение с той органической структурой, в существование и поддержание которой оно или она вносит вклад. Если эту закономерность функционалисты переносят на функционирование феноменов культуры, то почему при осмыслении эстетических и художественных феноменов этой аналогией не воспользоваться.

Если так ставить вопрос, то выявление социальных функций кино будет первостепенной исследовательской операцией. Тем более что такой опыт уже имеется у теоретиков литературы. Так, если речь идет об истории литературы, то ее предметом являются осуществляемые литературой на разных ее этапах социальные функции. Эту мысль сформулировал Р. Барт в книге о Расине, утверждая, что история литературы — это не столько история авторов или даже произведений, сколько социальных функций литературы. «Таким образом, — пишет он, — история возможна лишь на уровне литературных функций (производство, коммуникация, потребление), а никак не на уровне индивидов, отправляющих эти функции. Иначе говоря, история литературы возможна лишь как социологическая дисциплина, которая интересуется деятельностями и установлениями, а не индивидами»<sup>64</sup>.

Чтобы поставить акцент на контексте, мы обратились к первоначальным образцам нарратива, что может показаться странным применительно к XX веку, когда искусство утрачивает связь с различными сферами жизни и

все более стремится к обособленному существованию. Тем не менее, как мы попытаемся показать, возникающие в XX веке и ставшие возможными на основе техники новые эстетические системы возвращают человечество к истокам культуры, к таким текстам, в которых обособления еще не произошло, и они осуществляли целый комплекс социальных функций, начиная с функций магических, сакральных, ритуальных и религиозных. Под этим углом зрения ни кино, ни искусство в целом не изучается. Правда, в самое последнее время в науке о кино появились попытки историю кино представить не только как некий корпус текстов, но и как последовательно сменяющие друг друга типы рецепции, что, на наш взгляд, следует считать конструктивным. В частности, речь идет о содержательном исследовании Ю. Цивьяна<sup>65</sup>, пытавшегося по отношению к кино применить положения, разрабатывавшиеся Ю. Лотманом. Речь идет о концепции Ю. Лотмана, согласно которой в каждую историческую эпоху искусство оказывается иерархически организованной системой, в которой существующие тексты укладываются в несколько уровней, а некоторые вытесняются за границу художественности, функционируя как нехудожественные<sup>66</sup>. Однако если историю функционирования такой иерархически организованной системы рассматривать в диахронии, то очевидно, что в иные эпохи нехудожественные тексты вторгаются в искусство, разрушая устоявшуюся иерархию и начиная осуществлять эстетическую функцию. В частности, такая трансформация и произошла, например, в эпоху рождения кино с авантурным жанром.

В самом деле, переживавший ренессанс психологический роман, особенно в его русском варианте, в XIX веке затмил столь любимый массовым читателем авантурный роман, вытеснив его на периферию культуры. Кто бы мог подумать, что этот, казалось бы, уже отработанный жанр вдруг, в эпоху русского поэтического ренессанса, т.е. в Серебряном веке, неожиданно вновь обретет жизнь, становясь средоточием массового интереса. Констатируя эту притягательность авантюры, критик 20-х годов писал: «У широкой публики, которая зачитывается сыщицкими романами и наполняет кинематографы, есть своя правота. Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. Мы изголодались по сюжету — и невольно бросаемся на всякий сюжет, хотя бы и сшитый на скорую руку, но все-таки сюжет, в котором есть какая-то динамика событий. В связном течении событий, в их стройном сплетении есть особое обаяние, которое всякий чувствует, но не всякий осознает»<sup>67</sup>. Размышления критика — ответ на явление, которое было сформулировано в середине 20-х годов: волна увлечения авантурными романами докатилась и до России<sup>68</sup>.

Регресс в структуры авантурного повествования к кино имеет прямое отношение. Так, Б. Эйхенбаум писал: «Авантурный роман в целом возродился не в литературе, как надеялись многие, а на экране — и именно потому, что при торжестве фабулы киносюжет есть совсем иное явление, нежели в литературе»<sup>69</sup>. По мнению теоретика, экран позволяет наблюдать,

как история литературного развития развертывается заново, возвращаясь к примитиву. По существу, Б. Эйхенбаум повторяет сказанное В. Шкловским: классикой вновь становятся «морские» романы с пиратами, исторические романы «в духе вальтерскоттовской романтики», Дэвид Копперфильд и «Лорд Фаунтлерой»<sup>70</sup>. Бум авантюрного повествования в первые десятилетия XX века не мог не проявиться в рецепции конкретных произведений, казалось бы не имевших отношения к авантюрному сюжету. Проблема заключается в том, что связанная с готовностью воспринимать на уровне авантюрного сюжета установка читателя и зрителя диктует особое прочтение. Поэтому В. Шкловский констатирует: «Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским как уголовным романом»<sup>71</sup>.

Такая трансформация нарратива происходит, в том числе, и прежде всего под воздействием рецепции или аудитории как активного звена художественного процесса. Развивая идеи этого плана, Ю. Лотман<sup>72</sup> значительное внимание уделял несходству между, с одной стороны, образом воспринимающего, который создается автором и закладывается в структуру произведения и, с другой, реальным воспринимающим, который этому образу может не соответствовать<sup>73</sup>. По сути дела, с этой точки зрения реальная история искусства представляет драматический процесс. Этот процесс предстает не только художественным, но и культурным, поскольку воссоздаваемый автором конкретных произведений искусства образ читателя и зрителя в реальности является способом организации, а следовательно, элементом осуществляемого культуры с помощью художественных способов контроля. В случае расхождения между идеальным и реальным реципиентом имеет место неспособность культуры овладеть развертывающимися внутри нее процессами. Собственно, этот феномен характерен для переходных эпох, к каким и относится XX век.

Необходимость при осмыслении различных культурных явлений исходить не только из текста, но и из осуществляемых в границах какой-то общности, группы, общества или культуры функций приводит к неожиданным, но конструктивным выводам, в частности к выводу о возможности при построении истории какого-либо вида искусства или даже искусства в целом исходить из функций, осуществляемых этим видом или искусством в целом. В том случае, когда предметом исследования становится рецепция, вопрос о социальных функциях текста становится актуальным. Без понимания таких функций не удастся разрешить и связанный с рецепцией текста и ее характером вопрос. Утверждая, что в последнее время в науке о кино заявлен новый предмет исследования, а именно рецепция, которая, как и тексты, и кино в целом имеет свою историю, параллельную истории кино, зададимся вопросом: что в данном случае является первичным — сам текст или его рецепция? Предопределяет ли текст рецепцию, т.е. организует ли он эту рецепцию, предусматривая возможные ее уровни, или же определяющей все же оказывается сама рецепция, способная диктовать текстам свои жесткие законы? Если текст не воспринимается, то, видимо, это происходит потому, что социали-

зированной в той или иной общности закономерности рецепции жестко определяют и вычитывание из конкретных текстов смыслов. Если в этих текстах есть уровни и смыслы, отсутствующие в социально одобряемом типе рецепции, то, следовательно, публикой они просто не прочитываются и не воспринимаются. Такое расхождение между текстом и его рецепцией определено опять же социальной функцией текстов или искусства как такового, организующей как сами тексты, так и рецепцию.

Применительно к традиционной культуре этот механизм был проанализирован П. Богатыревым и Р. Якобсоном. В памяти коллектива остаются далеко не всякие рожденные в сознании составляющих этот коллектив отдельных индивидов тексты, а лишь те из них, которые являются для коллектива функционально пригодными<sup>74</sup>. Таким образом, несмотря на постоянно возникающие тексты, которые можно назвать продуктом индивидуального творчества, в традиционной культуре функционируют лишь тексты, которые можно назвать функционально приемлемыми. Они-то и остаются в памяти, передаваясь из поколения в поколение. Остальное забывается. Правда, до определенного времени, когда возникают способы фиксации индивидуального творчества, которые способны противостоять цензуре коллектива. Так, мы входим уже в культуру Нового и Новейшего времени, т.е. в культуру печатного станка и кинематографа. Однако удивительно, что открытая П. Богатыревым и Р. Якобсоном закономерность имеется и в наше время, о чем свидетельствуют факты исключительного внимания к определенным фильмам и, наоборот, полного игнорирования массовой публикой других фильмов, созданных иногда не менее, а подчас и более талантливыми режиссерами. Очевидно, что массовый успех фильма свидетельствует о том, что он оказывается функциональным, отвечает насущным потребностям, смысл которых и следует понять. Чтобы разгадать латентный смысл фильма, необходимо быть проницательным аналитиком. Собственно, это обстоятельство и позволяет разгадать феномен массовости.

Вопрос относительно того, что является решающим — сам текст или рецепция, не является праздным. В разгар этой дискуссии уже появились весьма непривычные для исследователей марксистской ориентации сочинения, авторы которых, несмотря на значимый для второй половины XX века вывод о необходимости рассмотрения публики как активного элемента истории искусства, не могли все же преодолеть марксистского императива и не склонны были переоценивать рецепцию, придерживаясь точки зрения, в соответствии с которой в художественной коммуникации последней инстанцией является текст, а следовательно, характер рецепции предопределяется замыслом автора и соответственно заложенной в тексте программой его восприятия. Так, например, М. Науман предостерегает от абсолютизации в отношениях между текстом и рецепцией как самого текста, так и рецепции. «Абсолютизация «производственной стороны» литературного процесса («создателя», «процесса создания» или же самого про-

изведения) закономерно ведет к отчуждению литературы от общественного и индивидуального потребления, к подчинению читателя произведению, превращенному в фетиш. Абсолютизация рецептивной стороны этого процесса, напротив, отдает литературу во власть не поддающихся контролю потребностей, стремлений и интересов воспринимающего субъекта, делает ее жертвой конъюнктурного оппортунизма и потребительских требований рынка»<sup>75</sup>. Конечно, диалектический вывод М. Наумана справедлив, хотя и чрезвычайно абстрактен, поскольку период, опыт которого нам предстоит осмыслить, является переходным, кризисным, а следовательно, в его границах мы постоянно будем сталкиваться с тем, что рецепция будет не просто значимой силой художественного процесса, но и определяющей и детерминирующей силой. При этом характер рецепции в этой ситуации может провоцировать отнюдь не только восторг, но и негативные оценки. Речь в связи с этим будет идти не только о предпринимательской и соответственно рыночной конъюнктуре, когда наблюдается готовность потакать самым разным, в том числе и низменным вкусам потребителей, но и о том, что Х. Ортега-и-Гассет называл «восстанием масс», т.е. активизацией массы в истории XX века, что приводит к понижению интеллектуального потенциала цивилизации.

Когда речь заходит об активности рецепции, способной навязывать тексту специфические и не содержащиеся в нем смыслы и коды, то общих рассуждений в данном случае недостаточно. Так, активность рецептивного потенциала и в процессе восприятия конкретного произведения, и в истории искусства вообще от исследователя кино потребовала выявления в тексте или фильме, кроме его внутритекстовых связей, еще и внетекстовых и межтекстовых связей. Если внутритекстовые связи — это связи санкционированные семантической структурой фильма, осознаваемые и, более того, предусматриваемые самим автором, то что касается остальных связей, то здесь роль текста и вообще автора уже не имеет значения. Внетекстовые связи — это внешние по отношению к фильму и существующие до его рецепции и вообще до его появления связи. Это связи, характеризующие рецепцию, а не текст. Однако при рецепции текста такие связи, естественно, актуализируются и, проецируясь на текст, воздействуют на его понимание. Удивительно, и это нельзя не учитывать при общественном резонансе того или иного фильма, но иногда подлинной причиной его успеха становится не собственно текст и не реализованный в тексте замысел автора, а его прочтение аудиторией в соответствии с имеющимися в коллективном сознании установками. Так, здесь при учете рецепции как значимого элемента коммуникации кино и его аудитории мы уже не можем обойтись без понятия установки как одного из центральных понятий социальной психологии, под которой подразумевается способность и готовность реципиента так или иначе относиться к определенным явлениям, усматривать или не усматривать в них ценности и соответственно к ним относиться.

В соответствии с исследователем под социальной установкой будем понимать психологическое переживание индивидом значения или ценности социального объекта<sup>76</sup>. Такое переживание означает интенсивность положительного или отрицательного аффекта относительно какого-либо объекта. Наиболее удачным определением социальной установки следует считать определение Г. Олпорта, согласно которому установка означает «состояние психонервной готовности, сложившееся на основе опыта и оказывающее направляющее и динамическое влияние на реакции индивида относительно всех объектов или ситуаций, с которыми он связан»<sup>77</sup>. Исходя из этого, можно утверждать, что установка формируется не текстом в процессе рецепции. Она предшествует рецепции, определяя ее характер. Видимо, характер вне-текстовых связей во многом зависит от актуализации в сознании воспринимающего фильм тех или иных установок, причем массового характера. При этом в данном случае под установками следует понимать отнюдь не эстетические, а социально-психологические процессы, в чем, видимо, и проявляется их значимость при восприятии и оценке реципиентом тех или иных текстов.

В качестве иллюстрации к тезису об установках воспринимающих произведение искусства можно было бы сослаться на выстроенную Т. Адорно типологию слушателей музыки. Известно, что в социологии кино предпринималось много попыток типологизировать аудиторию<sup>78</sup>. Одной из любопытных типологий явилась уже ранняя типология, проделанная учеными Института конкретных социальных исследований<sup>79</sup>, в которой выделялись, например, типы эстетически ориентированного, проблемно ориентированного, нормативно ориентированного зрителя и т.д. Однако искусствоведчески ориентированному исследователю ближе все же типология, соотносящая типы кинозрителя не только с социальными функциями кино, но и с особенностями воспринимаемой структуры произведения, что, конечно, не отрицает типологизацию по социальным функциям, но ее углубляет. В этом смысле по-прежнему притягательной остается предложенная Т. Адорно попытка типологизации аудитории, правда музыкальной<sup>80</sup>. Во всех же остальных случаях исследователи, как правило, структуру текста не принимают во внимание. Отталкиваясь от идеального слушателя или эксперта, чья структура восприятия будет адекватной структуре музыкального произведения (а таким слушателем-экспертом может быть или профессиональный музыкант, или музыкальный критик), Т. Адорно выделяет группу слушателей, восприятие которых не соответствует структуре произведения. Более того, имеют место и такие достаточно массовые группы слушателей, которые в восприятии не исходят из структурных элементов произведения, а проецируют на него субъективные переживания. Так, например, при обсуждении вопросов рецепции можно привести пример с выделяемым Т. Адорно так называемым типом «эмоционального» слушателя. Для этого типа прослушивание музыки становится «по существу средством высвобождения эмоций,

подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения»<sup>81</sup>. Очевидно, что в этом случае структура восприятия не имеет ничего общего со структурой услышанного, а функция музыки здесь заключается скорее в высвобождении инстинктов. Конечно, в данном случае мы затрагиваем уже не только социально-психологический, но и индивидуальный срез проблемы рецепции. Иначе говоря, мы приближаемся к проблеме вытекающих из соотнесенности кино и личности функций кино.

Тем не менее на структурах рецепции лежит печать не только индивидуальных предпочтений, но и механизмов функционирования типа цивилизации и степени в нем свободы. В этом смысле интересен пример с джазом как искусством негритянских гетто, которое, например, в американской цивилизации превратилось в универсальное искусство, завоевавшее сначала Америку, а затем и распространившееся по всему миру. Эта трансформация джаза произошла в результате потребности найти формы выражения тому «изначальному бунту против условий западной механизированной цивилизации, полностью подавившей в человеке природные инстинкты»<sup>82</sup>. Из чужеродной для американца музыкальной формы джаз превращается в глубоко органичную для всей американской цивилизации форму. Причиной этого явилось то обстоятельство, что цивилизация, ориентированная на индивидуализм, нуждалась в компенсаторных формах, т.е. в формах, упразднявших в эстетических формах индивидуалистическую и рационалистическую ориентацию. Джаз оказался больше, чем музыка («Это музыка, принесящая с собой преодоление психологической отчужденности человека от других людей, музыка, которая многим помогла забыть об ужасе одиночества, порожденном культурой, ориентированной на индивидуализм»<sup>83</sup>. Хотя приводимые примеры касаются исключительно музыки, тем не менее очевидно, что историю кино также сопровождают компенсаторные механизмы и соответственно история формирования и эволюции его социальных функций<sup>84</sup>. Одну из таких универсальных функций, связанных с увеличением удельного веса в сознании человека XX века абстракций и с отрывом от непосредственной физической реальности, объяснил З. Кракауэр, представляя распространение кино как механизм компенсации такого отрыва и реабилитации низших пластов физической реальности.

Однако исследователи не довольствуются лишь установками социально-психологического, т.е. нехудожественного, характера, пытаясь все же характер рецепции понимать, исходя из предшествующего эстетического опыта реципиента, сформированного в процессе восприятия искусства на разных этапах его жизни. Так, кроме внетекстовых выделяются еще и межтекстовые связи, которые извлекаются из предшествующих художественных текстов, из культурной памяти и в процессе восприятия проецируются на тексты. Эта сторона вопроса детально осмыслена в постструктурализме, в границах ко-

того возникло понятие «интертекста» или «интертекстуальности»<sup>85</sup>. Смысл этого понятия связан с учетом того, что на любой текст, как, собственно, и на намерения создающего его автора, воздействуют предшествующие этапы истории искусства, как, собственно, и этап развития современного искусства. Интертекст – это, как его определяет Ю. Кристева, которая, собственно, и дала жизнь этому понятию, диалог между текстами, в который включен и создаваемый автором новый текст. В силу этой включенности текста в диалог в нем присутствуют следы предшествующих состояний и форм художественного развития.

Как свидетельствует М. Ямпольский, разрабатывавший проблематику интертекста применительно к кино, «полнота смысла всякого текста возникает именно в результате его соотнесения с текстами-предшественниками, а иногда и последователями»<sup>86</sup>. В силу участия в создании всякого нового текста других текстов статус автора как единственной творческой силы, вызывающей текст к жизни, понижается. Более того, вслед за М. Фуко, а также Р. Бартом, исследователи говорят даже о «смерти автора», что соотносится со «смертью» индивидуального, т.е. нового текста, растворенного в явных и неявных цитатах. Но в такой же мере можно говорить, видимо, и о «смерти» реципиента, поскольку, как и текст, рецепция тоже состоит из набора знакомых клише, стереотипов и представлений, которые в ходе рецепции тексту приписываются. Если еще учесть коллективное бессознательное К. Юнга, то наше привычное традиционное представление об авторе как единственно активной и определяющей силе художественной коммуникации действительно способно разрушаться.

Вообще, цитируя М. Наумана, переводы работ которого в 80-х годах имели в отечественной науке резонанс (и не случайно, поскольку к этому успела подготовить деятельность Комиссии комплексного изучения художественного творчества, возглавляемая Б. Мейлахом<sup>87</sup>, мы на самом деле как бы ориентируемся на вторичное явление. Ведь по-настоящему вопрос об активности рецепции и соответственно аудитории (что было так созвучно тому, чем занималась отечественная социология искусства на протяжении второй половины XX века), поставлен не М. Науманом. Последний лишь попытался привить к марксистской науке новые идеи. Основоположниками нового направления в теоретических и исторических исследованиях искусства оказывались представители герменевтики, рецептивной эстетики и постструктурализма (Гадамер, Яусс, Барт и др.)<sup>88</sup> Так, Х.Г. Гадамер убежден: «Не только от случая к случаю, но всегда смысл текста превышает авторское понимание. Поэтому понимание является не только репродуктивным, но всегда также и продуктивным отношением»<sup>89</sup>. Сомневаясь в правомерности сведения смысла текста исключительно к субъективному намерению его автора, а также в том числе и даже к рецепции первоначального реципиента этого текста, на чем настаивают озабоченные объективным смыслом, заложенным в произведении, некоторые исследователи, Х.Г. Гадамер пишет: «Ведь тексты



вовсе не добиваются от нас, чтобы мы понимали их как выражение субъективности их автора. Поэтому смысл текста не может быть определен с точки зрения этой субъективности»<sup>90</sup>.

Пытаясь сформулировать положения постструктурализма в их приложении к отношениям между текстом и рецепцией, исследователь приходит к выводу о том, что в конечном счете текст выглядит полем столкновения трех противоборствующих стихий: авторского замысла, рецепции и семантической структуры текста. При этом каждый из перечисленных элементов стремится доминировать, т.е. навязывать единственный смысл. Так, автор стремится преодолеть традиционные формы нарративности и внести в текст субъективные представления. Однако эти его усилия не достигают полного результата, ибо императивы конкретной исторической эпохи часто оказываются сильнее. Таким образом, деконструктивистское намерение автора оборачивается деконструктивизмом ментальных клише эпохи, направленным против авторского намерения. Спрашивается, какую же в этом случае сторону выберет реципиент, подпадет ли он под воздействие автора, стремящегося организовать его восприятие с помощью своего текста или же исторический контекст времени окажется сильнее, и реципиент отказывается от постижения семантической структуры произведения, наделяя ее готовыми ментальными структурами, свойственными эпохе, которую он представляет. «Наивный читатель, — пишет исследователь, — либо полностью подпадает под влияние доминирующего в данном тексте способа выражения, буквально истолковывая метафорически выраженный смысл, либо, что бывает чаще всего, демонстрирует свою историческую ограниченность и с точки зрения бытующих в его время представлений агрессивно навязывает тексту собственное понимание его смысла»<sup>91</sup>.

Читатель и зритель, поддающийся представлениям и настроениям своей эпохи, да, собственно, и не только эпохи, а ментальным структурам своей культуры и коллективному бессознательному, нередко оказывается глухим и слепым по отношению к заключенным в тексте субъективным намерениям автора, при условии, правда, что они в тексте существуют и что сам автор сопротивляется этим ментальным безличным структурам, стремясь найти субъективные формы передачи своих намерений. Случается, что сам автор тоже бессилён сопротивляться этим безличным структурам, подпадая под их влияние. В этом случае текст продолжает сохранять в себе зародыши смыслов, которые не только непостижимы для реципиента, но остаются тайной и для не вполне осознающего их значимость самого автора. Эта неразгаданность или неполная разгаданность имеющихся в тексте смыслов позволяет в поздние эпохи находить созвучные им смыслы, что и привлекает внимание к произведениям этого рода.

Несмотря на содержащиеся в герменевтике, рецептивной эстетике и постструктурализме и связанные с выявлением в художественных процессах значимости рецепции конструктивные идеи, для объяснения того, что

в XX веке произошло в художественной культуре под воздействием стихии массовости, этих направлений и концепций явно недостаточно. Поэтому не случайно мы начали делать экскурс в проблематику изучения рецепиента со сносок на представителей культурной антропологии. Самое главное, что произошло в культуре XX века, — это вторжение массовости, от которой при осмыслении значимости рецепции и следует отталкиваться. Но это вторжение массовости стало причиной возрождения в художественных процессах настоящей архаики. В этом нет ничего удивительного, поскольку, как об этом постоянно заявляют представители психологии масс как научной дисциплины, мышление массы неисторично и сохраняет структуры архаического сознания. Но что, собственно, такое архаическое мышление как не мышление архетипическое и мифологическое? Следовательно, как это вытекает из нашего тезиса о возрождении в XX веке архаики, в культуре этого столетия рецепция связана с архетипом и мифом. Вот эту сторону рецепции как раз и не имели в виду представители рецептивной эстетики и толкователи феномена интертекста. Для последних рецепция каждого конкретного произведения — это актуализация следов, мотивов и образов предшествующей художественной традиции, складывающейся на протяжении всей истории искусства. В силу этого интертекст связан с сознанием творческого меньшинства, самих творцов, представителей художественной критики как и приобщенной к искусству незначительной части общества, способной приближаться к рецепции произведения, которую Т. Адорно назвал адекватной, т.е. составляющей той части аудитории, которую можно назвать экспертами.

Однако дело в том, что под воздействием «восстания масс» в XX веке феномен интертекста выходит за пределы сформированной с границах истории искусства рецепции. В структуру этого интертекста стали вторгаться пласты сознания, возвращающие к структурам сознания, которые Л. Леви-Брюль называл «пралогическими», т.е. архаическими. В связи с этим проблематика рецепции в XX веке, столь актуальная для представителей рецептивной эстетики, обнаруживших действительно реальную и значимую проблему культуры, нуждается в истолковании с точки зрения культурной антропологии, с одной стороны, и аналитической психологии — с другой. Как известно, основатель аналитической психологии К. Юнг, разрабатывая концепцию архетипов, исходил из учения Платона о первообразах. Касаясь платоновского учения в связи с анатомией архаического сознания, М. Элиаде усматривает в этом учении элементы архаического сознания. Излагая архаическую онтологию, М. Элиаде формулирует: любой предмет и любое действие становятся реальными лишь тогда, когда они имитируют или повторяют некий архетип<sup>92</sup>. Это означает, что архаический человек осознавал себя реально существующим лишь в момент, когда переставал быть собой, т.е. воспроизводил или повторял поступки, соответствующие какому-то образцу или участвовал в действиях, воспринимавшихся повторением какого-то вневременного образца. По сути дела, в этом и состоит суть учения Платона как мыслителя,

оказавшегося способным с философской точки зрения оценить способы существования и поведения людей в архаических культурах. «Великой заслугой Платона, — пишет М. Элиаде, — остается его попытка теоретически обосновать видение мира, коим обладало архаическое человечество, и сделать это посредством диалектики, в той степени, в какой это было возможно на современном ему уровне развития духовности»<sup>93</sup>.

Спрашивается, какое все это имеет отношение к тому отрезку истории, в котором все происходящее осмыслялось в соответствии с учением Маркса. На наш взгляд, самое прямое. Узвимой стороной рецептивной эстетики, когда ее представители исследовали рецепцию, является то, что художественный опыт они отделяют от идеологической реальности. Между тем, если иметь в виду опыт XX века, то отделить феномены искусства от феноменов идеологии не всегда возможно. То и другое пропитано архетипическими представлениями. Чтобы ставить вопрос о рецепции в отечественной культуре XX века, нужно исходить из структуры посредника между искусством и обществом. Таким посредником будет картина мира с ее архетипическими элементами, отражение которой можно находить не только в рецепции произведений, но и в самом творчестве. Что касается марксизма, то М. Элиаде убежден, что он имеет отношение к архаическим представлениям, и прежде всего к представлению, в соответствии с которым можно выйти из исторического времени, упразднить, отменить его и включиться во время мифа. Собственно, марксизм связан с идеей наступления в будущем вечно длящегося «золотого» века. «Если современники «темных веков» утешались тем, что увеличение их страданий и возрастание зла в мире в целом ускоряет финальное избавление, то убежденный марксист нашего времени перед лицом драмы, вызванной давлением истории, точно так же воспринимает зло как необходимость, видя в нем предвестие неизбежной близкой победы, которая навсегда положит конец «любому историческому злу»<sup>94</sup>.

Для того чтобы выявить смысл рецепции в отечественном кино первой половины XX века, доминирующую роль которой в кинематографической коммуникации нельзя не констатировать, необходимо понять сакральный смысл переходности, получающий выражение в воссоздании в формах кино архетипической картины мира. основополагающими элементами такой картины мира выступают пространство и время. Как известно, отечественные кинематографисты обогатили мировой кинематограф, дав специфическое истолкование монтажа как мощного средства организации в кино пространства и времени. По этому поводу много сказано. Но сказано прежде всего о том, как монтаж может быть эффективным способом создания художественного образа. Между тем в отечественном кино первой половины XX века художественная реальность самым тесным образом связана с сакральными ценностями. Под последними будем понимать не религиозные, а политические и идеологические ценности, которые в эту эпоху наполнялись сакральным содержанием. В зависимости от этих сакральных ценно-

стей оказались пространство и время как слагаемые кинематографической картины мира.

Если рассмотреть время в отечественных фильмах этого времени, то оно оказывается зависимым по отношению к созиданию нового социального космоса. Каждый фильм выстраивается вокруг или возведения, или созидания чего-то такого, что олицетворяет собою новый социальный космос. Такое возведение и созидание позволяет преодолеть царящий вокруг хаос, соотносящийся с безвременьем. В каждом фильме царит праздничная атмосфера (вспомним хотя бы фильмы Г. Александрова или И. Пырьева). Это не случайно, поскольку праздник — это всегда уничтожение истекшего времени, восстановление первичного хаоса и возвращение к первому дню творения космоса, т.е. повторение космогонического акта. Это выход за пределы времени истории, перерыв во времени, текущем из прошлого в будущее и возвращение в прошлое. Отсюда и карнавализация как наиболее очевидный признак архаического праздника, когда сильными мира сего оказываются униженные, а «кто был ничем, тот станет всем». Собственно, ведь в самой революции многое напоминает карнавализацию. Не случайно во Французской революции М. Вовель обнаруживает элементы маскарада и карнавала. Описывая ритуалы с участием толпы на улицах революционного Парижа, один из таких ритуалов исследователь воспроизводит так: «На одной или нескольких телегах, запряженных двумя жалкими мулами, выряженными в церковные ризы, восседали чучела австрийского императора, Екатерины II, английского короля и папы. Тут же громоздились атрибуты феодальной власти и религии. Все это сжигалось, как всегда сжигали манекен Карамантрона или «старухи» в ознаменование конца зимы. Во вспышках этих костров санкюлоты действиями выражали то, что ораторы выражали на словах: рождение нового мира возможно только после полного уничтожения старого»<sup>95</sup>. В революционную эпоху карнавализация повторилась в России, о чем свидетельствовала популярность праздничной культуры. Так, в 20-е годы мотив карнавала улавливался в праздничных формах расправы над старым бытом, например в шествиях ряженных — чертей, попов, мулл, раввинов с чучелами «спасителей» и «пророков» — Христа, Магомета, Будды, Озириса<sup>96</sup>.

Что же касается пространственного символизма в отечественных фильмах 20–30-х годов, то он связан с местопребыванием первых лиц государства, вождей, действующих по образцу «культурных героев» мифа, т.е. первых созидателей космоса. Их деятельность — повторение деятельности мифологических первопредков, т.е. возведение нового космоса по образцу того возведения, которое было в начале времен<sup>97</sup>. Поэтому окружающее вождей пространство — это пространство, творимое заново. Первоначально это может быть незначительная территория, которую окружает хаос. Но именно эта ее незначительность и способствует ее трансформации в сакральную территорию, понимаемую как центральное пространство. Деятельность де-

миургов-вождей связана с расширением этого пространства до всей земли, как это получает выражение, например, в фильме А. Довженко «Аэроград». Естественно, что касаясь символизации пространства и времени в кинематографической картине мира первой половины XX века, мы отдаем себе отчет в том, что такая их трансформация, воссоздаваемая в кино, оказывается зависимой от массовой рецепции, с помощью которой архаическое и мифологическое сознание актуализируется в структуре фильмов.

Таким образом, опираясь на авторитетные направления в науке, мы поколебали то отношение к текстам, которое назвали метафизическим, вытекающим из того, что искусствовед исходит исключительно из текста, полностью игнорируя контекст, т.е. погруженность того или иного текста в ментальность эпохи, в представления, соответствующие определенному типу культуры, и в нейтральное по отношению ко времени коллективное бессознательное.

### **Кино как реабилитация архетипической реальности**

Естественно, что далеко не все исследователи склонны к такому метафизическому толкованию массовости. Мы уже сделали оговорку, сказав, что в этой закономерности есть исключения. Такие исключения связаны с формированием в сфере кино социологического знания, которое в нашей стране активно развивалось с рубежа 50-х годов XX века. По мере развертывания конкретно-социологических исследований в изучении кино возникло новое направление, связанное с функционированием его в обществе. Такой социологический ракурс предполагал при интерпретации контакта фильмов и зрителей учет определенных состояний общества и, соответственно, социальных ожиданий, установок, т.е. социально-психологических состояний аудитории, которые сами по себе уже представляют проблему и в реакциях на те или иные фильмы лишь проявляются, актуализируются. Если у исследователя представление об этой стороне дела отсутствует, то перед фактом общественного резонанса того или иного фильма он часто теряется. Эта растерянность возникает в силу того, что резонанс фильма подчас не зависит от его содержания. В данном случае все может зависеть от способности массовой аудитории спроецировать на фильм определенные, требующие актуализации и материализации настроения и переживания. Некоторые фильмы для такой проекции массовых ожиданий дают повод. Когда такая проекция имеет место, возникает эффект, который не предусматривался авторами и кажется иррациональным. Но иррациональным он кажется потому, что по инерции массовость мы продолжаем связывать с имманентными или внутренне присущими кино особенностями. Сегодня такое сужение смысла массовости не устраивает.

Иначе говоря, для понимания и социального функционирования кино и его эстетической природы необходимо представление о механизмах функ-

ционирования культуры в целом, что и является центральной темой наших рассуждений. Прежде чем перейти к этой теме, обратим внимание на аксиологический аспект дискуссии о массовости, т.е. на оценочное отношение к нашему феномену. Если иметь в виду все сказанное на эту тему, то оценки этого феномена часто расходятся. В понимание массовости некоторые вкладывают исключительно позитивный смысл. Всякое проявление массовости они склонны оценивать оптимистично. В свое время это обстоятельство определило восторженное отношение к кино, которое в плане приобщенности к нему аудитории и, следовательно, общественного резонанса заметно отодвигало на второй план традиционные искусства. Во всяком случае до появления телевидения.

Однако нельзя забывать, что начало XX века свидетельствует и о имевших место в связи с возникновением и распространением кино тревожных сигналах. Эти последние осмыслялись как способ разрушения созданных в предшествующие эпохи художественной элитой художественных ценностей. Во второй половине столетия эта интонация вновь прорвалась в теоретическую рефлексию, видимо, не без влияния беспрецедентного распространения телевидения. В еще большей степени негативному отношению к массе способствовала эскалация массовой культуры во всех ее формах, и в особенности в американском варианте. Разумеется, массовая культура во всех ее формах и вариантах, в том числе и в кинематографическом, стала синонимом массовой аудитории, которая благодаря электронным технологиям в количественном отношении оказалась беспрецедентной. Благодаря этим технологиям в развитии феномена массовости, который был замечен еще в XIX веке, наступает пик, нечто вроде наивысшей точки. Естественно, что феномен массовости не может быть незамеченным и не может оставаться неотрефлексированным. Так, с 60-х годов мы вошли в тот этап развития науки, когда феномен массовости становится одной из центральных тем дискуссий<sup>98</sup>.

Тем не менее чем больше таких дискуссий ведется, тем очевидней, что, выводя в свое время обсуждение массовости из тупика и разрушая метафизический подход к массовости кино, социология далеко еще не прояснила проблематику контекста функционирования кино. Эта непроясненность возникла в результате того, что ни искусствовед, ни социолог не занимались контекстом функционирования кино, которым является культура в целом. Они и не могли этим заниматься, поскольку наука о культуре до этого времени не разрабатывалась. Нам представляется, что на современном этапе науки одним из значимых предметов исследования становится культура как контекст функционирования кино. Иначе говоря, ставя вопрос о социальных функциях кино, исследователи их выводили из соотношения кино и личности, кино и социальной группы, кино и общества, но ни разу не ставили вопроса о социальных функциях кино в соотнесенности с более общим явлением, т.е. с культурой. Как мы помним, представители функционализма, в частности А. Рэдклифф-Браун, настаивают на том, чтобы функции выво-

доть из соотнесенности конкретного явления с тем общим контекстом, в границах которого оно функционирует и выживанию которого способствует, т.е. с контекстом культуры.

Разумеется, до некоторого времени не ставился вопрос и о соотнесенности кино с государством, а если и ставился, то лишь в декларативном и официальном, т.е. государственном духе, что никуда не вело и ничего не объясняло, ибо при таком подходе государство априорно наделялось позитивной аурой. Сегодня эта сторона дела требует основательного и фундаментального исследования, и такое исследование, разумеется, актуально. Здесь получит осмысление, например, деятельность такого подинститута кино, как цензура, которая в последние годы успешно анализируется применительно к разным сферам. Однако, как было уже сказано, в данном исследовании нас будет интересовать общий контекст функционирования кино, а именно культура. Прежде всего требуется рассмотреть зависимость кино от типа культуры, в котором оно функционирует и печать которого это функционирование, несомненно, на себе несет. Очевидно, что в западной культуре функционирование кино имеет специфические особенности. Имеет оно свои особенности и в отечественной культуре, поскольку вопрос в связи с этим о различиях между типами культур постоянно обсуждается<sup>99</sup>.

С середины 80-х годов, когда в России началось то, что М. Жабский называл «вестернизацией», этот вопрос о несходстве между культурами стал актуальным, в том числе и применительно к кино<sup>100</sup>. Очевидно, что восприятие отечественным зрителем американского фильма становится предметом специального исследования, поскольку ментальность россиянина, а следовательно, его социальные установки и ценностные ориентации явно не совпадают с ментальностью американца, что, естественно, влияет на реакции отечественной аудитории. Это несовпадение реакций объясняется тем, что в каждом типе культуры имеют место некоторые повторяющиеся элементы или константы, которые постоянно воспроизводятся в искусстве, обязывая учитывать в произведении своеобразие культуры. Правда, в истории случаются ситуации активной ассимиляции чужих культур, и начинает казаться, что несходства между культурами не существует, а существуют некие общечеловеческие ценности. Не отрицая существования последних, все же подчеркнем это постоянно сохраняемое несходство между культурами, обычно приглушаемое в эпохи кризисов, переходов, бифуркационных моментов и т.д., когда культуры в большей степени становятся открытыми и готовыми к активной ассимиляции элементов других культур. Собственно, проявлением таких бифуркационных ситуаций оказывается и явление вестернизации в российском кино, которое в истории время от времени повторяется. Так, М. Жабский прослеживает цикличность такой вестернизации отечественного кино.

Однако для понимания контекста функционирования кино, а следовательно, и логики его функционирования важно иметь представление о том,

на каком этапе своего развития культура находится, ибо для понимания функционирования кино, как и его отношения с аудиторией, значение такого этапа переоценить невозможно. Какое бы важное значение искусствовед ни придавал содержанию фильма, а социолог мотивам посещения кино, подлинная мотивация может быть латентной. Эта последняя нами решительно связывается с особенностями этапа, на котором культура находится. Поэтому выскажем существенную для хода наших рассуждений гипотезу. Точно так же, как личность, социальная группа, общество, государство имеют важное значение для постановки вопроса о функциях кино, так и культура приобретает такое же значение. По сути дела, функции кино, которые можно фиксировать на этом уровне, т.е. на уровне соотнесенности кино и культуры, может быть, являются определяющими. Но поскольку до сих пор никто этой соотнесенностью не занимался, поскольку она не успела стать предметом исследования, то мы до сих пор всех закономерностей функционирования кино не знаем. Возвращаясь к проблематике массовости, можно утверждать, что ее понимание так же оказывается в зависимости от осмысления кино в этом ракурсе, т.е. от определения типа культуры, в которой оно функционирует и от того этапа в его развитии, который во многом определяет социальные функции кино. Собственно, видимо, в этом и будет заключаться культурологический подход к кино.

Почему такое значение мы придаем этапу в развитии культуры и соответственно зависимым от этого этапа социальным функциям кино? Все дело в том, что исходя из того, что длительность каждого из названных объектов — этноса, культуры, цивилизации не беспредельна, теоретики культуры, цивилизации и этноса предлагают схему функционирования таких объектов, начиная с ранних и заканчивая финальными стадиями. Каждый тип культуры в своей истории имеет некоторую точку отправления, некий расцвет («цветущую сложность» культуры, по К. Леонтьеву) и, наконец, закат или финал. Такая последовательность фаз развития заполняется целыми столетиями. Как известно, некоторые культуры и цивилизации не достигают не только финала, но даже и стадии расцвета, если на пути своего развития встречают какие-то мощные «вызовы истории» и, соответственно, их представители оказываются неспособны найти на них «творческие ответы».

Такая постановка вопроса о длительности истории того или иного типа культуры применительно к кино кажется натяжкой, искусственной операцией. В самом деле, кино — не литература и, скажем, не театр, которые имеют гораздо большую протяженность, чем кино. Несомненно, их история несет на себе следы имеющих место в истории того или иного типа культуры взлетов и падений. Что касается кино, то, кажется, оно имеет столь непродолжительную историю, что применять по отношению к ней логику движения культуры и цивилизации — пустое дело. Настолько несопоставимо историческое время функционирования сопоставляемых названных видов искусства. Тем не менее такая сопоставимость не только возможна, но и необ-



ходима. Ведь очевидно, что все происходящие в XX веке процессы развертываются в иных ритмах, чем это имело место в предшествующие эпохи<sup>101</sup>. Поэтому в историческом времени функционирования кино можно все же фиксировать общую, характерную для XX века логику движения культур и цивилизаций.

Мы так внимательно пытаемся всмотреться в это сопоставление потому, что предполагаем извлечь из него необходимые для оценки массовости дополнительные мотивы. Все дело в том, что занять оценочную позицию по отношению к массовости можно лишь в том случае, если ее рассматривать не только в социологическом, но и в культурологическом плане. Лишь культурологическая точка зрения позволяет понять, что масса — это не какая-то часть аудитории искусства или общества в целом. Масса — это состояние, которое можно фиксировать в истории общества. Что же это за состояние и каковы его особенности? Видимо, это состояние распада зрелых и развитых структур общества, когда его «цветущая сложность» оказывается позади. Когда общество вступает в состояние распада, оно, естественно, устремляется к своему первоначальному и элементарному состоянию или хаотическому состоянию. Собственно, именно это хаотическое состояние и соотносимо с массой, не успевшей организовать себя в общество. Таким образом, под массовостью, если к ней подходить с этой меркой, будем подразумевать состояние распада зрелых обществ, когда они возвращаются к своему первоначальному, т.е. неупорядоченному, состоянию. Для этого состояния будет характерно противоречие между элитой как ведущей частью общества и массой как ведомой частью. В более благополучные и стабильные эпохи общественного развития элита или «творческое меньшинство» представляла образцом подражания для остальных слоев и групп общества. В эпохи кризиса и распада элита начинает занимать статус маргинальной группы, с которой можно и не считаться, тем более не относиться к ней как к образцу для подражания.

С этой точки зрения, что, собственно, такое — новое увлечение авантюрными жанрами в начале XX века, а затем и в его середине, как мы уже пытались отметить, как не прорыв массовой стихии в установившийся прежде в художественной жизни порядок, вносимый в нее элитой? Не случайно и в первом, и во втором случае элита подвергает эти массовые увлечения авантюрными жанрами решительной критике. Ведь этот прорыв авантюрности означает то, что масса перестает считаться с выработанными элитой критериями высокого художественного вкуса. В эпоху перманентных революций, начало которой уходит в конец XVIII века, масса начинает выходить на арену истории, активно вмешиваясь в события и оказывая на их ход влияние. Образование массы свидетельствует о выходе логики исторического развития за границы существующих упорядоченных обществ, а также и о неспособности этих обществ справиться с организацией и преодолением массовости.

Собственно, выход массы за границы организованных или общественных структур, оказывающихся в поздней истории в стадии разложения, и породил впервые проблему массовости как одну из центральных и болезненных проблем XX века, которую одним из первых сформулировал Г. Лебон, размышлявший о последствиях Французской революции, хотя сам он считал себя продолжателем Макиавелли и, собственно, сам того не осознавая, возвращался к своим античным предшественникам, поскольку проблема массовости впервые оказалась значимой проблемой и проблемой рефлексии именно в культуре Античности. Когда на рубеже веков некоторые публицисты пытались понять то состояние общества, в котором оно к этому времени оказалось, то это понимание часто происходило по аналогии с развертывающимися в Античности процессами. Это касается и массовости, с которой Античность столкнулась впервые. Когда в 60-х годах, размышляя о приложении социологического метода по отношению к искусству, Ю. Давыдов начинает говорить о феномене массовости, он неизбежно обращается к Античности<sup>102</sup>, которая с этим феноменом успела столкнуться и по поводу которого много рефлексировала. Однако возникшая еще в Античности проблема массовости не привела к исчезновению общества. На протяжении длительного времени последнее стремилось с этой проблемой справиться, в том числе с помощью искусства, а еще точнее, с помощью зрелищ.

Что касается обществ в поздней истории, которые начали с этой проблемой сталкиваться уже в XIX веке, то очевидно, что, несмотря на возникшие в связи с массовостью противоречия, они также не распались, пытались давать на этот вызов истории творческий ответ. Массовость и в самом деле оказалась одним из болезненно переживаемых вызовов истории, который следовало каким-то образом разрешить, что и происходит на протяжении всего XX века, в том числе и с помощью массовой культуры. Что же позволяет этим обществам сохраняться, с одной стороны, и что является способом организации массы в некую общность нового типа, функционирующего по каким-то особым и новым законам – с другой? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо иметь в виду то обстоятельство, что в истории человечества на ее позднем этапе возникли средства, организующие массу не только на уровне общества, а на каком-то другом уровне. Что же это за уровень? Может быть, это уровень культуры? Однако этот уровень не мог быть эффективным, ибо культура предшествующих столетий, в отличие, скажем, от той же Античности (и это подчеркивал Шпенглер), развивалась на основе опережающей общности или «творческого меньшинства», которое обычно и называют элитой.

Выпадая из структурированных и иерархизированных обществ (а какое же общество существует без репрезентативных для него структурности и иерархичности), масса тем самым выпадала, в том числе и из культуры. Подобное выпадение представляет наиболее репрезентативное по отношению к переходным процессам в истории культуры явление, которое мы, ка-

саясь этого вопроса на специальной конференции и, обсуждая изданные материалы этой конференции (103), до сих пор оставляли без внимания. Между тем, может быть, это наиболее представительное для бифуркационного процесса явление. Поскольку смысл бифуркации заключается в разрушении стабильных социальных структур и в актуализации хаоса, то, собственно, активизация массовости как раз и выражает этот хаос или, как выражались социологи XIX века, социальную аномию. Судя по всему, массовость репрезентирует хаос и в силу этого не может оцениваться позитивно. Очевидно, что соотносительность массы с хаосом является наиболее очевидным фактором, способствующим тому, что отныне все массовое наделяется отрицательными характеристиками. Однако что касается нашего отношения к массовости, то оставим пока этот вопрос открытым, сославшись на Х. Ортегу-и-Гассета, который, как известно, полемизируя со Шпенглером по поводу «заката» Европы (а этот «закат» немецкий философ тоже связывал с активизацией массы в городах как одной из особенностей цивилизационного этапа в истории культуры), не склонялся к исключительно пессимистическому выводу о судьбе Запада, ставя вопрос о возможности перехода цивилизации на новый, обращенный в будущее уровень. К этому вопросу мы обратимся в связи с характеристикой культуры нового типа, наступление которой фиксируют П. Сорокин и Э. Тоффлер.

До состояния взрыва культура развивалась без скачков и срывов лишь потому, что опиралась на структурированные и иерархизированные человеческие сообщества, в которых ведущим элементом было творческое меньшинство. Если такие сообщества распались, то, соответственно, повисала в воздухе культура, не имея возможности в новой ситуации продолжать традиционную логику развития, с одной стороны, и не имея в будущем каких-то осязательных и связанных с прошлым ориентиров – с другой. В этой ситуации происходит расхождение между массовой стихией и культурой, хотя, по сути дела, такое расхождение лишь частное выражение более глобального расхождения между цивилизацией и культурой.

С этого момента начинается противостояние массовой стихии и культуры. Однако продолжение этого противостояния будет иметь место в оппозиции культуры и массовой коммуникации. Ярким выражением этой последней предстают кино и телевидение. Очевидно, что история средств массовой коммуникации разворачивается параллельно истории цивилизации. Более того, первая история составляет важное проявление последней. Однако на рубеже XX–XXI веков, опираясь на длительную историю оппозиции между массовой коммуникацией и культурой, можно утверждать, что первая далеко не всегда оказывалась во враждебных отношениях с культурой, доходя порой до отождествления. Тем не менее, если вернуться к рубежу XIX–XX веков, то очевидно, что на той стадии развития культуры имело место резкое, беспрецедентное расхождение между массой и культурой, что, собственно, проблеме массовости превратило в предмет дискуссий. Оказавшись в новой ситуа-

ции в вакууме, культура оказалась бессильной в стихию массовости внести какой-то порядок, какую-то организацию. Не было никакой возможности овладеть этой стихией, исходя из прежних выработанных культурой форм упорядочивания. Казалось, что развертывался распад самой культуры.

Однако с тем, с чем не удавалось справиться культуре, удавалось справиться новым, техническим средствам массовой коммуникации, в том числе кино и телевидению. Но это еще не означает, что, овладевая массовой стихией, упорядочивая и структурируя ее в соответствии с новыми, неизвестными дотоле принципами, массовая коммуникация могла подчиниться императивам культуры. Поэтому можно констатировать расхождение между массовой коммуникацией и культурой, выражающее более универсальное противоречие, а именно противоречие между цивилизацией и культурой. Здесь для нашей проблемы возникает центральный вопрос, связанный с отношением кино уже не только к личности, социальной группе, обществу, государству, но к культуре как таковой. Для нас важна соотнесенность кино и культуры, которая позволяет поставить вопрос о специфических функциях кино по отношению к культуре, что до сих пор не было предметом исследования, но что в эпоху бурного становления знаний о культуре должно таким предметом стать. Ведь если существует культура и если общества, группы, индивиды и массы взаимодействуют в культурном пространстве, то печать культуры можно фиксировать на всех проявлениях такого взаимодействия. Проблема заключается в том, что культура — хрупкое образование, и ее ценности необходимо сохранять, поддерживать и передавать из одного поколения в другое, из одной эпохи в другую, а это обстоятельство на все функционирующие в ее границах институты налагает определенные обязательства.

Иначе говоря, несмотря на существование в истории множества противоречий и вызовов истории, культура должна выживать, ибо надломы в культуре имеют своим следствием распад привычных связей между людьми, группами и обществами. Разного рода надломы, конфликты и противоречия обычно изучают применительно к группам и обществам, т.е. касаются лишь социологического среза проблемы. Не случайно одной из авторитетных парадигм в социологии стала конфликтология. Между тем в истории культура тоже постоянно оказывается в опасности, в ситуации надлома и распада. Такая ситуация, собственно, и создавалась на рубеже XIX—XX веков, когда распад традиционных общественных структур породил явление массовости, не только не соприкасавшееся с культурой, но и по отношению к ней оппозиционное. Когда мы говорим, что культура должна выживать, несмотря на вызовы, с которыми она в истории сталкивается, то под этим следует понимать прежде всего то, что все существующие в ней институциональные образования обязаны этому выживанию культуры способствовать. Ради осуществления этой универсальной цели они, собственно, и были вызваны к жизни. Это касается, в том числе и искусства. Под этим углом зрения должно быть рассмотрено кино как социальный

институт. Одной из генеральных функций этого института будет функция поддержания такой структуры культуры, которой бы не угрожал распад и исчезновение. Собственно, именно на таком отношении к любому социальному институту и настаивает А. Рэдклифф-Браун.

К сожалению, такая постановка вопроса оказывается возможной лишь сегодня, спустя столетие с момента рождения кино. Что делать, если культурологическая рефлексия становится активной лишь в наше время. Подобная постановка проблемы сегодня, в ситуации кинематографического тупика оказывается актуальной. Между тем она была не менее актуальной и столетие назад, ибо в историю кино входило в виде института, ориентированного не на поддержание существующей культуры, а на ее разрушение. Не случайно радикальные художественные направления опекали кино, ощущая в нем разрушительную по отношению к культурной традиции стихию. Это касается не только футуристов, в манифестах которых противостояние кино и традиции подчеркивается, но и символистов, стремящихся к созданию какой-то принципиально новой культуры. Лишь отдавая отчет в сложившейся ситуации, когда реакции массы актуализировались по принципам, не имевшим отношения к культуре, мы наконец-то можем позволить себе дать ответ по поводу оценки массовости. Очевидно, что поскольку применительно к стихии массовости критерий культуры не срабатывал, то отсюда вытекает и негативное отношение к массе и, соответственно, к массовости, что мы фиксируем в дискуссиях первых десятилетий XX века, посвященных кино. Из этого контекста распространяющегося негативного отношения к массовости выпадает, пожалуй, лишь утопия, возникающая в среде русского символизма. Фиксируя в поздних обществах недовольство гипертрофированным индивидуализмом, символисты начали мечтать о некоем коллективном искусстве, которое бы разрешало острые проблемы индивидуализма и осуществляло функции соборности или объединения людей. В связи с этим в этой среде идеализируются древние формы театра и культивируются их элементы в искусстве начала XX века.

С другой стороны, начиная с рубежа XVIII—XIX веков, мир входит в постепенно утверждающие себя открытые общества. В истории начинают разворачиваться процессы демократизации, сопровождающиеся вспышками массовости. Пусть процесс демократизации не обходится без противоречий и возвратных движений, как это показал А. де Токвиль, тем не менее очевидно, что демократизации без массовизации не происходит, поскольку демократия — власть не меньшинства, а большинства. Аура демократии, а в еще большей степени революции, в которых масса проявляет активность, диктует прямо противоположное отношение к массовости, а именно оптимистическое, восторженное и повсеместно позитивное. На основе этой аксиологии разворачивается история не только отечественного искусства в его имперских формах, но и всей культурной политики тоталитарного государства. Хотя здесь приходится констатировать полное несоответствие провозглашаемого

и реального, ибо имеющий место в революционной и постреволюционной ситуации и сопровождающий официальную пропаганду восторг перед массой – оборотная сторона полной несвободы масс, что, собственно, и диктует необходимость в социально-психологическом истолковании кино, и в частности его компенсаторных функций. Не имея свободы, представитель тоталитарного государства накапливал в себе недовольство существующим строем, а, соответственно, и агрессию. Расхождение между реальным и провозглашаемым грозило мощной психологической фрустрацией. Однако невозможность противостояния власти требовала психологического катарсиса с помощью косвенных и, в частности, эстетических способов изживания агрессивности и копившихся разрушительных инстинктов. В качестве такого мощного канала для разрядки агрессивности несвободной личности на протяжении многих десятилетий предстал именно кинематограф.

Следовало бы заново проанализировать функции персонажей в отечественном кино первой половины XX века, которые явно не сводились к эстетическим, а осуществляли функцию изживания агрессивности несвободного человека. Парадоксально, но необходимость в «изживании» агрессивности масс, возникающей в силу несвободы, породила не только внешних врагов, но и внутреннее инакомыслие. Нарастающее напряжение масс необходимо было периодически снимать, направлять в специальное русло «изживания» анархических настроений. Механизм разрядки агрессии вызывал к жизни кровавый ритуальный сталинский «катарсис», смысл которого заключался в уничтожении «врагов». Агрессивность масс обрушивалась на ловко подставленных вождем «козлов отпущения». Так начинал действовать один из значимых социально-психологических механизмов древних культур. Сталин пользовался архаическим принципом фармака. Как известно, в античных городах обычно содержали определенное число людей (часто осужденных на смертную казнь), чтобы при наступлении голода или эпидемии чумы, способствующих возмущению плебса, их можно было публично умертвить. Например, согласно Геродоту, во время битвы при Саламине главнокомандующий Фемистокл принес в жертву Дионису людей, собственноручно задушив их на глазах всего флота. Аналогичные приемы главнокомандующего свидетельствовали не только о его жестокости. Сталин следовал древней традиции, согласно которой «козел отпущения» – способ успокоения массы и отведения от себя ее гнева<sup>104</sup>.

Возвращаясь к кино 20–40-х годов, нельзя не констатировать, что в фильмах этого времени в числе наиболее воздействующих персонажей оказываются враги, причем как внутренние, так и внешние. Когда киноведы и кинокритики анализируют фильмы этого времени, они, естественно, обращают внимание на превосходную игру актеров и на искусство создания образа врага, например вредителя колхозного строительства в фильме Ф. Эрлера «Крестьяне» или убийц Шахова в фильме того же Ф. Эрлера «Великий гражданин»<sup>105</sup>. Применительно к названным фильмам речь идет о врагах

внутренних, подлежащих, как гласит логика этих фильмов, уничтожению. Однако зададимся вопросом: исчерпывается ли смысл создания образа врага лишь художественной или, что одно и то же, эстетической стороной? Не предстает ли создаваемый в фильмах этого времени образ врага одним из механизмов косвенного изживания агрессии и фрустрации несвободного в тоталитарном государстве индивида? Если с этой мыслью согласиться, то получается, что кино функционирует как социально-психологический механизм и, следовательно, в данном случае осуществляет роль своеобразного громоотвода. Возникающая вследствие несвободы агрессия индивида прежде всего направлена против института власти и его носителей — начальства различного рода. Однако в тех условиях выражение прямого недовольства властью хотя и имело место, но скорее в индивидуальных, а не массовых формах. Кинематограф стал функционировать своего рода способом изживания агрессии и предотвращения бунта в его социальных формах. Как известно, в архаических обществах таким фармаком мог быть сам вождь, которого отправляли на казнь. В более поздней истории вождь обычно имел двойника, которого казнили в случае социального напряжения. В качестве фармаков часто представляли невинные люди, представляемые виновниками несчастий. Казнь таких людей приводила к временному успокоению массы. Так, в романе А. Кёстлера «Слепящая тьма» герои, будучи невинными, ради спасения чести партии, добровольно принимают на себя вину и идут на казнь<sup>106</sup>. Механизм отвода гнева от лидера и превращения фармака в виновника несчастья превосходно описан в романе Д. Оруэлла<sup>107</sup>.

Представители власти, ощущая нарастание коллективной фрустрации, которая могла иметь тяжелые для них последствия, вспоминали о существовании припрятанного на черный день фармака и устраивали ритуал жертвоприношения. Будучи не только зрителем, но и участником этого ритуала, каждый представитель общности изживал коллективную напряженность и освобождался от психологического дискомфорта, а власть, естественно, с помощью этого ритуала отводила от себя гнев массы. Поскольку практика таких ритуалов имела место в самой политической жизни тоталитарного государства, ибо постоянно в рядах партии и даже во властных структурах оказывались «вредители» и «шпионы», то действие этого социально-психологического механизма свое выражение нашло и в восприятии кино. Эту сторону дела уже не эстетического, а социально-психологического характера не следовало бы терять из виду, когда речь идет о рецепции кино в эпоху сталинского режима, вытекающего из самой сути взаимоотношений между индивидами и государством, а точнее, массой и властью.

С другой стороны, отмеченные нами и повторяющиеся из фильма в фильм образы врага и фармака не предстают лишь предметом внимания социального психолога. По сути дела, в активизации этих образов проявляется нечто большее, а именно возрождение архаического сознания или механизмов, действующих в архаических обществах. Такое возрождение отвечает

выводам представителей того научного направления, которое обычно называли психологией масс и которое в конце XX века вновь, как утверждает С. Московичи, по-прежнему является актуальным. Однако там, где можно фиксировать знание психологии масс, возникает и возможность манипулирования массами, т.е. реальность пропаганды и пропагандистского воздействия на массу. Фантомы врага, с одной стороны, и фармака — с другой, явно преследовали не только художественную, но и пропагандистскую цель, ибо позволяли изжить разрушительную агрессию, направленную на институты власти и представителей этих институтов. Следовательно, направленное на поддержание власти действие этого механизма как в нехудожественных, так и в художественных формах, несомненно, имело пропагандистское и прежде всего пропагандистское значение.

Однако, касаясь образов врага и фармака, мы не исчерпали проблематики социально-психологической или компенсаторной функции кино. Социальная психология касается всей системы жанров кино, в том числе и такого жанра, как комедия, в которой также улавливается, с одной стороны, пропагандистская, а с другой — компенсаторная функция. Конечно, смеховая стихия в отечественной культуре первой половины XX века политизирована. Однако комедия как один из самых массовых и эффективных жанров кино также соотносима с психологией масс. Как показал К. Юнг, эффект трикстера напрямую связан с массовым восприятием<sup>108</sup>.

В еще большей степени психология масс может оказаться полезной при осмыслении отношения аудитории к центральному персонажу воспроизводимой на экране политической драмы — вождю, образ которого не переставало воссоздавать кино. Какое бы разнообразие типов и характеров вождя кино ни демонстрировало, в каждом из них улавливался исходный образ или первообраз, называемый К. Юнгом архетипом. Иначе говоря, в образе вождя оживает мифологическая фигура «культурного героя».

Касаясь отношений между кино и государством, вопрос о массовости мы из виду не упускаем. Как было уже отмечено, в истории массовость есть выражение распада традиционных обществ и реальность социального хаоса или социальной аномии, принявшей такую форму, которая оказывается противостоящей культуре. Иначе говоря, порожденные этой ситуацией и возникшие в этой ситуации институты, и прежде всего кино, приобретали не функциональный, а дисфункциональный смысл. Порождаемое ставшей проблемой истории на рубеже XIX–XX веков массовой стихией кино оказывается предметом изучения психологии масс. Пытаясь взять кино под контроль, государство выступает институтом, ставящим своей целью преодоление социальной аномии или хаоса. Это значит, что оно стремится справиться и с проблемой массовости как вызовом по отношению к культуре. Однако, если мы внимательно проанализируем, что же все-таки в конечном счете получилось из усилий государства, направленных на обуздание массовой стихии, то придем к печальному выводу. По сути дела, государству удалось разрешить



лишь один аспект проблемы. Государство выдвигается на главную в истории роль параллельно активизации массовой стихии.

Х. Ортега-и-Гассет отметил, что тоталитарная тенденция, проявляющаяся в таких отношениях между государством и обществом, когда первое начинает играть главную роль, в истории нарастает по мере активизации массы. Собственно, виновником цезаризма в XX веке и Х. Ортега-и-Гассет, и Г. Лебон делают именно массу. Полемизуя с теми, кто утверждает, что фашизм — национальная особенность немцев или диктатура немногочисленной клики, В. Райх доказывает, что это проявление подавленных авторитарными государствами влечений индивидов. «Опыт, приобретенный в области характерологического анализа, позволил мне убедиться в том, что не существует ни одного индивидуума, в структуре которого не совершались бы элементы фашистского восприятия и мышления. Как политическое движение фашизм отличается от других реакционных партий тем, что в качестве его носителя и поборника выступают народные массы»<sup>109</sup>. Если с этим выводом В. Райха согласиться, то нельзя не отдать должное К. Чуковскому, который в своей сноске к раннему эссе о массовой культуре в России ощутил эмбрион движения истории к явлениям, получившим выражение в большевизме и фашизме.

Поэтому государство в его тоталитарных формах одновременно является и следствием этапа в истории, когда психология масс начинает играть определяющую роль, и способом преодоления массовой стихии. Мы коснемся лишь функционирования государства как способа преодоления массовой стихии. Единственное, что государству удалось сделать в преодолении массовости как исторического вызова, это превратить массу из стихийной в организованную массу. Но последняя тем не менее не переставала быть массой, и потому, ориентируясь на массу, государство само претерпело деформацию, оказываясь порождением массовой стихии. Главное, что не удалось сделать государству, это преодолеть массовость как вызов культуре. В конечном счете и масса, и само государство, функционирующее в XX веке в ситуации гипертрофированной массовости, оказались в оппозиции по отношению к культуре, не имея отношения к функции ее сохранения и поддержания. В результате государство как институт гипертрофировало свои функции, взвалив на себя осуществление функций, обычно осуществляемых культурой. Именно этим можно объяснить тот факт, что вся жизнь оказалась предельно политизированной, а государство стало вмешиваться не только в общественную, но и в частную жизнь людей. А как же иначе, если государство превращало стихийную массу в организованную, в чем и преуспело.

Но организованная масса есть не что иное, как тоталитарная государственная структура, в центре которой находится лидер-вождь, а все индивиды оказываются его растиражированным образом. Таким образом, в течение многих десятилетий кино оказывалось в большей степени в соотнесенности исключительно с государством. Из поля зрения кинематографиста культу-

ра выпадала. Соответственно, из этого поля выпадали и такие реальности, как личность, социальная группа, общество и субкультура. Этим и можно объяснить гипертрофию такого подинститута государства, как цензура, давление которого кино ощущало в полной мере. Таким образом, касаясь вопроса о том, что раскрепощенная, т.е. освободившаяся от традиционных социальных структур, масса вызвала к жизни массовую коммуникацию в ее технических формах и что функционирование ее разных средств на протяжении нескольких десятилетий по отношению к культуре оказалось дисфункциональным, мы пришли к выводу, что первым творческим ответом на массовость как вызов истории стало функционирование государства, подчиняющего жесткому контролю и личность, и общество, массы, и соответственно средства массовой коммуникации, превратившиеся, по сути дела, в средства массового воздействия или в средства государственной пропаганды. Со временем все это привело к тому, что, осуществляя эту миссию и став тоталитарным, государство само оказалось вызовом, представляющим для выживания общества опасность. Именно к этому выводу, например, в России и приходят на рубеже XX—XXI веков. Естественно, все это стимулирует размышления, и прежде всего размышления о судьбах культуры и, в частности, роли видов искусства и средств массовой коммуникации в выживании и вообще функционировании культуры.

Таким образом, можно констатировать, что в политической истории XX века абсолютизация государства произошла по причине кризиса традиционных обществ и активизации массовой стихии. Однако спустя столетие очевидно, что, стремясь справиться с переходным процессом самостоятельно, не опираясь на культуру, не предоставляя ей необходимой для ее функционирования свободы, государство с этой задачей не справилось да и не могло справиться. Собственно, этот период гипертрофированного функционирования государства можно отнести к одной из фаз в реальности исторического цикла функционирования культуры, закономерности которого отложили печать и на функционирование кино. Данная фаза свидетельствует о том, что в истории культуры развернулись переходные процессы. Гипертрофированная в истории роль государства явилась выражением этой переходности. Можно ли в этом случае утверждать, что кино удавалось осуществлять функции, нейтральные по отношению к государству, а точнее, к тому типу государства, что имел место в России в первой половине XX века. Можно ли также утверждать, что мы имеем дело с кино как чистым искусством или просто видом искусства. Естественно, оно было прежде всего средством коммуникации, а следовательно, средством массового воздействия на массы, каким сегодня предстает телевидение.

Таким образом, исходя из конкретно-исторического состояния культуры, т.е. состояния, в котором она оказалась на рубеже XIX—XX веков, мы наконец-то можем решить аксиологический вопрос, т.е. объяснить негативное к кино отношение, которое в начале XX века оказалось столь распространен-

ным. Это негативное отношение к кино как наиболее яркому проявлению массовости оказалось возможным в силу того, что некоторое время оно развивалось по законам, которые ничего общего не имели с тем, что к этому времени успела накопить культура в ее поздних элитарных формах. Поэтому массовость не случайно связывается с выпадением из культуры, с выходом за ее границы, с несоответствием тем ценностям, на которые культура до этого времени ориентировалась. В формах кино масса, функционирующая за пределами социальной структуры и иерархии, оказалась способной актуализировать и институционализировать стихии, которые культурой на предшествующих этапах ее истории вытеснялись в бессознательное. Прежде всего культурой элитарной, или, как иногда выражаются, культурой ученой, профессиональной. Выясняется (и этот вопрос проясняет функционирование кино на первых этапах его истории), что эта культура носит не столько даже элитарный, сколько субкультурный характер, т.е. связана с определенной средой, с определенными социальными группами и общностями, в частности, например, с некоторыми слоями городского населения.

Однако, решительно разводя кино и культуру, что дает возможность ощутить один из этапов в истории массовости, мы все же не можем закрывать глаза на то обстоятельство, что, оказавшись в полном отторжении от культуры в ее позднем состоянии, т.е. культуры, оказавшейся в границах «проекта модерна» с его запрограммированностью на противопоставление «творческого меньшинства» и «нетворческого большинства», кино все же уже на ранних этапах своего существования стремится искать контакты с культурой. Тем не менее на протяжении трех первых десятилетий оно находит контакт исключительно с одним из слоев культуры, который упорно вытеснялся из культуры Нового времени или той культуры, что развивалась с эпохи Ренессанса, а именно, с тем слоем, что связан с примитивом, лубком и фольклором, с одной стороны, и с тем слоем, который искусствоведы относят к так называемой «третьей культуре»<sup>10</sup>. Последняя уже не относится ни к создаваемому в крестьянских слоях фольклору, ни к создаваемому в элитарной среде в границах городской культуры профессиональному, «ученому» искусству<sup>11</sup>.

Собственно, заслуги этого слоя культуры, будучи кинематографом буквально реанимированными, нельзя переоценить. Именно «третья культура» сделала возможной первую форму контакта массовой коммуникации в формах кино с культурой. В реальности этот контакт означал контакт массовой стихии с культурой. Точнее, из прошлого культура извлекала формы организации, которые она, как казалось, успела изжить и забыть. Тем не менее, будучи гальванизированными, такие архаические формы позволили, с одной стороны, социализировать массовую стихию и начать вводить ее в русло культуры, а с другой стороны, продемонстрировать культуре направление, в котором она в будущем будет развиваться, когда процессы глобализации и планетаризации обяжут ее постоянно извлекать из прошлого формы, оказы-

вающиеся и эффективными, и конструктивными для функционирования культуры в радикально изменяющихся условиях<sup>112</sup>.

### **Воздействие кино по логике архаического ритуала**

Фиксируя в истории кино уже на первых этапах его истории некоторую соотнесенность с культурой, мы как бы подвергаем сомнению выводы, которые успели сделать, а именно выводы, касающиеся дисфункциональной роли кино по отношению к культуре. Выше констатировалось, как на одном из этапов вторжения массовости в историю кино вывело вызываемую к жизни с помощью техники систему массовой коммуникации из-под контроля культуры и как она стимулировала перерастание государственности в тоталитарную систему. Поэтому и образование массы как основной мотив, и гипертрофированное развитие средств массовой коммуникации за пределами существующей культуры, и даже гипертрофия государственности, оказавшейся оппозицией по отношению к культуре, — все свидетельствует о том, что длительный период в истории разворачивается за пределами культуры, и сама эта культура оказывается невостребованной. Все так, и мы не намерены от этого вывода отказываться, ибо в конечном счете наши сегодняшние тупики объясняются этими фиксируемыми обстоятельствами.

Тем не менее приходится обращать внимание и на вторую сторону дела, а именно: пусть культура и была отодвинута на периферию бурных революционных переустройств мира, однако она все же не переставала оказывать влияние на происходящее. Правда, в этом смысле особого разговора заслуживает то обстоятельство, что сама культура в XX веке не оставалась равной себе и не пребывала в неподвижном, статичном состоянии. Как и общественные структуры, культура так же оказывалась в кризисе, переживая распад традиционных своих структур, что представляло опасность для выживания человечества, не случайно мир входил в полосу не только революций, но и мировых истребительных войн. То, что это состояние оценивалось, когда оно, естественно, осознавалось, негативно, понятно. Это обстоятельство элиту не могло не беспокоить. Исключая радикалов, например футуристов, приветствующих распад и разрушение, интеллигенция не могла такой распад не фиксировать и подчас демонстрировала эсхатологические настроения.

Однако на рубеже XX–XXI веков можно констатировать, что кризис и распад был лишь одним из признаков состояния культуры. Обратной стороной этого кризиса была ее трансформация, обновление. По сути дела, произошло увядание одной и рождение другой системы ценностей. Как нами уже констатировалось, в XX веке угасала культура, начавшаяся развиваться после Средних веков, или по терминологии П. Сорокина — «чувственная» культура, и начинается становление какой-то новой культуры. Это

обстоятельство нельзя не учитывать, ибо направленные против культуры некоторые разрушительные тенденции в искусстве не могут оцениваться лишь негативно, поскольку, чтобы родилось новое, старое должно было подвергнуться разрушению. Некоторые художники таким распадом упивались и восторгались. Так, М. Элиаде, фиксируя в XX веке разрушительную тенденцию в искусстве, пишет: «При изучении некоторых недавно созданных произведений создается впечатление, что всю историю изобразительного искусства авторы хотели свести к *tabula rasa*. Это более чем разрушение, это погружение в хаос, во что-то вроде первозданной *massa confusa*»<sup>113</sup>.

Однако мы пока оставим в стороне вопрос о трансформации самой культуры и поставим вопрос о том, что кино как мощное средство массовой коммуникации уже на первых этапах своей истории демонстрировало не только дисфункциональные по отношению к культуре потенциалы. Можно даже утверждать, что с самого начала своего возникновения оно демонстрировало как выход за границы культуры, так и постоянные выходы в культуру с целью установления с нею контактов и функционирования под ее непосредственным воздействием. Правда, здесь возникает справедливый вопрос, а собственно, выходы в какую культуру имеются в виду? Ту ли, что успела быть сформированной элитой, создавшей в последние столетия в городской среде свою субкультуру или же какую-то другую? По отношению к раннему кино это не праздный вопрос. Новая ситуация функционирования искусства в XX веке, пожалуй, начинается с экспериментов, а точнее, выходов кино не только за пределы культуры, но и в разные культурные эпохи. Кино эти эксперименты удавались легче, ибо у нового технического искусства отсутствовали накопленные в течение столетий традиции, как это было с традиционными видами искусств. Поэтому в экспериментах, связанных с извлечением из памяти культуры разных форм и приемов, кино оказалось более свободным и пластичным, чем остальные виды искусства. Правда, эта свобода была относительной, поскольку в кино уже успели появиться связанные опять же с массовостью тяжелые вериги. Культура эпохи разложения традиционного общества успела продемонстрировать большой разброс элитарных художественных группировок, не связанных с массовой стихией и потому в своих экспериментах более свободных<sup>114</sup>.

Однако в эпоху массовости эти эксперименты могли не стать реальностью настоящего культуры, да, собственно, и не были такими. Они, скорее, были обращены в будущее. В этом смысле кино резко отличалось от них тем, что оно экспериментировало, испытывая давление настоящего, а именно все той же стихии массовости. Это обстоятельство стало решающим мотивом того, почему кино в налаживании контактов с новейшими элитарными тенденциями в искусстве в меньшей степени преуспело и в большей степени оказалось ориентированным на то, чтобы из памяти культуры извлечь то, что не входило в противоречие с массовой стихией. Более того, под воздействием процессов омассовления оно реабилитировало то, что в поздней

истории было вытеснено на периферию культуры. К сожалению, эта заслуга кино перед культурой до сих пор остается неосмысленной, а функции кино в этом смысле оказываются латентными. Как известно, Р. Мертон считал этот вклад социолога в науку связанным с выявлением латентных функций социальных институтов. Мы также ставим вопрос о таких латентных функциях кино, связанных с гальванизацией форм, функционировавших скорее в традиционных и, более того, архаических обществах и культурах. В становлении кино как вида искусства это обстоятельство сыграло значительную роль.

Выявление ретроспекций кино в культуры архаического и традиционного типа начнем с такой очевидной вещи, как затухание в массовых искусствах столь репрезентативной для художественных процессов XX века стихии диалога, без которой не существует искусство Нового времени, т.е. искусство, воплотившее в себе процесс индивидуализации и, если хотите, индивидуализма. Собственно, в Новое время именно в этой среде рождается то, что можно было бы назвать Автором. Как пронизательно показал М. Маклюен, в Новое время авторская субстанция в искусстве, да и в культуре в целом была институционализована не без помощи изобретения Гутенберга. Печатная культура как набирающий силу слой культуры в целом, став средством институционализации индивидуального начала, субъективности, обязывала в Новое время вернуться к рожденной еще в Античности стихии диалога, т.е. к форме постижения истины, рождающейся лишь в процессе столкновения различных личностных точек зрения, а не навязывавшейся со стороны и не предстающей внешней. Именно благодаря возможности культивирования диалога в культуре Нового времени и прежде всего в западной культуре и происходило бурное развитие литературы, трансформация ее в повествовательные формы, ставшие реальностью уже в XIX веке. Как эта эволюция происходит в истории, превосходно показано в исследовании Э. Ауэрбаха, проследившего, как рожденный сословной структурой общества принцип разделения стилей в истории постепенно разрушался, приводя к формам, в которых трагическое и комическое, низкое и высокое совмещались<sup>115</sup>.

Такое смешение стилей и новая форма синтеза в искусстве были конструктивными. Однако все дело в том, что наравне с прогрессивной тенденцией в искусстве можно было фиксировать и регрессивную тенденцию, которая, сразу же оговоримся, не была исключительно негативной, поскольку извлечения из памяти культуры архаических форм, соотносясь с регрессом, тем не менее оказываются конструктивными и для трансформации культуры, обновления последней. Очевидно, что в истории XX века активизация массовой стихии не была той средой, в которой могло беспрепятственно развиваться искусство диалога. Собственно, в реальности это искусство и затухает. Ибо в этом столетии коммуникация все более превращается в массовую. Это обстоятельство касается и искусства, начинающего функционировать в массовой среде, устанавливая контакты с массовой аудиторией. Техника сделала возможной такую ситуацию, когда вопрос об оригинале произведения

искусства перестает быть решающим. Как показал В. Беньямин, решающим в массовую эпоху оказывается функционирование произведения в сколь угодно многих копиях, из которых каждая оказывается идентичной оригиналу или даже является собственно оригиналом<sup>116</sup>.

Проблема заключается в том, что социальная среда функционирования произведения оказывается отнюдь не нейтральной по отношению и к содержанию, и к форме произведения, в данном случае фильма. В самом деле, новая эпоха или массовая эпоха культивирует искусство не диалога, а монолога. Или точнее было бы сказать, она возвращает к искусству монолога. В прошедшем столетии истина не рождалась в дискуссиях, в которых принимали участие носители разных точек зрения. Обычно она приходила откуда-то со стороны уже в готовом виде, и прежде всего из уст очередного цезаря, не важно, был ли этим цезарем Ленин или Сталин. Будучи произнесенной однажды, она тиражировалась по каналам массовой коммуникации, предназначенной для массовой аудитории, практически не принимающей участия в ее рождении и пассивно ее воспринимающей. Естественно, что эту истину разрешалось произносить не только цезарю, т.е. первому государственному мужу, но в том числе, например, и художнику. Только осуществлялось это под контролем государственных институтов, и прежде всего цензуры. По сути, эта истина даже не рождалась в сознании художника, а заимствовалась им, т.е. бралась в готовом виде, извлекалась из резолюции того или иного партийного съезда, т.к. предполагалось, что наиболее стратегически и идеологически ценные истины могли рождаться лишь в процессе партийных ритуалов.

Что касается искусства как особого вида деятельности, то в новой ситуации его предназначение заключалось в том, чтобы иллюстрировать освященные партийным съездом идеи. Не случайно в фильмах С. Эйзенштейна имеются цитаты из Ленина и Троцкого. Если с логикой наших размышлений согласиться, то получается, что, собственно, искусство вообще не так уж и нужно. Ставя себе целью организовать массу, государство может обойтись и без искусства. Тем не менее мы прекрасно знаем, как много внимания большевики уделяли искусству и какое значение придавала партия различным видам искусства, о чем и свидетельствуют резолюции специальных партийных совещаний и конференций по вопросам литературы, театра, кино и т.д. Значит, была причина, почему без искусства, которое стремилось сохранить традицию поздней культуры, связанную с диалогом (и потому вызывало постоянные замечания деятелей Кремля), партия обойтись не могла. Не могла же она обойтись без него потому, что опасалась утратить влияние на массу. Собственно, тут было чего опасаться, поскольку к середине 20-х годов революционный энтузиазм масс решительно пошел на убыль. Возникало разочарование в революционных идеалах, вообще в социализме. Это разочарование особенно остро переживала молодежь, о чем свидетельствовали организуемые партийными лидерами специальные дискуссии с участием художников.

Вопрос об отношении большевиков к искусству еще более прояснится, если понять прокомментированный С. Московичи один из значимых тезисов Г. Лебона. Дело в том, что на массу не действует ни логика, ни система доказательств. Единственно эффективный способ воздействия на массу — это система образов, способных выключить ее из повседневной реальности и перенести в воображаемый мир. Массу увлекает лишь та политическая идея, которая опирается на систему образов и которая в массовое сознание внедряется с помощью образа. Вот почему в новую эпоху искусство приобретает значение, которого оно не имело в эпохи элитарного функционирования. Искусство — способ, позволяющий облик социализма сделать привлекательным. Следует отметить, что вопреки реальности искусству, и в частности кино, это удавалось сделать. Отсюда и понятно, почему культурная политика большевистского государства предусматривает распространение искусства и приобщение к нему широких масс. В соответствии с этой политикой искусство превращается в способ внушения, суггестивного воздействия. В еще большей степени таким способом суггестивного воздействия оказывается искусство визуального типа, т.е. зрелищное искусство, вообще то, что мы называем массовой коммуникацией в ее визуальных формах. «На протяжении одного поколения, — пишет С. Московичи, — был совершен переход от культуры слова к культуре более могущественных «наглядных образов». Следует сказать, что, подобно тому, как книгопечатание создало базу критическому мышлению, радио и телевидение за этот короткий промежуток времени обеспечили автоматическому мышлению техническую базу и мощь, которую трудно было предвидеть»<sup>117</sup>.

Проблема, правда, заключалась в том, что, даже стремясь относиться к творчеству как тиражированию партийной истины, некоторые художники не всегда могли совладать с собственным Я. Оно все время порождало ситуации самостоятельного и субъективного поиска истины, в чем, собственно, и заключается специфика творчества. Тогда-то и вступала в силу цензура, предъявляя художнику веер замечаний и предложений по искоренению субъективности. Иначе говоря, художник XX века, исходя из родившейся в искусстве предшествующих столетий традиции, продолжал мыслить в соответствии с принципом диалога (а только это и свидетельствовало о его существовании как творческой личности). Между тем массовая среда, в которой он создавал произведения, успела регрессировать к форме монолога, т.е. к форме, удобной для коммуникации между вожаком или вождем, наделяемым харизматической аурой, с одной стороны, и толпой или массой, — с другой. Что касается харизмы, то ее присутствие в восприятии вождя является наиболее очевидным аргументом в пользу того, что история демонстрирует регресс в архаику. В связи с этим С. Московичи пишет даже о циклическом разворачивании истории, то уносящейся в будущее, то возвращающейся к первоначалу.

В данном случае вождь оказывается независимым по отношению к массе, а определяющим фактором. Хотя зависимость тут, собственно, все же име-



ла место, ибо, как показал З. Фрейд, вожди в демонстрируемых XX веком формах были порождением массовой стихии и без нее просто не могли бы возникнуть. Масса не то чтобы не хотела принимать участия в рождении истины, но ее просто устраивала пассивность и подчинение вождю. Именно масса виновна в том, что в культуре стиралась форма диалога и происходил регресс к монологу. По сути дела, этот регресс оказывался наиболее показательным моментом для регресса в более универсальном смысле. Ведь распад традиционного иерархизированного общества возвращал к предыстории общества, когда последнее еще не существовало. Но это состояние и есть состояние хаоса, когда масса была единственной реальностью. Поэтому регресс к монологу – выражение регресса общества эпохи распада в архаическое состояние истории. Как доказывали представители психологии масс как научной дисциплины, начиная с Лебона и кончая Московичи, массовое сознание моделирует структуру архаического сознания. Стоит ли удивляться, что в этой ситуации регресса как выражения переходной эпохи имеет место культивирование массовых искусств и прежде всего массовых искусств, развивающихся на технической основе. Стоит ли также удивляться тому, что именно в этих искусствах происходит реанимация характерных для архаического сознания и архаической культуры форм и приемов.

Собственно, имея намерение показать, что кино уже на ранних стадиях своего функционирования не является нейтральным по отношению к культуре (причем не к той культуре, которая создана к началу XX века элитой), мы обращаем внимание на функции кино, которые соотносимы именно с культурой. Среди этих функций можно назвать определяющую, вытекающую из того, что в культуре XX века уже на ранних этапах кино соотносимо с тем, что в архаических обществах представало ритуалом.

Имея намерение высказаться об этом более обстоятельно, сформулируем сначала наш главный тезис, столь значимый для распознавания роли кино, функционирующего с момента своего возникновения в массовой среде. Уже на ранних своих этапах кино для массы выступает в функции ритуала. Следовательно, одной из латентных его функций будет ритуальная функция. Мотивировка этого утверждения должна проиллюстрировать, что регресс художественного сознания в его кинематографических формах в формы архаической культуры возникает как следствие восстания масс или активизации в истории массовой стихии. Однако реагируя на эту стихию, кино не оказывается нейтральным и по отношению к культуре. Правда, под культурой следует подразумевать не культуру в тех ее формах, что сформировались на протяжении Нового времени, а культуру в ее ранних формах, когда развитое сознание личности или индивидуализм просто еще не мог иметь места. Регрессируя к архаическим формам культуры, кино тем не менее в этом состоянии не остается навсегда, а культурное наследие Нового времени с его индивидуалистическим потенциалом не будет ему долго чуждым. Но для этого должно прийти время.

Сформулировав тезис о ритуальной функции, в которой, собственно, и проявляется регресс искусства, в концентрированной форме выраженный в кино, вопрос о ритуале попробуем рассмотреть более детально и не только с точки зрения воздействия, но и содержательной и художественной формы. Прежде всего очевидно, что архаическая культура и индивидуализм — вещи несовместные. Что касается индивидуализма, то в поздние эпохи именно он и является подлинной основой диалога. Его отсутствие в архаических культурах означает коммуникацию в формах монолога, т.е. коммуникацию, в которой определяющим элементом является вождь. Касаясь ранее этого момента, мы упустили из виду характеристику моделируемой кино монологической коммуникации. Ее смысл заключается в том, чтобы помочь государству превратить массу в организованную массу или организовать массу. Но это можно сделать лишь в форме суггестивного воздействия, в форме внушения какой-то важной для вождя идеи и, соответственно, пассивного, некритического усвоения этой идеи массой. Собственно, такое суггестивное воздействие для массового искусства, и прежде всего для кино, оказалось решающим. Подобное отношение к кино в культуре появляется не в момент возникновения кино. Тип такого восприятия к жизни культура вызывает еще в архаические эпохи. Собственно, подобный тип восприятия и воздействия как раз для ритуала и характерен.

Касаясь компенсаторного характера восприятия фильма несвободным человеком в эпоху тоталитарного режима, мы уже подошли к сути ритуала или, точнее, сути кино, воспринимающегося по принципу ритуала. Ведь что, собственно, такое ритуал, как не институция, созданная для изживания массой страха, тревоги, беспокойства и отчаяния, как и вообще негативных эмоций? Ритуал — далеко не повседневное, а исключительное явление. Эта форма коллективного поведения возникает как следствие кризисных, переходных и, естественно, болезненно переживаемых ситуаций в функционировании обществ, порождающих специфическую невротическую ситуацию. Ритуал — способ борьбы с негативными эмоциями, которые, накапливаясь, могут оказаться разрушительными. Это способ изживания негативных эмоций и преодоления страха и отчаяния. В основе всякого ритуала оказывается процедура жертвоприношения, т.е. проекция массой вины за благополучие на жертву. Казнь этой жертвы или, как мы уже успели выразиться, фармака должна привести к успокоению массы.

Понимая смысл ритуала именно таким образом, зададимся вопросом, что в кино считать специфически ритуальным: то ли сам характер восприятия, предусматривающий участие в зрелище массы, то ли трансформацию восприятия в способ суггестивного воздействия, с помощью которого осуществляется магический процесс проекции на фармака вины за происходящее, то ли вообще содержание самого фильма, актуализируемое в жанре, сюжете, характере повествования, системе образов, персонажах и т.д.? Не отрицая двух первых аспектов, на которых, естественно, лежит печать ритуала, оста-

новимся на третьем значении ритуала, которое можно к кино применить. Не пытаясь анализировать все разнообразие актуализируемых в кино сюжетов и жанров, все же поставим вопрос так: не предстает ли чаще всего сюжет, развертываемый в кинематографических формах, как концентрированное выражение в символической форме того, что в самом обществе могло бы оказаться распространенным, массовым и разрушительным. Сюжет фильма чаще всего воспроизводит столь необходимый для очищения акт жертвоприношения, способствующий преодолению хаоса и рождению нового космоса, способного избавить людей от катастрофы, в которой они себя ощущают. Этот мотив может воссоздаваться в самых разных формах и аспектах. Подчас он может вообще не воспроизводиться, а лишь подразумеваться, но от этого не становится менее значимым.

Если мы согласимся с мыслью, что за каждым конкретным сюжетом в той или иной форме стоит этот соотносимый с архаическим ритуалом мотив, то нам нельзя не отметить, что этот повторяющийся, иногда выводимый в сознание, а иногда и остающийся неосознаваемым мотив означает присутствие в сюжете мифа как наиболее универсальной и отшлифованной формулы, для которой исторического времени не существует. Не важно, идет ли речь о драматургии архаического ритуала (если, конечно, применительно к нему можно использовать термин «драматургия»), о сюжетах авантюрного романа или о повествовательных формах кино, мотив жертвоприношения постоянно присутствует и в первом, и во втором, и в третьем случае. Это обстоятельство, позволяющее ощущать присутствие мифа уже на ранних этапах функционирования кино, дает возможность уже в первых фильмах ощутить память культуры в ее наиболее архаических состояниях. Если так подходить к делу, то очевидно, что уже на первых этапах истории кино по отношению к культуре оказывается отнюдь не нейтральным. Оно возвращается к наиболее элементарным ее механизмам, которые, как казалось, в искусстве Нового времени, чаще всего связывавшим свою судьбу с элитой и не имевшем контакта с массой, уже не существовали. Именно вторжение массы в историю пробуждает память культуры. Это осуществляется в кинематографических формах. При этом нельзя утверждать, что регресс в формах кино в первоистоки культуры можно оценивать лишь отрицательно. Наоборот, в формах кино реабилитируются формы коммуникации, которые являются спасительными не только для культуры этого времени или, скажем, архаических состояний культуры. Очевидно, что эта ритуальная функция сопровождает искусство на всех этапах его истории, и именно она ориентирована на поддержание стабильности культуры и на преодоление разрушительных стихий.

Пытаясь показать, как столь показательная для переходного времени массовая стихия определяет процессы восприятия кино и даже его формальные и содержательные структуры, обратим внимание на то обстоятельство, что психология масс особенно ярко проявляется в экстатических состояни-

ях, что тоже характеризует массовые реакции на кино. Первые представители психологии масс как научного направления уже отмечали трансформацию сознания людей, включенных в массовые общности и принимающих участие в коллективных действиях. Отмечалось, например, то обстоятельство, что включение индивида в массу изменяет соотношение в его психике между сознательным и бессознательным. В массе индивид утрачивает критическую способность, у него высвобождаются инстинкты, и он способен на такие поступки, которые бы в другой ситуации не мог себе позволить. Но самое главное, что имеет к нашей теме прямое отношение, это то, что индивид в массе утрачивает сознание границы между реальным и воображаемым. Воображаемое начинает казаться реальным. Не удивительно, что утопии расцветают тоже не без участия психологии масс. Предстоит еще осмыслить, как воздействовала массовая стихия на утопию, что нам известна по истории социализма. То обстоятельство, что он казался в России свершившимся фактом, лишь подтверждает, что подвергшиеся пропаганде массы утратили грань, разделяющую воображаемое и реальное. Однако сделанные по поводу трансформации психики индивида в массе замечания возможны и понятны лишь в том случае, если отдавать отчет о специфических состояниях массы или экзистенциальных состояниях. Как можно предположить, масса предрасположена к усвоению образов, а не понятий, потому что это усвоение происходит в исключительном состоянии, вытекающем из самого образования массы. Сам факт такого образования означает повышенное возбуждение и экзальтацию, что определяет и рецепцию. Находясь в таком состоянии, масса предрасположена воспринимать лишь то, что соответствует такому состоянию. Вот почему первые психологи масс отмечают, что масса склонна к преувеличению, но в еще большей степени к чуду, о чем свидетельствуют, например, современные формы мифологизирования вокруг летающих тарелок<sup>118</sup>.

Масса способна поклоняться далеко не каждому, кто появляется в поле ее зрения, а лишь тому, кто соответствует состоянию сознания, в котором она находится. Разумеется, речь идет об ораторе, политическом деятеле или о театральном актере. Например, в поисках примеров Г. Лебон обращался к театру. В конце концов, речь идет о всяком лидере, претендующем на то, чтобы увлечь за собой массу. Это относится и к вождям, для которых важно знать о состоянии массы, о ее готовности воспринимать те или иные идеи. Однако это имеет прямое отношение к художнику и особенно к художнику XX века, вынужденному творить, учитывая сложившуюся в этом столетии ситуацию. Стоит ли говорить, что художник, представляющий массовые виды искусства, должен владеть секретами воздействия на массу, как, например, С. Эйзенштейн, о чем и свидетельствуют его теоретические работы, в которых он пытался разобраться в закономерностях массового восприятия. Однако хотелось бы поставить вопрос о том, что ставшее фактом искусства омассовление вторгается в сокровенные процессы творчества и определяет творческий процесс. Более того, этот фактор стал определять отбор типа ху-

дожника. Если, как мы уже отметили, масса находится в возбужденном состоянии, то она готова воспринимать какое-то содержание в соответствующем этому состоянию ритме. Нам бы хотелось точнее определить это состояние массы. В данном случае можно сослаться на С. Эйзенштейна, которого не случайно интересовали экстатические состояния.

Пытаясь проанализировать различные виды толпы, Г. Блумер говорит о действующей и экспрессивной толпе. В отличие от действующей толпы, преследующей какую-то цель, экспрессивная толпа, которая по поведению ближе к публике в кинотеатре, своей целью имеет всего лишь снятие напряжения, разрядку. Эту толпу составляют возбужденные люди, находящиеся в состоянии контакта. В состоянии возбуждения индивиды теряют контроль и утрачивают самосознание. «Возбуждение толпы стимулирует дальнейшее возбуждение, не организуемое, однако, вокруг некоторого целенаправленного действия, которое могла бы стремиться выполнить эта толпа. В такой ситуации внешнее выражение возбужденных чувств становится самоцелью, поэтому поведение может принимать формы смеха, плача, крика, скачков и танцев»<sup>119</sup>. В данном случае речь идет не о восприятии кинозрелища, а скорее о массовых демонстрациях, карнавалах и т.д. Но вот что интересно. Фиксируя взаимное внушение людей, пребывающих в одном пространстве, исследователь утверждает, что, по сути дела, речь идет об экстатическом переживании с катарсическим исходом. «Индивид, который находился в состоянии напряжения, дискомфорта и, возможно, тревоги, внезапно получает полную разрядку и испытывает радость и полноту жизни, приходящие с подобным облегчением»<sup>120</sup>.

Пытаясь понять воздействие кино, С. Эйзенштейн для его характеристики пользуется понятием «экстаз». Видимо, мы не сделаем ошибки, если присущее массе состояние возбуждения соотнесем с экстатическим состоянием. Поступая так, мы получаем возможность воздействие кино соотнести с различными проявлениями массы в истории, в частности с теми, что имели место, например, в истории религии. Не случайно Э. Канетти уделяет внимание тому, как церковь организовывала массу в необходимом ей духе. Согласно Э. Канетти, массу можно разделять на заткрытую и открытую, т.е. массу в свободном состоянии, когда она способна расти до бесконечности. В истории существовали институты, ограничивающие ее свободный рост и загоняющие ее в формы, регламентировавшие ее поведение. Это прежде всего имеет отношение к церкви, ограничивающей увеличение массы с помощью пространства храма. «Благодаря равномерности служб, совершающихся в строго установленное время, точности воспроизведения знакомых ритуалов массе обеспечивалась возможность как бы пережить самое себя в прирученном состоянии. Это был эрзац удовлетворения потребностей более грубого и бурного характера»<sup>121</sup>.

Однако в XIX веке стало очевидно, что интенсивные процессы урбанизации способствовали увеличению массы в городах. Церковь не могла кон-

тролировать все проявления массы. Последняя начинала жить по собственным для нее законам, оказывая неожиданные воздействия на самые разные проявления общества. Поэтому трансформацию массы из закрытой в открытую Э. Канетти называет извержением, т.е. обретением массой свободы, ее способности к внезапному, быстрому и неограниченному росту. Пространством проявления массы становятся не только определенные точки городского пространства, т.е. храмы, но улицы и площади города<sup>122</sup>. «Со времен Французской революции эти извержения приобрели форму, которую мы воспринимаем как современную. Может быть потому, что масса основательно очистилась от содержания традиционных религий, нам легче стало наблюдать ее в чистом, если угодно, биологически чистом виде, без тех трансцендентальных смыслов и целей, которые раньше она позволяла в себя влить. История последних ста пятидесяти лет ознаменовалась резким увеличением числа извержений; это справедливо и по отношению к войнам, которые стали массовыми войнами. Масса уже не удовлетворяется благочестивыми обетами и обещаниями, она хочет испытать великое чувство собственной животной силы и страсти, используя для этого любые социальные претензии и поводы»<sup>123</sup>.

Однако, освобождаясь от регламентации своих проявлений церковью, масса не становится все же свободной. Эта регламентация продолжается в эстетических формах. В каком-то смысле можно утверждать, что с XVIII века эстетические формы существовали параллельно религиозным. Уже XIX век демонстрировал, как масса активно себя начинала проявлять в театрах, представляя в своих закрытых и потому ограничительных формах. Готовность массы к ограничению, в соответствии с эстетическими формами, породила потребность в театральном здании с большой вместимостью. Тогда-то и родилась утопия возрождения Античности, во всяком случае возрождения массовых зрелищных форм, характерных для Античности. Такая театральная утопия, отчасти реализуемая на рубеже XIX–XX веков, казалось, с одной стороны, удовлетворяла потребность массы освободиться от традиционных закрытых форм проявления, в частности от храма, а с другой — казалась открытой формой проявления массы.

Однако масштаб театральных зданий все же соотносится с масштабом храма. Единственной формой, позволяющей неограниченный рост массы, была спортивная форма, утверждаемая в связи с возрождением на рубеже XIX–XX веков спорта. Однако, может быть, для XX века наиболее репрезентативной формой ограничения массы оказался кинотеатр с большой вместимостью, имитирующий, с одной стороны, храм, а с другой — стадион<sup>124</sup>. Идея массового, общедоступного театра, выражением которой представлялся театр Античности, в XX веке была реализована именно в кинотеатре. Поэтому можно понять восторг одного из первых теоретиков кино Л. Деллюка, писавшего следующее: «У нас вдруг появилось настоящее народное искусство! У нас, у французов, которые никогда не имели его, и

если имели, то только в виде пышных царственных представлений, — церемоний минувшего величия церковной роскоши. Да и весь цивилизованный мир не имел еще такого грандиозного зрелища после празднеств в честь Диониса!.. Кино возвращает нам то объединяющее искусство, погребенное со времени греческого театра, где вся страна размещалась на ступеньках в тридцать тысяч мест и слушала трагедию»<sup>125</sup>.

И театр, и кино, как, собственно, и спорт стали специфическими формами проявлений закрытой массы. Однако по-настоящему масса все же начала проявляться не столько в названных художественных и нехудожественных формах, сколько в пространстве политической истории в целом, в массовых митингах и демонстрациях, движениях, массовом энтузиазме, массовых формах, деятельности и т.д. Иначе говоря, тоталитарные режимы XX века возникают под воздействием бунта массы против закрытых традиционных форм проявления и как новая форма проявления освободившейся массы, которая кончила тем, что снова загнала себя в формы тоталитарных режимов, т.е. продемонстрировала свойственное ей во все времена «бегство от свободы». Однако вход в историю, когда масса демонстрирует перманентную цепь извержений, оказался экспериментом колоссальной значимости. Этот эксперимент продемонстрировал архетипическую природу сознания массы, если, конечно, масса обладает сознанием. Эта архетипическая, а следовательно, и архаическая природа сознания массы не замедлила актуализироваться не только в институтах тоталитарного государства, например, в институте цензуры, направленной против инакомыслия, но и в исторических фигурах вождей, воспринимавшихся по образцу героев мифа или «культурных героев». Политическая история эпохи тоталитарного режима стала рентгенограммой сознания массы, а точнее, коллективного бессознательного. В этой истории действительно реальные события получали фантастическую ауру. Утверждая, что политическая история стала восприниматься и оцениваться в соответствии с архетипическими мотивами и образами, мы тем самым получаем ключ к функционированию кино этого времени, которое также демонстрировало не столько даже физическую реальность, как это полагает З. Кракауэр, сколько архетипическую реальность<sup>126</sup>.

Таким образом, избранный при исследовании массовости кино специфический ракурс дает возможность объяснить такие особенности творческого процесса, которые приоткрываются лишь в том случае, если мы их соотносим с психологией масс. При этом очевидно, что экстатические состояния, в которых масса пребывает, соотносимы с творческим процессом художника. Правда, видимо, с творческим процессом далеко не каждого художника. В психологии творчества существует традиция классификации художников, точнее, выявления типов художника. Можно предположить, что новая ситуация, в которой искусство оказывается с рубежа XIX—XX веков, воздействует на смену типа художника. Утверждается, точнее, становится предметом внимания в большей степени тот тип художника, творчество ко-

того соотносимо с массовыми экстатическими состояниями. Иначе говоря, новой эпохе соответствует тип художника-экстатика, имитирующего в своей коммуникации с публикой что-то вроде митинга, парада, массовой демонстрации. К такому типу художника можно отнести поэтов (например, В. Маяковского<sup>127</sup> и кинорежиссеров (например, С. Эйзенштейна). Сам С. Эйзенштейн, когда он касался вопросов психологии творчества, постоянно ссылаясь на Эль Греко, Э. Золя, Пиранези. Видимо, его предпочтения во многом определялись особенностями его собственного творчества. В названных художниках прошлого он находил то, что присуще и его творчеству. Видимо, такой выбор означал, что эти художники тоже были экстатиками, что соответствует реальности.

Когда А. Тойнби пытался в истории цивилизации уловить закономерности этапа надлома, внимание он фиксирует на том, что в центре внимания в такие эпохи оказываются лишь те, кого можно было бы назвать «спасителями». Это пророки, зовущие или в прошлое (пассеисты), или в будущее (футуристы). Переходная эпоха тоже порождает специфические массовые настроения. Например, ей присущи эсхатологические ожидания или предчувствия конца света, катастрофы, за которой последует наступление Царства Божия и всеобщее преображение. Однако эти настроения актуализируются в образе, выражающем силы зла, обычно в Антихристе, и в образе побеждающего эти силы воина, спасителя, вождя. Естественно, что в истории постоянно появляются реальные исторические лица, которых масса наделяет этими сохраняющимися в коллективном бессознательном образами. Но очевидно, что дело здесь не просто в наделинии конкретных людей внеисторическими образами или архетипами, но и в том, что такое наделиние происходит в специфическом или в экстатическом состоянии. Видимо, и в XX веке, особенно в революционной ситуации, исторические лица наделялись такими архетипическими признаками. Чтобы в этом разобраться, необходима реконструкция исторической психологии, понимание той массовой экзальтации, что сопровождает революционные эпохи.

Реконструкция исторической психологии, заключающаяся и в том, чтобы выявить массовые экстатические состояния, способствующие высокой оценке одних идей и низкой оценке других, гипнотической притягательности одних исторических лиц и отторжению других, позволяет явления XX века сблизить с удаленными эпохами. Ведь что, собственно, такое эти самые экстатические состояния, имевшие место в XX веке, как не провал в архаические состояния, как не регресс в архаические культуры. Собственно, это психология, сопровождавшая ритуалы, суть которых составляло жертвоприношение, т.е. предание смерти фармака, с помощью чего общность преображалась, преодолевала напряжение, страхи и беспокойство. Поэтому можно говорить о психотерапевтическом эффекте ритуала. Этот эффект очевиден, если исходить из того, что ритуал возникает как следствие столкновения общности с кризисными ситуациями и ее единство оказывается под



угрозой. «Коллектив стремится каким-то образом компенсировать утрату и тем самым сохранить смысл своего существования. Эту компенсаторную роль в традиционном обществе успешно выполнял ритуал. С его помощью достигается чувство сопереживания, солидарности, что хотя бы частично помогает облегчить тяжесть потери»<sup>128</sup>.

Однако это лишь одна сторона вопроса. Разумеется, ритуал необходим и эффективен лишь в ситуации кризиса, когда регламентирующие и организующие проявления массы традиционные формы перестают быть эффективными. Но в ситуации кризиса закрытых форм масса оказывается предоставленной себе и начинает увеличиваться до бесконечности. Однако дело не только в способности массы к неограниченному росту, как полагает Э. Канетти, но и в том, что, проявляя себя за пределами традиционных форм, она оказывается способной к разрушительным действиям. Церковь регламентировала проявления массы пространством храма, причем пространством колоссального размера не только потому, чтобы закрыть массу, сделать ее покорной и несвободной. Собственно, организуя массу в пространстве храма, церковь на самом деле сдерживала ее стихийные и потому разрушительные влечения. Поэтому в данном случае для церкви важно было даже не пространство храма, на чем делает акцент Э. Канетти, а регламентация массы в форме ритуала. Это означает уже не только количественную, но и качественную характеристику массы, реальность ее сознания. Чего же пугались представители церкви в массе? Видимо, того, против чего направлен ритуал как институт у всех народов и во все эпохи — против всеобщего, взаимного разрушения, тотальной жестокости, когда индивиды в том или ином этносе оказываются по отношению друг к другу врагами.

Иначе говоря, все оказываются втянутыми во взаимное истребление и в тотальное насилие. Собственно, когда мы говорим о кризисе какого-либо общества, то под этим следует понимать ситуацию, когда по отношению друг к другу все оказываются врагами, а следовательно, каждый оказывается потенциально готовым к насилию. Единственным барьером, способным тотальному насилию противостоять, в архаических культурах оказывается лишь ритуал как прообраз всякого искусства<sup>129</sup> и соответственно наиболее универсальных его функций. Ритуал действует по принципу громоотвода, способного отвести угрозу, переключить опасность, разрядить ее, изжить с помощью каких-то действий. Каких же? Отвечая на этот вопрос, мы подходим к существу не столько даже ритуала, сколько искусства как такового. Чтобы ритуал был эффективен, чтобы он мог противостоять тотальному насилию, он должен в специфической форме воспроизвести акт насилия, который бы позволил изжить тотальное насилие в реальности. Как пишет Р. Жирар, «коллектив пытается обратить на жертву сравнительно безразличную, на жертву «удобоприносимую» то насилие, которое грозит поразить его собственных членов, тех, кого оно хочет любой ценой защитить»<sup>130</sup>. Иначе говоря, в случае с ритуалом мы имеем дело с замещением. Чтобы не допу-

стить взаимного истребления, люди принимают участие в ритуале жертвоприношения. Жертва становится замещением этого тотального истребления. В этом и состоит наиболее универсальный смысл ритуала. Поэтому касаясь генезиса ритуала в архаических культурах, жертву Р. Жирар соотносит с построением всего коллектива. «Жертва не замещает того или иного находящегося под особой угрозой индивида, не приносится тому или иному особо кроваждному индивиду — она одновременно и замещает сразу всех членов сообщества, и сразу им всем приносится. Жертвоприношение защищает сразу весь коллектив от его собственного насилия, оно обращает весь коллектив против жертв, ему самому посторонних. Жертвоприношение фокусирует на жертве повсеместные начатки раздора и распыляет их, предлагая им частичное удовлетворение»<sup>131</sup>.

Функцию ритуала в архаических культурах невозможно переоценить, ведь лишь с его помощью в коллективе можно было устранить столь неизбежные в ситуации кризиса и предстоящие в форме насилия, раздора и мести разрушительные процессы. Как пишет Р. Жирар, «жертвоприношение пытается устранить раздоры, соперничество, зависть, ссоры между братьями, восстанавливает в коллективе гармонию, усиливает социальное единство»<sup>132</sup>. Если по какой-либо причине потребность в насилии не удовлетворяется, то оно продолжает накапливаться, пока не достигнет пика и не проявится в реальных разрушительных акциях. Поэтому функция ритуала заключается в успокоении возбужденных от непрекращающейся цепи насилия индивидов, в предотвращении возможных конфликтов, в подавлении коллективной агрессии. Однако в том-то и дело, что блокирование с помощью ритуала насилия осуществляется в форме того же насилия, поскольку ритуал и есть насилие. Ритуал — это легализация и институционализация насилия, с помощью которого предотвращается насилие в его тотальных формах. Чтобы предотвратить очередное насилие из мести, как и последующие проявления насилия, с помощью ритуала делается упреждающий ход. Для изживания цепной реакции мести коллективу предлагается жертва. В этом случае взаимное насилие переключается на жертву, смерть которой остается без последствий, т.е. насилие, направленное на жертву, остается без наказания, и мести за ритуальное преступление можно не опасаться. Таким образом, жертва оказывается исходной точкой примирения индивидов, что и способствует выживанию общности. Правда, ситуация стабильности в жизни коллектива, достигнутая с помощью ритуала жертвоприношения, не может продолжаться вечно. Последующее существование коллектива связано с накоплением деструктивности, а следовательно, с новым кризисом, в результате чего в общности вновь возникает напряженная ситуация, а индивиды оказываются во враждебных отношениях. Вновь нарастает тотальное отчуждение и насилие, которое можно преодолеть лишь с помощью нового ритуала.

Собственно, первоначально содержащееся в ритуале искусство предполагало настоящее убийство. Ценой умерщвления жертвы оказывается воз-

возможность выхода из заколдованного круга преступлений. Однако со временем (и здесь мы уже касаемся того этапа в истории культуры, когда искусство автономизируется от ритуала) жертва перестает быть реальной и становится символической. Иллюзорное, сценическое воспроизведение жертвоприношения способно стать замещением реального жертвоприношения. Когда это происходит, мы с полным основанием можем полагать, что начинается подлинная история искусства как самостоятельного института, воссоздающего символические акты жертвоприношения, способные осуществлять социально-психологические или компенсаторные функции, т.е. функции изживания негативных, разрушительных влечений массы. Иначе говоря, вместо реального жертвоприношения искусство создает символическое жертвоприношение, способное нейтрализовать тотальное насилие и освободиться от разрушительных эмоций. Конечно, в данном случае трудно говорить об искусстве как ритуале, ведь жертва уже нереальна. Однако проведенная между ритуалом и искусством граница не перечеркивает общности ритуала и искусства. Если рассматривать эти институты с функциональной точки зрения, то очевидно, что их эффект заключается в одном — изживании разрушительной стихии, что и следует связывать с выживанием общности или общества. Ведь лишь изживание разрушительных эмоций позволяет людям наладить между собой отношения, объединиться и соответственно выжить.

Касаясь этой функции искусства, мы называем ее ритуальной функцией, смысл которой заключается в компенсации. Следовательно, соотношение искусства и ритуала позволяет уточнить смысл компенсаторной функции. В то же время, имея в виду ритуальную функцию искусства, под ней мы подразумеваем и катартическую его функцию, упоминание о которой в литературе можно часто встретить. В самом деле, ведь что, собственно, такое ритуал, как не экстатическое сопереживание воспроизводимому акту жертвоприношения, с помощью которого происходит очищение, освобождение от разрушительных и негативных эмоций. Но такое очищение, освобождение составляет смысл катарсиса, а следовательно, и катартической функции искусства. Когда Р. Жирар говорит о ритуале, он неизбежно подходит к выявлению его катартической функции<sup>133</sup>. Но поскольку искусство выходит из ритуала, то ему также оказывается свойственной катартическая функция.

Так, пытаясь представить кино с функциональной точки зрения, точкой отправления мы делаем ритуал как архетип его социального функционирования. Именно выявление латентных функций кино, а такими латентными функциями как раз и предстают его ритуальные функции, и позволяет понять его функционирование как социального института. Может быть, этому институциональному рассмотрению кино в большей степени способствует его соотнесенность с жертвоприношением, которое, как считает Р. Жирар, есть древнейший социальный институт<sup>134</sup>. Но поскольку речь идет о ритуале как об институте, то здесь все решает не индивидуальный, а коллективный аспект. Иначе говоря, как предполагает ритуал, в акте жертвоприношения,

т.е. убийства или осуществляемого в ритуальной форме насилия должны принимать участие все члены коллектива без исключения. Поэтому в данном случае жертвоприношение предстает коллективной акцией или, иначе говоря, оно демонстрирует акт причастности каждого, а потому мы имеем дело с коллективным убийством.

Однако представление о рецепции кино как ритуале, имеющем коллективную природу, было бы неполным, если мы не коснемся содержательных характеристик фильма. По сути дела, рецепция фильма в соответствии с ритуалом позволяет понять архетипические структуры конкретных фильмов. Здесь нам снова придется вернуться к соотношению внутритекстовых и внетекстовых связей в фильме. Очевидно, что какие бы объективно существовавшие в истории события и лица в фильмах ни воспроизводились, их восприятие тем не менее происходит по логике ритуала, т.е. жертвоприношения. Прежде всего этого требует заполняющая кинотеатры масса. Но если требует, если у нее есть такая потребность, то это желание актуализируется в рецепции фильмов. Даже если авторы фильма не предполагали архетипическую интерпретацию конкретных сюжетов, их фильмы могут восприниматься в соответствии с архетипами, т.е. по логике ритуала. Поэтому не будет преувеличением утверждать, что автором фильма в такой же степени является режиссер, как и наполняющая кинотеатры массовая публика. Кстати, это обстоятельство было подмечено рано. Так, А. Топорков подметил, что в раннем кино происходит возрождение мифологического мышления, поскольку персонажи фильмов воспринимаются героями мифов, а центральные герои — культурными героями<sup>135</sup>.

О том, насколько активными оказывались внетекстовые связи, свидетельствует не только раннее кино, но и кино на последующих этапах развития. Так, мы показали, например, что эффект фильма «Чапаев», оказавшегося наиболее любимым у массовой публики, во многом зависел от того, что масса приносила в восприятие реального исторического лица — Чапаева столь значимые для эстетических горизонтов публики первых десятилетий XX века фольклорные и мифологические мотивы<sup>136</sup>. Подобное привнесение превращало Чапаева в фольклорный образ разбойника или народного мстителя. Известно, что фигура разбойника в отечественном фольклоре всегда романтизировалась. Всякий, кто восставал против несправедливости, назывался «разбойником». «Кто смеет идти против мира? — задавал вопрос М. Бакунин. — Мы видим, что кроме царя, его чиновников и дворян, стоящих собственно вне мира или, вернее, под ним, есть в самом русском народе лицо, смеющее идти против мира: это разбойник. Вот почему разбой составляет важное историческое явление в России — первые бунтовщики, первые революционеры в России, Пугачев и Стенька Разин, были разбойники»<sup>137</sup>.

В том-то и заключалась трагическая вина восставшего против несправедливости человека, что он ставил себя вне закона, обрекая тем самым себя на смерть. Следовательно, архетип разбойника предполагал определенную сю-

жетную схему с трагическим исходом. В истории России народная оппозиция каждый раз выражала себя в том числе и с помощью воскресения образа Степана Разина и разиновщины. «Разиновщина, — писал Н. Фирсов, — была крупным обострением хронической народной оппозиции, и когда этот момент процесса прошел, то она благодаря воспоминаниям сделалась психологическим элементом, не исчезнувшей, с подавлением мятежа народной оппозиции, психологическим прецедентом, способным при подходящем случае оживлять разинское настроение в народе»<sup>138</sup>. Настроение «разиновщины» сопровождает все революционные потрясения. Однако романтический образ разбойника продолжал выражать коллективное бессознательное в обществе и на протяжении «спокойных» 20-х, и в начале 30-х годов. Обращая внимание на идеализацию некоторыми поэтами 20-х годов новых «разбойников», Н. Бухарин писал: «Казалось бы, что в наше время эти добродетели должны были бы давно исчезнуть. Но поди ж ты! Такова уж цепкая хватка исторического прошлого, ставшего составной частью быта, что старые, почтенные, покрытые пылью солиднейшей давности повадки и сейчас еще пользуются правами гражданства»<sup>139</sup>. И далее: «Очень хорошо когда-то было воспевать «пугачевщину», — но при Советской власти она предстала бы как «антоновщина». «Чудо-богатыри», «быстрым взмахом» кидающих в «Волгу-мать родную» персидскую княжну, могут оставаться поэтическим образом, но не более того. Практически нам нужны совсем другие люди, трезвые, дельные, энергичные, умеющие считать время и добиваться максимального эффекта, ищущие новых и новых усовершенствований, люди, твердыми ногами, с литыми мускулами, идущие к раз поставленной цели»<sup>140</sup>.

Бюрократический гнет, который испытывала общественность, не мог не вызывать протеста в различных слоях общества. Например, в докладе на XIV съезде ВКП(б) массовое крестьянское сознание Л. Каменев сравнивал с кипением огромного котла, из которого может вырваться пар и сорвать крышку. «...Давление этих масс чрезвычайно сильно, а наше государство и наша диктатура запирают этот котел тоже чрезвычайно сильно, и когда здесь открывается малейшая щелочка, то весь напор этой враждебной нам идеологии, вся сумма голосов этого большинства населения и большинства держащих в своих руках большую массу продукции, — они в эту малюсенькую щелочку давят со всей силой, которую имеет класс»<sup>141</sup>. Разумеется, эти социально-психологические процессы не получали на экране непосредственного воспроизведения. Однако они проецировались на фильм даже в том случае, когда он им не во всем соответствовал. Ясно, что для возрождения архетипа разбойника в этот период возникала благоприятная социально-психологическая ситуация. В атмосфере, когда некоторые деятели партии видели в реальности воплощенный образ макиавеллиевского «Государя», массы для осмысления тех же процессов вновь вызвали в своем сознании образ разбойника, о чем и свидетельствовала массовая популярность фильма «Чапаев».

### Кино в функции ритуала с точки зрения исторических флуктуаций культуры

Для выявления ритуальных функций кино мы обращаемся к Р. Жирару потому, что у этого исследователя можно найти сопоставление кризиса, имеющего место в архаических культурах и послужившего основанием для возникновения ритуала как социального института, с ситуацией XX века, когда имеет место проявляющийся в социальном хаосе, в отрицании социальной иерархии, в падении престижа отца и т.д. перманентный кризис. «Отныне насилие властвует надо всеми нами открыто, в колоссальной и жестокой форме технологических вооружений... Безмерность насилия, долго высмеиваемая и не понимаемая ловкачами западного мира, в неожиданной форме заново появилась на горизонте современности»<sup>142</sup>. Видимо, переживаемый в XX веке взрыв насилия – выражение переходности этого столетия. Речь идет о кризисе, который делает актуальной функцию ритуала, в том числе в светской эстетической форме. В этом смысле в этом столетии кино, функционирующее в ритуальной, катартической и компенсаторной функции, невозможно переоценить. Например, в Античности ритуальные функции искусства осуществляла прежде всего трагедия, вообще театр. В связи с этим Р. Жирар пишет: «Вместо того, чтобы замещать изначальное коллективное насилие храмом и алтарем, на котором будет совершаться реальное убийство жертвы, люди устроили театр и сцену, на которой судьба этой «катармы, разыгранная актером, очистит зрителей от их страстей, вызовет новый катарсис – индивидуальный и коллективный, и тоже спасительный для общины»<sup>143</sup>. Что касается XX века, то характерная первоначально для ритуала катартическая и соответственно компенсаторная функция перешла к кино, которое и превратилось в столь беспрецедентное для этого столетия средоточие омассовления. К этому времени ритуал в своей первоначальной форме уже не существовал.

Однако многое из того, что происходило в XX веке и не только в художественной сфере, можно сблизить именно с ритуалом. При этом соотношение массовых проявлений, например восприятия фильмов, с ритуалом будет не до конца понятным, если не коснуться универсальных ценностных координат, без которых ритуал не существует. Это означает уже характеристику состояния не только массы, но и культуры в целом. Ритуал не будет понятен, если мы не имеем представления о том, что в культуре является сакральным. Собственно, то, что ритуал предстает как жертвоприношение, еще не объясняет его сути. Ведь если приносится жертва, то она приносится с какой-то целью. Эта последняя обычно определяется кризисной ситуацией, в которой общность оказалась. Кризис – это накопление негативных эмоций, свидетельствующих о всеобщем неблагополучии. Такое неблагополучие необходимо преодолеть, найти выход, создать новый космос, который бы воспроизводил некогда сотворенный героическими предками гармонический космос. Следовательно, смысл ритуала заключается в том, чтобы вернуть

утрачиваемые в неблагополучном, погрязшем во зле мире ценности. Эти последние и есть сакральные ценности. Ради укрепления и сохранения этих сакральных ценностей жертвоприношение и происходит. Поэтому смысл ритуала понятен лишь в соотнесенности с сакральными ценностями.

Но, может быть, имея в виду такие ценности, мы рассматриваем исключительно архаические культуры? Как можно серьезно говорить о сакральных ценностях применительно к современному, т.е. секуляризированному миру? Тем не менее говорить можно. Мы уже говорили о том, что с рубежа XIX–XX веков процесс омассовления демонстрирует регресс культуры и провал в архаические состояния. В данном случае предстоящая в XX веке в массовых формах вспышка сакральности также означает следствие такого провала и регресса. Раз происходит распад традиционных обществ и, соответственно, активизация хаоса, стоит ли удивляться, что имеет место возрождение архаических форм и состояний. Вспышка в секуляризированной поздней культуре сакрального объясняется именно этим возрождением.

Многие философы, а не только специалисты по психологии масс отмечали, что массы способны политику превращать в религию, иначе говоря, способны относиться к политическим ценностям как к религиозным. Но это как раз и означает сакрализацию политики, без которой трудно объяснить прорвавшиеся в историю XX века фанатизм и жестокость. Как и в архаических культурах, жертвы приносились ради поддержания и сохранения сакральных ценностей. Политическая история XX века свидетельствует о постоянных поисках фармаков и их уничтожении. Подобные жертвоприношения происходили с одобрения и часто при участии массы. Именно это обстоятельство иллюстрирует трансформацию политики в религию, точнее, нетерпимость, которая в истории раньше имела место в религиозных формах. Что касается искусства, то тиражируемые им идеи и образы не выпадали из политического контекста. Те же, что выпадали, искоренялись цензурой и словно бы не существовали. Их приходится открывать спустя десятилетия. Искусство как социальный институт также функционировало ради поддержания сакрального. А о сакральном не рассуждают, его не подвергают сомнению. Ради него жертвуют жизнью и идут на смерть. Или добровольно, или по принуждению тех, кто убежден в том, что это необходимо. В ситуации открытого общества, когда утверждают себя демократические, либеральные ценности, воспоминание об этом ужасает. Происшедшее кажется вопиющим варварством. Спокойно говорить об этом невозможно и хочется забыть. Но это было.

Вопрос этот усложняется тем, что, в отличие от архаических обществ, поддержание сакральных ценностей стало прямым делом государства и его институтов. Поэтому отторжение в обществе всего, что не соответствует сакральным ценностям, жестоко пресекалось и отторгалось. Это в полной мере касается и искусства. Деятельность цензуры напрямую связана с осознанием границы между сакральным и тем, что от него отклоняется. В этом заключа-

ется смысл исторической психологии. Задача исследователя реконструировать эти сакральные состояния в истории, в которых вызывающие восторг подвиги самопожертвования сосуществуют с вопиющими злодеяниями. Такое нравственное отторжение предшествующего этапа в истории сегодня объясняется осознанием того, как неконструктивно вызывать духов прошлого, к каким плачевным последствиям могут привести гальванизированные архаические формы. Но гальванизация архаики в социальном поведении объясняется именно распадом традиционных иерархизированных обществ и активизацией масс, т.е. возвращением функционирования обществ к первоистокам. Она объясняется также и тем, что культура, сформированная последними столетиями и подразумевающая активное развитие личного начала, перестала контролировать процессы переходного времени. Более того, она сама вступила в фазу радикального преобразования. В силу отмеченного контроля культуры, бифуркационные процессы продемонстрировали свою разрушительную мощь.

Так можно заключить наши соображения по поводу разворачивающихся процессов. Напомним читателю, что сначала мы показали, как процессы омассовления вышли за границы культуры и в силу этого перестали испытывать на себе ее воздействие. Затем, пытаясь вывести функции кино, исходя из соотнесенности кино и культуры, мы попытались показать, что уже на первых этапах своей истории кино не функционировало лишь за пределами культуры, не имея к ней отношения. Культура все же принимает участие в становлении кино и как средства коммуникации, и как вида искусства. Правда, речь идет не о той системе культуры, что сложилась в Новое время. В ситуации омассовления активизировалась память культуры, что привело к активизации ее наиболее архаических пластов и, естественно, проявилось в давлении внетекстовых связей фильма. В создавшейся ситуации, казалось, это был единственный и конструктивный выход. Прорыв архаики в политическую историю и в историю искусства соответствовал массовой стихии столетия. Однако очевидно, что он не мог не привести к нравственным деформациям, последствия которых мы продолжаем испытывать и осмыслять до сих пор.

Сейчас остается попытаться осмыслить логику разворачивания процессов омассовления в последующие периоды. Очевидно, что деформация развивающейся с эпохи Возрождения новой культуры не могла продолжаться длительное время. Разумеется, вторжение архаики было непривычным, неожиданным. Но архаика имела место не только в политических акциях, связанных с воздействием массы и с проявлением ее энергетизма. На вооружение ее стремились взять художники нового поколения, примыкавшие к тому, что сегодня называют авангардом. Не случайно футуристы культивировали все, что связано с массой. Между массой и новой элитой, оказывается, были точки соприкосновения. Собственно, интерес к архаике можно было ощущать уже у русских символистов как элитарной субкультуры. Удивительно, но все,



что несла с собой масса, а именно прорыв в сакральное, можно фиксировать уже у символистов.

Приближаясь к процедуре выделения этапов на протяжении XX века, в основу которой мы положим соотнесенность функций кино и культуры, отметим, что значение архаического пласта культуры, активизации которого способствовало омассовление, не исчерпывается лишь тем, что он явился следствием активизации в XX веке массовой стихии. Раз культура вспоминает о своих, казалось бы, преодоленных слоях, составляющих коллективное бессознательное, то, видимо, в ее новом положении это необходимо. Действительно, и тут мы подходим к одной из самых значимых проблем в соотношении функций кино и культуры. XX век потому и оказывается переходным, что на всем его протяжении происходит трансформация не только общества, но и самой культуры. То, что в этом столетии многое разворачивается за ее пределами, нельзя оценивать лишь негативно. В этом и заключается смысл бифуркации. В прорвавшихся в историю явлениях был конструктивный смысл, обращенный в будущее и соответственно к тем новым формам, которые культура приобретает лишь со временем.

Здесь в осмыслении трансформации не только общества, но и культуры, и прежде всего культуры, мы могли бы опереться на некоторые авторитетные социологические концепции XX века, в частности концепцию П. Сорокина, которая, на наш взгляд, продолжая одну из значимых парадигм в философии истории — циклическую парадигму, является наиболее конструктивной. Преимущество этой парадигмы состоит в том, что в ней начисто отсутствует тот эсхатологизм, который, например, ощущается во все еще не забытой наукой рубежа XX—XXI веков книге Шпенглера. Конечно, происходящее в истории с рубежа XIX—XX веков, и в частности с массовыми процессами, можно осмыслять как выражение тотального распада, кризиса и, соответственно, «заката» культуры, как это, собственно, и представлено у Шпенглера и не только у Шпенглера. Параллель Запада на рубеже XIX—XX веков с поздней Античностью у Шпенглера весьма красноречива. По сути дела, Шпенглер предполагал закат, т.е. исчезновение западной культуры, как в свое время имел место закат Древнего Рима. Поскольку многие процессы казались подтверждением тезиса Шпенглера, то его книга имела колоссальный резонанс, в том числе и в России, в которой предсказания о «закате» Запада в том духе, в котором высказывался Шпенглер, имели место еще и в XIX веке. Достаточно указать хотя бы на мыслителей славянофильской ориентации. Однако последующее разворачивание истории свидетельствовало о поспешности прогнозов Шпенглера, хотя он тоже не утверждал, что закат может произойти внезапно, в границах десятилетия или даже столетия.

На наш взгляд, более трезвое и конструктивное осмысление происходящего в XX веке на уровне культуры позднее было проделано П. Сорокиным. Во-первых, сам П. Сорокин инвентаризировал в специальной работе все предшествующие его исследованию циклические теории, имеющие место

в философии истории<sup>144</sup>. Во-вторых, как уже отмечалось, видение совершающихся в XX веке процессов в истории он очистил от эсхатологизма. Разумеется, как и О. Шпенглер, П. Сорокин тоже предлагает морфологию всемирной истории. Она нужна ему для того, чтобы объяснить происходящее в XX веке и объяснить на фоне аналогичных ситуаций или, как он выражается, исторических флуктуаций, колебаний. В случае с XX веком речь также должна идти не о закате и смерти культуры, прежде всего европейской, а просто об очередной флуктуации. Что же составляет смысл такой флуктуации?

Если исходить из теории П. Сорокина, то основой таких флуктуаций в истории является перманентно происходящая смена ценностей и прежде всего ценностей чувственного и ценностей идеационального типа. По сути дела, речь идет о двух альтернативных типах культур, в соответствии с ориентациями которых развиваются и функционируют на протяжении некоторого времени (нескольких веков) социальные системы. Развитие одной культуры, скажем, культуры чувственного типа не может быть вечным. Со временем энергетизм этой культуры иссякает, а ее ценности оказываются в кризисе, что в обществе порождает хаос, и, следовательно, в истории имеет место то, что в науке принято называть инверсией. Правда, современные ученые (прежде всего А. Ахизер и последователи его теории) почему-то это понятие используют применительно исключительно к русской культуре. В понятие инверсии вкладывается в этом случае идея разрушительного процесса, когда нарушается принцип преемственности, последовательности, и культура, перечеркивая смысл предшествующего этапа, в своем развитии начинает исходить из принципиально новой системы ценностей. В этом случае акцент ставится на том, что инверсия происходит не постепенно, а стремительно, как ставящая все с ног на голову революционная акция. Предполагается, что все это и характерно для русской культуры, когда после каждого инверсионного переворота история начинается с чистого листа.

Возможно, в русской культуре инверсия в истории имеет исключительные черты и, в частности, носит разрушительный характер, особенно по отношению к традиции (скажем, русский художественный авангард начала столетия этим как раз и отличается). Тем не менее специфическое проявление в русской истории принципа инверсии не означает, что он не характерен для западной истории. П. Сорокин обнаруживает, что в западной истории, как, видимо, и во всякой другой истории, цепь флуктуаций предстает цепью инверсий, когда происходит переход от ценностей культуры одного типа к ценностям культуры другого типа. Выстраивая морфологию всемирной истории по культурологическому принципу, своей задачей П. Сорокин ставит прежде всего выявление причин катастрофического развертывания истории XX века. Это развертывание действительно предстает катастрофическим. Поэтому у Шпенглера были основания для эсхатологической интерпретации совершающихся в XX веке процессов.

Однако в этом катастрофизме П. Сорокин усматривает всего лишь очередную флуктуацию в историческом процессе. Направленность этой флуктуации на этот раз связана с кризисом культуры чувственного типа. По своей значимости эта флуктуация может быть сопоставлена с флуктуацией, совершающейся на исходе средневековой культуры или, если исходить из терминологии П. Сорокина, культуры идеационального типа. Смысл последней заключается в том, что любое проявление чувственной реальности не имеет самодовлеющего значения, а соотносится со сверхчувственными, трансцендентными ценностями. Кризис культуры этого типа одновременно связан с формированием ценностей культуры другого типа или культуры чувственного типа, которая порывает со сверхчувственной стихией, что оборачивается кризисом религии, развитием науки, социологизацией представлений об обществе и человеке и т.д. Однако в отличие от совершившейся в ситуации перехода от Средних веков к Ренессансу флуктуации, флуктуация, имеющая место с рубежа XIX–XX веков, заключается в кризисе культуры чувственного типа, развивавшейся с эпохи Ренессанса и в начавшемся процессе формирования культуры идеационального типа. Тут следует отметить, что посредником между двумя названными типами культур выступает культура идеалистического типа, или смешанная культура. Поэтому можно утверждать, что с рубежа XIX–XX веков начинает формироваться предвосхищающая развитые фазы культуры идеационального типа идеалистическая культура.

Таким образом, очевидно, что придающая большое значение переходным процессам, сопровождающимся социальным хаосом и катастрофизмом сознания, теория П. Сорокина свободна от излишнего и ложного эсхатологизма, она преодолевает уязвимость предшествующих парадигм, имеющих место в философии истории. Сам П. Сорокин пытается дистанцироваться от предшествующих циклических теорий, утверждая, что его концепция «имеет мало общего со стародавними теориями жизненного цикла, согласно которым культуры и общества проходят стадии детства, зрелости, старости и увядания»<sup>145</sup>. Исследователь настаивает на том, что его теория не совпадает ни с одной из известных разновидностей циклической теории — ни с умеренно-линейной, ни с революционно-прогрессивной, ни с циклично-закатно-разлагающейся. С другой стороны, эта теория в такой же мере пессимистична, как и оптимистична. Ведь с закатом каждой культуры история не заканчивается, она лишь развивается на новой основе, на основе культуры иного типа. В осмыслении процессов XX века П. Сорокин также сохраняет оптимистический взгляд. Признавая закат культуры чувственного типа и вероятность мучительного перехода, теория П. Сорокина вместе с тем показывает и возможность рождения новой мощной идеациональной или идеалистической культуры.

Что касается угасающей культуры чувственного типа, то исследователь наделяет ее не только негативными, но и позитивными характеристиками. «Человечество должно быть благодарно чувственной культуре за ее заме-

чательные достижения. Но теперь, когда она пребывает в агонии, когда ее продукт — это скорее отравляющий газ, чем свежий воздух, когда, благодаря своим достижениям, она вручила человеку ужасающую власть над природой, обществом и культурой, не обеспечив его при этом ни средствами самоконтроля, ни властью над своими стремлениями, чувствами и инстинктами, — теперь, в руках такого человека со всеми достижениями ее науки и техники, она становится чрезвычайно опасной и для самого человека, и для всех его ценностей»<sup>146</sup>. Для наступающей истории необходим человек, способный контролировать себя и свои желания. Этот контроль невозможен без системы абсолютных, универсальных или непреходящих ценностей, а такие ценности несовместимы с чувственной ментальностью и культурой, которые по своей природе относительны, утилитарны, гедонистичны и всего лишь целесообразны. Отсюда логическая и практически безотлагательная необходимость перехода к новой идеациональной или идеалистической культуре. Если покорение природной стихии — это главная функция чувственной культуры, то обуздание человека, его «гуманизация», облагораживание путем приобщения к Божественному Абсолюту всегда было важнейшей функцией идеациональной или идеалистической культуры.

Таким образом, переход от культуры чувственного типа к культуре идеационального типа происходит в форме инверсии. Естественно, что как и в русской, в западной культуре имеет место явление нигилизма, отрицания ценностей культуры предшествующих столетий, что обсуждается мыслителями Запада, например М. Хайдеггером<sup>147</sup>. Эту инверсию можно было фиксировать на рубеже XIX–XX веков в России. Не случайно здесь такими популярными оказываются идеи Ф. Ницше. Однако можно ли инверсию в ее русской форме отделять от инверсии в ее западной форме? В конце концов, идеолог нигилизма — Ф. Ницше представляет западную культуру. Однако очевидно, что в форме инверсии в истории происходит любая флуктуация. Схема, которой П. Сорокин придерживается, удобна еще и тем, что каждое явление культуры, в том числе современной, т.е. культуры XX века, соотносится с явлениями культуры в предшествующих циклах ее развития, а также с явлениями, характерными для других культур на разных этапах их развития. Кстати сказать, это обстоятельство открывается отнюдь не П. Сорокиным, а представляет характерную черту сознания человека XX века, по-новому ощущающего контакт с разными культурными мирами. Во всей проявленности этот признак сознания человека XX века можно обнаружить уже в русском символизме. Поэтому можно утверждать, что в теории П. Сорокина нашло отражение то, что стало очевидным в практике искусства XX века. Позднее Ю. Кристева введет в обиход понятие «интертекста», обозначающего воскресающую при восприятии каждого конкретного произведения искусства, прежде всего современного, память культуры. Собственно, теория М. Бахтина тоже свидетельствует о том, какими связями обладает творчество каждого художника в поздней истории с

удаленными художественными эпохами, будь то творчество Достоевского, Гоголя или кого-то другого.

Почему понятие «интертекст», столь актуальное для постструктурализма и постмодернизма, в современном искусствознании превратилось в ключевое понятие? Видимо, еще и потому, что в истории постоянно происходит смена культур. Становление каждой следующей культуры не связано лишь с абсолютно новым, чего в истории еще не было. Наоборот, такое становление оживляет память культуры, способствуя выявлению в истории эпох, в которых становление культуры этого типа однажды уже имело место. Отсюда и обилие столь знакомых исследователю XX века исторических параллелей. Если иметь в виду уже становление в XX веке культуры идеационального типа, то можно было бы привести множество примеров из практики искусства, которые соотносимы с теми этапами в истории, в границах которых становление культуры идеационального типа происходило. Прежде всего, конечно, с удаленными стадиями в истории культуры, что обращает на себя внимание в XX веке. Так, например, символисты подчеркивали созвучность создаваемых ими ценностей средневековой культуре. Ощущение сверхчувственного, что характерно для символистов, в наиболее яркой форме проявилось в средневековой культуре. Поэтому суждения, которые допускает, например, П. Флоренский по поводу искусства Ренессанса, удивляют, но все же, исходя из нашей логики, они объяснимы. Элиту начала XX века привлекают больше именно явления искусства, соотносимые со сверхчувственным, которое П. Флоренский и обнаруживает в средневековых примитивах.

Однако заметной особенностью искусства XX века стала созвучность последнего архаическим стадиям человеческой культуры вообще, когда чувственные культуры в их зрелом и самостоятельном виде не существовали. Речь идет даже о том, что в XX веке становление культуры идеационального типа сопровождается открытием искусства эпохи неолита, в частности, открытием так называемого геометрического орнамента и вообще изображений нефигуративного типа. Это открытие, некогда сделанное В. Воррингером применительно не только к неолиту, но и к другим древним культурам и к другим эпохам в истории западной культуры<sup>148</sup>, позволило осознать, что абстрактные формы, столь развившиеся в искусстве модерна и репрезентативные для культуры идеационального типа, имели место и раньше. В истории они возникали каждый раз, как только в ней имело место развертывание культуры идеационального типа<sup>149</sup>. Когда речь заходит о неолите, то для этой эпохи репрезентативным делают изобразительное искусство с его обобщенными, орнаментальными изображениями. Однако в еще большей степени созвучность этой эпохи, как и вообще, архаических эпох в истории, XX веку можно уловить в мифе. Ведь чем можно объяснить такой нарастающий интерес в XX веке к мифу, который, казалось бы, на протяжении культуры Нового времени, а точнее, всей истории функционирования культуры чувственно-

го типа не имел места и угас, как не тем, что в своем становлении культура идеационального типа опирается на миф, без актуализации которого будет непонятна и изобразительная стихия неолита, и попытки ее воскрешения в XX веке.

С этой точки зрения интересен опыт кино, в частности эксперименты С. Эйзенштейна, который, опираясь на работы Л. Леви-Брюля о формах мышления архаического человека, в структурах киномонтажа и вообще кинематографического мышления обнаруживал архаические структуры языка и вообще коммуникации, а также структуры мифологического сознания, оживающие как в творчестве кинорежиссера, так и в реакциях массы на фильмы. Эксперименты С. Эйзенштейна свидетельствуют о том, что используемая им функциональная эстетика как эстетика суггестивного воздействия, опираясь на исследования архаического мышления, получала внушительную научную аргументацию. Таким образом, мы приходим к выводу, что в первые десятилетия XX века можно уловить не только разложение культуры чувственного типа, что не было секретом, например, для русских философов, и в частности для Н. Бердяева, оценивающего происходящее как кризис Ренессанса и вообще всей культуры, развертывающейся на протяжении нескольких столетий, начиная с эпохи Ренессанса<sup>150</sup>. Это начало и эпохи становления, или нового витка в процессах затухания, и нового рождения культуры идеационального типа.

В этом плане становятся более понятными и процессы кинематографической коммуникации в первые десятилетия XX века, свидетельствующие о воскрешении элементов архаической культуры и, в частности, элементов ритуала в его секуляризованных, кинематографических формах. Очевидно, что кино делает значимый вклад в становление культуры идеационального типа, что позволяет по-новому ставить вопрос о его социальных функциях. Причем не о социальных функциях кино вообще, как это в нашей литературе часто делается. Речь идет о том, что в данном случае функции кино необходимо рассматривать не столько по отношению к обществу или, скажем, личности, группе или субкультуре, государству или массе, что тоже возможно, а именно по отношению к культуре, что в нашей науке не делалось. Но если двигаться в этом направлении, то, соответственно, необходимо определить, по отношению к какой культуре: культуре чувственного или идеационального типа. Вопрос может стоять по отношению и к той, и другой культуре. Поскольку кино входит в историю как мощное визуальное средство, то возникает необходимость его возникновение рассматривать как ответ культуры чувственного типа на вызов истории. Вызывая к жизни кино, культура чувственного типа получала мощное средство воздействия, с помощью которого можно продлить протяженность ее функционирования. Опираясь на кино, культура этого типа решала проблему своего выживания, хотя в реальности это оборачивалось деструктивными процессами, ибо кино использовалось для формирования личности чувственного типа или гедониста. В но-

вой ситуации он стал представлять, как выражается П. Сорокин, опасность, что проявляется, например, в агрессивности против природы. Позднее постмодернизм подведет итоги развития чувственной культуры, фиксируя разрушительность утопических проектов, нарастание экологических проблем, отчуждение человека от общества, эскалацию массовой культуры, потакающей разрушительным влечениям человека, и т.д.

Однако оказавшись в ситуации рубежа XIX–XX веков, мы могли бы вопрос об отношениях кино и культуры, как и о функциях кино по отношению к культуре, поставить иначе. Прежде всего необходимо понять, в каких отношениях на протяжении всего XX века кино находится с культурой идеационального типа, становление которой можно фиксировать, начиная с рубежа XIX–XX веков, т.е. с момента возникновения кино. Так, фиксируя в эту эпоху стихию массовости, мы отдаем отчет в том, что она сопровождает функционирование культуры чувственного типа и ей соответствует. С другой стороны, если принять во внимание возникающие в процессе восприятия фильмов экстатические состояния массы и вообще возникающую в секуляризированной культуре опять же на основе этой массы сакральную вспышку, мы не можем отрицать того факта, что кино попадает в орбиту становления культуры идеационального типа, и, соответственно, можно уже говорить о функциях кино, вытекающих из его отношений с культурой этого типа. При этом необходимо исходить из становления культуры идеационального типа как процесса.

Необходимо понять, как в своем функционировании кино не только испытывает давление культуры и ориентируется на ее ценности, способствуя их поддержанию, но и содержит то потенциально ценное, что лишь со временем будет включено в культуру в ее новых формах. Ставя вопрос таким образом, мы получаем возможность обнаружить латентный смысл, понятный лишь в его соотносительности с культурой. Функцию кино по отношению к культуре можно понимать не только так, что оно возникло исключительно для того, чтобы способствовать поддержанию, сохранению и, в общем, выживанию культуры в ее существующих формах. Ее следует понимать и так, что выживание культуры означает, что, не подчиняясь какое-то время ее императивам, какой-либо институт содержит в себе потенциал, необходимый культуре тогда, когда она обновляется, трансформируется и, следовательно, включает в себя и те явления, которые до определенного времени кажутся чужеродными и даже дисфункциональными.

Вернемся сейчас к вопросу о регрессе кино в архаику, что имеет место на ранних этапах его истории. Кажется, что этот регресс — явление временное и целиком объяснимое процессами омассовления. Тем не менее смысл активизации в XX веке архаики не сводится к омассовлению. Извлечение из памяти культуры архаических состояний обращено в том числе в будущее, т.е. к культуре, но не в традиционной, а в новой ее форме. Обратимся снова к латентной или ритуальной функции кино, т.е. к отношению к кино со сто-

роны массы, а затем и государства вообще, как к ритуалу. Раз кино можно отождествить с ритуалом, то кинематографическая сфера оказывается сферой сакрального. Как мы уже показали, в ситуации омассовления и бюрократизации сакрализуются политические ценности. Но сакральное не объяснить, исходя из представлений позитивизма. Смысл сакрального составляет приобщенность к сверхчувственному и, соответственно, выход за пределы реальности, повседневности, истории. Конечно, приобщение к сверхчувственному в политических формах кажется абсурдом, дискредитирует смысл сакрального. Однако в том-то и дело, что в своих первоначальных формах, соответствующих процессам омассовления, функционирование сакрального в секуляризованных обществах только и может предстать в вульгарных, превращенных формах.

Выходя из элитарных субкультур, этот импульс сакральности, попав в массовую среду, трансформировался до неузнаваемости. Однако этот импульс о многом свидетельствует. Он срабатывает по мере того, как культура в ее традиционных формах, а именно культура чувственного типа, функционирующая в секуляризованных обществах, разлагается, и на ее месте утверждается культура, которую П. Сорокина называет идеациональной, т.е. культура с ее порывом к сверхчувственным реальностям. Лишь понимание того, что в XX веке происходит становление культуры нового типа, позволяет понять смысл гальванизации с рубежа XIX–XX веков архаики. Эта последняя становится основой становления новой культуры. Без этой архаики потребность новой культуры в контакте со сверхчувственным не могла не реализоваться. Вот почему смысл возрождающейся архаики невозможно свести к процессам омассовления. Возрождающаяся в кино в начале XX века архаика оказывается не только негативной, когда она проявляет себя в политической истории, но и конструктивной, поскольку она обращена к новой культуре, которая извлекает из прошлого формы, вытесненные в цикле развития чувственной культуры на периферию. Таким образом, поскольку в возрождении архаики кино принимает активное участие, его функции по отношению к культуре уже на раннем этапе его истории невозможно переоценить. Однако, миновав середину XX века, мы обнаруживаем угасание сакральности, что, между прочим, способствует развитию личного начала, чем отмечена, например, субкультура шестидесятников и актуализируемая в формах кино и свойственная ей картина мира.

Пытаясь выстраивать наши размышления по поводу массовости, мы исходим из отношения кино и культуры и вытекающих из этого отношения социальных функций кино. Однако с самого начала следует отдавать отчет в том, что мы пока не знаем, какие это функции, с одной стороны, и как они изменялись на протяжении XX века и изменялись ли они в принципе. Очевидно, что последнее столетие не было гармоническим и стабильным. Можно даже утверждать, что оно было катастрофическим. Очевидно (и на эту тему существует достаточно суждений), что в этом столетии линейная



логика истории, столь авторитетная для мыслителей XVIII и XIX веков, оказалась нарушенной. Видимо, в том, что происходило на протяжении столетия, необходимо искать какую-то иную логику. Соответственно, найдя ее, можно попытаться ставить вопрос о социальных функциях кино, о том, какие функции культура обязывала кино осуществлять с самого начала его появления, какие появлялись позднее, каково было соотношение между этими функциями, какие из них выходили по мере развертывания истории на первый план, а какие оттеснялись на периферию, ожидая мгновения, когда они могли бы вновь принять на себя значимую роль. Наконец, в этом исследовании социальных функций кино немаловажной операцией будет и констатация того, какие функции кино осознавались и в начале столетия, и позднее, а какие продолжали оставаться латентными и требующими объяснения, когда столетие завершилось. Ставя выявление социальных функций кино в зависимость от ситуации, в которой в XX веке оказалась культура, мы должны понять, что в этом столетии происходит с культурой, а уже потом на основании имеющихся об этом представлений ставить вопрос о социальных функциях кино.

Вопрос о том, в какой ситуации в XX веке оказывается культура, видимо, относится к первостепенным вопросам гуманитарной науки, начиная с последних десятилетий XX века, когда в России возникает и набирает силу культурологическая рефлексия. С самого начала мы должны заявить, что XX век означает переходную ситуацию не только в функционировании обществ и социальных институтов, в границах которых, собственно, до некоторого времени и имели попытки осмыслить явление массовости. В такой же степени переходная ситуация наблюдается и в самой культуре. Переход, развертывающийся в культуре XX века, означает, если исходить из концепции П. Сорокина (а мы придерживаемся именно его позиции), переход от формировавшейся на протяжении многих столетий культуры чувственного типа к культуре, в которой определяющим элементом оказывается идеациональный или сверхчувственный элемент.

Отметим, что, когда П. Сорокин разрабатывал эту теорию, он неизбежно продолжал линию в науке, которая была заявлена в России уже в первых десятилетиях XX века. Ее можно констатировать, например, в рефлексии Н. Бердяева, который еще в 20-х годах заявил, что реальность культуры XX века заставляет сравнивать ее со средневековой культурой. Эта неожиданная мысль, однако, вытекала из многих его и предшествующих, и последующих суждений относительно того, что в истории XX века идея прогресса демонстрирует свою несостоятельность и полное расхождение с развертывающейся по иной логике исторической реальностью. Особого разговора здесь заслуживает то обстоятельство, что обостренное чувство трансформации культуры оказалось присуще именно русским исследователям. Это можно объяснить тем, что российская цивилизация не относится к выделяемым П. Сорокиным культурам чистого типа, в частности к культурам или чув-

ственного, или идеационального типа. Есть основание полагать, что она относится к культурам смешанного типа, в которой имеет место определенный синтез чувственных и идеациональных элементов. Иначе говоря, за видимой реальностью здесь всегда угадывается реальность невидимая или трансцендентная, определяющая видимый мир. Не случаен поэтому на рубеже XI–XX веков эффект символистов, которые в этой культуре открывали то, что в императорской России начиная с реформ Петра успело быть вытесненным в подсознание. Видимо, как можно предположить, теория П. Сорокина возникает под воздействием механизмов функционирования русской культуры и, собственно, в какой-то степени она является обобщением, вызванным к жизни уникальностью этой культуры.

С другой стороны, обобщение, сделанное под воздействием русской культуры, в XX веке имело уже универсальный смысл. Оно оказалось способным лечь в основу построения новой, уже не шпенглеровской морфологии всемирной культуры. Открытие П. Сорокина, имеющее колоссальное воздействие на глобальное и планетарное мышление наших современников, равно как и на бурно развивающуюся в последние десятилетия культурологическую рефлексию, заключается в том, что в видении исторического процесса оказались активными консервативные или восточные акценты. Появившись на рубеже 30–40-х годов XX века, эта теория уже ставит на место беспрецедентный футуризм столетия, в полной мере проявившийся в искусстве и не только в искусстве этого столетия, а например, в той же политической истории. То, что культура в XX веке вошла в фазу своего распада, с рубежа XIX–XX веков ощущали многие. Русские мыслители это ощущали уже в XIX веке, отождествляя такой распад исключительно с западной культурой, которую, в отличие от русской культуры, необходимо отнести к культурам чистого типа. Но именно в культурах чистого типа с наибольшей остротой и переживается момент их распада. Так, вся культура Нового времени на Западе развивается как триумфальное утверждение культуры чувственного типа. Естественно, что культуры, относимые к чистым, иссякают быстрее. Такое иссякание представители культуры смешанного типа или русской культуры ощущали уже в XIX веке, хотя реальность распада культуры чувственного типа — это реальность XX века. Наиболее характерным признаком культуры чистого типа или идеациональной культуры в ее западном варианте следует считать ее визуальный характер. Когда И. Хейзинга анализирует процессы позднего Средневековья, он фиксирует предвосхищающую миметическую стихию Ренессанса возрастающую визуальность. Естественно, что в XIV – XVI веках волна визуализма нарастает. «Если в XIII веке убранство было строгим и схематичным, то теперь оно становилось сложным, запутанным, живописным, даже бурлескным, делаясь в качественном отношении все менее цельным и сдержанным. Волнение, динамизм, страстность, эмоциональность, особенно настроения патетики и страха в сочетании со сладострастием — все это начинает проникать в живопись и скульптуру»<sup>151</sup>.

Наконец, становится все более очевидным, что искусство, и прежде всего живопись Ренессанса, оказывается в зависимости от театра. Оно становится все более театрализованным, т.е. визуальным, живописующим страсти, эмоции и переживания. Таким образом, нарастающая живописность трансформируется в театрализацию. «Эта тенденция к постоянно возрастающей «живописности» сохраняется с небольшими отклонениями почти до конца XVIII века. Затем наступает временное затишье в форме неоклассицизма, подражания Античности в эпоху Возрождения. Хотя в техническом исполнении неоклассицизм менее «живописен», чем барокко (и рококо), тем не менее он по-прежнему остается искусством явно визуальным и по форме, и особенно по содержанию. Фактически неоклассицизм конца XVIII – начала XIX века является искусством гораздо более чувственным и «земным», чем барокко»<sup>152</sup>. Продолжением этой тенденции является влияние на все формы искусства, развивающегося в границах культуры чувственного типа, театральных средств выразительности, о чем, например, свидетельствует стиль барокко. «Барокко – это прежде всего театральная помпезность, чрезмерно подчеркнутое «шоу» и, следовательно, – визуализм. Достаточно посмотреть на какое-либо типичное архитектурное творение, построенное в стиле барокко, и этот театрализованный визуализм станет еще очевиднее. А если, помимо внешнего, учесть еще и внутреннее убранство, перенасыщенное зеркалами, алым цветом, позолотой, лепниной, ангелочками, представляющими собой помесь религиозных созданий с вульгарными купидонами, то с первого же взгляда станет ясно, что барокко – это мир театрализованного и показного визуализма»<sup>153</sup>.

В какой-то степени чувственность можно считать синонимом визуальности. Поэтому возникновение в конце XIX века кино, продолжающего традицию фотографии как значимого явления XIX века, оказалось для наступления в развитии культуры чувственного типа пика наиболее репрезентативным. В гипертрофированном виде кино проявило суть культуры чувственного типа, взяв на себя ответственность за передачу в визуальной форме смыслов этой культуры. Касаясь визуальности как особенности культуры чувственного типа, П. Сорокин не случайно дает характеристику XIX века, в котором удельный вес визуального начала повышается, что проявляется прежде всего в импрессионизме, продемонстрировавшем способность к мгновенной фиксации эмпирической и чувственно воспринимаемой реальности. С одной стороны, импрессионизм, а с другой, фотографизм – проявления распространяющегося в XIX веке визуального стиля. Имея в виду этот стиль, П. Сорокин пишет: «Такой стиль "динамичен", потому что, благодаря непрерывной игре света и тени, визуальная эмпирическая реальность постоянно меняется. Он должен быть импрессионистским в том смысле, что улавливает наглядную видимость в данный момент. В этом смысле он неизбежно иллюзионистский, яркий, представляющий материальные объекты в той импрессионистской форме, в какой они предстают нашим органам восприятия»<sup>154</sup>.

Единственной реальностью в импрессионистической живописи является наглядность явлений, а наиболее эффективным способом ее запечатления выступает принцип мимесиса. Позади и вне предметов ничего не существует. Это вечно убегающая и изменяющаяся визуальная реальность, которая в кино достигнет своей высшей точки развития. Поэтому Мане, Дега, Ренуар, Клод Моне стремились схватить мгновенный облик физической реальности. Естественно, что импрессионизм — высшая точка проявления того принципа живописности, развитие которого в искусстве Ренессанса зафиксировано еще Г. Вельфлином.

Однако проблема заключается в том, чтобы не только понять, на какой стадии развития в XX веке оказалась культура чувственного типа, но и выявить, в каком направлении развивается культура, если она отказывается от ценностей чувственного плана. Эта проблемная ситуация активизировала мысль, которая пытается отыскать исторические параллели. Создавшуюся в культуре уже в начале XX века ситуацию пытаются обнаружить во всей предшествующей истории. В этих сопоставлениях, например, преуспел Шпенглер, разглядев аналогии между культурой начала XX века и культурой поздней Античности. Мы не будем делать оценок этой аналогии. Отметим лишь, что в этом же духе развивается и мысль П. Сорокина. То, к чему движется культура XX века, для него — нечто принципиально новое, еще никогда не бывавшее в истории. По сути дела, это то, что в истории уже не раз имело место и что время от времени в ней повторяется. Собственно, речь идет о том, что Ф. Ницше называл «вечным возвращением», что было подхвачено Шпенглером, получив развитие в его морфологии всемирной истории. Что касается П. Сорокина, то в предшествующей истории его волновала альтернатива культуре чувственного типа, а именно, культура идеационального типа, в которой физическая реальность — лишь видимый знак невидимого мира. П. Сорокин пытается разгадать то, что на Западе — в середине XIX века уже ощутил Ш. Бодлер, а позднее обнаружившие в этом предчувствии Ш. Бодлера нечто большее русские символисты.

Поэтому для П. Сорокина было важно понять, что культура XX века развивается в направлении идеациональной культуры, в которой определяющим элементом оказывается именно невидимый, трансцендентный мир. Поэтому аналогий П. Сорокин искал уже не между XX веком и поздней Античностью, как это делал на Западе Шпенглер, а в России, скажем, Д. Мережковский, а между XX веком и Средними веками, поскольку средневековая культура — это идеациональная культура в ее наиболее концентрированном выражении. Это та культура, которая избегала передачи своих смыслов с помощью исключительно визуальных форм. Конечно, резкого перехода в XX веке от культуры чувственного типа к культуре идеационального типа произойти не могло. В истории П. Сорокин находит еще один тип культуры, называемый им идеалистическим или интегральным, в котором достигается некоторый синтез культур чувственного и идеационального типа. Скорее,

культура XX века развивается под воздействием именно такого синтеза, в котором можно констатировать как чувственные, так и идеациональные элементы. В этом случае можно говорить о реальности лишь идеациональных элементов, но не об идеациональной культуре как таковой. Разумеется, применительно к XX веку нельзя утверждать, что в этом столетии побеждает культура идеационального типа. Трудно сказать, как долго будет иметь место трансформация культуры чувственного типа в культуру идеационального типа. Какое время займет эта трансформация? Будет ли она реальной на протяжении лишь XX века или же она будет иметь продолжение в том числе и в XXI веке? Да и не началась, видимо, эта трансформация исключительно в XX веке, если ее предчувствие мы находим уже в XIX веке.

Но если невозможно говорить, что в XX веке утверждает себя культура идеационального типа, то, может быть, все же можно утверждать, что в этом столетии имеет место синтез чувственной и идеациональной культур, предстающий в культуре смешанного типа или, как ее называет П. Сорокин, в культуре идеалистической или интегральной, которая, например, имела место в промежутке между средневековой культурой и культурой Ренессанса. Однако, на наш взгляд, едва ли применительно к XX веку можно говорить о синтезе, поскольку, как принято считать, это был век катастрофический, век революций и мировых войн. Скорее всего можно говорить о затянувшемся на все столетие переходе. В самом деле, этот переход не касается исключительно первых десятилетий XX века, когда люди этой эпохи осознают переходность и пытаются в истории обнаружить аналогии. В конце XX века все еще продолжает обсуждаться вопрос о переходе, в частности, от эпохи модерна, понимаемой в широком смысле, к эпохе постмодерна. По сути дела, переход в этом втором смысле возвращает нас к исходной точке, к рубежу XIX–XX веков, когда впервые возникает не только модерн (хотя это устаревшее представление, поскольку это понятие связывается уже с эпохой Просвещения), но одновременно и постмодерн<sup>155</sup>.

Иначе говоря, XX век можно представить веком перманентного перехода. Реальность всего этого столетия связана с распадом культуры чувственного типа. Что касается культуры идеационального типа, то хотя чувство культуры этого типа для рубежа XIX–XX веков уже реально, тем не менее период ее зрелого развития в границах XX века — это, несомненно, проблема. Несмотря на фиксацию некоторых свойственных этой культуре элементов и на движение к ней, говорить о том, что она в этом веке уже полностью сформировалась, все же не приходится. Видимо, не приходится говорить и о синтезе в этом столетии элементов культуры чувственного и культуры идеационального типа.

Возвращаясь к проблеме массовости как одной из центральных проблем этого столетия и как центральной для понимания функционирования кино и выявления его социальных функций, зададимся вопросом: если визуальность выступает репрезентативным признаком культуры чувственного типа

и, следовательно, таким признаком культуры чувственного типа выступает кино, то не выступает ли таким же репрезентативным признаком культуры чувственного типа и массовость, без которой характеристику XX века дать невозможно? К чему стихия массовости все же оказывается ближе — к культуре чувственного или к культуре идеационального типа? Собственно, лишь ответив на этот вопрос, мы сможем разрешить и вопрос о кино как стихии массовости и о функциях кино в его соотнесенности с культурой. Как ранее уже отмечалось, образование массовости — следствие распада социальных структур, что успели в Новое время сформироваться. Но такие социальные структуры оказались возможными лишь в получающей развитие в Новое время культуре чувственного типа. Значит, массовость не является репрезентативным признаком культуры чувственного типа, а скорее свидетельством кризиса и распада этой культуры. Точнее было бы сказать, что стихия массовости — это выражение эпохи перехода и соответственно хаоса.

Однако, если стихия массовости не выражает сути культуры чувственного типа, то, может быть, ее смысл нельзя свести и к выражению процессов переходности? В самом деле, может быть, массовость каким-то образом выражает тенденцию становления культуры идеационального типа. Когда Н. Бердяев проводит параллель между XX веком и Средними веками, то в качестве основания для возможности такой параллели он указывает именно на массовость. В самом деле, в Средние века столь свойственный культуре чувственного типа индивидуализм исключается. Но не предполагает ли культура идеационального типа некоторую долю анонимности автора, что является следствием того, что в этой культуре искусство теряет свою автономность, оказываясь в тесной связи с другими сферами общественной жизни (религией, культом, политикой, государственными церемониями и т.д.).

Не случайно ощутив острое чувство иных, невидимых миров, символисты заговорили о необходимости возвращения к эпохам истории искусства, когда искусство от религии не было отделено. Однако когда тяга к сверхчувственному, ощущаемая в последующий период, особенно в ситуации коллективных экстатических состояний, стала выражать сознание не только элиты, но и массы, то идеациональный элемент из сферы эстетики и религии уходит, становясь выражением политической истории и характерных для нее массовых и революционных движений. Однако этот уход идеационального элемента из религии и эстетики в политику не был полным. Ведь как уже отмечалось, сознание массы трансформирует политику в религию. Возникает религия в так называемых светских формах, определяя функционирование и политических, и эстетических ценностей. Таким образом, мы не можем утверждать, что массовая стихия стала исключительно выражением лишь переходных процессов, не имея отношения к функционированию элементов культуры идеационального типа. Раз культура идеационального типа исключает элитарное сознание, как и индивидуализм, значит, она ориентирована на создание ценностей, имеющих коллективную природу. Основой

возникновения, становления и утверждения этой культуры является стихия массовости, что для проведения аналогии между XX веком и средневековой культурой является решающим.

Получается, что, даже если стихию массовости мы соотносим с культурой, нельзя утверждать, что эта стихия с самого начала является культуре чуждой. Если культура XX века берет курс на возрождение идеациональной ментальности, то, следовательно, вторжение стихии массовости в историю является необходимым основанием для ее утверждения. Задача исследователя в негативных последствиях вторжения массы в историю разглядеть позитивные моменты. Тут важно отдавать отчет в том, что столь беспрецедентные формы вторжения массы в историю, оказавшегося возможным к тому же с помощью средств массовой коммуникации, в ситуации распада культуры не могли представлять исключительно позитивными. Разглядеть позитивный смысл стихии массовости возможно лишь по прошествии какого-то времени. Как мы попытались показать, активизация массы, действительно, соотносится с историей начавшейся вырождаться культуры идеационального типа. Следовательно, как явление по отношению к кино репрезентативное массовая публика не может рассматриваться исключительно как негативный по отношению к культуре фактор.

### **Кино между ценностными ориентациями культуры чувственного и культуры идеационального типа**

Поскольку мы подошли к выявлению отношений между кино и культурой идеационального типа, то как быть с тем, что с момента своего возникновения кино свою судьбу связывает прежде всего с культурой чувственного типа, ибо чувственность является синонимом визуальности? В самом деле, кино приковывает внимание к предметности, фактурности, натурности физического мира, не подразумевая, что под этими признаками скрываются сверхчувственные связи. С самого начала кино развивается как способ актуализации и социализации картины мира типа личности, который К. Юнг называет экстравертом (156), т.е. типа личности, ориентированного на контакт с внешним миром, на постижение в этом мире существующих объективных связей вплоть до отказа приносить в интерпретацию этих связей какие-то присущие ему субъективные идеи и представления.

Собственно, всю культуру чувственного типа можно представить как культуру, предназначение которой заключается в институционализации картины мира личности и ментальности экстравертивного типа. Этот экстравертивный тип мы называем типом мещанина-предпринимателя, развернувшегося в западном мире в культуре Нового времени. То обстоятельство, что в культуре этого периода огромное значение придается науке, тоже свидетельствует о том, что на первом месте для этой картины мира оказывается постижение

объективных связей между явлениями, а не субъективных, глубинных смыслов, доминирующих в культурах, в которых имеет место институционализация картины мира, соответствующей личности интровертивного типа. Не будем излагать выстроенную нами типологию личности, соотносящуюся с русской культурой, в которой интроверт соответствует личности лиминарного, а экстраверт — личности предпринимательского типа. Подробно связанный с типологией личности вопрос нами обсуждается в специальном исследовании<sup>157</sup>.

Если культура чувственного типа предстает институционализацией картины мира экстраверта, то культура идеационального типа предстает средством институционализации картины мира интроверта. Естественно, что кино рождено прежде всего западным миром, где его возникновение было органично, ибо оно позволило актуализировать комплекс именно экстраверта<sup>158</sup>. Поскольку с этого глубинного импульса, точнее, с актуализации этого импульса кино началось, то, соответственно, оно стало выражать смысл культуры чувственного типа. Отныне его история разворачивается в контексте истории функционирования культуры чувственного типа. В этом контексте и следует искать функции, осуществляемые кино по отношению к культуре этого типа. Ставя вопрос о функциях кино по отношению к культуре, мы в то же время получаем и ответ на вопрос об отношениях кино и личности, а следовательно, о функциях кино по отношению к личности. Очевидно, что всякому типу культуры соответствует и тип личности. Так, очевидно, что личность интровертивного типа соотносима с культурой идеационального типа, а личность чувственного типа соотносима с культурой чувственного типа. Поэтому ставя вопрос о функциях кино по отношению к той или иной культуре, мы получаем ответ и по поводу функций кино по отношению к разным типам личности. Это обстоятельство позволяет соотносить предпринимаемые в социологии кино типологии не только с аудиторией кино и не только с реакциями этой аудитории на фильмы, как это по инерции происходит, а с актуализированными картинами мира. При этом следует иметь в виду, что, будучи актуализированной в фильме, такая индивидуальная картина мира оказывается уже институционализацией групповой, субкультурной, а то и вообще общекультурной картины мира.

Так, актуализируя картину мира, соответствующую типу чувственной или экстравертивной личности, кино первых десятилетий соответствовало разворачивающимся в мире процессам вестернизации, ибо картина мира базового типа личности, соответствующего западной культуре на том этапе, когда культура чувственного типа достигла пика, на этом этапе истории становилась универсальной. При этом не будем забывать, что кино не сопровождает всю историю культуры чувственного типа. Оно возникает в момент, когда эта культура склоняется к закату, что невольно рождает мысль о том, можно ли исчерпать смысл кино, соотнося его исключительно лишь с культурой чувственного типа. Обратим внимание на ту особенность, что



на рубеже XIX–XX веков кино входило в культуру, не будучи во всеоружии всех своих выразительных средств, данных сразу и навсегда. Все дело в том, что, возникнув на рубеже XIX–XX веков, кино затем проходит значительную эволюцию. Если на рубеже XIX–XX веков оно возникает как исключительно визуальное средство, то, спустя несколько десятилетий, оно утрачивает соотносимое исключительно с культурой чувственного типа качество. С начала 30-х годов оно овладевает вербальной стихией. Это обернулось утратой завоеванных в кино визуальных достоинств, что и было предметом дискуссий. Став вербальным средством, кино одновременно и отделилось от культуры чувственного типа и приблизилось к культуре идеационального типа, поскольку известно, что средневековая культура – преимущественно слуховая, т.е. вербальная, культура. Но дело даже не в этом. Видимо, историю становления выразительных средств кино следует осмысливать в сопоставлении не столько с функционированием культуры чувственного типа, но прежде всего культуры идеационального типа.

Может быть, то, что Р. Мертон называет латентными функциями, как раз и можно выявить из соотнесенности кино с культурой идеационального типа. Собственно, сама эта культура для исследователя продолжает оставаться загадкой, оставаясь для науки проблемой. В еще большей степени оказывается неисследованной соотнесенность с этой культурой кино. Хотя, пытаясь осмыслить стихию массовости в XX веке, мы попытались показать, что эта стихия – основа для возникновения и становления культуры идеационального типа. Следующий немаловажный и уже отмеченный нами факт – это сопровождающие кинематографическую коммуникацию коллективные экстатические состояния, способствующие сакральной вспышке в политической истории и соответственно выявлению в кино его ритуальных функций. Но, ставя вопрос о социальных функциях кино, мы будем исходить не столько из массовости и ритуальности, сколько из момента определяющего и массовость, и ритуальность кино, а именно из того, что наиболее универсальная функция кино в XX веке (ибо функционирование кино в XXI веке может радикально измениться) соотносится с потребностью находящейся в ситуации становления культуры идеационального типа.

Поскольку культура идеационального типа – это, как мы определили, культура, актуализирующая ментальный потенциал личности интровертивного типа, то, следовательно, в этом столетии наиболее важной функцией кино будет институционализация ментальности интровертивного типа. Иначе говоря, кино – это институционализация картины мира личности интровертивного типа. Проблема заключается лишь в том, чтобы определить, насколько универсальной предстает соответствующая интровертивному типу личности картина мира. Но идет ли в данном случае речь лишь о субкультуре, т.е. о культуре идеационального типа, функционирующей в исторической реальности в форме одной из субкультур, а не в форме универсальной культуры. П. Сорокин также исходит из положения, что каждому типу

культуры соответствует специфический тип личности. «Применительно к разным типам культуры это означает, — пишет он, — что носители идеациональной культуры и носители культуры чувственной отличаются друг от друга не только по своей ментальности (идеям, мнениям, убеждениям, верованиям, вкусам, нравственным и эстетическим установкам и т.д.), но и по своему поведению и типу личности»<sup>159</sup>.

Из этого следует, что в идеациональной культуре можно обнаружить более высокий процент личностей идеационального типа. Чтобы стало более понятно выражение «тип личности, соответствующий культуре идеационального типа», о чем мы писали во второй главе, напомним, что иное его обозначение у П. Сорокина звучит как «аскетический тип личности». Соответственно, тип личности, соответствующий культуре чувственного типа, будет гедонистическим. Однако несмотря на соотнесенность типа культуры и типа личности, нельзя все же утверждать, что в период «цветущей сложности» культуры идеационального типа чувственный тип личности совершенно исчезает, а в период «цветущей сложности» культуры чувственного типа исчезает тип идеациональной личности. П. Сорокин признает, например, что «даже в преимущественно идеациональные периоды чувственный тип не только не исчезает, но даже составляет большинство или столь же распространен, как и тип идеациональный»<sup>160</sup>. Судя по всему, если речь идет о культуре идеационального типа, то в ее границах возникают некие группы или общности, в которых представители чувственного типа личности объединяются. Очевидно, что формы их объединения могут быть самыми разными. Например, это единство может представать в форме эстетических реакций на те или иные произведения. Собственно, речь идет о реальности субкультуры, представители которой в границах культуры идеационального типа культивируют ценности чувственного типа. Хотя четкое проведение границы между чистыми типами — исключительно теоретическая операция, поскольку в реальности чаще всего можно наблюдать смешанные типы.

По сути дела, соотношение в XX веке между затухающей культурой чувственного типа, с одной стороны, и становящейся культурой идеационального типа, с другой, для исследователей социальных функций массовых видов искусства, и прежде всего кино, предстает соотношением между двумя картинками мира и, соответственно, между двумя общностями или субкультурами. В конечном счете, это обстоятельство является определяющим и для выявления в структуре публики разных групп с несходными ценностными ориентациями и установками. По сути дела, соотнося кино с культурой, которая в XX веке находится в весьма непростой ситуации, мы приближаемся к выявлению того, что во второй половине XX века в границах социологии искусства будет обозначаться как типология публики или к выявлению разных типов публики. Когда в конце 60-х годов Ю. Давыдов в своей известной книге ставит вопрос об актуальности социологического изучения искусства, он начинает с выявления типов публики. Мы уже отмечали, какое открытие

было сделано в данной книге Ю. Давыдова и каким принципиально новым оно было для своего времени. По сути дела, книга Ю. Давыдова закрепила и отрефлектировала открытие массы, что явилось столь непривычной темой для отечественной гуманитарной рефлексии. Это открытие было необходимо для постановки вопроса об изучении массовой публики как специфического и самостоятельного феномена. По сути дела, публика, к изучению которой исследователь призывал и которая, по его мнению, является предметом социологии искусства (что, конечно же, неверно, но по тем временам такое представление было новаторским) и есть масса. «Пока искусство берется само по себе или даже в отношении к условиям, его породившим, — пишет исследователь, — оно еще не выступает в качестве социологического феномена — последним оно становится лишь в акте его восприятия публикой различными общественными слоями, группами и т.д.»<sup>161</sup>.

Однако, отрефлектировав открытие массы как неоднозначного явления, определяющего развертывание различных процессов в истории, Ю. Давыдов делает и еще один важный для социологической рефлексии шаг, а именно призывает к построению типов публики. Сам исследователь пытается выделить и представить лишь некоторые типы, и в частности весьма распространенный тип, для которого искусство предстает способом «бегства от реальности». С точки зрения сегодняшнего дня понятно, почему исследователя заинтересовал именно этот, весьма значительный в количественном отношении тип, ведь в эпоху оттепели он обращал на себя внимание не только своими количественными признаками, но и своей самостоятельностью по отношению как к идеологии, с одной стороны, так и к эстетике и художественной критике — с другой. Он уже не был предрасположен к тому, чтобы оценивать искусство по указке критика, исходящего из критериев эстетики эпохи социалистического реализма. Отстаивание им своей самостоятельности было явным признаком начавшегося распада системы и, соответственно, тех идеалов, которые искусством тиражировались. Поэтому в этот период и имеет место регресс в те формы искусства, не имеющие отношения к идеологии и вообще картине мира, что с помощью кино тиражировалась. Бум авантюрных сюжетов эту ситуацию иллюстрирует. В этой ситуации некоторые исследователи, в том числе и критики, пытались обнаружить рациональное зерно, уловить имевшую место в массовой рецепции реальность. Так, основываясь на исключительной посещаемости в отечественном прокате фильма «Есения», Н. Зоркая показала, что в данном случае речь идет не только о низком эстетическом уровне кинозрителей<sup>162</sup>.

Однако книга Ю. Давыдова представляет ценность в силу того, что впервые на серьезном теоретическом уровне в ней поставлена проблема типологии публики как одна из центральных проблем социологического изучения искусства. Более того, уже тогда эта проблема была соотнесена с типами творчества, что своевременно не было прочитано и подхвачено другими

исследователями. Социологи искусства все еще занимались исключительно публикой. Между тем Ю. Давыдовым был заявлен один из значимых тезисов рецептивной эстетики, а именно, возможность трансформации внетекстовых связей во внутритекстовые. «Таким образом, — писал философ, — социальное отношение тех или иных категорий публики к искусству как бы «овнутряется» художником, а затем «объективируется» в произведении; происходит то, что мы могли бы назвать «проекцией» определенного типа социальной коммуникации по поводу искусства «внутри» процесса эстетического творчества, индивидуально совершаемого каждым художником. Поэтому определенные типы социального отношения к искусству не могут не оказаться в известном соответствии с определенными типами художественного творчества, фиксируемыми затем эстетической теорией в ее рассуждениях о природе и сущности искусства»<sup>163</sup>.

Тем не менее, несмотря на учет проявляющегося в художественной коммуникации рецептивного потенциала, проблема ставилась, во-первых, вне исторической ситуации, которая в 60-е годы во многом определяла массовые предпочтения, а во-вторых, вне развертывавшейся в это время в культуре трансформации. Абстрагируясь от проблематики культуры, исследователь 60-х годов не получал возможности выявления типов личности, соотносимых с ментальностью и культурой. К постановке этих вопросов мы приближаемся лишь сегодня. Применительно к ситуации 60-х годов следовало бы иметь в виду активизацию в эпоху оттепели экстравертивного типа личности. В то же время в этот период имела место проявившаяся уже в первом фильме А. Тарковского, «Иваново детство», новая вспышка «идеациональности», что придавало этому десятилетию противоречивый характер и не позволяло социологу дать четкую интерпретацию ситуации. В конечном счете в момент становления культуры идеационального типа преобладающим типом будет идеациональный тип личности. Именно его установки определяют реакции публики на кино. Однако это не означает, что в границах культуры этого типа мы не будем сталкиваться со зрителями, представляющими тип чувственной личности. Поскольку переходный момент (а весь XX век оказывается в переходе) приводит к актуализации разных типов, поскольку старая культура распадается, а новая находится в стадии становления, задача социолога — констатировать динамику количественного соотношения между разными типами личности. Очевидно, что это несходство представителей разных типов личности среди зрителей проявлялось и в реакциях на конкретные фильмы. Так, мы приходим к обоснованию того, что при выявлении типов зрителя необходимо их соотносить с системой ценностных ориентаций, соответствующих культуре, определяющей данный этап развития. Это означает, что функции кино необходимо соотносить не только с культурой в целом, но и с соответствующими ей типами личности.

Конечно, поскольку в XX веке культура идеационального типа лишь возникла, то, естественно, что ее реальность началась с возникновения какой-

то группы, в границах которой возникала идеациональная ментальность и культивировались идеациональные элементы. Такая группа возникает явно не в границах кино, что естественно, поскольку появление кино понятно скорее в границах культуры чувственного типа. На рубеже XIX—XX веков такая общность возникает в элитарных пластах культуры. Это и есть русские символисты, от которых следует вести счет начинающей возрождаться культуры идеационального типа. Ощущаемый в поэтике символистов восторг от соприкосновения со сверхчувственным, отношение к явлениям физической реальности как к знакам иной, трансцендентной реальности — все это свидетельствует о том, что в истории рождается новая культура, а точнее, имеет место повторяемость. Возрождается культура идеационального типа, которая в истории имела место уже не раз. Символисты — это именно элита, не успевающая стать субкультурой в силу революционного взрыва и последовавшей за ним катастрофической истории. Однако вытеснение символистов на периферию эстетического сознания не представляло барьером для становления культуры идеационального типа. Ибо столь значимый для элитарной общности символистов порыв к сверхчувственному перекинулся в массовые слои. Это привело к сакральной вспышке и институционализации сакральных ценностей в государственные.

Но трансформация элитарной ориентации на контакт со сверхчувственным в массовую ориентацию привела к колоссальному напряжению в становлении кино как искусства, а точнее, к конфликту ценностей, ставшему для кино внутренним конфликтом. Функционируя как порождение культуры чувственного типа, кино в то же время начинает культивировать в себе идеациональные ценности, что не удивительно, поскольку оно развивается на основе массовости, становясь способом сакрализации политических ценностей. Иначе говоря, продолжая функционировать как орудие культуры чувственного типа, оно одновременно попадает в орбиту становящейся культуры идеационального типа, нагружаяющей его специфическими функциями. Если, как мы уже договорились, идеациональная культура первоначально рождается как маргинальная субкультура, объединяющая представителей аскетического и интровертного типа, то для распространения соответствующих ей ценностей она нуждается в специфических средствах. Таким средством может оказаться кино, способное ценности маргинальной субкультуры сделать достоянием массы. Поэтому в задачи историка кино входит необходимость показать, как ориентирующаяся на ценности идеационального типа маргинальная субкультура, опираясь на кино и, соответственно, на тип художника-идеационалиста, оказывается способной тиражировать соответствующие ей идеалы и превращать их в универсальные. Иначе говоря, необходимо показать, как с помощью кино субкультурные ценности или ценности субкультуры идеационального типа становятся универсальными. Именно это и произошло в истории кино в первой половине XX века в России. Это не означает, что кино оказалось способным разнооб-

разие типов личности превратить в единый идеациональный тип личности. Это лишь означает, что с его помощью ценности маргинальной субкультуры, объединяющей представителей идеационального типа, превращаются в ценности культуры в целом. Что касается представителей чувственного типа личности, то о себе они напомним в новый переходный период, когда культура предстанет в своих экстравертивных формах и окажется готовой к активной ассимиляции ценностей других культур.

В реальности этот конфликт ценностей предстает конфликтом между чувственной и идеациональной ментальностями, т.е. между носителями той и другой ментальности. Поэтому невозможно говорить о единой рецепции кино, ибо среди посещающих кино оказываются и носители культуры чувственного типа, ориентированные на кино как способ институционализации картины мира личности экстраверта, и носители культуры идеационального типа, ориентированные на кино как способ институционализации картины мира личности интроверта. Граница между этими двумя аудиториями кино возникает в силу столкновения в самой культуре разных ценностных ориентаций. Из этой логики столкновения культур в отношении к кино неизбежно вытекает оппозиция между элитой и массой. С одной стороны, элита культивирующая ценности рождающейся и становящейся культуры идеационального типа, и с другой — масса, остающаяся во власти ценностей чувственного типа. Однако как бы эта схема ни была удобна, она все же неспособна объяснить морфологию публики, во всяком случае, публики, какой она была в истории отечественного кино. Здесь мы снова приближаемся к несходству разных типов ментальности и разных типов культуры.

Все дело в том, что элита (даже если под ней подразумевать символистов) в русской культуре на рубеже XIX—XX веков не была единственной средой, в которой актуализировалась тяга к сверхъестественному. В отечественной культуре такое тяготение характерно не столько для элитарных, сколько для массовых слоев. В данном случае элита не представляла авангардом, к уровню которого должна подтягиваться масса. Скорее, элита с помощью искусства выводит в сознание то, что составляет содержание коллективного бессознательного. Едва ли можно утверждать, что последующая вспышка сакральности в ее массовых формах берет начало в субкультуре символистов. Скорее, катастрофическая история разрушила характерные для культуры чувственного типа способы организации, и коллективное бессознательное с его тяготением к сверхчувственному трансформировалось в общественное сознание, даже в идеологию. Из массы этот импульс выходит и в массы он и попадает. Все это свидетельствует о том, что в случае с Россией мы имеем особый тип ментальности, соответствующий культуре смешанного типа, в которой чувственные элементы сосуществуют с идеациональными элементами. Поэтому на всех проявлениях личности чувственного типа лежит печать идеациональных ценностей, в том числе и на проявлениях, имеющих отношение к политике.

Тем не менее поскольку всякую культуру, в том числе и русскую, представляет не один тип, а все известные природе, то публика, имеющая место в культуре идеационального типа, разделяется на индивидов, предрасположенных к интровертным и индивидов, предрасположенных к экстравертным ценностям. Проблема заключается в том, что культура, развивающаяся под знаком идеациональной ментальности, заинтересована в институционализации картины мира интроверта, а не экстраверта. Эта ее заинтересованность определяет картину мира, воссоздаваемую в кинематографических формах. Данная картина мира должна соответствовать культуре идеационального типа. Это не означает, что среди кинозрителей отсутствуют экстраверты, а означает лишь то, что культура идеационального типа стимулирует расширение общности публики, состоящей из интровертов. Фиксируемая особенность объясняется и необходимостью в институционализации картины мира, соответствующей культуре идеационального типа, что соотносится с особенностями XX века и ментальностью, свойственной русской культуре вообще, в которой идеациональный элемент никогда не исчезал. В случае с русской культурой мы имеем дело с преимущественным культивированием ценностей интровертивного типа. Это не означает, что время от времени в истории этой культуры не происходит бунт против давления идеациональных ценностей и стремление освободиться из-под их бремени.

В истории кино постоянно имеет место стремление освободиться от этого давления, что и проявляется в следующих друг за другом волнах вестернизации кино. Ведь в чем еще проявляется экстравертивность, как не в активной ассимиляции элементов других культур. Поэтому логика истории кино, в которой прослеживаются постоянно вспыхивающие процессы вестернизации, означает нечто большее и требует более углубленной интерпретации. По сути дела, волны вестернизации — лишь внешнее проявление разворачивающихся глубинных процессов кинематографической жизни, причем, процессов циклического характера. Эти процессы соотносятся с личностными флуктуациями или колебаниями в истории кино, соотносимыми с отношениями между типами личности и соответствующими им картинами мира.

Соотнесенность кино с культурой, диктующей осуществление кино специфических функций, делает уязвимым сведение социологического подхода исключительно к изучению публики, что, между прочим, было заявлено в книге Ю. Давыдова, но что сегодня невозможно принять. В том-то и дело, что институционализация в визуальных, т.е. кинематографических, формах картины мира, соответствующей тому или иному типу личности, — это проблема не только аудитории искусства, но и типов художника, как, впрочем, и типов творчества. Следовательно, соотнесенность кино с культурой требует комплексного изучения кино, включения в поле зрения социолога не только проблематики, связанной с массовой рецепцией, но и проблематики, связанной с психологией творчества. По существу, в зависимости от

того, с какой культурой мы имеем дело — чувственного или идеационального типа, — находится и система эстетических представлений художника.

Как известно, в истории искусства наиболее авторитетными и альтернативными являются две системы — система мимесиса, или подражания, т.е. воссоздания в искусстве явлений в их чувственных формах, и система первообразов, т.е. воспроизведения в произведении предшествующих и созданию произведения, и тем чувственным образам, которые в этом произведении получают выражение, вечных образов<sup>164</sup>. Естественно, что первая эстетическая система в большей степени соответствует экстраверту, для которого важно постижение объективных связей между явлениями, а вторая — интроверту, которого в меньшей степени интересует видимый мир и в большей степени субъективные образы, соотносимые не столько даже с чувственными явлениями, сколько с теми первичными образами, в соответствии с которыми чувственные явления постигаются. Казалось бы, какое значение эти две альтернативные системы ценностей имеют для истории кино. Видимо, все же решающее значение. Собственно, эти две системы ценностей даже определяют отношения между западным и отечественным кино.

Так, соотносимое с культурой чувственного типа, какой предстает западная культура, западное кино воспроизводит несколько иную ментальность и иную систему ценностей, нежели отечественное кино, которое, по сути дела, функционирует как способ институционализации картины мира интроверта. Для последнего воспроизводимый на экране мир часто соотносим скорее с утопией, нежели с реальной историей. Скажем, какое отношение имеет фильм И. Пырьева «Кубанские казаки» к реальной жизни? Однако это не мешает ему и до сих пор продолжать оставаться одним из самых популярных отечественных фильмов. Проводя разницу между западной и отечественной культурой, мы отдаем себе отчет в том, что бывают исключения. Среди значительных западных режиссеров мы обнаруживаем и тех, кто ориентирует на идеациональные ценности (например, И. Бергман) среди отечественных режиссеров таких, кто ориентирует на чувственные ценности. Но именно поэтому мы постоянно сталкиваемся с противоречиями в прокате. Проблема заключается не в том, что в культуре каждого типа имеют место представители всех существующих типов личности, а в том, какой из этих типов для той или иной культуры является базовым, доминирующим.

Когда мы будем иметь возможность это фиксировать, мы обнаружим, что культура, в которой базовым будет экстраверт или интроверт, по сути дела, предстает институционализацией соответствующей этому типу личности картины мира. Следовательно, значимость других типов личности в этой культуре окажется проблемой на тех этапах истории, когда культура того или иного типа вступает в эпоху кризиса и распада. Тогда-то и активизируются другие типы и соответствующие им субкультуры, стремящиеся к социализации соответствующих им картин мира, в том числе и в кинематографических формах. В этом случае институционализация индивидуальных картин



мира в эстетических формах перестает быть проблемой лишь психологии, становясь социологической проблемой. То, что отечественное кино предстает институционализацией картины мира личности интровертного типа, исследователями было отмечено, правда, не исследователями кино. На наш взгляд, историческая психология, вне которой контакт художника с аудиторией с 20-х годов трудно понять, проанализирована В. Паперным<sup>165</sup>. По сути дела, не пользуясь сорокинской терминологией и не ставя своей задачей показать становление и функционирование с рубежа 20–30-х годов культуры идеационального типа, В. Паперный продемонстрировал нарастание в отечественной культуре идеационального элемента, начавшегося с преодоления взрыва чувственности и, соответственно, инверсионного взрыва. Прежде всего, и это следует поставить в заслугу В. Паперному, его исследование посвящено архитектуре сталинской эпохи. Однако замысел реализуется так, что речь идет о характеристике культуры в целом, динамика которой определяет все происходящие в архитектуре изменения.

Предметом исследования В. Паперного предстает так называемая «культура два», представляющая, если уже иметь в виду предлагаемую нами терминологию, сакральную вспышку, носящую массовый характер. Во многом эта вспышка оказывается психологической основой возведения государственности в ее сталинских формах и формирования архаического ореола и власти, и ее основного носителя. По мнению В. Паперного, в концентрированной форме «культура два» проявилась в архитектуре, использовавшей власть для актуализации своих идей и ради внушения этих идей массе. Однако в этом смысле кино не уступает архитектуре и оказывается таким же эффективным средством создания организованной массы, как и архитектура. Но самое интересное, т.е. у автора, это противопоставление «культуры два» «культуре один». Если последняя явилась актуализацией картины мира, соответствующей типу личности, ориентированному на передвижение, странствование, путешествие, вообще обновление и открытость всему, что в мире существует (а собственно, именно это и определяет установки типа экстраверта), то «культура два» исключает инновации и передвижения по всему миру, возможные контакты с другими культурами. Она основывается на существовании некоего центра или, если использовать применяемую при изучении архаических культур терминологию, сакрального центра. С этой точки зрения значимостью может обладать лишь соотносимое с таким центром явление мира. Привлекательность явлений как таковых не существует. Они привлекают лишь в том случае, если наделяются соотносимыми с сакральным центром значениями. Но такой сакральный центр соотносится с местом пребывания власти и ее носителями. Пространственное строение «культуры два» способствует формированию чувства общности или, в поршневской терминологии, чувства «мы», которое существует лишь в оппозиции к «они», т.е. ко всему остальному миру, воспринимаемому критически. По сути дела, в сакральности пространства «культуры два» возрождается про-

странственный архетип средневековой, да и не только средневековой, а всех разновидностей архаической культуры. Собственно, в соответствии с «культурой два» противопоставление «мы» и «они» предстает противопоставлением России и воспринимаемого негативно и ассоциирующегося со злом Запада. Естественно, что поскольку речь идет о закрытой культуре, то именно в этом и проявляется интровертированность «культуры два». Всякие контакты с культурой Запада исключаются и возможны лишь в форме обряда перехода или в ритуальных, государственных формах. Всякие контакты частных граждан с Западом исключаются или жестоко пресекаются. Естественно, что цензура зорко следит за поступающими из-за рубежа фильмами.

Если некоторые из них в Россию все же проникают, то в соответствии с идеологическими установками в них делаются купюры. Иначе говоря, в этих условиях вестернизация как показатель открытости культуры невозможна. Это и есть установки культуры интровертированного типа, институционализованные на государственном уровне. Именно поэтому «культура два» так озабочена проблемой границ, что обыгрывалось в многочисленных фильмах о пограничниках, шпионах и диверсантах. Естественно, что в «культуре два» сакрализуется не только пространство, но и время. Процесс сакрализации разворачивается как выход за пределы исторического времени во время вечности или мифа, что получает выражение, например, в возведении мавзолея. Время уже не течет, а останавливается. В восприятии времени многое определяет отношение к первому представителю власти. Однако это отношение вплетено в разворачивающуюся в политической истории этого периода на уровне коллективного бессознательного драматургию. Пытаясь основываться на идеях Фрейда, чтобы осмыслить харизму вождя, С. Московичи не случайно обращается к образам Ленина и Сталина в отечественной истории. Тот и другой политический деятель воспринимаются в духе архаического сознания, т.е. на них проецируется образ первопродка. Однако в восприятии того и другого вождя имеется разница.

Чтобы это понять, необходимо иметь представление о психологии масс. Эту последнюю сопровождает вечный сюжет, в соответствии с которым мятежный лидер пытается увлечь массу какой-то новой идеей. Несмотря на единомышленников-маргиналов, масса все же отвергает вождя, что может означать и его уничтожение. Тем не менее проходит время, и идеи уничтоженного вождя начинают распространяться в массе. Это готовит почву для появления нового пророка или вождя, в образе которого возрождается умерший и отвергнутый массой вождь. Испытывая комплекс вины, масса объединяется вокруг нового пророка, подчиняясь вводимым им запретам. Так возникает монолитное единство общности, способное противостоять вызовам истории.

Собственно, эту сопровождающую психологию масс вневременную формулу С. Московичи прилагает к политической истории России и с ее помощью пытается понять отношение массы к Ленину и Сталину. Конечно, идея бальзамирования вождя чужда марксизму, но она не чужда психологии масс.

«Хороший политический ход — использовать мертвого против живых, подчинить восхищению человеком уважение к его миссии и, в конце концов, повернуть восхищение в свою пользу. Вот Ленин на катафалке, завернутый в саван своей легенды, и его место свободно. Множество соратников вступило в борьбу, из них Троцкий наиболее авторитарен, а Бухарин наиболее вероятен. Но лишь один имел волю в сердце победить любой ценой — Сталин. В дальнейшем он их устраняет, одного за другим, и становится героем неблагодарной борьбы против врагов, которых он создал в глазах покоренного народа. Таким образом, мавзолей Ленина приобретает свое истинное предназначение: служить трамплином и пьедесталом. Толпа, которая совершает паломничество, чтобы поклониться мертвому богу, простирается у ног живого и грозного вождя»<sup>166</sup>. Собственно, то, что разворачивается в политической истории, получает отражение на экране. Правда, далеко не все. Экран, как и идеология, происходящее в историческом времени упаковывает в извечные, архетипические формулы коллективного бессознательного. Чаще всего все же на экране появлялись вожди.

Любопытно, однако, поставить вопрос о функции кино в «культуре два». Этого вопроса не обходит и В. Паперный, касаясь статуса кинотеатра в городском пространстве. Если в 20-е годы кинозал — всего лишь составной элемент клуба или дворца культуры и в этом своем качестве он не способен конкурировать с театром, то в «культуре два» его статус повышается в силу того, что он обладает внушительной вместимостью и, следовательно, оказывается средством организации массы. Кинотеатр может конкурировать с самыми престижными в столице театрами, а значит, оказываться в наиболее сакральном пространстве. Так, например, Большой академический кинотеатр строится напротив Большого театра и призван этот последний архитектурно подчинить себе. В этом соперничестве немаловажно и то, что кинотеатр превосходит театр размерами. Если в Большом театре 2000 мест, то в Большом кинотеатре предполагалось 4000 мест. Чтобы понять новое отношение к кинотеатру, важно отдавать отчет в посещении кинотеатра как ритуала («...Прогулки зрителя по фойе в ожидании начала сеанса кажутся авторам ничуть не менее ярким зрелищем, чем происходящее на экране, — им отведено больше места, им уделено больше архитектурного внимания, чем зрительному залу»<sup>167</sup>). Такое внимание поведению массы в пространстве кинотеатра означает, что власть разгадала секрет массовой коммуникации в секуляризованном пространстве. Что уже говорить об эстетике происходящего на экране, постигаемого в соответствии с архаическими формулами. Тут мимесис как соответствующая культуре чувственного типа эстетическая система явно не доминирует. Эта эстетика первообразов — следствие закрепленной в архитектуре кинотеатра коммуникации — не индивидуальной, а массовой, что подчеркивает и В. Паперный. «Попутно заметим, — пишет он, — что в проектах Большого академического кинотеатра отчетливо проявилась свойственная «культуре два» иерархия коллективного — индивиду-

ального. На экране показывают теперь не пролеткультовские массы, а индивидуальности (Ивана Грозного, Петра Великого), смотреть же на них должен четырехтысячный коллектив. Иногда, впрочем, этот коллектив достигает даже двадцати тысяч человек, как, например, при коллективных просмотрах кинофильмов в большом зале Дворца Советов»<sup>168</sup>.

Естественно, что в этих своих формах кино становится полем применения функциональной эстетики, или эстетики суггестивного воздействия, активизирующейся в силу возрождения соотносимой с трансформациями массового сознания архаики. Однако очевидно, что кино этого периода воспроизводит картину мира личности интровертивного типа, воспринимающей и оценивающей мир, исходя не из объективных связей, а из первообразов. Таким образом, история кино может быть представлена цепью флуктуаций, в основе которой оказывается чередование ценностных ориентаций личности интровертивного или экстравертивного типа. Однако в том-то и дело, что эти флуктуации затрагивают не только перегруппировку между типами личности, но и выражают изменения в ценностных ориентациях культуры, т.е. ориентацию культуры то на открытость и активную ассимиляцию опыта других культур, в частности западной, то на изоляционизм, способствующий гипертрофированному развитию утопического сознания, как это имеет место в XX веке. Кстати, соответствующий ориентациям социализма утопизм прямо соотносится с культурой идеационального типа и является свидетельством ее разветвления в XX веке.

Очередную волну вестернизации Россия переживает и на рубеже XX—XXI веков. Ведь что, собственно, такое вестернизация кино, как не бунт отечественного экстраверта против доминирующей в искусстве и соответствующей интроверту картины мира. Очевидно, что тиражируемая западным кино картина мира больше соответствует экстраверту. Здесь он — базовый тип личности, представительный для западной культуры, развивавшейся до последнего времени как культура чистого чувственного типа. Поэтому вестернизация отечественного кино происходит как временное освобождение отечественного экстраверта и выход его за пределы культуры, в которой он существует, но которая не во всем соответствует его природе. Это ситуация, аналогичная отношению к джазу в американской культуре, чего мы уже касались. Существовая в этой культуре, тип экстраверта не теряет надежду социализировать свойственную ему картину мира. Хотя как свидетельствует отечественная история, в полной мере этого никогда не происходит<sup>169</sup>. В этом и заключается отличительная черта русской культуры. Кстати, она весьма конструктивная, поскольку свидетельствует о действии в этой культуре механизмов контрсуггестии. Если в культуре доминируют массовые механизмы и отсутствует резкое разделение общества на творческое меньшинство и нетворческое большинство, то на этой почве имеет место гипертрофированное действие суггестии, способное, как доказывает Б. Поршневу, привести к катастрофе. Однако наличие экстравертов в культуре идеационального типа

представляет барьер для распространения суггестии и для ее разрушительного действия.

Поэтому наличие экстравертивной субкультуры создает основу для действия контрсуггестии. Во многом этот психологический механизм объясняет в функционировании русской культуры инверсионную, т.е. разрушительную логику, о которой в последнее время много говорят<sup>170</sup>. Ее смысл заключается в том, что культивируемые в ней какое-то время ценности неожиданно начинают отвергаться, и она начинает развиваться в принципиально новом направлении, по сути с чистого листа. Но если учесть, что в отечественной культуре экстравертивная субкультура, оказываясь открытой для ассимиляции западного опыта, все же никогда не достигает доминантного положения, культура в целом, несмотря на действие принципа инверсии, постоянно возвращается к своей исходной точке, т.е. к актуализации картины мира, соответствующей базовому для русской культуры типу. Однако действие этого общекультурного механизма оказывает все же значительное воздействие на расслоение кинопублики, на ее постоянную перегруппировку, на ее функционирование то в интегративных, то в дифференцированных формах. Поэтому состояние массовости, зафиксированное на начальных этапах функционирования кино, никогда не бывает постоянным. Поэтому и необходимы систематические социологические исследования, способные объяснить процессы дробления аудитории как некоего целого на отличающиеся по своим ориентациям на кино группы. Однако при этом не будем терять из виду, что в основе таких колебаний или флуктуаций публики оказываются общекультурные флуктуации.

Эти флуктуации затрагивают перегруппировку не только в морфологии типов личности и соответственно в киноаудитории, но и в морфологии воссоздаваемой в кино картины мира. В качестве примера можно было бы сослаться на картину мира, которая институционализируется в кино «оттепели» или картину мира шестидесятников. Обнаруживая в этой картине мира новый порыв к сверхчувственным, трансцендентным ценностям, о чем свидетельствует творчество А. Тарковского, мы тем не менее не можем не отметить, что с рубежа 50–60-х годов для кинематографической картины мира становится характерной некоторая открытость, что свидетельствует об активизации личности экстравертивного типа. В самом деле, когда появились фильмы вроде «Я шагаю по Москве» или «Человек идет за солнцем», стало очевидно, что мир в них предстал заново. Следя за поступками героев этих фильмов, зритель словно широко распахивал окна в мир и начинал видеть то, чего никогда ранее не замечал и от чего его успел отучить воспроизводивший систему первообразов экран. Не случайно эта «новая волна» в отечественном кино была замечена и по достоинству оценена на Западе, ибо в новой картине мира все определяли столь характерные для западной культуры экстравертивные ориентации. Естественно, что между кино разных культур в этот период возникли точки соприкосновения.

### История кино между линейными и циклическими процессами культуры

После предварительных замечаний общего характера нам осталось выявить лишь принцип развития, лежащий в основе истории как самого кино, так и его массовой рецепции. С самого начала необходимо отказаться от возможности в этом развитии проследить линейную логику, когда во всех явлениях можно зафиксировать, как одно вытекает из другого и это другое продолжает. Наоборот, поскольку применительно к XX веку речь идет о переходном состоянии, то, следовательно, мы постоянно можем наблюдать мутации, разрывы и тот самый принцип инверсии, в соответствии с которым культура исходит то из одних ценностей, то из других. Начиная культивировать одно, она затем отказывается от этого в пользу чего-то другого. Собственно, не будет ошибкой, если мы будем исходить из того, что кино возникает в ситуации пика культуры чувственного типа, о чем свидетельствует то обстоятельство, что приближающийся распад российской империи способствовал активизации личности экстравертивного типа. Это подтверждает и развивающийся в последние десятилетия отечественный капитализм. Ведь тип делового человека, который в эту эпоху бросается в глаза, — это тип, называемый В. Зомбартом мещанином-предпринимателем и предстающий тем же экстравертом<sup>171</sup>. Этот тип личности способствует открытости культуры и активной ассимиляции западных ценностей.

Всем этим установкам личности экстравертивного типа соответствует и функционирование раннего русского кино, в котором также утверждает себя тип предпринимателя, выступающего то как глава фирмы, специализирующейся по производству, то как глава фирмы, специализирующейся по прокату фильмов. Во всяком случае, если определить тип личности предпринимателя, исходя из его ориентации на выгоду и пользу, что в его контактах с окружающим миром преобладает, то на кино он смотрит весьма утилитарно, т.е. сквозь призму рынка. Можно утверждать, что русское кино и возникает в атмосфере вестернизации, и само становится механизмом ее расширения. Естественно, все эти особенности включают кино в ценностные ориентации чувственной культуры. Хотя в культуре чувственного типа этого времени уже существуют не только типы личности идеационального типа, но и объединяющие эти типы личности субкультуры, тем не менее к кино это пока не имеет отношения. Кино устанавливает связи лишь с маргиналами в их массовой форме, иначе с людьми, оторвавшимися от своих фольклорно-этнических культур и образующими в городах массовидные образования, что и свидетельствует о переходных процессах. Собственно, весь этот ранний период в истории кино отмечен печатью культуры чувственного типа. Ситуация будет более ясной, если учесть, что культура этого типа стремится к тотальной визуализации, которая в концентрированном виде предстанет в кино, хотя начальные этапы этой визуализации во второй половине XIX века представлены фотографией.

П. Сорокин полагает, что развитие фотографии и кино развертывалось в направлении продолжения тенденции импрессионизма как высшей точки развития визуального стиля. «Художник-импрессионист ставит своей целью быть «беспристрастным», как фотокамера, которая «щелкает» все, что попало. Как и фотограф, он стремится дать «снимок» ускользающей визуальной наружности объектов. И совсем не случайно, что импрессионизм развивается параллельно и в связи с развитием фотографии: и тот и другая были порождены одними и теми же глубинными процессами, связанными с концентрацией внимания главным образом на визуальной стороне мира, на его «наружности», его «видимой иллюзии» — более того, на видимой стороне преходящего мгновения, не идя «глубже» в то, что лежит за пределами визуального аспекта, за пределами мира ощущений. Во всех этих отношениях принцип становления и визуалистского взгляда на мир достиг в импрессионизме своей высшей точки. Дальше идти этим путем уже невозможно. Даже фотография и даже кино, которое тоже возникло в конце XIX века, что опять-таки было совсем не случайно, — даже они едва ли могут зайти на пути развития визуализма так далеко, как зашел импрессионизм»<sup>172</sup>.

В начале данной главы, где речь шла о рецепции в раннем кино, мы констатировали культивирование авантюрных сюжетов, находивших свое выражение в серийных выпусках походов сыщика Пинкертона. Культивирование на экране этого рода сюжетов предстает значимой чертой вестернизации, поскольку авантюрный сюжет в его чистой форме есть порождение западной культуры. Появляясь в русской культуре, он обрастает всякого рода психологическими мотивировками, что и позволяет улавливать связь между кино и отечественной ментальностью. Однако кроме того, что бум авантюрных сюжетов соответствует вестернизации, он еще выражает сознание экстравертивного типа личности, статус которого в культуре, в которой идеациональный элемент остается весьма значимым, повышается в связи с активизацией этого типа вообще. Видимо, как можно предположить, бум авантюрных сюжетов соответствует ориентациям культуры чувственного типа, достигшей в своем развитии пика.

Отмеченные тенденции будут соответствовать первой фазе большого цикла в истории кино и, соответственно, культуры в целом. Важным здесь будет то, что, достигнув в своем развитии пика, культура чувственного типа начинает угасать. Искусство освобождается от других, определяющих его функционирование сфер, в частности социальной и религиозной. Не освобождаясь от этих общезначимых сфер, оно возвращается к своим истокам, т.е. к аванюре или переключению ради самого приключения, приключению как самоцели. Здесь возникает новая проблема, а именно открытие массовой публики, вкусы и установки которой из привычных эстетических представлений выпадают. Эти вкусы и установки требуют изучения в границах уже не эстетики, а психологии масс. В распадающемся обществе масса начинает функционировать по особым, свойственным лишь ей законам.

Активизируясь, она начинает обращать на себя внимание, поскольку стимулирует особый пласт культуры, который позднее назовут массовой культурой. Так эстетика столкнется с тем, что в рецепции фильмов внутритекстовые связи оказываются менее важными, чем внетекстовые связи, т.е. связи, приносимые в фильмы массовой публикой.

Какие же другие этапы в истории кино можно выделить? Ставя этот вопрос, мы не можем не указать на любопытную методологию, предложенную применительно к литературе XX века М. Эпштейном, попытавшимся в развитии литературы этого столетия выявить принцип циклизма<sup>173</sup>. Так, согласно М. Эпштейну, литература XX века проходит цикл, состоящий из четырех фаз: социальной, моральной, религиозной и эстетической. Собственно, цикл, который проходит в XX веке литература, у М. Эпштейна включается в большую длительность истории. Получается, что цикл, развернувшийся в XX веке, зеркально повторяет цикл, имевший место в XIX веке, а этот последний, в свою очередь, повторяет циклическую логику XVIII века. Так, в XVIII веке социальная фаза в литературе ознаменована классицизмом и представлена сатирами Кантемира, одами Ломоносова, комедиями Фонвизина, революционными проповедями Радищева. Названные авторы служат делу государства, благу отечества, воспитанию достойных сыновей. Со временем в литературе этого столетия происходит переход от социальной фазы к моральной, которая оформляется в сентиментализм, подрывающий господство социальных норм и критериев и ставящий в центр внимания отдельную личность.

Следующая затем третья – религиозная фаза приобщает личность к сверхчувственным ценностям, что выражает, например, поэзия В. Жуковского. Этот цикл заканчивается четвертой – эстетической фазой. Искусство обрывает связи с другими сферами и сосредоточивается на самом себе, что предстает, например, в явлении Пушкина. Художественность становится самоцелью. Составляющий реальность XIX века новый цикл начинается снова с культа социальности, гражданского служения, с отрицания предыдущих фаз – романтической и эстетической. Искусство возвращается к исходной точке предшествующего цикла. Свое выражение эта первая фаза находит в так называемой «натуральной» школе. Однако в творчестве Толстого и Достоевского социальная функция искусства отступает перед морально-психологическими установками. Сентиментальная фаза первого цикла возрождается во втором цикле. Однако у Достоевского, а также Тютчева совершается переход на третью – религиозную фазу, что окончательное оформление получит в творчестве В. Соловьева и вообще в символизме. Этот цикл заканчивается эстетической фазой. Искусство отходит от религии, возвращаясь к себе, к самоценности художественного образа, что подчеркивается русской «формальной» школой. Что касается третьего цикла в развитии литературы, то, как показывает М. Эпштейн, он разворачивается уже в XX веке. Литература этого столетия, как и предыдущих столетий, начинается с поста-



новки социальных задач и провозглашения социального заказа. Как и в предыдущих циклах, первая фаза беспощадна к заключительным фазам предыдущего цикла, в частности, к особенностям развивающегося в этих циклах искусства, связанного с индивидуализмом и эстетизмом.

Согласно М. Эпштейну, в XX веке социальная фаза в истории литературы существует на протяжении всей его первой половины. Начавшаяся с середины 50-х «оттепель» соответствует тому, что в предшествующей истории называли сентиментализмом. В центре внимания оказывается личность и вытекающие из этого нравственные ценности. Однако как и раньше, моральная фаза перерастает в религиозно-метафизическую, которая в XX веке начинается с солженицынского «Матренина двора» и предстает в так называемой «деревенской» прозе. Ощущается интерес к традиции, к национальным и этническим корням, к архетипам культуры. В кино выразителем этой традиции стал В. Шукшин. Затем, как это характерно и для предыдущих циклов, литература вступает в эстетическую фазу, которую репрезентирует постмодернизм. Произведения, соответствующие этой фазе, отрицают какое-либо отношение к реальности, делая акцент на игре с формами предшествующего искусства, что обычно называют «интертекстом». В кино эта тенденция получила выражение в фильмах С. Соловьева.

Несмотря на некоторые верно уловленные нюансы, данная циклическая логика воспринимается все же железной матрицей, в которую не укладываются многие явления XX века. Видимо, искусственность здесь возникает в силу того, что XX век загоняется в матрицу, в которой он лишается исключительности и представляется лишь конкретизацией действующей в предшествующих веках модели, т.е. повторяющейся модели. Для иллюстрации идеи циклизма это кажется превосходным, но для постижения исключительной реальности XX столетия возникают сомнения. Как быть, например, с тем, что в этом столетии получает развитие культура идеационального типа, элементы которой можно обнаружить и в предшествующие столетия, но все же в этих столетиях определяющей логикой истории было утверждение культуры чувственного типа.

Конечно, фиксируя эпоху, для которой характерна исключительно социальная предназначенность литературы, М. Эпштейн обнаружил значимый признак одной из фаз в истории культуры этого столетия в целом, хотя на характеристику культуры в целом он и не претендовал. Согласно М. Эпштейну, для этой культуры характерно утверждение социальных ценностей в их не индивидуальных, а в коллективных формах вплоть до самоустранения самого творца или автора. Выражением этой тенденции явилась, например, публикация одной из поэм В. Маяковского без имени ее автора, что, конечно, характеризует некоторые тенденции искусства 20-х годов, но в еще большей степени искусства последующих десятилетий, включенных в то, что В. Паперный называет «культурой два», отрицающей идею авторства в принципе<sup>174</sup>. Если в этот период автор и возможен, то он

предстает в образе демиурга или политического деятеля, точнее, вождя, носителя сакральной власти. На всем происходящем в это время в искусстве должна лежать печать харизматического вождя, т.е. во всем, в том числе и в искусстве, предполагается авторство харизматического лидера. Без этой сакральной фигуры не могло произойти ни одно значимое событие, в том числе и в искусстве. «У текстов «культуры два» (устных и письменных) нет никаких авторов, эти тексты даны заранее, а так называемые авторы должны потом к этой данности идти»<sup>175</sup>.

Дело также и в том, что истина дана лишь одному автору, вождю. Что касается остальных, то они ею не владеют, они ее не творят в совместном диалоге, а лишь в готовом виде тиражируют ту, что спускается сверху, выходит из уст вождя. «Индивидуальность в «культуре два» позволена совсем не каждому, она распределена иерархически. На самом верху находится человек, он живой индивидуальный, он имеет имя, он обладает словом — в том смысле, что обладает эзотерическим знанием правильных слов. Внизу находятся коллективы безымянных, безличных, немых механизмов. Идее авторства в этой системе места нет, поскольку даже человек, стоящий наверху пирамиды, автором не является, ему всего лишь дано знание»<sup>176</sup>. Собственно, на протяжении нескольких десятилетий эта анонимность творцов — производное от сакрализации общественных явлений, в том числе, и творчества. Винить за это никого нельзя, ведь речь идет о стихийном выбросе архаической психологии как выражении взрыва массовости в XX веке. С этой точки зрения даже харизма главного Автора — вождя является производным от этой массы.

Тем не менее логика, которую предлагаем мы, не совпадает с методологией М. Эпштейна. Хотя очевидно, что фиксируемая М. Эпштейном религиозно-метафизическая фаза в разворачивании цикла соотносится и с фиксируемыми нами процессами. Однако наше несогласие с М. Эпштейном заключается, скорее, в том, что для нас неприемлема постановка вопроса о соотносительности цикла со столетием. Фиксируемые нами процессы выходят за границы одного столетия. Кроме того, мы не считаем, что XX век повторяет логику предыдущих столетий. Такого повторения быть не может потому, что это столетие является исключительным, ибо оно совпадает с переходом такой значимости, которую отыскать в предшествующих столетиях невозможно. Так, очевидно, что начало XX века совпадает с эскалацией массовых жанров и видов в художественной жизни, что и проявляется в буме авантюризма. Но эта последняя по отношению к социальным функциям и вообще к какой-либо социальности нейтральна. Это скорее развлечение ради развлечения. Такое культивирование авантюризма скорее отражает как, с одной стороны, кризис культуры чувственного типа, так, с другой, реальность переходного времени. Зафиксировать это состояние важно, поскольку эта ситуация время от времени будет воспроизводиться. Соответственно, это состояние будет точкой отправления для социологии

искусства, ибо как искусство воспринимается массой чистым развлечением, так и воспринимающие это развлечение предстают чистой публикой, для которой единственной реальностью будет авантюра безотносительно к какому-либо значимым социальным идеалам.

Нам представляется, что для выявления логики функционирования искусства методология П. Сорокина будет более эффективной, ведь в ней получает осмысление не только логика развития какой-то одной сферы (в частности, литературы), как это имеет место у М. Эпштейна. Речь идет о функционировании культуры в целом, которое в конечном счете является определяющим для функционирования отдельных социальных институтов. Поэтому если придерживаться логики П. Сорокина, то происшедший в первых десятилетиях XX века взрыв связан с возникновением в границах распадающейся культуры чувственного типа культуры иного типа. Этот взрыв прежде всего затрагивает культуру в целом. Но первоначально он все же соотносится с массой, у которой рождается потребность в наделении некоторых явлений сакральными ценностями, что свидетельствует о прорыве в историю архаических представлений. В результате этого взрыва в культуре чувственного типа возникает механизм, работающий на ее разрушение. Отметим, что этот взрыв идеациональной ментальности — следствие динамичного развития культуры чувственного типа и активной ассимиляции западных ценностей. Культура идеационального типа спровоцирована нарушением привычных норм в контактах с другими культурами и развертывающимися под их воздействием процессами. В силу этого имеет место взрывной характер возникновения новой культуры или культуры идеационального типа.

Видимо, в этом и начали усматривать характерные для русской культуры инверсионные признаки как признаки деструктивные. Но суть в том, что инверсия развертывалась и в западной культуре, о чем свидетельствовало и западное искусство рубежа XIX–XX веков. Как отмечает П. Сорокин, взрывной характер развития импрессионизма был сравнительно недолгим, ибо рождающейся культуре идеационального типа он не соответствовал. Развитие импрессионизма стало блокироваться противниками визуального стиля — экспрессионистами, символистами, кубистами и футуристами, чьи произведения выражали уже идеациональную ментальность. Имея в виду этот ранний период, П. Сорокин пишет: «В искусстве заметны не только сопротивление визуальному стилю в целом, но и первые симптомы поиска того, что сродни идеациональному стилю. Однако эти симптомы пока еще слабы, новаторы стремятся осмыслить свои поиски, но пока еще не понимают, чего же они хотят добиться»<sup>177</sup>. Несмотря на то что установлению культуры идеационального типа в России также предшествовала элита в форме существования маргинальных течений, направлений и субкультур, тем не менее речь в данном случае идет именно о трансформировавшем психологию масс взрыве. Культура идеационального типа с самого начала развертывается на основе массовой стихии. Направленность этого взрыва правящее

меньшинство лишь упаковывает в марксистскую терминологию. Под воздействием развертывания культуры идеационального типа, хотя на самом деле речь должна идти о культуре чувственного типа как культуре, предшествующей культуре идеационального типа, происходит сакрализация социальных институтов, например института власти и наделяемых харизматической аурой его представителей.

О каком культе социального применительно к этому времени можно говорить, если с самого начала речь идет о религиозном восприятии и социального, и политического, и идеологического. Определяя первую фазу исторического цикла обращенностью к социальному, М. Эпштейн не учитывает этой характеризующей ментальность массы религиозной экзальтации. Между тем это существенно. Может быть, литература дает право улавливать лишь то, что видит М. Эпштейн. Но если иметь в виду рецепцию литературы в ее массовых формах, то начало XX века и в литературе свидетельствует о развлечении ради развлечения. Когда К. Чуковский пишет о разгуле пинкертоновщины, он имеет в виду в том числе и литературу. Но и проведенные в 20-е годы первые социологические исследования читателей тоже свидетельствуют о том, что первая фаза начинается не с социальности, а, наоборот, с массовой потребности ее избежать, т.е. с разрядки.

В результате этой трансформации мы оказываемся уже на второй фазе цикла, если за первую фазу принять функционирование кино в контексте культуры чувственного типа, в контексте, выходящем за пределы XX столетия, в частности, в последние десятилетия XIX века. Если на первой фазе кино соотносится исключительно с культурой чувственного типа, то на следующей фазе в его функционировании происходит резкий перелом, связанный с тем, что он начинает тиражировать установки культуры идеационального типа. Иначе говоря, он становится способом сакрализации социальных и политических явлений. Именно на этой фазе по-настоящему выявляется функция кино как ритуала. Причем этот ритуал приобретает массовый характер.

Естественно, что «оттепель», которая в циклической парадигме М. Эпштейна является знаком перехода от одной фазы к другой, для нас тоже предстает связанным с утверждением личного начала и соответственно с распадом сакральных ценностей показательным явлением. Однако под последними следует понимать сакральные ценности, какими они представляли в эпоху восстания масс, когда политика и идеология функционировали по логике религии. Когда такие сакральные ценности распадаются, то вкусы и установки массовой публики дают о себе знать вновь. Поэтому рубеж 50–60-х годов возвращает к тому же авантюрному буму, которого мы уже касались. Кажется, что сакрализация социальности лишь на время этот бум приостанавливает. Стоит начаться кризису социальности, как культура снова возвращается к исходной точке, а публика начинает себя демонстрировать в чистом виде безотносительно к каким-либо социальным идеалам. Именно тогда вновь возрождается социология искусства, призванная объяснить массовые вкусы

и установки как аномалию и патологию. Когда в это время в одной из первых книг по социологии искусства ставится вопрос о типе публики, то не случайно акцент здесь делается на том типе зрителя и читателя, для которого рецепция искусства означает одновременно и выключение из социальности, бегство от реальности, без чего эстетический акт невозможен. Однако к заслугам этого этапа в социологической рефлексии об искусстве можно отнести и то, что, в отличие от начала XX века, когда аналогичные проблемы были уже актуализированы, наконец-то, было сделано обобщение колоссальной значимости, а именно: массовость как столь значимая для рубежа 50–60-х годов проблема постигалась с помощью реконструкции аналогичных процессов в других культурах, и прежде всего в Античности. Происходит скачок в иное измерение критической и социологической рефлексии, и вещи называются своими именами. Хотя, впрочем, не совсем и так, поскольку называть вещи своими именами было еще рискованно, и потому исторической аналогией можно было воспользоваться, чтобы о современности высказаться более определенно. Это и произошло в известной книге Ю. Давыдова. Осмысляя стихию массовости в Античности, автор наконец-то продемонстрировал понимание культуры XX века и развивающейся в ее границах художественной жизни.

Таким образом, кризис социальности в ее прежних формах породил публику с присущей ей чистотой вкусов, регрессирующих до авантурной фазы в истории литературы. Однако проблема заключается в том, что кризис на рубеже 50–60-х годов XX века социальных ценностей не привел к исчезновению сакральных ценностей. Здесь как раз и становится очевидным расщепление единой картины мира на две, соотносящиеся с типом интроверта и типом экстраверта. Новая волна вестернизации с присущим ей бумом авантурных жанров снова свидетельствует об активизации типа экстраверта и, соответственно, о кризисе культуры идеалистического типа. Но эта ситуация также свидетельствует о расхождении между творческим меньшинством и нетворческим большинством. Если масса вновь регрессирует к ситуации культуры чувственного типа, то элита, наоборот, подхватывая эстафету сакральности, стремится эти ценности очистить от омертвелости социальности, политики и идеологии.

Все дело в том, что рубеж 50–60-х годов не приводит к распаду сакральности. Он лишь демонстрирует перемещение сакрального из сферы политики и идеологии в сферу истории и культуры. В этом смысле развитие личного начала не препятствует функционированию сакрального, как это может показаться. О том, что сакральное не противоречит личному началу, свидетельствует творчество А. Тарковского, вводящее в новую — третью фазу функционирования кино, демонстрирующую уже иссякание массовой стихии. В какой-то степени в истории отечественной культуры XX века эта фаза соответствует тому, что в свое время на Западе назвали протестантизмом. Иначе говоря, при активности личного начала вера не только не угасает, но, наоборот, возрождается. Но при этом в религии отрицается все, что является внеш-

ним для контакта с Богом. Так и в 60-х годах критикуется все, что угодно-социальные институты, бюрократия, власть, вожди, но при этой критике все же сохраняется идея, правда, у отдельных художников. Что касается А. Тарковского, то он относится к числу художников, которые отрицают в том числе и идею в ее марксистских формах. При этом, углубляясь в историю, культуру и ментальность, он возвращается к первичному импульсу, от которого в русской истории проистекает все, в том числе и идея социализма.

Таким образом, мы сталкиваемся с трудностью идентификации второй фазы цикла. Или ее соотносить исключительно с процессами сакрализации политики и идеологии, или же включать в нее и выход за границы сакрализации этого рода, при котором особенности идеациональной культуры, очищаясь от вульгарных форм, все же сохраняются. Видимо, следует все же отличать кино эпохи сакрализации политики и идеологии, относя его ко второй фазе циклического развития его истории. Что касается третьей фазы, то ее составит кино шестидесятников. Его смысл заключается в развитии ценностей культуры идеационального типа на основе личного начала. Для понимания третьей фазы важным обстоятельством оказывается исчезновение из культуры харизматического лидера, т.е. образа все контролирующего и регламентирующего Отца. Было бы глубоко неверным игнорировать эту сторону дела, ведь это отсутствие Отца определило и картину мира шестидесятников, и в том числе реакции в этот период аудитории. К этому имеет прямое отношение и бум авантурных фильмов. Здесь возникает вопрос о двойственности в восприятии авантурных сюжетов, как, впрочем, и о двойственности в функционировании ценностных ориентаций. Бум авантюризма, с одной стороны, выражает кризис культуры чувственного типа и демонстрирует регресс к вечным и безразличным к историческому времени сюжетам, а с другой — он выражает некоторую компенсацию исчезновения сакральности и, самое главное, сакральной фигуры Отца. Отсутствие могущественного и все контролирующего символического Отца, т.е. вождя, породило потребность в заместителе или заместителях. Речь снова идет о компенсаторных механизмах. Оставим пока вопрос о заместителях в политической истории и коснемся лишь феномена компенсации сакральной фигуры в эстетических формах.

По сути дела, ведь что такое шестидесятники, как не сыновья, утратившие отца и потому демонстрирующие потребность компенсировать его отсутствие воссоздаваемыми на экране и в литературе многочисленными образами «культурного» героя, оживающего в авантурных сюжетах. Так что авантурный бум был не нейтральным по отношению к психологическому комплексу нового поколения, демонстрирующего решительную тягу к авантюризму. Даже воссоздание революционной истории с 60-х годов сопровождается значительным удельным весом авантюризма, о чем, например, свидетельствовал фильм Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих».

Для понимания складывающейся в кино ситуации обратимся к философии Н. Федорова, в которой многое определяет разрыв, происшедший между отцами и детьми, т.е. падение столь существенного для традиционной культуры родительского авторитета и обособление статуса сыновей, на основе которого и развертывались процессы новой культуры. Однако Н. Федоров отмечает, что утрата определяющего жизнь сыновей образа отца не проходит бесследно, порождая у сыновей комплекс вины, от которого возникает стремление освободиться. Это освобождение происходит в самых разных косвенных формах, в которых имеет место феномен компенсации, т.е. восстановление утраченного образа Отца. Активизация комплекса вины сыновей перед отцом с рубежа 50–60-х годов определила активизацию интровертивного типа, который неожиданно предстал как бы в экстравертивных формах, т.е. в формах открытости и готовности передвигаться в мире, в котором границы относительны. Речь идет об уже отмечавшейся нами в предыдущих главах активизации в культуре этого времени типа странника<sup>178</sup>, чему обязаны новые духовные искания во второй половине XX века. Что это такое — странствование сыновей по миру, как не стремление отыскать своих отцов? Как свидетельствует Н. Федоров, «и статика, и динамика человеческого рода имеют в своем основании веру или мысль об отцах; движение и покой человеческого рода держатся на этом представлении»<sup>179</sup>.

Собственно, стабильность «культуры два» заключалась в обретении этого всеобщего Отца, на которого проецировалось коллективное бессознательное нескольких поколений, представители которых ощущали все тяготы переходного, катастрофического времени. Уход Отца, исчезновение его харизмы породили беспокойство и тревогу, которые оказались в основе бума авантюризма, в том числе и такой разновидности авантюризма сюжета, как научная фантастика, воссоздающая космические путешествия и авантюры. Но ведь в ней отразился и интерес к космическим путешествиям, которые с этого времени предстают не только в беллетристических и кинематографических формах, но и в формах самой реальности (вспомним столь памятные шестидесятиникам встречи с Ю. Гагариным). Но именно это стремление открыть место обитания отцов и вызывает к жизни во все эпохи «фаустовскую» душу, т.е. потребность в открытии новых земель, в странствовании по морям и в жажде овладения космосом, о чем и говорится в фильме А. Учителя «Космос как предчувствие». «Во всех открытиях, на суше и на море, выражалось стремление отыскать страну умерших, — пишет Н. Федоров, — по крайней мере в народных сказаниях придавался такой смысл всем этим открытиям, судя по тому, что все путешествия на Запад морем и на Восток сушею, начиная с Одиссея и до экспедиции Александра, заканчивались, по народным легендам, открытием рая и схождением в ад... такие путешествия, хотя и мнимые, выражают действительную потребность сближения с умершими, потребность возвращения их из области тьмы (ада) к жизни. Но страну умерших, т.е. рай и ад, по мере открытий, по необходимости, приходилось

отодвигать все дальше и дальше, потому что представлять ее возможно было лишь за пределами известного, уже открытого; и вот Древний мир, отыскивая предков, открыл Индию, и это открытие повлекло его к измене долгу, к соблазну поставить наслаждение настоящим на место служения отцам»<sup>180</sup>.

Так или иначе, но с закатом «культуры два» активизировался кочевнический инстинкт, что, в частности, проявилось в туристическом буме. Однако эта озабоченность и тревожность, возникшие в результате харизматического вакуума в еще большей степени проявились в реакциях массы на искусство. Это и вызвало к жизни серию научной фантастики и воспроизводящие авантурные сюжеты многочисленные фильмы. Что касается следующей, т.е. четвертой, фазы, то она начинается с окончательного разложения империи и соответствующей ей государственности, а следовательно, и с активизации хаоса и социальной аномии. Иначе говоря, она возвращает к истокам всего цикла, а следовательно, и к волне вестернизации, что можно иллюстрировать новым бумом авантюризма. Иначе говоря, на рубеже XX–XXI веков повторяется то, что было констатировано на рубеже XIX–XX веков. Цикл закончился, и, соответственно, все вернулось на круги своя, к ситуации перехода, когда объединяющие массу социальные идеалы перестают быть притягательными. Публика снова перестает быть репрезентативной для общества с какими-то значимыми для него идеалами и идеалами, объединяющими всех его представителей, демонстрируя себя в чистом виде и, соответственно, оказываясь нейтральной по отношению ко всем ценностям, ориентируясь на развлечение как самоцель.

То, что происходит на рубеже XX–XXI веков, по сути дела, является зеркальным отражением происходящего на рубеже XIX–XX веков. Если ставить вопрос о том, в какой ситуации находится на рубеже XX–XXI веков отечественное кино, то ответ напрашивается сам собой. Цикл заканчивается возвращением к его истокам. Кино вновь включено в рыночные отношения, что стимулирует развитие ценностей культуры чувственного типа и соответственно актуализацию в кино картины мира, соответствующей личности чувственного типа. На четвертой фазе цикла личность чувственного типа, которая на протяжении двух предыдущих фаз оставалась маргинальной, активизируется, пытаясь превратить соответствующую ей субкультурную картину мира в универсальную. Все усилия этого рода наталкиваются на сопротивление не только представителей идеациональной ментальности или идеационального типа личности, но и на установки культуры в целом, поскольку в этой культуре идеациональный тип личности до сих пор оказывался базовым, определяющим.

Проводя параллели между рубежом XX–XXI веков, с одной стороны, и рубежом XIX–XX веков, с другой, мы не должны исходить лишь идентичности этих ситуаций. При всем сходстве этих периодов, между ними все же имеются и существенные различия. Если для рубежа XIX–XX веков определяющей была культура чувственного типа, то иная ситуация создается на



рубеже XX–XXI веков. Констатируя активность личности идеационального типа, остававшейся длительное время на периферии культуры и не имевшей возможности институционализировать соответствующую ей картину мира с помощью кино, мы все же не можем определенно утверждать, что происходит закат культуры чувственного типа и возвращение к культуре идеационального типа. Мы полагаем, что, несмотря на активность личности чувственного типа, определяющей сегодня в том числе и функционирование кино, культура идеационального типа продолжает себя утверждать, и более того, утверждает себя сегодня в форме некоего нравственного императива или даже «цензуры», хотя это понятие сейчас можно употреблять лишь в метафорическом смысле, поскольку в условиях демократизации этот институт перестал существовать. Но очевидно, что в период распада жесткой государственности взрыв чувственности обернулся таким разгулом страстей, который ставит цивилизацию на грань жизни и смерти. В этом чувственном разгуле, проявляющемся в коррупции, в мошенничестве, преступлениях, вседозволенности, безнаказанности существует опасность, которую необходимо преодолеть. Самой эффективной основой противостояния ей будет культура идеационального типа, формирующая тип личности аскета. То, что в последние десятилетия эта культура в России вытеснена на периферию, не свидетельствует о ее закате. Более того, ее история лишь начинается.

Что касается XX века, то в этом столетии она лишь начала цикл своей истории, который должен иметь продолжение в последующих столетиях. В своем развитии она должна пройти полный цикл развития, как когда-то такой цикл, состоящий из нескольких столетий, прошла культура чувственного типа. Поэтому вместо того, чтобы говорить о смене культур и о возвращении к культуре чувственного типа, необходимо говорить лишь о новом переходном периоде, затрагивающем не столько даже культуру, сколько систему социальных и государственных институтов. Распад последних затронул и способности функционирования кино, что сказалось на разложении традиционных форм коммуникации кино и аудитории. Естественно, это сказалось на содержательных и идейных аспектах самого кино. Но это еще не означает, что культура идеационального типа прекращает свое существование. Проблема заключается в том, как сделать так, чтобы по отношению к этой культуре кино переставало быть дисфункциональным и вновь начало воссоздавать картину мира, соответствующую личности идеационального типа. Это важно потому, что лишь в этом случае кино будет работать на выживаемость культуры, т.е. оно получит возможность поддерживать ее идентичность, в чем и заключается одна из самых значимых его миссий.

Проблема заключается в том, что в интенсивно развертывающихся процессах глобализации лидерство осуществляет западная, а еще точнее, американская культура, а следовательно, если кино найдет точки соприкосновения с отечественной культурой идеационального типа, то оно снова будет иметь низкий статус в мировой культуре, как, собственно, это и имело место

до сих пор, в силу того, что доля отечественных фильмов в мировом кинопрокате весьма мала. Однако ситуация может измениться. Ведь существуют же прогнозы по поводу того, что начинающийся в XX веке иоаннический эон в центр мировой истории ставит культуры не чувственного, а идеационального типа. Это может означать, что Россия сможет приобрести особый статус в мировой истории и культуре, и не потому, что обладает большим количеством ядерных боеголовок или является экономически более развитой, а потому, что отечественная ментальность постоянно воспроизводит исключительно ценности идеационального плана.

1. Труды 1-го Всероссийского съезда сценических деятелей. СПб., 1898. С. 65.
2. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб., 1995. С. 182.
3. Хренов Н. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981.
4. Хренов Н. О комплексном изучении кино (к истории вопроса) // Вопросы социологии искусства. М., 1979.
5. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. М., 1910.
6. Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 93.
7. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895.
8. Хренов Н. Субкультуры посада как субъекты урбанизационных процессов в России на рубеже XVII–XVIII веков // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. М., 1999; Хренов Н. Урбанизационные аспекты перехода в истории культуры // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. М., 2001.
9. Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 276.
10. Художественная жизнь современного общества. В 4 т. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни / Отв. ред. К.Б. Соколов. СПб., 1996.
11. Хренов Н. Соколов К. Художественная жизнь императорской России (Субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001.
12. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М., 1996. С. 49.
13. Воровский В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 461.
14. Кракауэр Э. Природа фильма. М., 1974. С. 82.
15. Хренов Н. Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX–начале XX века // Художник и публика. Л., 1981.
16. Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М., 1929. С. 153.
17. Хренов Н. Воздействие «эстетических горизонтов» массовой публики на отношения кино и литературы в первые десятилетия XX века // Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1991. С. 220; Хренов Н. От лубка к кинематографу: роль лубка в становлении массовой культуры XX века. Традиционная культура. 2001. № 2. С. 55.
18. Чуковский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969. С. 149.
19. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. С. 47.
20. Райх В. Психология масс и фашизм. СПб., 1997. С. 14.
21. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Т. 1. Тбилиси, 1991.
22. Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. М., 1977. С. 280.

23. *Фохт-Бабушкин Ю.* Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001. С. 13.
24. *Хренов Н.* Искусство и власть в контексте общественной психологии // *Художник и власть.* М., 1992; *Хренов Н.* Социально-психологический аспект государственной культуры 30–40-х годов // *Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы.* М., 1995.
25. *Паперный В.* Культура Два. М., 1996. С. 68.
26. *Тоффлер Э.* Третья волна. М., 1999. С. 644.
27. *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс. М., 1996. С. 358.
28. *Московичи С.* Указ. соч. С. 454.
29. *Давыдов Ю.* Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.
30. *Паперный В.* Культура Два.
31. *Ахиезер А.* Росси : критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). Новосибирск, 1997.
32. Под знаком вестернизации. Кино – публика – воздействие / Отв. ред. М. Жабский. М., 1995.
33. *Московичи С.* Указ. соч. С. 454.
34. *Михайловский Н.* Герои и толпа. Научные письма. Еще о героях, еще о толпе // *Михайловский Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 2.
35. *Лотман Ю., Успенский Б.* «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // *Труды по знаковым системам.* XV. Вып. 576. Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982. С. 110.
36. *Вулис А.* В мире приключений. Поэтика жанра. М., 1986.
37. *Анджанапаридзе Г.* Богачи-филантропы и белые «мерседесы». Литературная газета. 1971. 20 янв.
38. *Левитин М.* В зеркале проката // *Литературная газета.* 1981. № 32. 5 авг.
39. *Кичин В.* Кто последний за билетом // *Литературная газета.* 1981. № 24.
40. *Кичин В.* Указ. соч.
41. *Ишимов В.* После успеха // *Искусство кино.* 1981. № 7.
42. Звезда. 1925. № 6. С. 310.
43. *Мегрон Л.* Романтизм и нравы. М., 1914. С. 45.
44. *Додонов Б.* Эмоции как ценность. М., 1978. С. 72.
45. *Джинджихашвили Н.* К вопросу о психологической необходимости искусства // *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования.* Тбилиси, 1978. С. 497.
46. Под знаком вестернизации. С. 11.
47. *Хренов Н.* Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. М., 1998. С. 180.
48. *Козловски П.* Культура постмодерна. М., 1997. С. 26.
49. *Хренов Н.* Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. С. 251.
50. Миф и мораль // *Искусство кино.* 1988. № 5. С. 11.
51. *Поршнев Б.* Контррассужения и история // *История и психология.* М., 1971. С. 9.
52. *Давыдов Ю.* Искусство как социологический феномен. С. 197.
53. *Фрейд З.* Массовая психология и анализ человеческого «Я» // *Фрейд З.* «Я» и «Оно». Труды разных лет. Т. 1. Тбилиси, 1991. С. 81.

54. Давыдов Ю. Указ. соч. С. 202.
55. Давыдов Ю. Указ. соч. С. 204.
56. Хренов Н. Сергей Эйзенштейн: от технологии суггестивного воздействия к эстетике диалога. Киноведческие записки. 2000. № 46. С. 197.
57. Эйзенштейн С. Избранные проиозв.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 205.
58. См.: «Мозаичная» структура телевизионного повествования и ее мистифицированная интерпретация в западной культурологии // Массовые виды искусства и современная художественная культура. М., 1986. Глава VI, параграф 2.
59. Жабский М. Кино и массы. М., 1987.
60. Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. 169.
61. Малиновский Б. Магия, наука и религия. М., 1998. С. 104.
62. Малиновский Б. Указ. соч. С. 108.
63. Рэдклифф-Браун А. Структура и функция в примитивном обществе. М., 2001. С. 232.
64. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 219.
65. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896—1930. Рига, 1991.
66. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1992. С. 203.
67. Слонимский А. В поисках сюжета. Книга и революция. 1923. № 2. С. 4.
68. Лежнев А. О приключенческой литературе. Красная молодежь. 1925. № 3—4. С. 200.
69. Эйхенбаум Б. Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42. С. 10.
70. Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 10.
71. Шкловский В. Указ. соч. С. 20.
72. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература». С. 203.
73. Лотман Ю. Текст и структура аудитории. Труды по знаковым системам. Вып. 9. Тарту, 1977. С. 55.
74. Богатырев П., Якобсон Р. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 336.
75. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. С. 94.
76. Шихирев П. Современная социальная психология. М., 1999. С. 100.
77. Шихирев П. Указ. соч. С. 101.
78. См.: Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001. С. 271.
79. Киноискусство и массовая аудитория / Под. ред. Ф. Бурлацкого. М., 1971.
80. Адорно Т. Введение в социологию музыки. М., 1973.
81. Адорно Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб., 1999. С. 16.
82. Лернер М. Развитие цивилизации в Америке. Т. 2. М., 1992. С. 380.
83. Лернер М. Указ. соч. С. 380.
84. Жабский М. Критика буржуазного истолкования социальной роли киноискусства. М., 1979. С. 380.
85. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 224.
86. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 14.
87. Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный под-

- ход: опыт, поиски, перспективы. М., 1985.
88. Зись А., Стафецкая М. Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современной герменевтической концепции. М., 1984.
89. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 351.
90. Гадамер Х.Г. Указ. соч. С. 459.
91. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 190.
92. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 56.
93. Элиаде М. Указ. соч. С. 57.
94. Элиаде М. Указ. соч. С. 227.
95. Вовель М. К истории общественного сознания эпохи Великой Французской революции. Французский ежегодник. 1983. М., 1985. С. 147.
96. Мазаев А. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 358.
97. Хренов Н. Отечественный кинематограф : реабилитация архетипической реальности. Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 213.
98. Искусство принадлежит народу // Искусство кино. 1983. № 2. Культура: народность и массовость // Литературная газета. 1982. № 19–49.
99. Гачев Г. Национальные образы мира в кино. Киноведческие записки. 1995. № 28.
100. См.: Кино в представлениях постсоветского зрителя // Под знаком вестернизации. Кино – публика – воздействие. М., 1995. Раздел 3.
101. Тоффлер Э. Футурошок. СПб., 1997.
102. Давыдов Ю. Указ. соч.
103. Хренов Н. Переход как повторяющееся явление в истории культуры: опыт интерпретации // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000.
104. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 1. М., 1958. С. 19.
105. Хренов Н. Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности. С. 213.
106. Кестлер А. Слепящая тьма // Нева. 1988. № 7. С. 100.
107. Оруэлл Д. 1984 // Новый мир. 1989. № 2. С. 137.
108. Юнг К. Психология образа трикстера // Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 341.
109. Райх В. Психология масс и фашизм. СПб., 1997. С. 12.
110. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
111. Хренов Н. От лубка к кинематографу. Роль лубка в становлении массовой культуры XX века. Традиционная культура. 2001. № 2. С. 55.
112. Хренов Н. Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации // Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002.
113. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 79.
114. Шюккинг Л. Социология литературного вкуса. Л., 1928. С. 54.
115. Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.
116. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.
117. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс. С. 144.
118. Санаров В. НЛО и энлонавты в свете фольклористики. Советская этнография. 1979. № 2.
119. Блумер Г. Коллективное поведение // Американская социологическая мысль. М., 1994. С. 182.

120. *Блумер Г.* Указ. соч. С. 182.
121. *Канетти Э.* Масса и власть, М., 1997. С. 25.
122. *Мазаев А.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.
123. *Канетти Э.* Указ. соч. С. 26.
124. *Хренов Н.* Современная городская культура и коммуникативные функции искусства // Вопросы социального функционирования художественной культуры. М., 1984. С. 141.
125. *Деллюк Л.* Фотогения кино. М., 1924. С. 109.
126. *Хренов Н.* Отечественный кинематограф: реабилитация архетипической реальности. С. 213.
127. *Арватов Б.* Синтаксис Маяковского. Печать и революция. 1923. № 1.
128. *Байбурич А.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 32.
129. *Топоров В.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 20.
130. *Жирар Р.* Насилие и священное. М., 2000. С. 10.
131. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 15.
132. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 15.
133. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 116.
134. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 126.
135. *Топорков А.* Кинематограф и миф // Кинематограф. М., 1919. С. 49.
136. *Хренов Н.* Массовый успех в контексте государственной модели кинематографа // Массовый успех. М., 1989. С. 22.
137. *Бакунин М.* Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1907. С. 256.
138. *Фирсов Н.* Разиновщина как социологическое и психологическое явление народной жизни. Пг.; М., 1914. С. 46.
139. *Бухарин Н.* О старинных традициях и современном культурном строительстве. Революция и культура. 1927. № 1. С. 19.
140. *Бухарин Н.* Указ. соч. С. 21.
141. XIV съезд Всесоюзной Коммунистической партии (б). Стенографический отчет. М.; Л., 1926. С. 267.
142. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 292.
143. *Жирар Р.* Указ. соч. С. 353.
144. *Сорокин П.* Социологические теории современности. М., 1992.
145. *Сорокин П.* Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. СПб., 2000. С. 726.
146. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 727.
147. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
148. *Воррингер В.* Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М., 1957. С. 460.
149. *Хренов Н.* Художественная картина мира на рубеже XIX–XX веков. Психологические и культурологические аспекты // Теория художественной культуры. Вып. 2. М., 1998.
150. *Бердяев Н.* Конец Ренессанса (К современному кризису культуры) // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923.
151. *Сорокин П.* Социальная и культурная динамика. С. 148.
152. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 149.
153. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 155.

154. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 115.
155. *Хренов Н.* Логика теоретической рефлексии об искусстве в XX веке: постмодернистская парадигма // Теория художественной культуры. Вып. 4. М., 2000.
156. *Юнг К.* Психологические типы. СПб; М., 1995.
157. *Хренов Н.* Соколов К. Художественная жизнь императорской России (Субкультуры, картины мира, ментальность). С. 66.
158. *Хренов Н.* Эволюция экранных форм в контексте смены субкультур // Экранные искусства и литература. Телевизионный этап. М., 2000. С. 50.
159. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 704.
160. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 712.
161. *Давыдов Ю.* Искусство как социологический феномен. С. 18.
162. *Зоркая Н.* Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981. С. 101.
163. *Давыдов Ю.* Указ. соч. С. 24.
164. *Пановский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма. СПб., 1999.
165. *Паперный В.* Указ. соч..
166. *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс. С. 415.
167. *Паперный В.* Указ. соч. С. 266.
168. *Паперный В.* Указ. соч. С. 266.
169. *Хренов Н.* Функционирование кинематографической картины мира в ситуации глобализации // Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002. Глава 2.
170. *Ахиезер А.* Россия: критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). Новосибирск, 1997; *Давыдов А.* «Духовной жаждою томим». А.С. Пушкин и становление «срединной культуры» в России. М., 1999.
171. *Хренов Н.* Мешанско-предпринимательская картина мира в русской культуре // Мир психологии. 1996. № 4.
172. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 161.
173. *Эштейн М.* Постмодерн в России. М., 2000. С. 153.
174. *Паперный В.* Указ. соч. С. 247.
175. *Паперный В.* Указ. соч. С. 247.
176. *Паперный В.* Указ. соч. С. 249.
177. *Сорокин П.* Указ. соч. С. 158.
178. *Хренов Н.* Странник как лиминальный тип личности в русской культуре // Человек в контексте культуры. М., 2001. С. 12.
179. *Федоров Н.* Сочинения. М., 1982. С. 174.
180. *Федоров Н.* Указ. соч. С. 174.

Хренов  
Николай Андреевич

---

## *Образы ВЕЛИКОГО РАЗРЫВА*

*Кино в контексте смены  
культурных циклов*

В издании использованы фото  
из открытой печати

Директор издательства *Б.В. Орешин*  
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Формат 70х100/16  
Бумага офсетная. Гарнитура NewtonС.  
Печать офсетная. Объем 43,22 усл. печ. л.  
Тираж экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»  
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9  
Тел. (495) 245-49-03

ISBN 8-89826-292-2



Отпечатано в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6