

А. М. Малер

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК, МОСКВА, РОССИЯ

Христианские мотивы в советском кино

Аннотация. В статье освещается история развития христианских мотивов в советском кино, со времён открытых антицерковных гонений 1920–1930-х годов до эпохи Перестройки. Различается восприятие христианства, как основы традиционной этнокультурной идентичности и как основы общечеловеческих нравственных ценностей, что в обоих случаях способствовало постепенной легитимации христианской тематики в советской культуре вопреки многоуровневой системе идеологической цензуры. Анализируются глубинные мировоззренческие процессы в эволюции советской культуры, позволявшие, с одной стороны, самой атеистической власти, а с другой стороны, экспериментирующим кинорежиссёрам в различные периоды советской истории по-разному обращаться к религиозной тематике в целом, христианской религии в частности и Русской Православной Церкви в особенности. Приводятся показательные примеры использования в советских фильмах различных христианских символов, библейских цитат, событий религиозной истории, репрезентации образа христианского священнослужителя и верующего человека как такового, всё более заметное обращение советских кинематографистов к христианским ассоциациям и аллюзиям. Особое внимание автор уделяет противоречивым идеологическим тенденциям трёх основных периодов советской истории второй половины XX века — “оттепели”, “застоя” и “Перестройки” — способствовавшим легитимации религиозной тематики в советском кино и определившим специфику отношения к религии в позднесоветское время. В качестве наиболее значительных прецедентов рассматриваются

фильмы таких кинорежиссёров, как Михаил Ромм, Марлен Хуциев, Андрей Тарковский, Михаил Калик, Андрей Кончаловский, Никита Михалков, Глеб Панфилов и др. Выдвигаются гипотезы о дальнейших идеологических стратегиях советского государства в отношении православного христианства, в случае если бы коммунистическая партия смогла сохранить свою власть.

Ключевые слова: атеизм, вера, гуманизм, идеология, интеллигенция, коммунизм, марксизм, православие, религия, русская культура, советское кино, соцреализм, сталинизм, церковь, эстетика
Для цитирования: Малер А. М. Христианские мотивы в советском кино // Ортодоксия. — 2023. — № 1. — С. 156–245. DOI: 10.53822/2712-9276-2023-1-156-245

1. ВВЕДЕНИЕ: ТРИ ОСНОВНЫХ ФАКТОРА

Русский кинематограф, история которого в основной части пришлась на советскую эпоху, внёс существенный вклад в мировую интеллектуальную культуру, и с точки зрения развития киноязыка, и в ещё большей степени с точки зрения философской глубины, наследующей высшие достижения русской классической литературы и русского драматического театра начала XX века. Имена таких кинорежиссёров, как Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Михаил Калатозов, Сергей Бондарчук, Андрей Тарковский, Андрей Кончаловский, Никита Михалков, Алексей Герман, Юрий Норштейн, давно вошли в «канон» мирового киноискусства. Между тем если говорить именно о мировоззренческих аспектах творчества наиболее значительных советских кинорежиссёров, то они никогда не были прямолинейным воплощением официальной идеологии, и почти в каждом случае между позицией власти и позицией художника неизбежно возникали существенные противоречия, иногда переходящие в открытые конфликты. Одной из наиболее острых проблем, закономерно возникающих в развитии хоть сколько-нибудь свободной, авторской, нестандартной кинорежиссуры в советскую эпоху, было отношение к религии в целом, к христианству в частности и к русскому православию в особенности. Конечно, ни один советский киносценарист или кинорежиссёр, по крайней мере до эпохи Перестройки, не мог открыто проповедовать какие-либо религиозные взгляды в своих фильмах, и любая дискуссия советского художника с художественной цензурой, проводимая

с каких-либо религиозных позиций, была бы абсолютно невозможна. Но в то же время религиозные мотивы, по преимуществу христианские, так или иначе проглядывались в истории советского кино, и чем дальше, тем больше, особенно в позднесоветский период 70–80-х годов, что, как это ни парадоксально, стало одним из факторов последующего религиозного возрождения. Чтобы осветить эту тему более подробно и ответственно, необходимо с самого начала прояснить ряд принципиальных вопросов, связанных с особенностью развития советской культуры как специфического этапа и извода истории русской культуры.

С одной стороны, на протяжении всей истории существования советской власти вся сфера легальной, государственно разрешённой культуры была полностью подчинена идеологической цензуре и использовалась властью как продолжение государственной пропаганды. И чем более соответствующая сфера культуры зависела от государства в технологическом и экономическом отношении, тем более она подвергалась особому сверхвниманию идеологических цензоров. В первую очередь это касалось именно кинематографа, в связи с чем часто приводят известные слова Ленина, сказанные первому наркому просвещения РСФСР А. В. Луначарскому: «Вы должны твёрдо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» (Болтянский 1925: 19). Действительно, кино с самого начала было самым популярным искусством, способным быстро и наглядно доносить нужные идеи до самых «широких масс», и поэтому на протяжении десятилетий советское кино было органом официальной пропаганды и агитации. Вместе с этим кинематограф — это самое трудоёмкое искусство, требующее очень больших затрат и, что особенно важно, участия очень большого количества людей. Полноценная киностудия — это целый завод, а процесс создания фильма можно сравнить с производством сложных громоздких сооружений при участии большого количества самых разных специалистов. Тем более этот процесс должен быть внимательно контролируем «сверху». Ведь даже если какой-то фильм будет официально запрещён или неофициально «положен на полку», в его создании уже успеет поучаствовать множество самых разных людей, от операторов и художников до случайных членов массовой и разнорабочих, так что ответственная цензура должна была проявлять максимум бдительности ещё на стадии разрешения сценария.

Что же касается идеологической основы этой цензуры, то она хорошо известна — это марксизм-ленинизм с поправками на ситуативные тактические отклонения «линии партии». Но как бы далеко эта «линия»

ни отклонялась от изначально заданной революционной «ортодоксии», её мировоззренческие основы и цели никогда не менялись, иначе бы советской власти пришлось отказаться от самой марксистско-ленинской идеологии. В отношении любой религии эта идеология занимала откровенно враждебную позицию, достаточно вспомнить слова самого Ленина из его программной работы «Социализм и религия» (1905): «Религия есть один из видов духовного гнёта, лежащего везде и повсюду на народных массах, задавленных вечной работой на других, нуждой и одиночеством. <...> Религия есть опиум народа. Религия — род духовной сивухи, в которой рабы капитала топят свой человеческий образ, свои требования на сколько-нибудь достойную человека жизнь» (Ленин 1968: 142–143)¹.

Вслед за самим вождём и другими классиками «единственно верного учения» советская цензура видела в любых проявлениях религиозного умонастроения опасную «контрреволюцию», «реакцию», «поповщину», «клерикализм», «идеализм», «мракобесие», «буржуазность» или «мелкобуржуазность» и т. п., в зависимости от контекста, компетентности и словарного запаса самого цензора. Таким образом, ни о какой, хоть сколько-нибудь легальной «религиозной линии» в советском кино не могло быть и речи. Обвинение в «религиозности» какого-либо фильма или одной сцены из него было достаточно, чтобы дискредитировать и запретить их навсегда, даже если никто из создателей фильма ничего религиозного вообще не имел в виду.

С другой стороны, недопустимость открытой религиозной проповеди в советском кино не означала полного запрета на обращение к каким-либо религиозным темам, проблемам, сюжетам, образам, цитатам, ассоциациям и аллюзиям вообще. Главное — чтобы никто из всей многослойной иерархии цензоров не заподозрил создателей фильма в умышленных религиозных инсинуациях и в том, что какой-либо элемент фильма может повлиять на «неокрепшего умом» зрителя в направлении, обратном задачам атеистического воспитания граждан. Какие основные факторы способствовали тому, что в советском кино религиозные мотивы всё-таки могли так или иначе появляться вопреки нескрываемому антирелигиозному диктату?

Первый фактор: религиозные образы и символы выступали вполне естественным и неотъемлемым элементом общеевропейской

¹ Слова Ленина «Религия есть опиум народа» являются цитатой известного тезиса Маркса из работы «К критике гегелевской философии права» (1844), который к моменту написания этого текста был уже совсем не оригинальным.

традиционной культуры в целом и русской культуры в частности. Поэтому абсолютное большинство фильмов, связанных с историей России и других европейских стран, неизбежно демонстрировали в кадре различные виды христианских храмов, монастырей, крестов, икон, священнослужителей в их богослужебном облачении и т. п. Фильмы на историческую тему и экранизация художественной классики в этом отношении были наиболее рискованными, ведь как бы партийная цензура ни вымарывала из них соответствующие элементы, полностью отказаться от этих неизбежных элементов было совершенно невозможно. Особенно если речь идёт о фильмах, посвящённых истории средневековой, «допетровской» Руси, где религиозная культура выступала не просто элементом, а основным фоном всего сюжета. В связи с этим стоит заметить, что у ищущих религиозные мотивы в советском кино может возникнуть большой соблазн обнаруживать их в любом появлении какого-либо религиозного образа на экране, в любом изображении храма или священнослужителя, тем более в цитировании библейских или литургических текстов. Такой некритический подход, как это ни удивительно, повторяет ошибки самых придирчивых советских критиков, усматривающих религиозную пропаганду там, где её нет. Не стоит выдавать желаемое (или не желаемое) за действительное: далеко не любое упоминание чего-либо религиозного означает оправдание религиозности. Если фильм посвящён истории дореволюционной России, то в нём не может не быть храмов или священников, это просто историческая данность, а не намёк на нечто большее. Но между тем в любом случае *традиционная христианская культура* неизбежно напоминала о себе, создавая иным авторам очень удобные поводы и «лазейки» для проявления своих религиозных переживаний и смыслов.

Второй фактор: советская система в целом сохраняла официальную приверженность идеологически левой, прогрессистской, марксистско-ленинской «ортодоксии» с её декларативной антирелигиозностью и анти-традиционностью. Тем не менее с определённого времени она пыталась адаптироваться к традиционной ментальности значительной части русского народа, более или менее осознанно эксплуатируя консервативные умонастроения — почвеннические, патриотические, националистические, имперские и, наконец, религиозные, т. е. православные.

При этом, конечно, православие опционально использовалось советской властью не как догматическое вероучение, а как традиционная этнокультурная идентичность русского народа, в той степени, в какой это было необходимо и допустимо для легитимации самой власти

в восприятии «ментально» православного населения. Корни этой политической мимикрии советской системы, иногда выдаваемой чуть ли не за искреннюю идеологическую эволюцию партийного руководства, восходят ещё к заигрыванию с движениями сменовеховства, национал-большевизма, левого евразийства и прочих «попутчиков» в 1920-е годы (Агурский 2003), (Смена Вех 2021). Именно в этом «правом повороте» часто видят отличительную идеологическую сущность «сталинизма», который в конце 1930-х годов, как раз после апофеоза Большого террора, начинает спорадически обращаться к традиционно-державным мотивам, что постепенно сказывается во всех сферах культуры. Но окончательно этот поворот становится заметным именно в Великую Отечественную войну, которая способствовала вынужденной мутации советской власти «вправо», на уровне официальной риторики и эстетики. В 1943 году вместо «Интернационала» вводится новый государственный гимн со словами «сплотила навеки Великая Русь». В 1946 году Рабоче-крестьянская Красная армия переименовывается в Советскую, а наряду с коммунистическими вождями прославляются победоносные князья и полководцы дореволюционной России — Александр Невский, Дмитрий Донской, Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский, Александр Суворов, Михаил Кутузов и другие.

Также среди наиболее показательных фактов: в 1947 году, к 800-летию Москвы, напротив здания Моссовета, на месте ранее снесённого по техническим причинам и ожидающего восстановления монумента революционной Свободе, был заложен памятник основателю города, великому князю Юрию Долгорукому (установлен в 1954 году). Но самое главное — это известное ослабление антицерковных репрессий в годы войны и символические шаги навстречу Церкви: восстановление Московского Патриаршества в сентябре 1943 года, открытие Московской и Ленинградской духовных семинарий и академий в 1946 году, общая легализация Русской Православной Церкви как хоть и неизжитого, но «законного» элемента советского общества. В 1947 году даже распускается основанный в 1925 году «Союз воинствующих безбожников». Конечно, все эти шаги не означали какого-либо идеологического оправдания Русской Православной Церкви, а только лишь её *легитимацию* как традиционного института русского народа. Называя вещи своими именами, Сталин заигрывал не столько с самой православной верой, сколько с русским великодержавным патриотизмом, где само православие носило функцию вторичного инструмента, необходимого для использования

другого инструмента. При этом, например, развернувшаяся на излёте сталинского режима борьба с «космополитизмом» в 1948–1953 годах вообще никак не способствовала усилению позиций Русской Церкви, на которую уже после войны были возложены новые репрессивные ограничения².

После смерти Сталина и «развенчания культа личности» на XX съезде КПСС, с существенным ослаблением идеологической цензуры, именно в отношении религии началась новая волна репрессий. Она известна под собирательным названием хрущёвской антирелигиозной кампании 1958–1964 годов. Временные компромиссы с Церковью теперь воспринимались как отступление от истинного ленинского пути, вместе с иными «правыми» перегибами сталинизма, и атеистическая пропаганда вновь развернулась с масштабом и пафосом, напоминающим пореволюционные 1920-е годы. С отставкой Хрущёва в 1964 году антирелигиозная кампания сбавляет прежние темпы, равно как и иные тенденции возвращения к «подлинному ленинизму». И хотя наступившая эпоха впоследствии получит расхожее название «застоя», стоит заметить, что именно для Русской Православной Церкви и религиозным поискам в советской культуре это время было однозначно более свободным и безопасным, чем во все прежние времена существования СССР. Однако, как в случае с отмеченным нами первым фактором (неизбежное изображение элементов традиционной христианской культуры в прошлом), так и в отношении политических колебаний «линии партии» в отношении религии в целом и Русской Церкви в особенности, обманываться не стоит. Антирелигиозная установка правящей партии оставалась неизменной, и за малейшее подозрение в религиозном подтексте любой фильм могли заставить переснимать или «положить на полку». Но только в отличие от сталинского и хрущёвского времени, в эпоху «застоя», с середины 1960-х до середины 1980-х годов, централизованная машина антирелигиозной пропаганды работала всё больше по инерции, по проформе, без должного системного энтузиазма. Свобода режиссёрского творчества в эту эпоху всё больше зависела от последовательности сиюминутных идеологических кампаний, от бдительности случайных цензоров на местах, от личных отношений режиссёра с чиновниками от культуры и партийными функционерами, от сложившейся репутации и статуса в профессиональной среде. Поэтому жестокое цензурирование одних фильмов в 1960–1980-х годах парадоксально сосуществует с неожиданными прорывами инакомыслия в других фильмах.

² См.: (Шкаровский, Соловьёв 2013); (Шкаровский 2005); (Филиппов 2005).

Но в любом случае более-менее явные религиозные мотивы нередко проявлялись в истории советского кино именно благодаря неустойчивости генеральной линии партии. Причём это проявление шло с двух сторон: с одной стороны, власть могла периодически заигрывать с религиозными переживаниями, традициями, образами, символами и т. д. С другой же стороны, и экспериментирующие режиссёры могли пользоваться такими временными снисхождениями и доносить до зрителя свои религиозные интуиции и смыслы. И вот тогда уже образ православного храма или священника появлялся в кадре не потому, что не мог не появиться как неизбежный элемент исторического фона, а с конкретным мировоззренческим умыслом, иногда даже на грани художественной провокации.

Третий фактор: в секулярном обществе к религиозной сфере периодически обращаются не только как к почтенной культурной традиции, но и как к источнику морально-нравственных заповедей и ценностей. В первом случае религия интересует, прежде всего, как явление эстетическое, во втором — как явление этическое. Советская система была не просто очередным секулярным обществом, она была, прежде всего, *атеистическим государством*. Но даже в этом государстве если какое-либо кино было посвящено вопросам внутренней жизни человека, его сложным психологическим и даже экзистенциальным проблемам, то вероятность обращения к христианским мотивам в таком кино была «отлична от нуля». Действительно, в тех произведениях киноискусства, где речь шла о справедливости и милосердии, любви и верности, жертвенности и прощении, правдоискании и миротворчестве и т. п., возникал довольно большой простор для христианских аллюзий и цитаций из Священного Писания. Но также и здесь не стоит «множить сущности больше необходимого», потому что обращение к христианским ценностям, идеям, символам, авторитетам, традициям совершенно не обязательно предполагает исповедание самого христианства. Несмотря на то что новoeвропейская культура, иначе называемая культурой Модерна, разорвала с христианством и пошла по пути секуляризации, сам «проект Модерна» мог возникнуть только на христианской почве, и многие христианские ценности и представления «по умолчанию» сохранились в Модерне как нечто само собой разумеющееся, но уже в секулярном изводе. Поскольку советский проект изначально позиционировал себя как воплощение мирового прогресса и самого «проекта Модерна» как такового, а точнее, его «левой», эгалитистской «фракции», то советской культурой были унаследованы все основные противоречия и слагаемые Модерна — включая то

христианское начало, от которого можно полностью отказаться только вместе с самим Модерном.

Таким образом, христианские мотивы в советской культуре были унаследованы сразу из двух опосредующих источников — и от предшествующей, традиционной русской культуры, и от новоевропейской культуры Модерна, породившей идеологию коммунизма. Это двойное наследство (в первом случае отвергнутое, во втором культивируемое) довело изнутри советской культуры и заставляло неосознанно обращаться к христианским ценностям и представлениям как к «общим местам» общечеловеческого культурного наследия. Иными словами, для советского сознания (а точнее — бессознательного) такие высокие слова, как Милосердие, Прощение, Смирение, Любовь, Жертвенность и т. п., были само собой разумеющимися, общечеловеческими этическими ценностями, «выработанными в процессе эволюции», в то время как эти ценности возникли в совершенно конкретном религиозном вероучении. За его пределами они просто утрачивают свой онтологический фундамент и превращаются в виртуальные благопожелания. В этом заключается главная проблема любой секулярной этики: признавая человека только лишь биологическим видом, чьё существование прекращается вместе со смертью его физического тела, эта этика требует от человека вести себя как существо *надбиологического, сверхъестественного, трансцендентного* происхождения. Но если различного рода светские этические учения позитивистского и либерального толка требуют от человека хотя бы только соблюдать формальное уважение к формальным правам других особей вида *homo sapiens* и следовать принятым в государстве законам, то советская этика, основанная одновременно и на революционном марксизме, и на государственном патриотизме, требовала от человека ещё и *перманентного терпения, самоограничения и жертвенности* во имя соответствующих идеалов и целей мировой истории. На закономерный вопрос о том, как эти пафосные требования, свойственные скорее религиозному сознанию, логически вытекают из «научно-материалистической» картины мира, советская власть не давала никакого ответа.

2. ОТ «КРАСНЫХ ДЬЯВОЛЯТ» ДО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПАТРИАРШЕСТВА

О том, как советское киноискусство с самого начала своего существования относилось к христианской тематике, достаточно свидетельствует выход в 1923 году немого приключенческого фильма про Гражданскую

войну с говорящим названием «Красные дьяволята» режиссёра Ивана Николаевича Перестиани (1870–1959), снятого по мотивам одноимённой повести Павла Бляхина. «Красные дьяволята» — это юные интернациональные герои революции, сражающиеся с бандами анархиста Махно. Их эпатажное название, по всей видимости, должно было не только не смущать, а прямо восхищать массового советского зрителя. Новое «пролетарское» кино 1920-х годов с особым энтузиазмом взялось за дискредитацию образа православного священника и набожного человека как такового. Этому способствовали такие антирелигиозные кинопрокламации, как «О попе Панкрате, тётке Домне и явленной иконе в Коломне» (1918, реж. Н. Преображенский, А. Аркатов), «Чудотворец» (1922, реж. А. Пантелеев), «Бедняку впрок — кулаку вбок» (1924, реж. Я. Посельский), «Старец Василий Грязнов» (1924, реж. Ч. Сабинский), «Чудо с самогоном» (1925, реж. В. Фейнберг), «Крылья холопа» (1926, реж. Ю. Тарич), «За монастырской стеной» (1928, реж. Ю. Чардынин), «Бог войны» (1929, реж. Е. Дзиган), «Иуда» (1929, реж. Е. Иванов-Барков), «Опиум» (1929, реж. В. Жемчужный) и другие. Во всех этих фильмах русские священнослужители в совершенно карикатурном виде выступают деструктивными элементами и врагами молодой советской власти, очевидно требующими уничтожения вместе с другими «реакционными классами».

Первые проблески относительно нейтрального изображения в советском кино не столько даже самих священнослужителей, сколько православной традиции в целом можно наблюдать в патриотических фильмах конца 1930-х — 1940-х годов на историческую тему, где православие выступает естественной «декорационной» составляющей. Сначала ожидание войны с западным агрессором, а потом и чаемой победы в этой войне имели здесь определяющее значение. Так, советский зритель вдруг увидел вдохновляющие кинополотна, посвящённые героям не то что дореволюционной, а даже допетровской Руси — «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн, Д. Васильев), «Минин и Пожарский» (1939, реж. В. Пудовкин, М. Доллер), по повести В. Шкловского «Русские в начале XVII века», и, наконец, грандиозную двухсерийную драму Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898–1948) «Иван Грозный» 1944–1945 годов, где первый русский царь прямо заявляет «крупным планом»: «Два Рима пали, третий — Москва — стоит, и четвёртому Риму не быть!» Этот фильм снимался с очень большим трудом, пробиваясь сквозь множество барьеров сталинской цензуры, но весьма показательно, что если одни до сих пор видят в образе Грозного царя априори немыслимый негативный

намёк на самого Сталина, то другие, наоборот, апологию «красного цезаря» и ознаменование «имперского преображения» советской власти.

Но уже в послевоенное время, иначе называемое периодом позднего сталинизма, развитие советского кинематографа в любом направлении было наиболее тяжёлым сразу по двум причинам. Экономическое состояние победившей, но полуразрушенной страны не позволяло выделять «лишние деньги» на трудоёмкое кинопроизводство, а поскольку никакое частное кинотворчество при советском социализме не было возможно, то ничего подобного итальянскому неореализму в послевоенном СССР появиться не могло. Вместе с этим безграничная «борьба с космополитизмом» парализовала работу всех ведущих киностудий. Даже тем режиссёрам, сценаристам и актёрам, которые избежали репрессий, проще было нигде не работать, чем оказаться среди подозреваемых в недостаточной «патриотичности» по прихоти какого-то цензора. В отличие от «буржуазных» стран, где эмоциональный опыт войны и послевоенных тягот спровоцировал рост проблемного кинематографа, в СССР вторая половина 1940-х — начало 1950-х годов для кино были периодом настоящего застоя.

Но зато именно в это время в советской культуре был окончательно сформирован тот идеальный тип «советского человека», который должны были воспевать все писатели, художники и режиссёры. Это настоящий титан, строитель великого прогрессивного государства, способный преодолевать любые преграды и легко справляться с любыми сомнениями в истинности генеральной линии партии, если эти сомнения у него вообще есть. Конечно, образ этого титана был заложен ещё в 1920-е годы, но если тогда он совершил великую «мировую» революцию и построил великое «мировое» государство, то теперь он ещё и победил в действительно мировой войне и уже живёт в том «лучшем из миров», за который он сам боролся³.

Стоит заметить, что за соблюдением должного морального и эстетического «канона» в кино следил сам Сталин. 9 августа 1946 года он выступил на заседании Оргбюро ЦК ВКП (б) с подробной и жёсткой критикой популярного фильма «Большая жизнь» (1946, реж. Леонид Луков) о восстановлении послевоенного Донбасса. С точки зрения «вождя народов», вернувшиеся с войны рабочие показаны в этом фильме недостаточно героическими, а их работа слишком примитивной. Стоит ли удивляться тому, что уже 4 сентября 1946 года вышло разгромное Постановление

³ Тема антропологической утопии в советском изобразительном искусстве раскрывается в следующих монографиях: (Гройс 1993); (Голомшток 1994); (Паперный 1996).

Оргбюро ЦК ВКП (б) «О кинофильме “Большая жизнь”». Оно запрещало его прокат и требовало от Министерства кинематографии СССР «организовать работу художественной кинематографии таким образом, чтобы впредь была исключена всякая возможность выпуска подобных фильмов» (Власть и художественная интеллигенция 1999: 598–602).

Запрет идеологически стерильной «Большой жизни» сильно ударил по другим режиссёрам и положил начало досадному кинематографическому бесплодию позднесталинского времени, которое в истории кино получило название «периода малокартинья». При этом, вопреки условно русофильским тенденциям послевоенного времени, какое-либо «потепление» в отношении Русской Православной Церкви никак не отразилось на содержании новых кинофильмов. Кино эпохи «сталинского ампира» не стало более «православным», чем было до сих пор: Русская Церковь была относительно эффективно использована во время войны и теперь уже представляла интерес только как чисто внешний, дипломатический ресурс, для влияния в других странах мира. Однако прошедшее в Москве в 1948 году Всеправославное совещание глав и представителей Поместных Православных Церквей (приуроченное к 500-летию Московской автокефалии) показало, что это влияние имеет свои естественные пределы и имитировать столицу мирового православия в столице мировой атеистической революции невозможно, это просто *contradictio in adjecto*.

3. «ГАГАРИН В КОСМОС ЛЕТАЛ, БОГА НЕ ВИДАЛ!»

Знаменитая «оттепель» в кино и всей советской культуре началась только после XX съезда КПСС в 1956 году. Однако, как мы уже заметили, это «потепление» касалось каких угодно сфер, кроме Церкви, против которой были развёрнуты новые гонения, конечно, не столь кровавые, как в 1920–1930-е годы, но столь же системные и преисполненные того же комсомольского энтузиазма. В 1958 году Никита Хрущёв заявил, что в 1980 году по телевизору покажут «последнего попа», и по всей стране прокатилась волна арестов чудом выживших священников и разрушения недоразрушенных храмов. Впрочем, сносы храмов в Москве и в провинции продолжались многие годы, что полностью отвечало конечным целям коммунистической утопии⁴. Новая борьба с «поповщиной» получила

⁴ Среди наиболее ярких примеров: в Москве к концу 1950-х годов снесён величественный Александро-Невский собор на Миусской площади, в 1963 году храм Преображения Господня в Преображенском, в 1969 году храм Благовещения в Голутвинской слободе, в 1972 году храм Казанской иконы Божией Матери у Калужских ворот.

также и новое самооправдание. Запуск первого космического спутника в 1957 году и первый полёт человека в космос в 1961 году как будто бы подтверждали мировоззренческую правоту «научного» атеизма: «Гагарин в космос летал, Бога не видал!»

Хрущёвская кампания по борьбе с «мракобесием» не могла не отразиться на «важнейшем из искусств», включая детские фильмы и мультфильмы. По этому поводу стоит привести один весьма малозаметный, но очень показательный пример — это различия в экранизациях повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». В период позднесталинского «консерватизма», в 1951 году, выходит одноимённый мультфильм, созданный сёстрами Валентиной и Зинаидой Брумберг, где в известной сцене кузнец Вакула (озвучка Н. Гриценко), чтобы подчинить себе навязчивого чертёнка, осеняет себя крестным знамением и угрожает перекрестить самого беса, после чего тот жалобно восклицает: «Помилуй, Вакула, всё, что тебе нужно, всё сделаю, не клади на меня страшного креста!» Но уже через одиннадцать лет, в «прогрессивном» 1962 году, выходит фильм режиссёра Александра Роу «Вечера на хуторе близ Диканьки», где в аналогичной сцене кузнец Вакула не крестится, как должно было бы быть в соответствии с текстом Гоголя, а лишь хлещет чертёнка прутиком и укрощает его. То есть юный советский зритель должен был как можно меньше знакомиться с христианскими представлениями как таковыми.

Но это только один из многих примеров редактирования литературной классики. Вместе с этим советское кино год за годом начинает производить настоящие антирелигиозные агитки. В 1958 году выходит фильм «Иванна» (реж. В. Ивченко), в 1960 году — фильмы «Чудотворная» (реж. В. Скуйбин), «Тучи над Борском» (реж. В. Ордынский), «Люблю тебя, жизнь» (реж. В. Ершов), в 1961 году — «Анафема» (реж. С. Гиппиус), «Обманутые» (реж. А. Неретниче, М. Рудзитис), в 1962 году — «Армагеддон» (реж. М. Израилев), «Исповедь» (реж. В. Воронин), «Конец света» (реж. Б. Бунеев), «Грешница» (реж. Ф. Филиппов, Г. Егиазаров), «Грешный ангел» (реж. Г. Казанский), «Цветок на камне» (реж. А. Слесаренко, С. Параджанов), в 1963 году — фильм «Всё остаётся людям» (реж. Г. Натансон). Среди наиболее показательных документальных лент на эту тему можно вспомнить фильм «Пусть торжествует жизнь!» 1961 года, а среди анимационных фильмов — «Небесная история» 1962 года.

Между тем стоит уточнить, что далеко не все из этих киноагиток были направлены именно против Русской Православной Церкви, ведь новая антирелигиозная кампания касалась всех конфессий и религий,

а выступать непосредственно против «официальной» Церкви было уже совсем не так удобно и эффективно, как в 1920-е годы. Поэтому основное острие новой антирелигиозной борьбы было декларативно направлено против всевозможных маргинальных религиозных организаций, которые вдруг были объявлены заметной угрозой в стране, где даже принадлежность к самой большой и разрешённой Церкви влекла за собой серьёзные социальные риски. Но антирелигиозная пропаганда не делала различия между каноническим русским православием и какой-либо сектой, и у большинства советских зрителей должно было сложиться впечатление, что все мрачные проявления любой секты, реальные или мнимые, также свойственны любой религиозной организации вообще, включая и «официальную» Церковь. Характерным примером здесь служит фильм «Тучи над Борском», главная героиня которого, думающая и совестливая девушка Оля Рыжкова (роль Инны Гулаи), оказывается в «пятидесятнической» секте. В ней некоторое время всё выглядит весьма привлекательным, но в конце концов оказывается, что её адепты — это зашоренные фанатики, готовые подделывать чудеса и буквально распинающие на кресте новую неопитку за грех гордыни. Если какой-то советский зритель может легко поверить в то, что какие-то «пятидесятники» или «баптисты» реально распинают на крестах своих единоверцев, то почему ему не поверить в то, что то же самое могут делать православные? Вероятность встретить реального сектанта для советского зрителя была весьма невысокой, а православные верующие всё-таки встречались чаще, и любая критика любой религиозности автоматически адресовалась именно «официальной» Церкви, которая в итоге становилась основной жертвой всей антирелигиозной кампании. Но поскольку напрямую объявлять законную и самую распространённую «советскую» Церковь врагом государства и общества было уже невозможно, то в сюжетах новых антирелигиозных фильмов использовались самые разные приёмы, чтобы хоть как-нибудь дискредитировать образ священника и церковной иерархии в целом. Например, для ненавязчивого «уравнения» Русской Церкви и любой секты в восприятии массового зрителя в некоторых сюжетах иронически изображались канонические православные священники, оказавшиеся в конкурентной борьбе за немногочисленную советскую паству с какими-то самозваными святошами и сектантами. Таков молодой «прогрессивный» священник в исполнении С. Любина в фильме «Конец света» (1962) или деловитый, пронырливый батюшка в исполнении Е. Евстигнеева в фильме «Молодозелено» (1962, реж. К. Воинов). Формально к каждому из них невозможно

придраться, но в их поведении обнаруживаются «слишком человеческие» качества, свидетельствующие зрителю, что они вполне обычные современные люди, банально конкурирующие с себе подобными за «место под солнцем». Заметим, что именно в этом приёме заключалась основная линия критики христианского священства в антирелигиозной советской пропаганде. Не в том, что все священники — это слишком архаичные и тёмные люди, фанатично исповедующие своё «мракобесие», а в том, что они как раз вполне современные адекватные люди, как правило, маловерующие и цинично наживающиеся на простоватых и наивных прихожанах. Для марксистско-ленинской идеологии очень важно было показать и доказать советским гражданам, что конфликт с любой религией имеет не столько идейную, мировоззренческую основу, сколько вполне приземлённые, обыденные, в конечном счете экономические причины и любыми «попами» движет не столько вера, сколько корысть и желание управлять другими людьми.

Однако недооценивать значение «оттепели» конца 1950-х — начала 1960-х годов для проявления христианских мотивов в советском кино было бы несправедливо. Да, советская власть в это время боролась с религией как с социальным явлением, вновь стремилась к уничтожению Русской Церкви как структуры. Однако политика десталинизации открыла возможность тем условно «либеральным» тенденциям в культуре, которые впервые за всю советскую эпоху позволили писателям и режиссёрам перефокусировать внимание с масштабных революций,строек и побед на внутренние переживания отдельно взятого «маленького человека», весьма далёкого от прежде установленного титанического идеала. А там, где включается интерес к нравственным и психологическим (можно даже сказать — экзистенциальным) проблемам личности, там всегда возникают неизбежные религиозные и особенно христианские реминисценции, там всегда есть возможность для библейских ассоциаций и цитат.

Первыми ласточками нового, *личностного* кино были как раз знаменитые фильмы на вроде бы военную тему: «Летят журавли» (1957, реж. М. Калатозов) и «Баллада о солдате» (1959, реж. Г. Чухрай). В них главным содержанием был не ход великой войны, а личная жизнь главных героев в ситуации развернувшейся катастрофы. Если во время войны вся жизнь развивается с чаянием грядущей победы, то в чём тогда смысл жизни после войны, когда победа достигнута, но самые дорогие люди убиты и своя смерть всё равно неизбежна? Неужели только ради того, чтобы построить «рай на земле» для каких-то будущих поколений, которые

также неизбежно умрут? Открытую постановку таких вопросов новое кино, конечно, не может себе позволить, но оно начинает *задумываться, рефлексировать, задаваться вопросами*, если не подрывающими, то уже слегка размывающими твердокаменные основы «научного» атеизма и сколь угодно «диалектического» материализма.

Первым пороговым событием в этом направлении стал фильм Михаила Ильича Ромма (1901–1971) «Девять дней одного года» 1962 года. Титулованный режиссёр и педагог, создатель канонической «ленинианы», авторитетный классик советского кино вдруг снимает фильм про молодого и современного, интеллигентного физика-ядерщика Дмитрия Гусева (роль А. Баталова), полностью погруженного в свои исследования и жертвующего собой ради научного эксперимента. Если раньше вопросы о том, нужны ли такие жертвы, в принципе не ставились, то здесь он неизбежен. Герой Баталова — совсем не тот самый восторженный титан и гигант, который был принят за эталон советского человека в сталинскую эпоху. Он действительно хочет осчастливить человечество и приблизить коммунизм своим научным открытием, но вместе с этим у него есть сложная личная жизнь, сложные отношения с окружающими, он размышляет, сомневается, ошибается, грустит. И своей жертвой только множит вопросы.

Вторым событием стал фильм Марлена Мартыновича Хуциева (1925–2019) «Застава Ильича» 1964 года (в иной редакции — «Мне двадцать лет»), ставший своего рода *задумавшейся*, рефлексировавшей альтернативой излишне оптимистической и безмятежной комедии «Я шагаю по Москве» (1963, реж. Г. Данелия). Автор сценариев обоих фильмов один и тот же — это 25-летний поэт Геннадий Шпаликов, фактически рассказывающий о своей среде, совсем молодых, ищущих, не определившихся юношах и девушках начала 1960-х годов. Но если главные герои «Я шагаю по Москве» в основном гуляют, острят и балагурят, воплощая собой надежду на счастливое будущее, то герои «Заставы Ильича» — это как будто бы те же самые юноши и девушки, но только вдруг усомнившиеся в неизбежности наступления этого будущего. Здесь тот наивный прогрессистский оптимизм, который культивировался на всех этапах советской культуры, даёт сбой и сменяется вдумчивым оглядыванием назад, попыткой разобраться в том, что действительно происходит вокруг, не выдавая желаемое за действительное. Главный герой фильма, недавно вернувшийся из армии простой рабочий парень Сергей Журавлёв (роль В. Попова), внутренне восстаёт против несерьёзности и легкомысленности своих

сверстников, возмущается циничным индивидуализмом и недостаточным патриотизмом своих современников и оказывается в настоящем экзистенциальном тупике, из которого невозможно найти выход, оставаясь заложником секулярного мировоззрения. Если человеческая жизнь и вся мировая история имеет какие-то сверхсмыслы и сверхценности, то они явно выходят за пределы чисто материального существования, и если действительно есть какая-то духовность без кавычек, то только в случае существования реального самосознающего духа, первичного по отношению к бессознательной материи. Конечно, ни в одном советском фильме до времен Перестройки невозможно было прямо проводить подобные мысли, и авторы «Заставы Ильича» вовсе не ставили перед собой такую задачу. Эта продолжительная, в три с лишним часа киноповесть как раз отражала переживания самого Шпаликова и Хуциева, равно как и очень многих интеллектуалов того «фестивально-молодёжного» времени, которые со всей серьёзностью относились к идеям мировой революции и исторической миссии Советского Союза, но отказывались объяснять и обосновывать их исключительно в марксистских, материалистических догмах⁵. В финале фильма ушедший со скандалом из богемной тусовки Сергей остаётся один на один с самим собой в тёмной комнате и приходит к следующему рассуждению: «Стоп, стоп, стоп, спокойно, надо во всём спокойно разобраться... я не хочу так дальше, нельзя плыть по течению, нельзя просто плыть, ... Ничего не существует отдельно, ничего, ... отдельно любовь, отдельно жизнь, отдельно время, в которое ты живёшь». То есть приходит к чисто идеалистической мысли, максимально близкой философии всеединства и холистическому мистицизму вообще. И как будто бы выходя не только за границы собственного индивидуального существования, но и за пределы своего времени и пространства, он вдруг встречается в этой же комнате со своим родным отцом, давно погибшим на фронте, но являющимся своему сыну вместе с сослуживцами, мирно спящими вокруг перед последним боем.

⁵ Последней и абсолютно неожиданной работой Геннадия Шпаликова был фильм «Долгая счастливая жизнь» (1966), где он уже выступил не только как сценарист, но и как режиссёр. Единственный фильм режиссёра-Шпаликова вопреки своему названию был уже беспрецедентно пессимистическим для советского кино того времени: история начинающих лирических любовных отношений двух взрослых людей, внезапно оборвавшихся по причине малодушия главного героя (роль К. Лаврова), сбежавшего от своей возлюбленной (роль И. Гулаи), как только они договорились начать совместную жизнь. По оценке А. Кончаловского, в этом фильме Шпаликов, «предчувствуя начало эпохи "застоя", на прощание безжалостно развенчивал романтические идеалы своей юности». (Кончаловский 2006: 465).

Для столь реалистического кино, снятого под нескрываемым влиянием итальянского неореализма и исполненного многих документальных кадров, это явление погибшего отца и весь разговор с ним были уже за гранью простой метафоры и неизбежно провоцировали обвинение в откровенной мистике. Сын спрашивает совета у отца, как ему жить, на что отец задаёт встречный вопрос: «Сколько тебе лет?» «Двадцать три», — отвечает сын. «А мне двадцать один. Ну, как я могу тебе советовать?» Это ключевой диалог всего фильма: поколения отцов больше не могут советовать поколениям детей, потому что дети стали старше отцов — у них нет сурового опыта отцов, они не прошли войну, им был неведом голод, они не застали время самых страшных репрессий, но они живут в хоть сколько-нибудь более свободном, а значит, и более разнообразном, более сложном, более противоречивом мире, где уже можно хотя бы задавать вопросы и слышать хоть сколько-нибудь разные ответы. Кстати про возраст: в фильме есть эпизод очень натужного разговора Сергея с отцом своей подружки, когда потенциальный тесть спрашивает его, кем он собирается стать в тридцать лет, на что подружка иронично отвечает: «Космонавтом!» Характерный момент: новое поколение не только мечтает быть космонавтами, но уже и иронизирует над этой мечтой, как над навязанным сверху образом предельного совершенства и счастья. Да, космонавтику нужно развивать, но подлинное совершенство и счастье человечества совсем не в этом.

«Застава Ильича» вызвала особое негодование самого Хрущёва (подобные реакции Сталина на «Большую жизнь»). На встрече с деятелями культуры 8 марта 1963 года в Кремле глава советского государства особенно возмущался отказу 21-летнего отца дать совет, как жить, своему 23-летнему сыну: «И вы хотите, чтобы мы поверили в правдивость такого эпизода? Никто не поверит! <...> Можно ли представить себе, чтобы отец не ответил на вопрос сына и не помог ему советом, как найти правильный путь в жизни?» «Даже наиболее положительные из персонажей фильма — трое рабочих парней — не являются олицетворением нашей замечательной молодёжи. Они показаны так, что не знают, как им жить и к чему стремиться. И это в наше время развёрнутого строительства коммунизма, освещённое идеями Программы Коммунистической партии!» (Хрущёв 1963: 7–8). Последнее замечание Хрущёва воспроизводило аналогичное недоумение, высказанное одним из зрителей на вечере поэтов в Политехническом музее, съёмки которого частично вошли в этот фильм и стали впоследствии уникальным кинодокументом начала 60-х годов. На

сцене Политехнического декларировали свои стихи самые известные молодые поэты того времени: Евтушенко, Вознесенский, Рождественский, Ахмадулина, Окуджава и другие. Но когда микрофон дали одному из зрителей в военной форме, то он возмутился: «У всех поэтов какая-то мрачность тона, что-то их гнетёт, мало хорошего, а у нас в жизни столько прекрасных, хороших примеров...» Да, не только поэтов того времени, но и авторов самого фильма «что-то гнетёт», и никакого преодоления этому гнетущему состоянию не будет. Но, конечно, столь длинный и вызывающий фильм никак не мог закончиться «мистической» и совершенно безысходной встречей сына с отцом. В финальных кадрах мы слышим не только слова главного героя о том, что «ничего не страшно, если ты не один и тебе есть во что верить» (во что угодно верить?), но также и музыку Интернационала, под которую происходит смена караула у Поста №1 СССР, т. е. у Мавзолея Ленина.

Вся сцена финала выглядит не просто пафосно, а религиозно пафосно — смысл жизни всё-таки есть и его воплощение лежит на главной площади страны в главной пирамиде страны, который в любое время года и суток стойко охраняют верные стражи «вечно живого» фараона. Так отсутствие реальной религии и реального религиозного ответа на предельные вопросы компенсируется политической квазирелигией с соответствующими квазиответами. «Застава Ильича» — это же не просто место на карте, а символическая категория, тот пост, на котором всю жизнь должен стоять каждый советский человек. Однако столь безупречный финал не спас весь фильм от неизбежной цензуры: его пришлось сильно сократить, многие сцены переснять и даже название поменять на бессмысленно-оптимистическое «Мне двадцать лет», под которым его изредка показывали до 1988 года, когда была полностью восстановлена первоначальная версия с первым названием.

4. ЭПОХА РЕФЛЕКСИИ

Никакие советские фильмы так точно не отражали глубинные изменения в умонастроениях рефлексирующей части общества в 1960-е годы, как «Застава Ильича» Марлена Хуциева и его же следующий эпохальный фильм — «Июльский дождь» 1966 года. Если первая киноповесть свидетельствовала только о первых робких вопросах и противоречиях господствующего советского мировоззрения, то вторая уже обнаруживала его полную безысходность. В историческом контексте это был переход от последних «просветов оттепели» к первым «похолоданиям застоя».

На первый взгляд мы здесь как будто бы видим всё тех же ищущих молодых людей, всё в той же манящей летней Москве 1960-х, со всё теми же проблемами, но на самом деле это уже совсем другие люди, начиная с того, что они повзрослели, как минимум, лет на десять. Если «Застава Ильича» — это, условно, фильм про 20-летних, то «Июльский дождь» — это уже фильм скорее про 30-летних, переживших восторг «оттепельной» юности и постепенно осознающих духовную пустоту вокруг и внутри себя самих. Как признался сам Хуциев, первоначально это должна была быть история о том, как начинается любовь двух молодых людей того времени, её должен был ставить другой режиссёр с другой командой. Но когда его почти навязали Хуциеву, то он решил снять историю «не о том, что любовь начинается, а, наоборот, о разрушении любви» (Хуциев 2021: 12).

Фильм открывается, как книга, с демонстрации классических картин, тиражируемых на типографском станке, где возникает невольная оппозиция двух типов женских образов, возвышенно-религиозных и приземлённых: «Святое семейство» Андреа Мантеньи против «Арлекина и его подружки» Пабло Пикассо, «Мадонна Литта» Леонардо до Винчи против «Неизвестной» Ивана Крамского. Главная героиня сюжета, флегматичная задумчивая девушка по имени Лена (роль Е. Ураловой), оказывается под проливным дождём в самом центре Москвы, скрывается под карнизом магазина часов и говорит случайным мужчинам вокруг: «Чёрт, как некстати!» Конечно, она не вкладывает в эту реплику никакого демонического смысла, но с этого начинается весь сюжет — с того, что милая советская девушка при первой же неприятности чертыхается, и это уже никого не удивляет. В ответ один из молодых людей ей отвечает: «Да, мы отрезаны, связь с внешним миром прервана». Она: «Ну, теперь это надолго». Он: «Нет, почему же, видите, как хлещет, значит, скоро пройдёт!» Этот диалог мог бы быть эпиграфом к долгой эпохе «застоя», с её возрастающим пессимизмом и робкими попытками увидеть признаки конца в любом движении, даже в самом усиленном «закручивании гаек». Не случайно здесь даже образ всепронизывающего дождя, до сих пор означавший очевидное очищение и преображение пыльного города (вспомним радостный дождь в «Я шагаю по Москве»), обретает противоположный смысл похолодания и замерзания, приближения не долгожданной весны, а неизбежной осени.

Здесь также есть встреча «прогрессивной» богемы в чьей-то случайной квартире, но теперь эти молодые люди не балагурят и не устраивают друг другу пафосных сцен, а лишь тонко иронизируют друг над

другом и соревнуются в ненавязчивой житейской мудрости. Один из них в ответ на вопрос своего друга, за кого он себя выдал при знакомстве с новой девушкой, шутит: «За жокея, а потом пришлось признаться, что я священник». В этой шутке нет никакого особого смысла, кроме того, что в этом давно устоявшемся советском мире, даже если это мир «широко мыслящей» советской интеллигенции, священник — это нечто невозможное, нереальное, отсутствующее, это какой-то экспонат из доисторического прошлого, ведь история этого мира началась в 1917 году.

Если «Девять дней одного года» и «Застава Ильича» только проложили путь рефлексирующему, сомневающемуся, не до конца уверенному в себе герою, то в «Июльском дожде» только такой психологический тип оказывается достойным внимания. Если у этого фильма есть фабула (а снят он под явным влиянием французской «новой волны»), то это всего лишь история недолгих отношений главной героини Лены и её возлюбленного, образцового по многим меркам, перспективного молодого учёного Володи (роль А. Белявского), состоящего практически «из одних достоинств». Их новый знакомый из той самой богемной компании, любитель бардовских песен Алик (роль Ю. Визбора) излагает теорию, что все люди состоят «из разных материалов», и говорит про Володю, что он «антимагнитен, морозоустойчив, водонепроницаем, антикоррозиен, он не сгорит в плотных слоях атмосферы». И хотя эта характеристика кажется похвалой, на самом деле это просто приговор смазливому жениху — нельзя быть таким твёрдым и сильным, это признак ограниченности и чёрствости, нужно быть мягким и слабым, только так можно остаться человеком. Поэтому, когда в финале фильма рассудительный Володя предлагает Лене «давай сходим в это самое учреждение, ну где делают людей счастливыми» (заметим иронию над самой идеей брака, превратившейся в секулярном обществе в чистую формальность), то она ему отвечает: «<...> Ты добрый, не пьющий, не бабник, с чувством юмора, с лёгким характером, не трус, но я никогда не смогу объяснить, почему я не выйду за тебя замуж».

Самый значительный с чисто кинематографической точки зрения и одновременно самый обнадеживающий фрагмент «Июльского дождя» — это сцена расходящихся в лучах восходящего солнца троллейбусов и автобусов, снятая под песню Булата Окуджавы в исполнении Юрия Визбора: «Куда ж мы уходим, когда над землёю бушует весна...» Эта оптимистическая сцена предваряется медленной проходкой по Старой

Басманной улице обнявшихся влюблённых, Володи и Лены, возвращающихся под утро из той самой компании. В ещё полуночном мареве, рядом с ещё «спящими» троллейбусами, они останавливаются для продолжительного поцелуя на середине широкой мостовой, и за ними отчётливо виден Богоявленский кафедральный собор в Елохове, бывший с 1938 года главным храмом страны, где проходили все самые главные патриаршие богослужения. Образ православных храмов в нейтрально-положительном свете уже стал появляться в отдельных фильмах, но ассоциация кафедрального собора и самого счастливого момента всего фильма — это уже разрыв с любой атеистической цензурой. На что мог указывать этот загадочный собор? На иную перспективу жизни этих героев? На иной путь для всей страны, где от «доисторического» прошлого ещё сохранились какие-то храмы и не заметить их невозможно? Да, эти молодые, но умудрённые личным и общественным опытом люди живут в столице мирового коммунизма, но они в него уже давно не верят и свою жизнь никак с ним не соотносят. Также они и в самих себя не верят, разрывая тем самым не только с утопическим марксизмом, но и с гуманистическим прогрессизмом как таковым. Однажды ночью в минуту редкой слабости Володя признался Лене: «Всё это муть, ни черта я не верю в себя, надо выкарабкиваться, надо обретать независимость, всё это ерунда, никто не знает, что думают люди по ночам, когда они одни». Верить в себя или верить в человека вообще — краеугольная основа гуманизма Нового времени, и новый герой советской культуры всё больше отказывается от этой бессмысленной веры⁶, тем самым подрывая основы не только советского проекта, но самого Проекта Модерна в целом. В одной сцене фильма Лена вместе с матерью по радио слушает мхатовскую постановку «Трёх сестёр» Чехова, где звучат знаменитые слова Ольги: «Пройдёт время, и мы уйдём навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живёт теперь». Уже во времена Чехова эти слова могли восприниматься двусмысленно,

⁶ Католический писатель и мыслитель Г. К. Честертон писал по этому поводу: «Я знаю людей, которые верят в себя сильнее, чем Наполеон или Цезарь. Люди, действительно верящие в себя, сидят в сумасшедшем доме. <...> Если вы обратитесь к своему деловому опыту, а не к уродливой индивидуалистической философии, вы поймёте, что вера в себя — обычный признак несостоятельности. Актёры, не умеющие играть, верят в себя; и банкроты. Было бы куда вернее сказать, что человек непременно провалится, если он верит в себя. Самоуверенность не просто грех, это слабость. Безусловная вера в себя — чувство истерическое и суеверное» (Честертон 1991: 362).

но теперь уже звучат как гимн инфантильного утопизма, и смешно, и грустно ввиду живого опыта реализации самой «гуманной» из всех утопий.

Но как и «Застава Ильича» не могла быть закончена безысходным разговором сына с погибшим отцом, так и «Июльский дождь» нужно было подытожить каким-то обнадеживающим финалом. Вставлять сюда какие-либо кадры с мавзолеем и иными революционными символами было бы совершенно неадекватно. Поэтому вместо революционной тематики здесь звучит тематика военная: прошло время, расставшаяся с несостоявшимся женихом Лена гуляет по праздничной Москве 9 мая и приходит к скверу Большого театра, где наблюдает радостную встречу ветеранов Великой Отечественной войны, среди которых также замечает того самого Алика. Всю сцену сопровождает песня Евгения Долматовского «Дорога на Берлин» в исполнении Леонида Утёсова, настраивающая не только на радостные воспоминания «со слезами на глазах», но и на дальнейшие победные свершения. С одной стороны, этот оптимистический финал может показаться слишком натянутым для столь минорного и меланхоличного фильма. С другой стороны, стоит учесть, что именно изнурительная война с нацистской Германией вынудила советскую систему пересмотреть свой прежний утопический радикализм и встать на путь ненасильственной адаптации к реальной исторической России, которая вопреки всем революциям и войнам никуда не исчезла и только уже выживала в «превращённой форме» России Советской⁷. Поэтому для абсолютного большинства советских людей, тем более молодых поколений, живших уже после Великой Отечественной войны, именно эта война стала осевым событием новейшей истории, а не «великая октябрьская социалистическая революция», и поэтому для них новый, хоть сколько-нибудь оправданный мир рождался в огне не 1917, а 1945 года. Культ Великой Победы ещё не затмевал в полной мере, но уже постепенно вытеснял культ «великой революции», так что в очень многих фильмах 1960–1980-х годов темы Великой Войны и Великой Победы

⁷ Примечательный факт: именно из-за войны был спасён упомянутый Богоявленский собор в Елохове — его должны были снести после литургии 22 июня 1941 года, но нападение Германии на СССР в тот же день заставило советскую власть отложить подобные планы. Впоследствии, 18 мая 1944 года, именно в этом соборе будет погребён новоизбранный Патриарх Сергей (Старгородский). См.: (Богоявления собор в Елохове 2002: 552–553).

окажутся предметами предельной серьёзности и почти религиозного переживания. И хотя с христианской точки зрения излишняя сакрализация этой тематики чревата созданием очередной «гражданской религии», в любом случае стоит отдавать себе отчёт в том, что это уже не революция и не классовая война, а война за спасение страны как таковой, что неизбежно вело к реабилитации великорусских патристических мотивов, а вслед за ними — и традиционно-православных.

В связи с изменившимися историческими обстоятельствами изображать и далее в советском кино христианских священников исключительно как недобитый и враждебный классовый элемент было уже невозможно, а уж с христианскими символами и реликвиями, признанными общечеловеческим «культурным наследием», пришлось обращаться осторожнее. Но поскольку атеистическая пропаганда оставалась неотъемлемой задачей правящей партии, критика религии с больших экранов всё равно продолжилась, используя теперь снисходительно-комедийные формы, когда священников изображали обычными приземлёнными людьми, которым ничто человеческое не чуждо. Так появляется образ разухабистого батюшки в фильме «Королева бензоколонки» (1962, реж. А. Мишуринов, Н. Литус), сообщающего первому встречному милиционеру: «Ещё раз убеждаюсь в величии человеческой души, расстригусь, ей-Богу расстригусь!» Или образ простоватого дьячка из фильма «Королевская регата» (1966, реж. Ю. Чулюкин). Или известный образ прагматичного пастора из знаменитой комедии Э. Рязанова «Берегись автомобиля», вышедшей в том же году. В последнем случае священник покупает себе дорогую машину на деньги бедных прихожан, так что для снижения негативного эффекта это уже не русский православный батюшка, а протестантский пастор (роль Д. Баниониса), который в ответ на законный упрёк, верит ли он в Бога, отвечает: «Все люди верят. Одни верят, что Бог есть. Другие, что Бога нет. И то, и другое недоказуемо».

Обратим внимание: «недоказуемо», т. е. вместо того, чтобы развить этот диалог, авторы фильма ставят здесь точку, что ещё в начале 1960-х было бы невозможно, ведь это же почти капитуляция, это почти отказ от антирелигиозной борьбы вообще. В 1966 году также выходит молодёжный приключенческий фильм режиссёра Эдмонда Гарегиновича Кеосаяна (1936–1994) по мотивам упомянутой выше повести П. Бляхина «Красные дьяволята», но только теперь получивший

более привлекательное название — «Неуловимые мстители»⁸. Вместе с продолжением «Новые приключения неуловимых» (1968) и «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (1971) эта трилогия, с одной стороны, несколько смягчает агрессивный образ большевиков и адаптирует под современного зрителя, например, интернациональный состав юных героев революции становится более привычным для русских широт: вместо чернокожего мальчика ввели цыганского. С другой стороны, в «Неуловимых» с неизбежностью присутствует и открытый сарказм над Белым движением, над монархическими кругами в эмиграции и конечно же над христианской верой, например, в лице престарелого музейного экскурсовода на инвалидной коляске, занудно и с грубыми ошибками пересказывающего родословную Иисуса Христа, или в лице подвыпившего священника, использующего наперсный крест как оружие для драки. Но для иронизирования над религией не обязательно изображать «служителей культа», можно было пройти и по традиционным христианским образам. Например, в комедии «Бриллиантовая рука» (1968, реж. Л. Гайдай) один из персонажей, незадачливый бандит (роль А. Миронова), находясь на берегу моря, видит мальчика-рыбака, якобы идущего по воде, и принимает его за святого чудотворца. А когда понимает, что мальчик идёт по мелководью, обижает его и сшибает с ног. В этой сцене уже высмеивается наивность христиан как таковых и одновременно подразумевается, что среди уголовников встречается много верующих людей, так что христианская вера никак не мешает становиться преступниками.

5. СОБЫТИЕ «АНДРЕЯ РУБЛЁВА»

Между тем в 1966 году в советском кино происходит экстраординарное событие, сама возможность которого до сих пор требует отдельного исследования: на экраны выходит фильм молодого кинорежиссёра Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986) «Андрей Рублёв»,

⁸ Заметим, что если в СССР со времён наибольшей активности «Союза воинствующих безбожников» игривое использование сатанинской тематики за редким исключением сошло на нет, то на либеральном Западе нейтрально-положительное отношение к падшим ангелам и всему, что с ними связано, вошло в массовую культуру. Автор этих строк был крайне удивлён, когда, оказавшись в 1995 году в США, в относительно консервативном штате Теннесси (называемом иногда «пряжкой от библейского пояса»), вдруг узнал, что официальное название баскетбольной команды достаточно известной местной школы (Germantown High School) — «Red Devils» («Красные Дьяволы»). И это совсем не единичный случай, потому что на англоязычном Западе называть какие-либо спортивные команды «дьяволами» вошло уже в привычную традицию. Самый известный пример — аналогичное название английского футбольного клуба Манчестер Юнайтед.

посвящённый житию и творчеству великого русского средневекового иконописца (1360–1428/30). Создатель этой эпохальной кинофрески к этому моменту был уже известен не только в Союзе, но и за рубежом: сын лирического поэта Арсения Тарковского, ученик Михаила Ромма, он в 1962 году снял совершенно неожиданный для советской киноэстетики фильм «Иваново детство» по повести В. Богомолова «Иван». Тарковский получил за него главную премию XXIII Международного Венецианского кинофестиваля — «Золотого льва св. Марка» и ещё шестнадцать различных кинопремий. Уже в этой дебютной картине Тарковский заявил о себе как режиссёре, создающем уникальный, сугубо авторский, созерцательный киноязык, необходимый для выражения исключительно возвышенных переживаний и глубинных размышлений. Достаточно привести цитату из письма философа-экзистенциалиста Жана-Поля Сартра об этом фильме: «...мы приноровились к быстрому и эллиптическому ритму Годара, к протоплазмической медлительности Антониони. Но новость — видеть эти две скорости у одного и того же режиссёра...» (Сартр 1991: 16).

Основной лейтмотив фильма — это контраст между повседневными ужасами недавно прошедшей войны и светлым внутренним миром мальчика Ивана (роль Н. Бурляева), оказавшегося почти на линии фронта и желающего помочь своей армии в качестве полевого разведчика. Несмотря на то что этот фильм был снят в период хрущёвской антирелигиозной кампании, в нём встречается неожиданно много христианских образов и аллюзий. Советскому зрителю здесь периодически напоминают, что нацистская Германия напала не только на коммунистическое государство, но и на историческую Россию, воплощённую либо в завораживающей природе, либо в традиционном православном наследии. Блиндаж лейтенанта Гальцева, служащий местным штабом, оказывается подклетом разрушенного православного храма. Сам Иван постоянно обращается к церковным атрибутам: бьёт в колокол, рассматривает фрески с Богородицей, во время бомбёжки невольно созерцает покосившийся Крест. В недолгие периоды затишья ему удаётся внимательно рассмотреть трофейный немецкий альбом с картинами Альбрехта Дюрера, среди которых особенное впечатление на него производит гравюра «Четыре всадника Апокалипсиса». Из этой визуальной цитаты напрашивается мысль о том, что Война — это прообраз Апокалипсиса, Армагеддона, финального Страшного Суда, где невинные дети оказываются вместе с виноватыми во всём взрослыми.

Фильмы Тарковского — это целая вселенная, и о каждом из них можно говорить бесконечно. Тем более в контексте данной темы, потому что ни один другой советский режиссёр не позволил себе использовать столь явные и столь частые христианские ассоциации и реминисценции. Так что одних только его фильмов будет достаточно, чтобы доказать парадоксальный факт — да, такое прямое обращение к христианским мотивам в советском кино, начиная с середины 1960-х годов, было *возможно*. Другой вопрос, ценой каких усилий и последствий приходилось режиссёру каждый раз отстаивать своё право на обращение к этим мотивам и какие уникальные обстоятельства помогали ему в каждом конкретном случае, от утверждения сценария до проката. Заявку на съёмки «Андрея Рублёва» Тарковский подал ещё в 1961 году, когда искусствоведы отмечали 600 лет с года рождения великого иконописца (1360), и даже вышла марка Почты СССР с его условным изображением. Но в те годы реализовать этот замысел было невозможно, и в итоге фильм вышел только в 1966 году, как и все фильмы мастера, в сильно урезанном варианте (186 мин.), так что впоследствии пришлось сохранить отдельную, режиссёрскую версию с изначальным, подчёркнуто религиозным названием «Страсти по Андрею». Впервые на большом экране советский зритель увидел не просто эпическую историю из жизни средневековой Руси эпохи поздних ордынских набегов и междоусобной войны родных князей (начало XV века), но и совершенно несоветский, несекулярный взгляд на происходящие события, взгляд русского православного монаха-иконописца (роль А. Солоницына), с его смиренностью, молитвенностью, надмирностью, пытающегося, прежде всего, *духовно выжить* в окружающем его греховном мире, с его страстями, грубостями, жестокостями. Здесь в самых разных планах и ракурсах сотни тысяч советских зрителей впервые увидели древние соборы Владимира, иконы и фрески, истово верующих монахов и послушников, услышали в музыке фильма возвышенные богослужебные мотивы (композитор В. Овчинников). При этом в фильме есть несколько сюжетных линий, драматических диалогов, демонстрации неприглядной жизни провинциальной Руси в период очередного упадка, очень страшных сцен насилия и даже очень откровенных языческих празднеств (сцена ночи Ивана-Купалы), что вызывало неизбежную критику со стороны некоторых консервативных деятелей (А. Солженицын, И. Глазунов и др.⁹). С их точки зрения Андрей Рублёв у Тарковского скорее

⁹ См.: (Солженицын 1997); (Глазунов 1984).

похож на современного, рефлексизирующего советского интеллигента, чем на настоящего монаха-иконописца Древней Руси. Но это наблюдение свидетельствует о том, что духовные поиски советской интеллигенции той эпохи вполне могли обратиться к русской православной традиции, что в образе Рублёва у Тарковского советский интеллигент вполне мог «узнать» себя, и это «узнавание» делало фигуру загадочного средневекового иконописца, про которого на самом деле осталось крайне мало исторических сведений, понятной и интересной, провоцирующей на дальнейшее изучение всего, что было с ним связано. Отдельным событием фильма была евангельская сцена с несением Креста на Голгофу, происходящая в зимней, заснеженной Руси, что для неподготовленного советского восприятия было уже избыточно символичным. Эта сцена происходит в воображении монаха, но в ней есть очевидный для всех знакомых с историей европейского искусства смысл: события Евангелия имеют всемирно-историческое значение, это не просто еврейская история I века, это история для всех времён и всех народов¹⁰. Если весь фильм снят на чёрно-белой плёнке, то его финал вдруг «вспыхивает» цветными красками: камера начинает медленно и подробно «всматриваться» в совершенно неизвестные массовому советскому зрителю иконы Андрея Рублёва, постепенно переходя от как будто бы случайных фрагментов к более крупным планам и наконец раскрывая главный шедевр иконописца — «Ветхозаветную Троицу» (иначе: «Гостеприимство Авраама»). Контраст затянувшегося, грязного, серого, агрессивного безвременья и светлого, чистого, умиротворённого, возвышенного образа Божественной Троицы в виде трёх благоговейных ангелов создавал эффект прямой проповеди: спасение Руси — в православном христианстве, в единстве по образу Пресвятой Троицы¹¹. Более откровенного визуального религиозного высказывания

¹⁰ Именно поэтому во времена Средневековья и Ренессанса библейские сюжеты часто изображали в анахроническом контексте своего времени и своего региона. Достаточно вспомнить подобные картины Босха или Брейгеля: художники прекрасно осознавали, что герои Ветхого и Нового Заветов жили много веков назад в иных климатических и культурных условиях, но их произведения должны были проповедовать современному зрителю, а не реконструировать исторический фон далёкого прошлого.

¹¹ В этом контексте вспоминаются рассуждения отца Павла Флоренского о «Троице» Андрея Рублёва: «Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублёва вовсе не сюжет, не число “три”, не чаша за столом и не крила, а внезапно сдёрнутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам, в порядке эстетического, важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнажённости ноуменального и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приёмы, а то, что он воистину передал нам узренное им откровение. Среди мятущихся обстоятельств вре-

во всей советской культуре до эпохи Перестройки уже не будет, но именно этот фильм положил начало религиозно-философской линии в советском кино. Не случайно артист Николай Бурляев, сыгравший в двух первых фильмах Тарковского¹², аллегорически называл его «Андреем Первозванным». «Троица» Андрея Рублёва, как ответ на все вопросы, не могла не воздействовать на очень многих зрителей той эпохи, впервые задавшихся непраздным вопросом о существовании Бога и религиозном фундаменте русской культуры. Здесь нельзя не вспомнить известный тезис отца Павла Флоренского о том, что православная вера не столько «доказывается», сколько «показывается» (Флоренский 2003: 36), и именно «Троица» Рублёва оказывается наиболее совершенным примером такого «показательства»: «Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: есть Троица Рублёва — следовательно, есть Бог» (Флоренский 1995: 446).

Разумеется, подобное рассуждение убеждает далеко не всех, но если у христианского кинематографа есть какая-то сверхзадача, то это именно такое «показательство». Хотя никаких статистических данных по этому поводу нет и не может быть, можно с высокой вероятностью утверждать, что этот фильм возымел существенное миссионерское воздействие на многих советских зрителей. Они впервые узнали благодаря Тарковскому о том, что русская иконопись — это нечто большее, чем примитивное архаическое искусство, и что за верой в Бога стоит нечто более основательное, чем банальное невежество и страх неизвестного, как внушали марксистские начётчики. Также позволим себе высказать предположение, что именно этот фильм оказал определяющее влияние не только на рост интереса к древнерусскому искусству в позднесоветское время, но даже на канонизацию самого Андрея Рублёва в празднование 1000-летия Крещения Руси, в 1988 году (память 17 июля по новому стилю). Конечно, имя самого значимого русского иконописца в Русской Церкви знали давно, но так же как сама русская иконопись в качестве феномена мировой культуры была открыта отечественными искусствоведами только

мении, среди раздоров, междоусобных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмолвия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, “свышний мир” горного мира. Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних» (Флоренский 1995: 363.).

¹² Соответственно, роль Ивана в «Ивановом детстве» и роль начинающего колокольного мастера Бориски Моторина в «Андрее Рублёве». См.: (Бурляев 2003: 158–164).

в начале XX века¹³, так и наследие Андрея Рублёва обрело реальную популярность в среде советской интеллигенции только после выхода этого фильма.

Появление «Андрея Рублёва» для советской идеологической цензуры было беспрецедентным вызовом, но поскольку на его производство было потрачено уже достаточно много средств и сил, а имя режиссёра уже стало известно во всём мире, официально запретить фильм было невозможно, и поэтому с ним поступили так же, как и со всеми подобными «недоразумениями» на будущее. Провели камерную премьеру, фактически положили на полку и только в 1971 году выпустили в ограниченный прокат, как это было впоследствии со всеми картинами Тарковского. И только в 1987 году состоялась большая премьера полностью восстановленного фильма. При этом подобные сомнительные киноленты, фактически запрещённые для телевидения и центральных фестивальных залов, могли показывать в далёкой провинции или в небольших кинотеатрах на окраинах городов, где в одних случаях могли собираться потоки ищущей публики, а в других случаях, наоборот, только несколько зрителей в опустевшем зале. Любое кино, заподозренное в «пропаганде религии», ни на что большее при советской власти рассчитывать не могло.

6. ОТ РЕФЛЕКСИИ К ДЕПРЕССИИ

Однако, при всех проблемах и противоречиях новой «брежневской» эпохи, привычно называемой «застоем» и даже заподозренной в неуверенных попытках реабилитации сталинизма¹⁴, необходимо признать, что как раз с середины 1960-х для более-менее свободных, духовных и интеллектуальных поисков в советской культуре появляются возможности, которых ранее не было и которые с дистанции сегодняшнего дня позволя-

¹³ Научный и философский интерес к русской средневековой иконе во многом был следствием общеевропейской неоромантической реакции конца XIX — начала XX века, которая получила в России название «Серебряного века» или «Русского религиозно-философского ренессанса». Тогда же вместе с неожиданно активным интересом к традиционной религиозной мистике и эстетике возник интерес к русскому церковному искусству: искусствоведы впервые снимали оклады с древних икон, а коллекционеры выставляли их на своих частных выставках. Самый известный пример — это выставка икон из коллекции И. С. Остроухова в Москве (Трубниковский переулок, 17) в 1915 году, под впечатлением которой философ Е. Н. Трубецкой написал свою статью «Умозрение в красках» (1915), положившую начало русской философии иконы.

¹⁴ Достаточно вспомнить открытое коллективное письмо советской интеллигенции к Л. И. Брежневу против «частичной или косвенной реабилитации И. В. Сталина», написанное в 1966 году и более известное как «Письмо 25-ти». Среди подписавших были такие знакомые имена советской культуры, как М. Ромм, М. Хуциев, Г. Товстоногов, О. Ефремов, И. Смоктуновский и др.

ют назвать эту эпоху, по крайней мере, «золотым веком» отечественного кино. Как это нередко бывает в истории культуры, именно затянувшийся *духовный кризис* общества, а в данном случае — *идеологический кризис* советского государства, спровоцировал неизбежные мировоззренческие дискуссии и поиски ответов на предельные вопросы, закономерно отразившиеся на заметной интеллектуализации советского кино и театра того времени. И чем более глубоко, длиною в двадцать лет, усугублялся этот системный кризис, тем более неожиданно и разнообразно развивалась интеллектуальная культура в поисках преодоления этого кризиса. С одной стороны, глубокое разочарование в идеалах марксизма-ленинизма охватывало всё более широкие круги интеллигенции, да и для самой власти идеология всё больше превращалась в формальность, что способствовало существенным идеологическим послаблениям, когда, например, бдительность атеистической цензуры зависела от всё более редких идейных активистов на местах. Поэтому реальная творческая свобода в эпоху т. н. застоя оказалась ещё большей, чем в эпоху т. н. оттепели. Если «оттепель» конца 1950-х — начала 1960-х была попыткой вернуться к «подлинным ленинским идеалам» и ускорить большевистскую революцию на новом этапе, то «застой» конца 1960-х — середины 1980-х был эпохой глубокого замораживания всевозможных революционных начинаний и возрастающего компромисса с «реакционной» реальностью. С другой стороны, идеологическая и художественная цензура всё-таки никуда не делась, но её требования всё меньше были связаны с революционным марксизмом и всё больше со вполне традиционными, классическими, «буржуазными» нормами и ценностями европейской цивилизации: государственность вместо революции, патриотизм вместо космополитизма, почитание старших вместо молодёжного бунтарства, уважение к культурным традициям вместо нигилистического модернизма.

Между прочим, не последним фактором в усилении этой консервативной тенденции стал относительный испуг от «культурной революции» 1966–1976 годов в идеологически родственном маоистском Китае, где политический курс СССР называли прямо «ревизионистским». Таким образом, «постхрущёвская» эпоха создала качественно новые условия для развития интеллектуальной культуры: идеологическая цензура в целом ослабела, но усилила своё консервативное начало, что как раз позволило кинематографистам всё больше обращаться к религиозной тематике, либо под видом уважаемой культурной традиции, либо под видом традиционных нравственных ценностей. Образы священников, архиереев,

монахов, величественных соборов, монастырей, небольших церквушек, икон, крестов и всего, что связано с христианской религией, всё чаще появлялись на экранах без каких-либо обличительных подтекстов. Вместе с этим появившийся ещё в начале 1960-х годов образ рефлексирующего, сомневающегося, всё менее уверенного в себе и окружающем мире героя в эпоху «застоя» оказался просто в центре внимания. Причём если ещё в начале «застойной» эпохи, в 1960-е годы, он будет, скорее всего, только усомнившимся в неизбежности всеобщего прогресса учёным, инженером, учителем, то к концу эпохи, в 1980-е годы, он окажется уже впавшим в глубокую депрессию и зачастую совершенно опустившимся неврастеником. Возрастающая рефлексия, переходящая в затянувшуюся депрессию, — вот формула духовной жизни этой противоречивой двадцатилетней эпохи, когда искать ответы на предельные вопросы за рамками секулярной идеологии уже было можно, а находить нельзя.

Но раз искать ответы уже было можно, то эти поиски не заставили себя ждать и «Андрей Рублёв» Тарковского был первопроходцем на этом рискованном пути. Уже в 1967 году начинающий режиссёр Александр Яковлевич Аскольдов (1932–2018) снимает к 50-летию Октябрьской революции впечатляющую кинодраму «Комиссар» по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». Это история фанатично преданной идеи мировой коммунистической революции «твердокаменной» русской комиссарши Клавдии Вавиловой (роль Н. Мордюковой), которая во время Гражданской войны забеременела от своего возлюбленного, пыталась совершить аборт, но оказалась на последних стадиях беременности и решила родить, из-за чего ей пришлось временно уйти из Красной армии и поселиться в семье нищего многодетного еврейского ремесленника Магазанника (роль Р. Быкова). Там она рождает совершенно неожиданного и нежеланного ей ребёнка. Но наблюдение за страданиями этой несчастной семьи, нередкие споры с обывательскими рассуждениями Магазанника и рождение младенца смягчают сердце могучей комиссарши, которая мучительно выбирает между материнством и служением коммунистической идеи, в конце концов выбрав последнее: она оставляет ребёнка в доме приютившей её семьи и уходит, а точнее даже, убегает «в революцию».

Как и во многих подобных случаях, если не учитывать специфические требования советской идеологической цензуры, ничего особенно антисоветского и тем более религиозного в этой картине нет. Но если смотреть её с точки зрения официальной марксистско-ленинской

пропаганды даже в самой «либеральной» её версии, то этот фильм исполнен непростительной крамолы, начиная с того, что он противопоставляет священное дело материнства «священному» же делу коммунистической революции, которое кроме тотального насилия и смерти ничего хорошего людям не приносит. По сюжету фильма совершенно непонятно, чем одна сторона Гражданской войны лучше любой другой: в любом случае, кто бы ни победил, простые бедные люди всё равно страдают, и мирная многодетная семья оказывается главной жертвой всех войн, революций и контрреволюций. Завершается фильм кадрами наступающего по грязно-заснеженному полю отряда РККА во главе с комиссаром Вавиловой под пафосную музыку «Интернационала». Однако воспринимается этот финал более чем двусмысленно, ведь никакого сочувствия делу революции этот фильм не вызывает — главным позитивным персонажем оказывается именно отец многочисленного семейства Магазанник, простой, тихий, мирный, ироничный еврейский обыватель, вынужденный терпеть мировое насилие, агрессию и террор со всех сторон. В то время как красная комиссарша Вавилова воплощает собой скорее досадное антропологическое недоразумение. При этом, среди прочих неподцензурных нюансов, в фильме есть совсем странный фрагмент, когда растроганная рождением ребёнка Вавилова, будучи убеждённой коммунисткой, вдруг несёт его крестить в ближайший храм, по дороге обходя и православный собор, и католический костёл, и даже разрушенную синагогу. Во-первых, почему красный комиссар крестит ребёнка, как это объяснить советскому зрителю? Она вдруг поверила в Бога или она вообще не совсем коммунистка? Или рождение ребёнка лишает родителя марксистско-ленинской сознательности? Во-вторых, зачем нужен этот проход по культовым религиозным сооружениям? Показать, что Гражданская война разрушительна для всех конфессий и противна самой вере в Бога? Такое кино, конечно, не могло быть одобрено идеологической цензурой, а его создатель не мог оставаться безнаказанным. Фильм был прямо запрещён, а режиссёр Аскольдов исключён из КПСС¹⁵, уволен из киностудии с записью в трудовой книжке: «профессионально непригоден», а потом выслен из Москвы «за тунеядство». И сегодня мы бы ничего не знали

¹⁵ Как это ни парадоксально на первый взгляд, но сам Александр Аскольдов надолго оставался убеждённым коммунистом: уже в 1972 году он был восстановлен в партии, а в 1986 году вновь исключён самим секретарём ЦК КПСС Б. Н. Ельциным за критическое письмо партийному руководству.

об этом уникальном фильме, кроме немногих воспоминаний, если бы всего одна копия не была сохранена на будущее бывшим наставником Аскольдова на Высших режиссёрских курсах С. А. Герасимовым¹⁶. Советский зритель не видел «Комиссара», но некоторые кинематографисты его всё-таки успели посмотреть, и он стал для них наглядным примером не только того, как можно снимать выдающееся в художественном и смысловом отношении кино, но и того, что ещё пока недопустимо в советской цензуре. Что же касается оценки религиозных аспектов «Комиссара», то достаточно сказать, что когда этот фильм был показан на нескольких международных кинофестивалях в конце 1980-х годов, то он получил огромное количество всевозможных премий (более 15), включая три премии религиозной кинокритики¹⁷, а сам Аскольдов был избран членом Международной киноорганизации Всемирного совета церквей. Впоследствии Аскольдов написал до сих пор не опубликованный роман «Возвращение в Иерусалим», где под святым градом имеется в виду именно духовное, а не географическое понятие.

7. ЭКСЦЕСС «ЛЮБИТЬ»

В 1968 году на киностудии «Молдова-фильм» выходит абсолютно неожиданный в идеологическом смысле полухудожественный-полудокументальный фильм начинающего кинорежиссёра Михаила Наумовича Калика (1927–2017) «Любить». В сюжетном отношении это даже не один, а четыре фильма в одном фильме, сентиментально-психологическая кватология, очевидно продолжающая влияние французской «новой волны», хотя к этому моменту уже вполне можно говорить и о русской «новой волне» авторского кинематографа. Раскроем эту тему более подробно. Обратим внимание, ведь так же, как в послевоенную эпоху на Западе постепенно возникали различные национальные «новые волны» кино, характеризующиеся ярко выраженной авторской позицией режиссёра и неожиданной социально-философской проблематикой¹⁸, так и в советской

¹⁶ См.: (История киноотрасли в России 2012: 2367–2368); (Плахов 2018).

¹⁷ Приз имени Отто Дибелиуса международного евангелического жюри, Приз Международной Католической организации в области кино, КРО-киноприз Католического радио и телевидения (Нидерланды).

¹⁸ Это и итальянский неореализм второй половины 1940-х — начала 1950-х годов, и французская «новая волна» конца 1950-х — 1960-х годов, и Новый Голливуд 1960-х годов, и в последующем немецкое «новое кино» конца 1960-х — 1970-х годов.

культуре 1960-х годов возникает невозможная до сих пор (как по цензурным, так и по экономическим причинам) волна авторского, режиссёрского кино, рассчитанная не столько на массового, сколько на специального, гуманитарно подготовленного зрителя. Такие разные имена, как Марлен Хуциев и Андрей Тарковский, были как раз одними из первых пионеров этого нового явления. При этом между западным и советским авторским кино было два существенных различия, без учёта которых объективное понимание многих особенностей советской культуры 1960–1980-х годов было бы невозможно.

Первое существенное отличие заключалось в том, что движение авторского кино на Западе в значительной степени отражало очень модные в молодёжной интеллектуальной среде идеи левого, атеистического экзистенциализма (Ж.-П. Сартр, А. Камю) и фрейдомарксизма (Франкфуртская школа, В. Райх, М. Фуко) с их требованием радикальной эмансипации человека от любых культурных форм господства и власти, на грани откровенного анархизма и нигилизма. Существенной составляющей этого концептуального влияния была идея освобождения сексуальности, от пропаганды «свободной любви» в духе раннего большевизма до легитимации всевозможной «гендерной идентичности». Главный объект критики авторского кино на Западе — это современное лицемерное «буржуазное» общество, которое при внешней гуманности и прогрессивности на самом деле основано на неизжитых «реакционных» началах патриархальности, иерархичности, милитарности, ксенофобии и, конечно, жестоком капиталистическом социал-дарвинизме. Поэтому для многих западных кинорежиссёров использование дисгармоничных художественных методов, демонстрация гнетущих психических состояний, избыточного насилия, обнажённого тела, откровенных эротических сцен могли быть в равной степени формой борьбы как с буржуазным лицемерием, так и с капиталистическим неравенством. Но для советского зрителя «антибуржуазное» западное кино само по себе было явлением современной «буржуазности», а все инварианты вдохновляющего это кино западного неомарксизма были очередным прецедентом ревизионистской «ереси» от истинного марксизма-ленинизма. Что же касается советского авторского кино, то оно могло вдохновляться непривычной, авангардной стилистикой новых западных фильмов, но никак не их философскими основаниями, проще говоря, советские режиссёры «новой волны» могли заимствовать стилистику Годара или Антониони, но даже близко не иметь в виду какую-либо

неомарксистскую философию. При этом если для западного кино обращение к религиозной тематике было общим местом, а христианская религия оставалась естественной компонентой привычного европейского «буржуазного» общества, то для советского кино обращение к религиозной тематике всегда было достаточно рискованным и чем дальше, тем больше превращалось в средство эстетического сопротивления советской идеологии.

Второе существенное отличие состояло в том, что если на Западе практически всё авторское кино было частной инициативой «снизу», зачастую бросающей вызов консерватизму власти и общества, то советское авторское кино, допустимое исключительно с разрешения государственно-партийной цензуры, во многом было возможно как реализация идеологической инициативы «сверху». Действительно, если детально изучить историю происхождения многих шедевров советского кино 1960–1980-х годов, то выясняется, что многие из них были результатом удачной встречи власти как заказчика и художника как исполнителя, а также вынужденного идейно-эстетического компромисса между ними. Советский режиссёр не мог себе позволить снимать всё, что хочет, — ему каждый раз необходимо было объяснять власти, как его фильм способствует пропаганде текущей «линии партии», и проще было согласиться реализовать уже спущенную сверху идею, изменяя её до неузнаваемости, чем добиваться чего-то своего. Например, «Иваново детство» изначально было заказанным фильмом про войну, снимавшимся другим режиссёром, признанным совершенно неудачным, но чтобы оправдать уже выделенные средства и реализовать заказ до конца, «спасать» фильм пригласили юного Тарковского. И ему пришлось полностью его переснять, как фильм не только про войну, но и про нечто большее — про внутренний мир человека. Или «Июльский дождь», который должен был быть оптимистическим фильмом про любовь, а Хуциев сделал из него пессимистический фильм про разочарование в любви. Кинорежиссёры «новой волны» как будто бы «обманывали» власть за её собственный счёт, но ведь на самом деле никакой обман был невозможен — власть всегда могла запретить любое кино, а не запрещала именно потому, что сама же постепенно менялась, вместе со всем обществом.

Более того, отмечая высокий интеллектуальный и эстетический уровень многих авторских фильмов 1960–1980-х годов, было бы несправедливо и нелогично забывать то важнейшее обстоятельство, что советская власть, как это ни странно прозвучит для многих её критиков, на

протяжении всей своей истории всё-таки ставила задачу *интеллектуализации* советского общества, но не как самоцель, а как средство его *идеологизации*. Поскольку СССР позиционировал себя как конечное, всемирно-историческое воплощение Проекта Модерна, то его граждане должны были бы соответствовать этому проекту, став убеждёнными марксистами-ленинцами, способными перманентно развивать этот проект и в своей стране, и во всём мире. А для этого, как минимум, требовалось серьёзное систематическое образование, как гуманитарное, так и техническое. Конечно, совместить эту амбициозную сверхзадачу с тоталитарно-тиранической практикой управления гражданами было совершенно невозможно, что стало одной из многих причин крушения советской системы. Однако если при Сталине эта сверхзадача подразумевалась, но откладывалась на потом, на то «светлое будущее», когда все внешние и внутренние враги будут повержены, то в 1960-е годы это будущее как будто бы наступило и вечная борьба с врагами отошла на второй план по сравнению с более актуальной задачей — нормализацией советской системы в соответствии с современным уровнем развития цивилизации Модерна. Отныне советский гражданин должен уметь не только физически, но и интеллектуально сопротивляться «буржуазным» оппонентам, а для этого приходится дозированно знакомить его и с некоторыми современными «буржуазными» философскими работами, и с некоторыми современными «буржуазными» фильмами.

Если же говорить о чисто эстетических требованиях, то, как мы уже заметили, в эпоху так называемого застоя советская официальная культура по многим параметрам ориентировалась на традиционные, классические, «буржуазные» нормы и ценности европейской цивилизации, которые впервые были реабилитированы ещё при Сталине как временный тактический компромисс с инертным «материалом» русско-имперской культуры. Они были вновь обличаемы при Хрущёве, но окончательно устоялись при Брежневе. Нормативным ориентиром этой «застойной» культуры стала культура классического Модерна XIX века (где основным законодателем моды была Франция) с его классической литературой, классической живописью, классической музыкой, классическим балетом и т. д., которую только нужно наполнить «правильными» коммунистическими смыслами, чем и должны были заниматься советские искусствоведы и преподаватели на местах. Так что нет ничего удивительного в том, что для массового советского читателя и зрителя эпохи Перестройки культура западного и русского

модернизма начала XX века стала таким же открытием, каким она была в эпоху её зарождения¹⁹.

Более того, если проговаривать это наблюдение до конца, то приходится признать, что вместе с ориентацией на классическую культуру Модерна XIX века официальное советское образование и воспитание по умолчанию усваивало этические и эстетические представления именно высшего, аристократического класса, воспринятые, прежде всего, через русскую дворянскую литературу: достаточно вспомнить неизбежные школьные сочинения по проблемам «Евгения Онегина», «Горя от ума», «Героя нашего времени», «Мёртвых душ», «Отцов и детей», «Войны и мира» и т. д. И только такие единичные, идеологически оправданные явления литературы революционной поры, как Горький и Маяковский, навязывались массовому читателю, как законные наследники Пушкина и Толстого²⁰. В итоге эталонный выпускник эталонной советской школы должен был бы смотреть на мир глазами верного борца за всемирную победу рабочих и крестьян, но его «классовое сознание» было сильно «заражено» противоречивыми ценностными установками образованного европейского дворянства XIX века с его франкофилией и англофилией, его этикой чести и достоинства, демонстративного потребления и сибаритства, культивированием династического преемства и разветвлённой семейственности, пафосным отношением к словам, жестам и символам, любовью к изящным искусствам и большим имперским стилям. Но как бы справедлива ни была любая критика советской культурной политики эпохи «застоя», было бы совсем несправедливым не отдать должное этой политике: советский гражданин 1960–1980-х годов должен был воспитываться на высших,

¹⁹ В связи с этим вспоминается жёсткая оценка советской культуры, данная живущим в эмиграции лево-гегельянским философом Александром Кожевным (1902–1968): «Так называемая советская культура является крайне упрощённой репликой французской цивилизации, остановившейся в своём развитии где-то в 1890 году и приспособленной к уровню двенадцатилетнего ребёнка». Небезынтересно также замечание Кожева относительно положения православия в СССР, данное в этой же работе: «N. В. Православная религия сводится к исполнению культа, её в этом контексте можно не принимать во внимание; но с ней следует считаться, если речь заходит о размахе советского шовинизма». Цит по: Кожев А. Москва, август 1957 // Русский Журнал. — 2005. — 27 мая. — Архивная копия от 19.10.2013 на Wayback Machine.

²⁰ Обратить внимание на очень показательный факт: ещё с 1930-х годов на фасаде многих советских школ изображались рельефы четырёх главных ориентиров русской классической литературы, подобно четырём апостолам-евангелистам в православных храмах, — двух из XIX века, Пушкина и Толстого, и двух из XX века, Горького и Маяковского. Создать аналогичный канон из отечественных кинорежиссёров советская власть и не смогла, и не успела, да и само искусство кино трудно поддавалось такой «канонизации».

классических образцах русской и мировой культуры, и художественная цензура в советском кино в целом по преимуществу соблюдала высокий уровень моральных и эстетических требований, заставляющий каждого сценариста и режиссёра волей-неволей соответствовать этому уровню.

Но вернёмся в 1968 год, к очень неожиданной кватрологии Михаила Калика «Любить», где раскрываются четыре очень разные истории любовных взаимоотношений. Эти истории в данном случае можно было бы не вспоминать, если бы на протяжении всего фильма они бы не прерывались кадрами документального интервью о философском понятии любви, во-первых, с совершенно случайными советскими прохожими на улице, а во-вторых, со знаменитым православным миссионером и богословом, протоиереем Александром Менем (1935–1990). Здесь стоит сделать оговорку: знаменитым впоследствии, а тогда ещё известным только очень узким кругам советской интеллигенции, для которых отец Александр был настоящим «апостолом» и зачастую единственным живым священником вообще. В трёх небольших фрагментах фильма молодой, красивый, харизматичный отец Александр, светлым летним днём сидящий на фоне полукруглых храмовых ворот, создающих ощущение нимба над его головой, действительно рассуждает о христианском понимании любви, которое расходится с современным: об особой «тайне пола», о единстве души и тела, осуждает платоническую «карикатуру на любовь» и опасную любовь, «основанную только на сексе», говорит о том, что безмолвное взаимопонимание любящих друг друга людей напоминает отношения в Царствии Небесном, о «великой тайне брака» как уникальном духовном взаимопроникновении двух существ, а также допускает и личные сомнительные суждения: «В момент влюблённости человек переживает состояние вечности, переживает Бога, человек, конечно, у которого душа глубоко развита». Его вдохновенная осмысленная проповедь контрастирует с разногласиями советских прохожих, один из которых замечает, что любовь — это «прекрасное чувство, достойное советского человека». Но и этого мало: кроме рассуждений православного священника фильм прерывается цитатами из Песни Песней Соломона, как само собой разумеющимся авторитетным источником, например, «сотовый мёд каплет из уст твоих, невеста; мёд и молоко под языком твоим, и благоухание одежды твоей подобно благоуханию Ливана!» (Песн. 4:11).

Конечно, в этой лиричной и страстной квартологии само понятие «любовь» риторически используется в разных значениях, и христианская любовь-агапэ здесь явно смешивается с земной любовью-эросом. Но для советской цензуры прямая проповедь реального, популярного, благообразного и образованного священника на большом экране, вместе с назидательными цитатами из Библии, была недопустимым перебором. Ведь когда мы говорим о массовом систематическом образовании в СССР, призванном каждого гражданина поднять на современный уровень развития культуры и цивилизации, то должны помнить — это образование было не самоцелью, а средством идеологизации и поэтому заведомо исключало целые пласты и сферы мировой культуры. В первую очередь — Библию, которая формально не была запрещена, но не издавалась при советской власти, и поэтому советский человек был лишён этого необходимого фундамента европейской цивилизации. Гипотетически спасти фильм от обвинений в пропаганде религии могла звучащая в эпилоге очень нервная трагичная песня на стихи Евгения Евтушенко «Ты уходишь, как поезд», где оставленная в полном одиночестве после расставания с любимым человеком девушка отчаянно восклицает: «Нету Бога! нету Бога! Есть лишь поезд, но он далёк!» (на музыку М. Таривердиева, в исполнении солистки ВИА «Поющие гитары» Елены Фёдоровой). Но признать этот крик отчаявшейся девичьей души осознанным мировоззренческим выводом из всего фильма совершенно невозможно, тем более что эта песня сопровождает образ очень грустной девушки, одиноко курящей в летнем кафе, где за соседним столиком веселится влюблённая парочка. Получается, что христианская любовь, по отцу Александру Меню, — это взаимопроникновение двух существ и предчувствие Царствия Божия, где будет полное духовное единство и конец всех страданий, а атеистическая любовь — это расставание и одиночество, отчаяние и депрессия. Такой фильм, конечно, не должен был дойти до массового зрителя, и поэтому, уже на стадии монтажа, его несколько раз радикально сокращали и специально отправляли на редакцию в Москву. В итоге совершенно урезанную без согласия с режиссёром версию выпустили «вторым экраном», т. е. исчезающим тиражом для небольших кинотеатров. А когда Михаил Калик в 1971 году эмигрировал в Израиль, то фильм был фактически запрещён. И только в 1990 году в Израиле Калик смог восстановить авторскую версию фильма с помощью сохранившихся у него материалов.

8. ХРИСТИАНСТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МОТИВ

После таких киноэксцессов, как «Андрей Рублёв» и «Любить», в истории советского кино до эпохи Перестройки не было столь откровенного, прямого, непосредственного христианского высказывания. Правда, лишь за одним «исключением, подтверждающим правило», о котором мы, конечно, ещё вспомним, — предперестроечном фильме «Покаяние» (1984). Во всех остальных фильмах христианство выступало именно как *мотив*, этический или эстетический, наряду с другими мотивами и подтекстами.

В 1969 году советский кинематограф пережил новую веху: на экраны вышел фильм молодого режиссёра Андрея Сергеевича Кончаловского²¹ (р. 1937) «Дворянское гнездо», по мотивам относительно известного романа (1859) И. С. Тургенева. Если какие-то сюжеты и темы могли придать развитию советского кино «новое дыхание», то меньше всего его ожидали от экранизации давно «канонизированной» русской классики XIX века. Тем более от столь «неактуального» и «непрогрессивного» романа о психологических переживаниях разочарованного в жизни, провинциального полудворянина 1850-х годов (роль Л. Кулагина) и его расстроенных отношений с на редкость благочестивой двоюродной племянницей (роль И. Купченко). Но наступившая эпоха рефлексирующего кино и бессознательная ориентация советского эстетического воспитания на дворянскую культуру XIX века способствовали переосмыслению русской классической литературы в более консервативном, традиционалистском, «реакционном» ключе. Фильм вызвал бурное негодование многих советских критиков за излишний аристократический эстетизм и смакование патриархальной дворянской роскоши. Главный «прогрессивный» рупор поколения шестидесятников, поэт Евгений Евтушенко, прямо задал риторический вопрос: «А где же здесь батоги, которыми били мужиков в этих изысканных усадьбах, словом, где крепостное право?» Действительно, ни крепостного права, ни окровавленных батог, ни даже угнетаемых мужиков в этом фильме не было, а были только потрясающе красивые виды русских пейзажей и дворянской жизни, тонкие переживания и неспешные разговоры представителей высшего сословия имперской России. Впервые в истории советского кино русское

²¹ Настоящая фамилия — Михалков, некоторые фильмы которого были подписаны двойной фамилией Михалков-Кончаловский, но поскольку сам Андрей Сергеевич окончательно выбрал творческую фамилию Кончаловский, мы здесь и далее используем в его отношении именно эту фамилию.

дворянство дореформенной эпохи изображалось без тени какой-либо марксистской критики, а основной социальный конфликт русской жизни проходил здесь не по классовым, а по культурным оппозициям: не низшие классы против высших классов, а традиционная русская культура против секулярной западной культуры.

Цензорское восприятие «Дворянского гнезда» особенно усугублялось тем, что экспериментирующий режиссёр был сыном «главного советского писателя», автора гимна СССР С. В. Михалкова, и этот фильм был уже не первым вызовом советской идеологии с его стороны. Ещё два года назад, в 1967 году, он снял чёрно-белый фильм «История Аси Клячиной, которая любила, но не вышла замуж» о несчастной жизни современной, простоватой невзрачной колхозницы (роль И. Саввиной), который никак нельзя было показывать советскому зрителю. Поэтому, подобно фильму «Любить», он был выпущен ограниченным тиражом под другим названием, недолгое время шёл «вторым экраном» и был положен на полку, так что массовый зритель увидел его только в 1987 году. Как писал киновед Олег Ковалов, «прихотливое и изысканное “Дворянское гнездо” с его переливчатыми ритмами и красками, в градации от нежно-палевых до сочного багрянца, словно дразнило контрастом с шероховатыми фактурами “Аси Клячиной...”». Прошлое страны представало здесь идиллическим раем, фильм был первым плачем по “России, которую мы потеряли”» (Ковалов 2004: 76–78).

Но эстетическая реабилитация русского дворянства, столь свойственная впоследствии эпохе «застоя», это ещё не самый неприятный эффект этого фильма для советской идеологической цензуры. Самым неприятным было его избыточное религиозное содержание, начиная с продолжительной демонстрации красивого церковного богослужения и заканчивая «абсурдным» поведением главной героини, предпочитающей очевидно счастливому замужеству скорбное затворничество в монастыре, причём с совершенно иррациональными мотивациями: «Отмолить это всё надо». Наконец, финальное размышление главного героя о России — «пока только одна вечность коснулась её, сумею ли я приобщиться к ней?» — окончательно превращало весь в фильм в высокохудожественную проповедь какого-то «дремучего» мистического русофильства, явно противоречащего атеистическому советскому проекту.

«Дворянское гнездо» Андрея Кончаловского положило начало популярному жанру высокоэстетичных экранизаций «усадебной» классики

XIX — начала XX века, неизбежно вызывающему особый интерес к той самой «России, которую мы потеряли», а следовательно, и к русским православным традициям. Вместе с этим «Дворянское гнездо» открывало советскому зрителю целый ряд глобальных тем, обусловленных православным культурным наследием: это темы жертвенной Веры, Милосердия, Прощения, религиозного восприятия России как не только земной, но и духовной Родины, и даже темы противостояния России и Запада как источника бездуховных, материалистических влияний, которые, по всей видимости, должны привести к чему-то страшному, что зритель уже знает, но не называет, — к революции.

9. ВЕРА ПРОТИВ ВЕРЫ

Тема жертвенной Веры как высшего состояния человеческого духа периодически проскальзывала в советской культуре, вызывая необъяснимую двусмысленность, ведь марксистско-ленинская идеология со своей собственной точки зрения это результат развития научного знания, результат общечеловеческого научного прогресса, она не требует никакой особой «веры», не говоря уже о «надежде» или «любви». Но официальное искусство всё больше взывало к иррациональным мотивам служения партии и государству, вроде бы основанным на сугубо научном, прогрессистском знании.

В 1968 году выходит фильм режиссёра Глеба Анатольевича Панфилова «В огне брода нет», где рассказывается о трагичной жизни юной медсестры санитарного поезда, наивной и доброй Тани Тёткиной (роль И. Чуриковой), мечтающей стать художницей и участвующей в Гражданской войне, конечно, на «правильной стороне» мировой истории. Простоватая Таня немного понимает в происходящих событиях, чем вызывает ещё большую симпатию зрителя — как чистая, почти детская душа, готовая служить идеалам революции. В итоге она оказывается на допросе у угрюмого белогвардейского полковника (роль Е. Лебедева), расположившего свой штаб в захваченной избе, в комнате, полной старых икон, и начавшего свой допрос с обсуждения иконописи и любви к России. Этот диалог столь показателен для совершившегося на излёте 1960-х «консервативного поворота» в советской культуре, что его стоит отдельно процитировать²²:

²² Авторы сценария: Г. Панфилов и Е. Габрилович.

- «— Ты русская?
— Русская.
— Россию любишь?
— Люблю.
— И я люблю. Вот видишь, мы оба любим Россию, а что происходит — ты знаешь? У нас в России.
— Революция.
— А зачем? Ты себя спрашивала? Ну говори, говори, не бойся.
— Чтобы всех мучителей погубить.
— Садись. Ты веришь, что придёт такое время, когда людей перестанут мучать?
— Верю.
— Значит, ты веришь... во всеобщую гармонию?
— Во что?
— В благодать.
— Во что?
— В благодать.
— Не понимаю я.
— Ну, когда всем будет, знаешь, хорошо.
— Верю.
— И ради этого пусть брат убивает брата? Русский идёт против русского, ведь так?
— В огне брода нет.
— Нету, нету, нету... Нет?
— Нет.
— Угу. А значит, в тебе вера?
— Вера.
— Так вера в тебе? А за веру надо страдать. Ты готова страдать?
— Как это?
— Ну, вот пострадать.
— Когда?
— Завтра. Хочешь, сегодня? Как хочешь?
— Завтра.
— Боишься? А если я тебя отпущу? Хочешь? Ну, отпущу, отпущу, если только хочешь.
— Хочу.
— А ведь я тебе, девочка, чуть не поверил.
— Как это?

— В веру-то твою. А веры-то и нет.

— Есть.

— Нет веры-то.

— Есть!

— Нет.

— Есть!»

Оказывается, что приверженность «единственно верному» и «научному мировоззрению» для очень многих адептов мировой революции основана не на знании, а на вере, а следовательно, вера в коммунизм — это лишь одна из многих квазирелигиозных вер, которая в отличие от реальной христианской веры (а весь диалог проходит на фоне целого иконостаса) просто не готова признать себя именно верой. Образ молодой «героини веры» в исполнении той же Инны Чуриковой также появляется в фильме того же режиссёра Глеба Панфилова «Начало» (1970), только теперь это не добродушная медсестричка, а сама Жанна д'Арк, которую играет начинающая провинциальная актриса Паша Строганова. Конечно, в диалогах «Орлеанской Девы» с инквизиторами авторы сценария²³ превратили её в своего рода гуманистку XV века, а инквизиторов, разумеется, в мрачных мизантропов. Вот апофеоз их судебного диспута:

«— Итак, Жанна, ты полагаешь, что истинное чудо на земле — человек?

— Да, сударь.

— Человек, который соткан из греха, ошибок, неумения и слабости?

— Но также силы, доблести и чистоты.

— Ты утверждаешь это?

— Да.

— Ты слишком много на себя берёшь, Жанна!

— Нет, сударь, я всё это видела на войне.

— И так ты оправдываешь человека, ты мнишь его одним из величайших чудес Господних?

— Да.

— Ты богохульствуешь, Жанна, человек — это грязь, подлость и непристойное поведение.

²³ Авторы сценария те же: Г. Панфилов и Е. Габрилович.

— Да, сударь, он грешит, он бывает гнусен, а потом неизвестно почему он кидается наперерез несущейся лошади, чтобы спасти неизвестного ему ребёнка, и с переломанными костями умирает спокойно.

— Он умирает как зверь во грехе.

— Нет, сударь, он умирает сияющий, чистый, и Бог ожидает его, улыбаясь».

То есть, при всём «гуманизме», Жанна не просто остаётся верующей в Бога, а истово верующей, именно религиозная вера движет её жертвенными подвигами, а не классовая борьба или идеалы прогресса. Но в данном случае, вместе с верой в Бога, это также и «вера в человека» — фундаментальная вера новоевропейской секулярной цивилизации, непосредственно связанная с той самой «верой в себя», над которой иронизировал Честертон. Своеобразным манифестом этой веры стали известные слова Михаила Ромма, сказанные в эпилоге его документального фильма «Обыкновенный фашизм» (1965): «И всё-таки я верю в то, что человек разумен. Ведь он рождается прекрасным». Эти слова использованы в названии последнего, посмертного документального фильма Ромма «И всё-таки я верю...» (1974), посвящённого проблемам современности и завершённого уже его единомышленниками²⁴.

Сведение гуманистических убеждений в целом и коммунистических в особенности к иррациональной вере уравнивает эти убеждения с религиозными, как это происходит в рассуждении прагматичного пастора из фильма «Берегись автомобиля» (1966) (мы уже цитировали в этой статье его слова о том, что все люди верят, одни — в то, что Бог есть, другие — что Бога нет, но и то, и другое недоказуемо). Как нечто само собой разумеющееся это уравнивание двух вер звучит также в диалоге сельского парторга и священника в мелодраматическом фильме «Журавушка» (1968), снятого режиссёром Николаем Ивановичем Москаленко (1926–1974) по повести М. Алексеева «Хлеб — имя существительное» (1964). Главная героиня фильма, привлекательная колхозница Марфа (роль Л. Чурсиной), многие годы ждёт своего мужа, ушедшего на фронт ещё в 1941 году, и отказывается встречаться с любыми ухажёрами. По совету знакомой, от неведения и отчаяния, ещё не определившаяся со своими убеждениями

²⁴ Последний фильм Ромма должен был называться «Мир сегодня», но получил название «И всё-таки я верю...» после смерти режиссёра. Вместе с Роммом авторами сценария стали С. Зенкин и А. Новогрудский, а сорежиссёрами, смонтировавшими финальную версию фильма, — Э. Климов, М. Хуциев, Г. Лавров.

Марфа начинает ходить в местный храм и общаться с пожилым священником, отцом Леонидом (роль Г. Жжёнова).

Естественно, в фильме не обошлось без ненавязчивой критики церковной жизни. И сама Марфа могла обратиться к Церкви только от неведения и отчаяния (ибо от чего ещё может «уйти в религию» современный советский человек?), и повлиявшая на её обращение к Церкви знакомая, Глафира Огрехова (роль Н. Мордюковой), оказалась женщиной глубоко суеверной, эгоистической, скучающей от безделья, способной и на воровство, и на поджог общественного имущества. Да и вообще в Церковь, кроме невежественных бабушек, никто не ходит. Но зато, на этом сомнительном фоне, впервые в советском кино образ современного православного священника выведен практически безупречно, без какой-либо дискредитации вообще. Отец Леонид — совершенно адекватный, рассудительный, порядочный настоятель сельского храма, добросовестно выполняющий свою службу и готовый обстоятельно дискутировать с любым оппонентом, например, с парторгом Стышным (роль А. Джигарханяна), конкурирующим с отцом Леонидом за влияние на отчаявшуюся Марфу. В полемической риторике коммунистического парторга встречаются предсказуемые упрёки: «Посевная на дворе, люди с ног сбиваются, а вы целую неделю Божий праздник устраиваете», «вы людским горем купола золотите», «обман ваше утешение, вы же обманываете людей, тешите их пустыми надеждами», и самое концептуальное — «вы предлагаете веру в Бога, нет, мне кажется, надо верить в силу человека». По прошествии многих лет уже сделавший карьеру партийный чиновник Стышной прилетает из далёкого города и по дороге встречает отца Леонида на машине, который предлагает подвести его до деревни. По дороге настоятель пытается найти слова примирения с коммунистом Стышным, называя его за честность «праведником» и указывая на общую цель их служения: «Суть нашей с вами деятельности одна — держать человечество в нравственной узде». Весьма показательно, что Стышной не только пользуется помощью отца Леонида, но ещё и обличает его веру по дороге, обращаясь к нему, как всегда, по-светски, по имени и отчеству: «Скажите, Леонид Трофимович, неужели вы в самом деле верите в Бога?» Изумлённый таким поворотом разговора, настоятель несколько секунд молчит, после чего Стышной замечает:

«— Вот видите, не верите, а служите Ему!

— Ну это категории разные — служить и верить. Разве среди вас нет таких?

- Почему нет? Есть. Только это нечестно — служить и не верить.
 — О чём вы, разве я сказал, что не верю?»

Оказывается, в коммунистические идеалы нужно именно *верить*, а не следовать им как научно обоснованным положениям, и служащие этим идеалам партийные функционеры должны подавать пример такой искренней веры. Полемическое замечание отца Леонида — «Разве среди вас нет таких?» — это симптом новой тенденции дозированной критики в советской культуре «застойных» времён, направленной против партийных карьеристов и конъюнктурщиков, называющих себя коммунистами, но не верящих в коммунизм, подобно священникам, не верящим в существование Бога. И на фоне таких псевдокоммунистов искренне верующие христианские священники выглядят хотя и «заблуждающимися», но всё-таки честными и достойными членами современного «прогрессивного» общества.

Однако образ отца Леонида в «Журавушке» — это всё-таки исключение из правила, подтверждающее само правило: современный священник в советском кино не может не иметь изъянов, объясняющих его «ретроградный» жизненный выбор²⁵. Через шесть лет после «Журавушки» в прокат выходит весьма неожиданная кинодрама «Ищу мою судьбу» (1975) режиссёра Аиды Ивановны Манасаровой (1925–1986) по роману Николая Ершова «Вера, Надежда, Любовь» (1964). Там вновь появляется образ «хорошего священника», молодого и рефлексирующего отца Александра (роль Э. Марцевича), служащего в маленьком провинциальном городке (фильм снимался в Калуге). Современный и благообразный отец Александр оказывается втянут в семейные проблемы трёх сестёр с характерными христианскими именами — Вера, Надежда и Любовь. Вера (роль Н. Добриковой) из-за несчастной влюблённости ушла в монастырь, где неожиданно родила ребёнка, который вскоре умер, а она покончила жизнь самоубийством. Её младшая сестра Люба (роль Е. Сафоновой) вместе с матерью ходит в храм молиться за покойную Веру, погружена в раздумья и мечты и производит редкий фурор в своём техникуме. В сочинении на заданную тему «Кто твой любимый герой?» она прямо пишет —

²⁵ «Называя вещи своими именами», выбор «реакционный», но времена реакций и революций давно прошли, так что теперь, в эпоху «развитого социализма», корректнее говорить о регрессе и прогрессе, а если уж всё-таки о «революции», то исключительно «научно-технической». В 1960–1980-х годах в советских научных статьях и диссертациях очень часто употреблялись эти две аббревиатуры как главные «пароли» современности — НТР («научно-техническая революция») и НТП («научно-технический прогресс»).

«Иисус Христос», за что её учительница требует от начальства техникума применить к Любе «самые серьёзные меры, самые серьёзные!». В храме Люба знакомится с отцом Александром, и у них возникает друг к другу чисто человеческий интерес, перерастающий во влюблённость Любы к молодому и умному священнику. Тогда средняя сестра Надежда (роль Г. Польских), принципиальная и настойчивая атеистка, решается поговорить с отцом Александром, чтобы он перестал встречаться с Любой, не зная о том, что на самом деле он действительно влюблён, но не в сестру, а именно в неё саму — Надежду. У Надежды уже есть активный ухажёр, преподаватель истории Владимир Карякин (роль Г. Жжёнова), но, серьёзно пообщавшись с загадочным отцом Александром, она начинает отзываться на его внимание, что ещё более усложняет проблемы этой семьи. Красивый и интеллигентный отец Александр — человек действительно загадочный: на первый взгляд это ревностно верующий проповедник, сошедший с русских средневековых икон в провинциальный мирок безбожной советской эпохи. В отличие от конструктивного и обстоятельного отца Леонида из «Журавушки», полностью встроившегося в советскую действительность, отец Александр держит достойную дистанцию по отношению к окружающим и явно страдает от непонимания многих людей. Как и отец Леонид, он не может не вызывать симпатию советского зрителя — честен, умён, образован, обходителен, в хорошем смысле слова современен. Но если у отца Леонида нет «плохих» мировоззренческих антиподов, ибо любой критик религии в советском кино не может быть «плохим», то у отца Александра они появляются. И это не случайные люди, а твердокаменные марксисты-атеисты, вызывающие неизбежную антипатию своей интеллектуальной ограниченностью. Это и кондовая учительница литературы, требующая в отношении Любы «самого широкого обсуждения и самого сурового осуждения», и старый чиновник, ведущий поэтический вечер в местной библиотеке и отвечающий на публичный вопрос о существовании Бога: «Как известно, классики марксизма всякий идеализм и религию называли поповщиной, а это значит, что попы придумали религию для одурманивания трудящихся масс...» Для внимательного зрителя создаётся устойчивое впечатление, что прямолинейный, догматический партийный атеизм — ущербен, и что вера в Бога, оказывается, может быть сложнее карикатурных пародий атеистической пропаганды, и что существование религии невозможно свести к чисто экономическим причинам. Именно об этой сложности под конец фильма не раз дискутируют главные оппоненты всего сюжета: отец Александр

и учитель литературы Карякин, между которыми выбирает колебавшаяся в своей антрелигиозной уверенности Надежда. Их продолжительные дискуссии — утрированный образец типичных споров между религиозно-подкованными марксистами и философски образованными верующими позднесоветской эпохи.

Но поскольку этот фильм всё-таки преследует не защиту, а разоблачение религиозного сознания, то широко начитанный и тонко мыслящий отец Александр постепенно сдаётся под натиском интеллектуальной атаки Карякина и платоническим влечением к Надежде, обнажает непоследовательность и невнятность собственных рассуждений, на грани отречения от веры. То есть к 1970-м годам советская власть готова была публично признать, что религия существует далеко не только для «одурманивания трудящихся масс», что современный, честный, умный и образованный молодой человек вполне может посвятить свою жизнь священническому служению. Иначе говоря, честные, умные и образованные священники действительно *существуют*, но всё-таки их жизненный выбор не до конца осознан, всё-таки они не до конца ответили себе на все самые главные, предельные вопросы, не очень-то продумали «линию защиты» своей веры, которая, в сущности, остаётся сугубо иррациональной, алогичной, противоречивой эмоциональной установкой.

Однако нельзя не заметить, что поведение и рассуждения столь «прогрессивного» отца Александра зачастую не просто атипичны для средне-статистического советского священника, а вообще несовместимы с православным христианством как таковым, так что охвативший его впоследствии кризис веры был предопределён изначально ложным пониманием самой веры. Например, на проповеди в храме он уверенно наставляет — «не спорьте с судьбой, ибо она водитель ваш, она вам назначена выше»; поясняет Надежде, что «вина Люцифера — талант и ум», и «сомнение», и даже дарит ей книгу Байрона о Люцифере; в богословской работе ссылается на авторитет Спинозы («даже воля безбожников в конечном счёте воля Всевышнего») ²⁶. И поэтому вполне закономерно, что в споре с прос-

²⁶ 1) Понятие судьбы (ср.: рока, фатума, кармы и т. д.) противоречит христианскому вероучению, где человек обладает свободной волей и может активно влиять на свою жизнь, периодически менять её самым радикальным образом. Это делает его ответственным за свои действия перед Богом. 2) Философ Барух Спиноза (1632–1677) отрицал существование теистического Бога-Личности и какой-либо свободы воли, в его учении «Богом» условно называется вечно существующая безличная и безначальная Субстанция, а свобода — это лишь «познанная необходимость». 3) Поэт Джордж Гордон Байрон (1788–1824) в своей мистере «Каин» (1821) представил Люцифера положительным персонажем, якобы страдающим от несправедливости Бога-Творца, что стало одним из первых precedентов апологии демонизма в романтической литературе.

вещённым атеистом Карякиным он шаг за шагом сдаёт основы своей веры: «Христос — это миф, идеал, воскресения нет», «Бог — это не творец, не законодатель мира, но Он душа мира, Он глубина самого бытия, это недостижимый идеал», «нет, Бог — это не Истина, это поиск Истины, вот к чему я пришёл!». И в конце концов признаётся Любе: «У меня нет веры! Человека пугает сложность его души, человек не выносит собственной глубины, человек пытается освободиться от самого себя и отдаёт себя Богу. И вот я пуст».

С атеистической точки зрения переживания отца Александра — это драматическая история восхождения к истине, с христианской точки зрения — это трагическая история духовного падения и отречения от истины. Третьего не дано, примирить эти позиции в каком-то надуманном синтезе невозможно. Да, в этом фильме показан «хороший священник», искренний и думающий, но именно по причине этих достоинств он перестаёт быть священником и верующим вообще. Получается, что по-настоящему, до конца искренний и мыслящий человек всё-таки не может стать полноценным «служителем культа», а если уж и стал, то рано или поздно он покинет этот культ. В отличие от другого священника, экзистенциального антипода главного героя, приземлённого и прагматичного отца Климентия (роль Е. Шутова), которого уж точно не терзают никакие сомнения и он просто выполняет свою рутинную работу местного настоятеля, хотя с тем же успехом мог бы работать где-нибудь в колхозе или на стройке. Таким образом, создатели фильма прямо намекают: нормативный православный священник — это именно отец Климентий, именно на таких крепких батюшках держится вся церковная система, а отец Александр — это ходячая аномалия, слишком искренняя и слишком умная для этой системы. Основным фактором привлечения людей в Церковь бывает только личное горе или страх смерти, что, конечно, выше, чем утилитарные экономические причины, но ниже, чем подлинная вера в Творца. Именно поэтому «с фактом существования религии нам придётся, к сожалению, ещё долго считаться, очень долго», — замечает оппонент отца Александра, марксист Карякин, тем самым дезавуируя обещание покойного Н. Хрущёва вскоре показать по телевизору «последнего попа».

И «Журавушка», и «Ищу мою судьбу» были не самыми популярными фильмами и вряд ли могли оказать существенное влияние на восприятие образа священника у массового зрителя. В отличие от безоговорочно «культового» телесериала «Семнадцать мгновений

весны» (1973, реж. Т. Лиознова), снятого по одноимённому роману (1969) Юлиана Семёнова и его же сценарию, про советского разведчика Штирлица (роль В. Тихонова), внедрённого в центральный аппарат Главного управления имперской безопасности Третьего рейха (РСХА) и призванного сорвать сепаратные переговоры германского руководства с агентами США и Великобритании. Ключевым помощником Штирлица становится престарелый пастор Фриц Шлаг (роль Р. Плятта), который был арестован за пацифистскую и антинацистскую пропаганду, но освобождён Штирлицем для его использования в шпионских операциях на территории Швейцарии, официально в пользу Германии, а на самом деле в пользу самого Штирлица. Пастор Шлаг — это образцово-показательный пример добрейшего, интеллигентнейшего, совершенно незащитного священнослужителя, органически не приемлющего никакое тоталитарное принуждение. Вместе с этим в нём явно прослеживается нестигаемый стержень искренней веры, и он как будто бы даже догадывается о том, что штандартенфюрер СС Штирлиц работает на что-то более правильное и благородное, чем идеи нацизма. Не обошлось в этой истории и без мировоззренческой полемики о существовании Бога, но только оппонентом священника здесь выступает не советский «профессиональный атеист», а нацистский профессиональный провокатор Клаус (роль Л. Дурова), якобы сбежавший из концлагеря и выдающий себя за принципиального оппозиционера гитлеровскому режиму. Вместо благодарности своему спасителю Клаус провоцирует его на антинацистские рассуждения под скрытую магнитофонную запись, ставя вопрос о происхождении добра и зла в природе человека, и в этом рассуждении пастор Шлаг раскрывается как тонкий и ироничный полемист:

«— А вот тут мы с вами расходимся. Вы так убеждённо уверяете меня, что человек произошёл от обезьяны, как будто вы видели эту обезьяну и она вам что-то шепнула на ухо.

— Ну а разве Бог шепнул вам на ухо, что Он создал человека?

— А существование Божье недоказуемо, в это можно только верить. Вот вы верите в обезьяну, а я в Бога.

— Нет, я верю не в обезьяну, я верю в человека.

— Который произошёл от обезьяны. <...> Вы верите в обезьяну в человеке, а я в Бога, Который в каждом человеке.

— В каждом? Ну а где же Он в фюрере, где же Он в Гиммлере?

— Трудный вопрос. <...> Мы ведь с вами говорим о природе человеческой. Разумеется, в каждом из этих негодяев — и в Гитлере, и в Гиммлере можно найти следы, так сказать, павшего ангела. Но ведь вся их природа настолько подчинилась законам жестокости, насилия, лжи, что в них-то человеческого, по сути дела, ничего и не осталось.

— И всё-таки, пастор, вы уклоняетесь от точных ответов. Вы знаете, вот эта привычка и умение отклоняться от точных ответов однажды оттолкнула меня от церкви.

— Погодите-ка, а ведь из лагеря вы прибежали в церковь.

— Правда. Но всё-таки и здесь я чувствую свою правоту, потому что если бы я был сын Божий, зачем мне бежать из лагеря? Ну я бы и умер там, в лагере. Подставив другую щеку.

— Что значит “подставив другую щеку”? Вы же проецируете библейскую притчу на реальную машину нацистского государства. Вы подумайте, притча о совести человеческой и нацизм — машина, которая в принципе своём лишена совести. Ну я не знаю, ну с камнем на дороге или со стеной, на которую вы натолкнулись, вы же не будете общаться как существом себе подобным?

— Хмм, прекрасно... Вы знаете, пастор, вам бы в Рим, трибуном. Но и здесь я вас ловлю за руку. Да! Значит, по-вашему, обличать в человеке низменное, ужасное возможно?

— Безусловно. Но не врождённое, а привнесённое».

Последний тезис пастора Шлага мог бы свидетельствовать о нём как о не совсем ортодоксальном, а слишком «прогрессивном», модернистском проповеднике, отрицающем основу основ христианской антропологии — догмат о первородном грехе, повредившем человеческую природу и остающемся главной причиной всего «низменного» и «ужасного» в человеке. Но на самом деле, как и в случае с «вольнодумным» отцом Александром из фильма «Ищу мою судьбу», такой провал в догматических убеждениях свидетельствует просто об элементарном незнании основ христианского вероучения со стороны создателей «Семнадцати мгновений весны», при всём восхищении этим потрясающим сериалом. Это незнание сказалось на таком досадном факте, как совершенно неопределённая конфессиональная идентичность самого пастора Шлага, который одновременно воплощает в себе образ как лютеранского, так и католического священника. С одной стороны, он называется «пастором», как принято в немецкой протестантской

традиции²⁷, носит лютеранское облачение (сюртук с белым воротничком) или обычный мирянский костюм (что недопустимо для католического священника), служит в лютеранской кирхе, его несложно принять за адепта антинацистской «Исповедующей Церкви», созданной для сопротивления гитлеровской диктатуре. С другой стороны, в его личном деле прямо написано, что он «католический священник», его периодически обсуждают именно как представителя Католической Церкви, в Швейцарии он связывается с местным нунцием, который сообщает в Ватикан о его моральных достоинствах и политической необходимости. Иными словами, «пастор» Шлаг всё-таки католик, но только по всем внешним признакам — лютеранин (Залесский 2003: 30–31). Столь явная путаница в конфессиональной идентификации ключевого героя сериала объясняется только тем, что к 1970-м годам различия между любыми христианскими конфессиями были уже слишком сложным и ненужным знанием для всей советской цензуры, и только авторы фильма должны были отвечать за эти «тонкости». Отныне в советском кино уже можно было изображать «хороших священников», но из этого не следует, что советская цензура обязана была вдаваться в их конфессиональную принадлежность и отличать пастора от ксендза или кирху от костела.

Так же как сама Великая Отечественная война 1941–1945 годов вынудила советскую власть «реабилитировать» Русскую Православную Церковь, так и освещение Отечественной войны в советской культуре позволяло обратиться к религиозной тематике хотя бы в нейтральном свете, как к естественной составляющей человеческой жизни, полной исторической инерции и неизбежных предрассудков. В этом контексте наиболее показательным примером служит фильм режиссёра Сергея Фёдоровича Бондарчука (1920–1994) «Они сражались за Родину» (1975) по одноимённому роману (1969) Михаила Шолохова. Прежде всего, что совершенно удивляет в этом фильме, впрочем, как и во многих иных знаковых фильмах о войне, включая и «Иваново детство», и «Семнадцать мгновений весны», — это почти полное отсутствие марксистско-ленинской

²⁷ Неофициально «пастором» (der Pastor) в немецком языке можно называть любого священника любой Церкви, но чтобы не путать ведущие конфессии Германии, сложилась традиция лютеранских священников называть только «пасторами», в отличие от католических «пресвитеров» (der Priester). Это различие не случайно: пресвитер — это именно священный сан (вторая степень священства), а лютеранство исходит из идеи «всеобщего священства», где священник — это лишь юридический статус главы и проповедника, т. е. пастыря церковной общины.

пропаганды как таковой. Единственный враг здесь не мировой капитализм и не реакционные классы, а нацистский рейх, представляющий из себя абсолютное зло и напавший на историческую Россию. И во многих последующих патриотических фильмах, посвящённых в том числе более поздним, историческим периодам уже холодной войны, эта тенденция сохранится — нет войны капитализма против коммунизма, есть война агрессивных западных государств против России как таковой, существующей в формате СССР²⁸.

Фильм «Они сражались за Родину» преисполнен трагизма первых лет Великой Отечественной войны, когда Советская армия, называвшаяся тогда ещё Рабоче-крестьянской Красной армией, шаг за шагом отступала к Дону. В фильме нет главного героя, есть измождённый, голодный и почти обескровленный стрелковый полк, отходящий к Сталинграду и буквально выживающий по затянувшейся дороге. Один из рядовых, бывший комбайнер, Иван Звягинцев (роль С. Бондарчука), здоровый, могучий и смелый витязь, всё-таки начинает пасовать перед ужасом войны и периодически впадать в неожиданную меланхолию. В одной из сцен он вспоминает свой родной деревенский дом, и камера в первую очередь крупным планом показывает иконы Спасителя и Богородицы в «красном углу» как нечто совершенно привычное для русского дома и не требующее никакой цензуры. Но более того, после отражения очередной смертоносной атаки, когда вся земля полыхает в огне и дыму, рядовой Иван вдруг на полном серьёзе, медленно и сосредоточенно крестится, а потом и молится Богу: «Господи, спаси! Господи, не дай меня в утрату!» И чуть позже, опомнившись, размышляет: «Ведь вот до чего довели человека, сволочи! Конечно, мне как беспартийному вся эта религия вроде бы не воспрещается, но всё-таки не очень, не так чтобы очень фигуристо у меня получилось. Небось нужда заставит — ещё и не такое коленце выкинешь. Смерть-то она не родная тётка, она, стерва, всем одинаково страшна, партийному и беспартийному, и всякому иному, прочему человеку». Сцена молитвы снята так убедительно, что последние слова звучат скорее как извинение и вместе с этим как оправдание перед неким потенциальным

²⁸ В этом отношении очень показателен самый последний масштабный многосерийный фильм доперестроечной эпохи про холодную войну — «ТАСС уполномочен заявить» (1984, реж. В. Фокин), снятый по одноимённому роману (1979) Юлиана Семёнова. В этом фильме СССР и США конкурируют за влияние в одной африканской республике, где американская сторона неправа не потому, что в принципе исповедует неправильную идеологию, а потому что, в отличие от советской стороны, ведёт себя коварно, преступно, жестоко, опускаясь даже до сотрудничества с нацистами и обслуживания своекорыстной олигархии.

зрителем. Быть верующим на войне, стать верующим на войне, остаться верующим после войны — это уже совершенно допустимо, естественно, нормально, оправданно. В сцене похорон погибшего от смертельной раны лейтенанта, последнего полкового офицера, над его свежевырытой могилой в чистом поле произносит надгробную речь пожилой старшина Поприщенко (роль И. Лапикова): «Я старый среди вас человек и солдат старый, слава Богу, четвёртую войну ломаю и верю — пополнится наш полк людьми, и вскорости опять пойдём мы хоженной дорогой, назад, на заход солнца. Тяжёлыми шагами пойдём... Такими тяжёлыми, что земля задрожит!» После чего он наклоняется к лицу покойного офицера и еле слышно произносит: «Может быть, и вы, товарищ лейтенант, ещё услышите нашу походку...»

Вот эта надежда на то, что достойные люди после смерти всё-таки каким-то неизведанным образом продолжают своё существование и будут вознаграждены за свои подвиги и жертвы, остаётся одним из самых существенных факторов веры в существование Творца и загробную жизнь, так же как обретение религиозной веры на войне, от ужаса неминуемой и жестокой смерти. И так же как внезапное молитвенное обращение к Богу перед сражением, так и надежда на вечную жизнь после гибели близких людей представляются вполне оправданными в условиях войны, да и вообще в повседневной жизни, где смерть неизбежна для всех и каждого.

10. ХРИСТИАНСТВО КАК ЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ

Как мы уже указывали в начале статьи, основные факторы обращения к христианской тематике в советском кинематографе носили эстетический и этический характер: это использование образов и символов традиционной русской культуры и развитие нравственной проблематики. И условно-консервативная эпоха «застоя», отказавшаяся в равной степени от двух крайностей, и от радикального ленинско-хрущёвского революционизма, и от не менее радикального сталинского тоталитаризма, наиболее способствовала активизации обоих этих факторов. В этической сфере речь идёт, прежде всего, об обращении к таким специфически новозаветным нравственным ценностям, культивирование которых в прежние времена было бы невозможно, — в первую очередь ценности *милосердия*, которая выше самой справедливости, и *правды*, которая выше любой силы. В определённой степени эта тема раскрывается в четырёхсерийном фильме «На всю оставшуюся жизнь...» (1975, реж. П. Фоменко), экранизации военной повести Веры Пановой «Спутники» (1946), по которой за

десять лет до этого уже был снят другой фильм — «Поезд милосердия» (1964, реж. И. Хамраев).

В одной из сцен этого фильма, где большинство событий происходит в санитарном «поезде милосердия», поживший солдат проповедует маленькой девочке, начинающей медсестрёнке, идею превосходства истины-правды над силой:

«— “Сначала был пастух подростком, убил злого великана Голиафа. Камнем, из пращи”.

— Ха, из какой прыщи?

— Рогатка такая большая... И за это древние люди сделали его царём.

— А цари что, и тогда уже были?

— Были. Были, были, были... Судьи, пророки... Писатели были!.. И вот сказал тыщи лет назад этот самый царь слова... По сей день они... “Оружием твоим будет истина”. Понимаешь? Не праша там... гаубица, а истина! Правда».

Идея превосходства милосердия над справедливостью и правды над силой вряд ли могла быть реально популярной в любые времена, как в советские, так и в постсоветские, но зато подобные идеи уже можно было прямо проговаривать, как хотя бы «имеющие право на существование». Подобная идея встречается в известном телесериале «Место встречи изменить нельзя» (1979, реж. С. Говорухин), снятом по роману братьев А. и Г. Вайнеров «Эра милосердия» (1975) про опасную работу сотрудников Московского уголовного розыска в послевоенное время. Протагонист фильма, капитан милиции Глеб Жеглов (роль В. Высоцкого), настоящая гроза уголовников, смелый, принципиальный, аскетичный, но очень жёсткий и грубоватый, напоминающий красных комиссаров революции, вдруг слышит от своего старого, мудрого соседа (роль З. Гердта) по коммунальной квартире настоящую апологию милосердия:

«— Мы пережили самую страшную в человеческой истории войну, и чтобы загладить всё это, нужны годы, а может быть, десятилетия, чтобы всё это залечить.

— Сколько же вам нужно лет, двадцать, тридцать? Я ждать не могу.

— А я и не предлагаю ждать, совсем не в этом дело. Но, по моему глубокому убеждению, преступность у нас победят не карательные органы, а естественный ход нашей жизни, человеколюбие, милосердие...

— Милосердие — это поповское слово!

— Ошибаетесь, милосердие — это доброта и мудрость, это та форма существования, о которой я мечтаю, к которой все мы стремимся в конце концов. Может быть, кто знает, сейчас, в бедности, скудости, нищете, лишениях, зарождается эпоха, да не эпоха — эра милосердия, именно эра милосердия!»

Это рассуждение может звучать слишком пафосно, но на самом деле оно очень характерно для самосознания значительной части позднесоветской интеллигенции, совмещающей некоторые христианские представления с совершенно нехристианским утопизмом. Обратим внимание, реплика Жеглова звучит весьма грубо, но в ней содержится глубокая правда, милосердие — это «поповская», т. е. христианская ценность, вне христианства утрачивающая свой онтологический фундамент, а именно, Бога-Творца, призывающего к милосердию. Но, по мнению героя Гердта, милосердие может быть установлено во всём обществе, в результате какого-то «естественного хода нашей жизни», а потом ещё и утвердиться как главный принцип целой исторической эры. Такое совмещение утопического прогрессизма и христианской этики очень часто возникает в сознании людей, готовых признать истинность новозаветной нравственности, но остающихся заложниками атеистической парадигмы Модерна. Отсюда же совершенно секулярное восприятие христианских святых и Самого Иисуса Христа исключительно как «культурных героев» и «нравственных ориентиров», в общем ряду с какими-нибудь восточными гуру или мыслителями-моралистами Нового времени.

Хотя с христианской точки зрения это просто обесмысливает само христианство, очень показательны, что в восприятии многих советских людей Христос и многие святые оставались историческими личностями со знаком плюс, несмотря на все сверхусилия антихристианской критики. Например, в военной драме «Восхождение» (1976, реж. Лариса Шепитько), снятой по мотивам повести Василия Быкова «Сотников» (1970), образ главного героя, молодого партизана Сотникова, актёр Борис Плотников должен был создавать по прообразу Самого Иисуса Христа. Поэтому все его страдания от немецких нацистов и полицаяв должны были вызывать у зрителя невольные ассоциации со Страстями Христовыми. Подчеркнём — если подобные ассоциации вообще были,

ведь массовый советский зритель не имел возможности без особого труда подробно узнать сюжет последних глав Евангелия.

Другой пример — это уже трагикомедия «Тот самый Мюнхгаузен» (1979, реж. Марк Захаров), где за внешней лёгкостью и жизнерадостностью главного героя (роль О. Янковского) скрывалось возрастающее страдание от всеобщего непонимания и мещанства. Чтобы этот сложный образ был сыгран наиболее достоверно, Марк Захаров предложил Олегу Янковскому оригинальную «формулу роли» в виде притчи: «Распяли человека и спрашивают: “Ну, как тебе там?” — “Да ничего... Только улыбаться больно”». В мировой культуре распятие человека ассоциируется, прежде всего, с Иисусом Христом. Образ улыбающегося распятого человека невольно вызывает ассоциацию с Христом, распятым людьми, но продолжающим их любить, ведь именно за них Он идёт на смерть. Но при всём художественном великолепии и многослойных подтекстах этой искромётной трагикомедии, к сожалению, в своей изначальной версии это был один из очень немногих антиклерикальных фильмов позднесоветской эпохи. В сценарии, написанном Григорием Гориним по собственной пьесе «Самый правдивый», присутствует лютеранский пастор (роль В. Долинского), вызывающий закономерное неприятие своей приземлённостью и ограниченностью, хотя вся его вина сводится только к тому, что он отказывается обвенчать Мюнхгаузена и его любовницу Марту, поскольку барон уже женат. Самый антиклерикальный и, прямо скажем, антихристианский фрагмент фильма — это перепалка Мюнхгаузена и пастора после отказа последнего венчать барона и Марту:

«— Хватит валять дурака! Вы погрязли во вранье, вы купаетесь в нём, как в луже... — Пастора мучила одышка, и он яростно погонял лошадь. — Это грех!

— Вы думаете?

— Я читал вашу книжку!

— И что же?

— Что за чушь вы там насочиняли!

— Я читал вашу — она не лучше.

— Какую?

— Библию.

— О Боже! — Пастор натянул вожжи. Бричка встала как вкопанная.

— Там, знаете, тоже много сомнительных вещей... Сотворение Евы из ребра... Или возьмём всю историю с Ноевым ковчегом.

— Не смей! — заорал пастор и спрыгнул на землю. — Эти чудеса сотворил Бог!

— А чем же я-то хуже! — Мюнхгаузен выпрыгнул из брички и уже стоял рядом с пастором. — Бог, как известно, создал человека по Своему образу и подобию!

— Не всех! — Пастор стукнул кулаком по бричке.

— Вижу! — Барон тоже стукнул кулаком по бричке. — Создавая вас, Он, очевидно, отвлёкся от первоисточника!» (Горин 2014: 13).

Однако в начале 1990-х годов Марк Анатольевич Захаров (1933–2019), принявший православную веру, использовал своё влияние, чтобы из фильма была вырезана эта досадная сцена — очень показательный факт, свидетельствующий о том, что даже наиболее свободолюбивый кинорежиссёр готов жёстко цензурировать свои прошлые фильмы, если они больше не отвечают его новому мировоззрению.

11. ВЕРА КАК ВЕРНОСТЬ

Заметное присутствие христианских мотивов в советском кино 1970–1980-х годов было связано с обращением к традиционной культуре через развитие русского патриотизма в целом и постепенной актуализации ценностей традиционного русского народа, рода, в особенности родной семьи. В условно-собирательном смысле слова можно говорить об определённой «славянофильской» линии в советской культуре этой эпохи, включающей такие феномены, как «деревенская проза» (А. Солженицын, В. Шукшин, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев и др.) и влияние «русской партии» в недрах КПСС и ВЛКСМ. Общее настроение представителей этой линии заключалось в идее возрождения традиционной русской культуры, понимаемой, прежде всего, как культура сугубо сельского, патриархального, этнически однородного аграрного общества. Заметим, что отождествление национального и деревенского, а вместе с ним религиозного и деревенского — это порождение философского и литературного романтизма конца XVIII — начала XIX века, который был первой формой интеллектуальной консервативной реакции в Европе на вызовы т. н. Просвещения, и остаётся существенным фактором идеологического консерватизма до сих пор. Это историческое обстоятельство очень важно специально

оговорить, чтобы отдавать себе отчёт в том, что далеко не всякое обращение к традиционному началу означает обращение к национальному, а равно и наоборот, и что ещё важнее, не всякое обращение к традиционному или национальному, народному, родовому, семейному началу означает обращение к христианству. В одних случаях христианские смыслы действительно имеются в виду авторами фильма, хотя бы в общем ряду с иными смыслами (национальными, родовыми, семейными и т. д.), а в большинстве случаев христианство присутствует просто как естественный культурный фон отдельно взятого национального, родового, семейного бытия.

Если приводить наиболее значимые и в смысловом, и в эстетическом отношении фильмы, где все эти темы сосуществуют вместе с христианскими аллюзиями, то это, прежде всего, два фильма Андрея Тарковского — «Солярис» (1972) и «Зеркало» (1974). «Солярис» был поставлен по мотивам одноимённого научно-фантастического романа польского писателя Станислава Лема (1961). По сюжету фильма в далёком будущем учёные-астрономы изучают разумный Океан на планете Солярис, взаимодействие с которым очень опасно для человека, в частности, возникновением и воплощением самых травматических и вытесненных воспоминаний. Но если Лем — это совершенно прогрессистский писатель, восхищающийся триумфальным развитием науки и техники и оправдывающий познание далёких космических миров как предельную цель человеческой жизни, то для Тарковского всё самое главное происходит не во вне, а внутри человека, во внутреннем мире беспокойного человеческого духа, и решить предельные задачи человеческого существования какими-либо научно-техническими средствами для него совершенно невозможно. Поэтому главный герой фильма, учёный Крис Кельвин (роль Д. Баниониса), оказавшись на космической станции поблизости Соляриса, начинает всё больше погружаться в себя и в конце концов мечтает о возвращении на Землю, в свой родной дом, к своему родному отцу. В последней сцене фильма Крис на пороге своего дома встаёт на колени перед отцом (роль Н. Гринько), обнимающим его за плечи, — явное цитирование библейской картины Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1669, Эрмитаж).

Фильм «Зеркало», ставший кардинальной вехой в истории развития киноязыка, способного передать сложные процессы во внутреннем мире человека, фактически представляет собой сосредоточенный

калейдоскоп фрагментированных автобиографических воспоминаний самого Тарковского, где одна из центральных, связующих тем — это также тема родного Дома, в самом узком и самом широком смысле слова, того Дома, который потерял или даже разрушил, буквально или метафорически, «прогрессивный» человек XX века. Конечно, в случае Тарковского это *православный русский дом*, но православный не потому, что таков осознанный выбор режиссёра между разными религиями, а просто потому что он русский. Ну а какой же ещё? Идейная позиция Тарковского, в значительной степени предопределённая романтической традицией, предполагает возвращение к некоему первозданному, чистому, райскому состоянию, повреждённому не столько первородным грехом, сколько бездуховной цивилизацией. В сомнамбулическом «Зеркале» есть одна неожиданно дидактическая сцена, где смышлёный подросток Игнат (alter ego самого режиссёра, роль И. Данильцева), оказавшийся в большой незнакомой московской квартире, по просьбе неизвестной ему женщины должен прочесть цитату из её тетради. Сначала он ошибается местом и читает: «Руссо в Дижонской диссертации на вопрос, как влияют науки и искусства на нравы людей, ответил — отрицательно». Этой как будто бы случайной цитатой Тарковской обобщил своё отношение к прогрессу цивилизации, а далее Игнат уже находит искомый фрагмент, подчёркнутый красным карандашом и оказавшийся избранными словами Пушкина из письма к Чаадаеву: «Нет сомнения, что разделение Церковей отъединило нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые её потрясали, но у нас было своё особое предназначение. Это Россия, это её необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру. Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться. Положа руку на сердце, разве не находите вы чего-то значительного в нынешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь тем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек

с предрассудками — я оскорблён, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой Бог нам её дал»²⁹.

В этой пространной цитате даётся очень ёмкое объяснение исторического смысла России — сохранение и защита христианства, причём не только самой христианской религии, но и земной христианской цивилизации в целом, а это означает, что при всём романтическом противопоставлении природы и цивилизации сам Тарковский всё-таки соглашался с тем, что один вид цивилизации должен существовать, а именно — христианский. Более того, что миссия России не в замыкании на самой себе, а в исполнении долга, имеющего универсальное, общечеловеческое значение.

Идея верности родному русскому Дому, Семье, Роду, Народу и возвращения к нему через покаяние и преодоление искусственных «инвазий» секулярно-космополитической цивилизации — вот общая тема «славянофильского» кинематографа 1970–1980-х годов. В связи с этим можно вспомнить целый ряд знаковых кинокартин этой рефлексирующей эпохи. Это и «Калина красная» (1973) В. Шукшина, со сценой покаяния уголовника Егора Прокудина (его роль исполнил сам режиссёр), вернувшегося на свою малую родину, к «родимым берёзкам», и встретившегося с матерью, которая за давностью лет его совершенно не узнала. Это и «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977) Н. Михалкова по рассказам А. Чехова, со сценой трагикомичного утешения несчастной женой (роль Е. Глушенко) впавшего в истерику мужа, Михаила Платонова (роль А. Калягина), где она вместо того, чтобы расстаться с ним, утешает его в слезах, что будет «любить его любого»: «Я ничего не боюсь, я всё могу стерпеть, потому что никто на свете не сможет любить тебя так, как я. <...> Пока будем любить, будем жить долго-долго и счастливо». В финальном кадре фильма мы как бы заглядываем в окно дворянской усадьбы и видим спящего на подушке мальчика, уставшего свидетеля бесконечных скандалов скучающих взрослых и постепенно просыпающегося от первых лучей солнца, которые высвечивают на его шее маленький золотой крестик. Ощущение надежды на «новую, светлую, чистую жизнь» здесь явно увязывается с крещением, с христианской верой как таковой. Это также и фильм

²⁹ Игнат читает отдельные фрагменты письма А. С. Пушкина П. Я. Чаадаеву, написанного 19 октября 1836 года.

Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1979) по мотивам романа (1859) Ивана Гончарова. Впервые в советской культуре образы вечно ленивого Обломова (роль О. Табакова) и делового Штольца (роль Ю. Богатырёва) переосмысляются в славянофильском ключе, и если за ленью первого проступает рефлексированная созерцательность, то за деловитостью второго — духовная пустота, наполняемая избыточной внешней активностью. В финальной сцене мы видим маленького сына уже покойного Обломова, убегающего вдаль по бескрайнему русскому полю с радостными криками «маменька приехала!», а как будто бы в контраст этой «центробежной» сцене звучит медленная, сосредоточенная Песнь Симеона Богоприимца (Лк 2: 29–32): «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, съ миромъ...»

В меньшей степени христианские аллюзии присутствуют в других ярких фильмах рубежа 1970–1980-х годов, посвящённых кризису родового начала в современной советской реальности: это и монументальная «Сибириада» (1978) А. Кончаловского, и трагическое «Прощание» (1981) Э. Климова и Л. Шепитько по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» (1976), и трагикомическая «Родня» (1981) Н. Михалкова. В финальном кадре «Родни» мы видим сцену очередного нелепого семейного скандала матери, дочери и внучки, мнутых между двух рельсов на железной дороге, по которой неизбежно должен проехать сметающий всё на своём пути поезд — современная техническая цивилизация, разрушающая все родовые связи. Эту символическую сцену сопровождает донская казачья песня «Конь гуляет», звучащая в электронной аранжировке композитора Э. Артемьева и напоминающая нам о том, что в былые времена такая сцена была бы невозможна. В патриархальном казачьем мире (а события фильма проходят где-то на юге России, основные съёмки проходили в Днепропетровске) русские люди жили в иерархических традиционных общинах, где женщины не могли брать на себя ответственность за всю семью и выполнять чисто мужские функции, как физические, так и психологические.

12. ПРИШЕСТВИЕ «СЛАБОГО ГЕРОЯ»

Но где теперь те патриархальные мужчины, как они допустили, что их матери, жёны и дочери выясняют отношения во взаимном одиночестве на смертоносных путях мирового «прогресса»? С окончания Великой Отечественной войны прошло более тридцати лет, поэтому объяснить

этот кризис массовой гибелью русских мужчин на фронте уже невозможно. Причины кризиса коренятся в основных тенденциях Модерна: секуляризация, эгалитизация, эмансипация, усиленные советской властью, привели к этому неизбежному результату, когда отсутствие родного отца и мужа в семье по какой угодно причине, кроме гибели на фронте, к 1980-м годам стало уже общим местом. Поскольку полноценная этнокультурная традиция должна передаваться естественным, органическим путём, из поколения в поколение, прежде всего, от отца к сыну, как от главы одной семьи к главе другой семьи, то отсутствие такой непрерывной преемственности по мужской линии разрушительно для патриархальной традиции.

В советской культуре в целом и в кинематографе в особенности существенным фактором разрушения родовых и семейных связей, а потенциально и будущего разрушения могущественного государства, стало культивирование с начала 1960-х годов образа слабого человека, точнее говоря, образа *слабого мужчины* в противовес не только искусственному, плакатному образу могучего титана тоталитарной пропаганды, но также и вполне реальному образу того «морозоустойчивого» положительного карьериста, которому героиня «Июльского дождя» сказала: «Ты добрый, не пьющий, не бабник, с чувством юмора, с лёгким характером, не трус, но я никогда не смогу объяснить, почему я не выйду за тебя замуж». На рубеже 1970–1980-х годов в центре внимания ищущих кинематографистов оказывается не герой революции, войны или ударного труда, а человек рефлексирующий, сомневающийся, неуверенный, потерявшийся, в любом случае — человек слабый, не способный дать суровый мужской отпор любым жизненным вызовам. В качестве хрестоматийного архетипа такого нового недогероя можно вспомнить безвольного врача Женю Лукашина (роль А. Мягкова) из популярного фильма «Ирония судьбы, или С лёгким паром» (1976, реж. Э. Рязанов). И именно этого нестабильного меланхолика, по пьяной случайности оказавшегося в совсем другом городе, в совершенно чужой квартире, её молодая хозяйка, Надя Шевелёва (роль Б. Брыльска), готова предпочесть благополучному, стабильному, предсказуемому жениху Ипполиту (роль Ю. Яковлева).

В последующем образ слабого человека в советском кино раздваивается на хорошо узнаваемые зрителю социальные типы. С одной стороны, это целая плеяда вполне обычных, но ранимых мужчин, оказавшихся

в психологическом конфликте с грубой реальностью и отвечающих чёрствому миру своеобразным юродством, — это и sentimentalный отец семейства Андрей Сарафанов (роль Е. Леонова) из фильма «Старший сын» (1976, реж. В. Мельников, по мотивам одноимённой пьесы А. Вампилова), и неприкаянный охотник за жизнью Александр Ильин (роль С. Любшина) из фильма «Пять вечеров» (1979, реж. Н. Михалков, по мотивам одноимённой пьесы А. Володина), и мечтательный врач Павел Фарятьев (роль А. Миронова) из фильма «Фантазии Фарятьева» (1979, реж. И. Авербах, по мотивам пьесы А. Соколовой). С другой стороны, это просто глубоко дезорганизованные и деморализованные персонажи типа профессора Бузыкина (роль О. Базилашвили) из фильма «Осенний марафон» (1979, реж. Г. Данелия), инженера Зилова (роль О. Даля) из фильма «Отпуск в сентябре» (1979, реж. В. Мельников, по мотивам пьесы А. Вампилова «Утиная охота»), неврастеничного Сергея Макарова (роль О. Янковского) из кинодрамы «Полёты во сне и наяву» (1982, реж. Р. Балаян) и многие другие.

В целом «слабый недогерой» позднесоветского кино наследует образ «лишнего человека» из русской классической литературы XIX века: в большинстве случаев это весьма одарённая и сложная личность, переживающая острый экзистенциальный кризис и отчуждение от окружающего общества, в котором он ощущает избыточную фальшь, лицемерие, двойную мораль и формальное следование ценностям и лозунгам, в которые уже мало кто верит. И поэтому этот «слабый человек» вызывает невольную симпатию: как правило, в него влюбляются какие-нибудь мечтательные женщины, о нём заботятся какие-нибудь верные друзья. Но практически во всех случаях проблемы этого нового «лишнего человека» не находят никакого разрешения, он совершенно непродуктивен и зачастую деструктивен, по крайней мере для самого себя. И поэтому все сюжеты, посвящённые такому недогерю, часто завершаются открытым финалом, уравнивающим ощущение безысходности и робкой надежды.

Популяризация образа «слабого человека» в 1970–1980-х годах свидетельствовала о ценностном кризисе советской действительности и проекта Модерна в целом. Обращение к религии для такого человека в принципе исключалось, так что его духовная жизнь оставалась хождением по кругу одних и тех же переживаний и страстей, когда вера в общечеловеческий прогресс (не говоря уже про коммунизм) давно ушла, а вера в Бога ещё не пришла.

13. КРИЗИС ТВОРЧЕСТВА

Иной образ позднесоветского человека в ситуации духовного кризиса, всё более выходящий на первый план, — это образ творческого интеллектуала (в основном писателя), переживающего духовный кризис, прежде всего как *кризис творчества*. В отличие от слабовольных и зачастую маргинализированных «лишних людей» 1970–1980-х годов, творческие личности в ситуации творческого кризиса этой эпохи могут быть людьми достаточно волевыми и даже признанными, но как будто бы испытывающими определённый паралич творческой воли от глубинного переосмысления или даже «переощущения» окружающей действительности. До сих пор их творческая «карьер» была относительно успешна, потому что они более-менее сознательно следовали принятой — советской — конъюнктуре, но голос совести вместе с внешними жизненными вызовами провоцируют в них своего рода «онтологическое подозрение» о том, что настоящее творчество предполагает страдание и жертвенность, что если художник действительно стремится создать подлинное произведение искусства, то он должен страдать и жертвовать чем-либо очень важным в своей жизни. Здесь стоит оговорить, что непосредственно к христианскому пониманию творчества эта точка зрения не имеет никакого отношения — христианство не требует от художника страдать и жертвовать чем-либо ради своего творчества, жертвовать в христианстве необходимо только Богу, а не человеку и его воображению. Другой вопрос, что достижение качественного результата в самых разных профессиональных сферах требует неизбежных временных, физических, интеллектуальных и иногда даже духовных затрат, а следовательно, и определённого самоограничения и самодисциплины, но назвать эти закономерные усилия и затраты «жертвами» в религиозном смысле совершенно некорректно. Между тем сама идея о том, что «искусство требует жертв»³⁰, зародилась в романтической интеллектуальной традиции с её сакрализацией искусства и пониманием творчества как «служения» каким-то высшим ценностям, отсюда и идея жертвенности ради создания «подлинного» произведения искусства. И хотя такое отношение к творчеству не является христианским, оно в любом случае остаётся религиозным, а сама идея жертвенности и даже

³⁰ Само выражение «искусство требует жертв» впервые появилось только в начале XX века, причём в ироническом контексте. См.: (Душенко 2018: 151–154).

самопожертвования может вызвать у зрителя ассоциации с искупительной Жертвой Христовой.

Первым примером изображения позднесоветского интеллектуала в ситуации творческого кризиса стал фильм уже упомянутого режиссёра Глеба Панфилова «Тема» (1979). Главный герой картины, маститый номенклатурный драматург Ким Есенин (роль М. Ульянова), приезжает в маленький старинный городок под Владимиром в поисках вдохновения для написания пьесы по «Слову о полку Игореве», где встречает интересную образованную девушку Сашу (роль И. Чуриковой), работающую экскурсоводом в местном музее. Показателен топографический фон их сложных отношений — это древняя русская провинция, с её уцелевшими храмами и монастырями, невольно вынуждающими задуматься о религиозном фундаменте русской культуры. Некогда восхищавшаяся пьесами Кима Есенина Саша теперь полностью разочарована в нём, выражает сомнение в героизме мифологизированного князя Игоря, а сама занимается исследованием творчества всеми забытого провинциального поэта Чижикова — «бедного гения», несчастного, непризнанного, неизвестного человека, изучение которого не только не гарантирует никакого успеха, а даже может помешать судьбе самой Саши. Общаясь с этой честной и умной девушкой, Ким Есенин решает радикально изменить свою жизнь и писать уже не о легендарном князе Игоре, а о забытом поэте Чижикове, но Саша, по всей видимости, не верит в его искренность...³¹

Тема глубокого духовного кризиса писателя и попытки его преодоления через страдание и жертву составляют один из основных мотивов трёх последних фильмов Андрея Тарковского — «Сталкер» (1979), «Ностальгия» (1983) и «Жертвоприношение» (1986). Идея жертвы во имя подлинного искусства уже встречалась у Тарковского в фильме «Андрей Рублёв», где великий иконописец проходит долгий путь страданий и после татарского погрома берёт на себя обет молчания (вживаясь в его роль, сам актёр Анатолий Солоницын молчал четыре

³¹ Изначально фильм «Тема» должен был быть посвящён критике диссидентов и эмигрантов, и поэтому там встречается своеобразный антипод Кима Есенина — возлюбленный Саши, честный и прямой молодой писатель Андрей (роль С. Любшина), отказавшийся встраиваться в советскую систему и работающий гробовщиком. В итоге он решает эмигрировать из СССР, что доставляет Саше большие страдания, вплоть до обморока, когда он буквально бросает её на пороге её квартиры. Поскольку критическому обличению в этом сюжете больше подвергается статусный писатель-конформист, чем маргинальный эмигрант, а также и по иным причинам фильм «Тема» был «положен на полку» и вышел на широкий экран только в начале Перестройки, когда наконец получил множество премий, включая «Золотого медведя» Берлинского МКФ (1987) и приз Евангелической церкви.

месяца). И только в результате этого многолетнего, исихастского безмолвия, сопровождаемого внутренней молитвой и строгой аскезой, появляется абсолютный шедевр иконы Ветхозаветной Троицы. Но аскетическое делание Андрея Рублёва преследовало своей целью не «создание шедевра», а приготовление души для того, чтобы быть достойной написания Пресвятых Ликов Божественной Троицы, когда художник действительно служил и жертвовал, но не искусству, а Господу Богу. Герои последних фильмов Тарковского ставят своими целями преображение собственной души и спасение мира через жертвенный поступок, что уже несравнимо важнее какого-либо «подлинного искусства». Первый из них, фильм «Сталкер», снят по мотивам научно-фантастического романа братьев Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине» (1972), а точнее, по очень общим мотивам, потому что это фактически совершенно новый сюжет, с новыми героями и новыми смыслами. Как и в «Солярисе», здесь также присутствует тема разумной природной аномалии, своего рода разумного безличного пространства, только теперь это не Океан в далёком космосе, а столь же непредсказуемая и смертоносная Зона на Земле, образовавшаяся после её посещения инопланетянами. Вообще, стоит обратить внимание на то, что особый интерес к тематике т. н. инопланетных цивилизаций и всевозможных НЛО в советской культуре 1970–1980-х годов во многом был сублимацией и компенсацией полузапрещённой религиозной веры — если последнюю невозможно было проповедовать с широкого экрана напрямую, то допускать существование инопланетных миров уже было можно, хотя бы на уровне той самой научной фантастики. Вместе с увлечением различного рода экстрасенсорикой, бытовым полтергейстом и дозированной «восточной эзотерикой» вера в инопланетян была частым компонентом дозволенной позднесоветской «духовности» и минимальной альтернативой официальному советскому материализму, что позволяло многим художникам легально использовать эти темы для выражения своих «духовных поисков»³². И хотя с православной точки зрения серьёзное увлечение этими темами несовместимо с христианской верой, стоит признать, что все

³² Здесь стоит заметить, что даже наиболее христианский, сравнительно с другими, режиссёр Андрей Тарковский был совсем не чужд перечисленным увлечениям: не случайно он сотрудничал с научными фантастами С. Лемом и братьями Стругацкими. Также, например, на него произвела сильное впечатление работа культуролога Г. С. Померанца о дзен-буддизме «Некоторые вопросы восточного религиозного нигилизма» (1968), которую он рекомендовал композитору Э. Артемьеву, чтобы он создал медитативную электронную музыку для фильма «Сталкер».

эти темы могли служить своеобразным мостом от последовательного марксизма-ленинизма к самой христианской вере. Иными словами, поверить в Бога верующему в космических пришельцев было несравнимо легче, чем верующему в материю как единственную «объективную реальность, данную нам в ощущениях».

Главные герои «Сталкера» — это трое незнакомых друг другу интеллектуалов, решившихся отправиться в Зону, чтобы, рискуя здоровьем и жизнью, добраться до самого недоступного её места, некой тайной комнаты, где исполняются «самые заветные, самые искренние, самые выстраданные» желания любого человека. Первый герой — это заслуженный Профессор (роль Н. Гринько), воплощающий рациональное начало в человеке, второй герой — признанный Писатель (роль А. Солоницына), воплощающий чувственное начало, и третий герой — Сталкер (роль А. Кайдановского), бывший уголовник, промышляющий «экскурсиями» в Зону и воплощающий собой искреннюю, неподдельную веру, противоположную прагматичному скепсису. По пути в тайную комнату Сталкер проговаривает свои желания относительно Профессора и Писателя: «Пусть исполнится то, что задумано. Пусть они поверят. И пусть посмеются над своими страстями; ведь то, что они называют страстью, на самом деле не душевная энергия, а лишь трение между душой и внешним миром. А главное, пусть поверят в себя и станут беспомощными, как дети, потому что слабость велика, а сила ничтожна... Когда человек рождается, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и чёрств. Когда дерево растёт, оно нежно и гибко, а когда оно сухо и жёстко, оно умирает. Чёрствость и сила — спутники смерти, гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому что отвердело, то не победит». Идея о том, что слабость велика, а сила ничтожна, — это явная аллюзия на слова апостола Павла «Сила Божия в немощи совершается» (2 Кор. 12: 9) и вместе с этим оправдание «слабости» как позиции, противопоставленной тоталитарно-языческому культу силы и жёсткости, которые могут достичь любой победы в материальном мире, но никогда — в духовном... До тайной комнаты однажды уже дошёл один отчаянный человек, Учитель Сталкера, но его успех обернулся трагедией. Учитель получил имя Дикобраза — как несложно догадаться, принявшего «дикий образ», т. е. «образ зверя». За неправильное, а точнее, несправедливое использование комнаты желаний Дикобраз был наказан — немисливо разбогател, а через неделю повесился. И Писатель догадывается почему — «здесь не просто желание,

а сокровенное желание сбывается». Следовательно, человек слишком сложное существо, далеко не всегда способное осознать собственные желания, и когда они по-настоящему сбываются, он может даже покончить с собой от осознания бессмысленности своих подлинных жизненных целей.

Как и в других фильмах Тарковского, в «Сталкере» много очевидных отсылок к христианской традиции — это и цитаты из Нового Завета, и христианские образы, включая двусмысленный жест измождённого тяжёлым путём Писателя, которому по жребию, т. е. по воле Божией, выпадает первому войти в тайную комнату и который в одной сцене надевает на себя терновый венец и говорит своим спутникам: «Я вас не прощу!» В чередовании героев также прослеживаются религиозные мотивы: путь к тайной комнате ведёт Вера, за ней следуют Разум и Чувство, но жребий первому исполнить желание, рискуя жизнью, выпадает именно Чувству, что совсем не удивительно для романтического понимания религии как чувственной сферы по преимуществу. Оказывается, Профессор направился в эту комнату желаний только для того, чтобы её уничтожить, взорвав небольшой бомбой и тем самым освободив человечество от этого странного соблазна, но в самый последний момент он передумывает, оставляя людям надежду на то, что хотя бы где-то в этом мире они могут обрести своё подлинное счастье. Писатель же вообще отказывается от исполнения какого-либо желания, утверждая, что никому не дано осознать свои самые сокровенные мечты, и таким образом Комната остаётся и не уничтоженной, и не использованной.

Второй фильм Андрея Тарковского, посвящённый глубокому духовному кризису творческого человека, это экзистенциальная драма «Ностальгия», полностью снятая в Италии и также преисполненная христианских ассоциаций. В начале сюжета ищущий русский писатель Андрей Горчаков (роль О. Янковского) приезжает на родину Данте и Леонардо, чтобы исследовать биографию некоего русского композитора-эмигранта XVIII века Павла Сосновского, учившегося в Болонской консерватории. Формально у советского писателя Горчакова «всё хорошо»: он оказался за границей, ему показывают красивейшие итальянские виды, его сопровождает переводчица Эуджения (роль Д. Джордано), явно равнодушная к нему и как будто бы сошедшая с картин то ли ренессансных живописцев, то ли прерафаэлитов. Но Горчакова одолевают сомнения в себе, разочарование во всём окружающем и острая ностальгия по родине. Как заметил сценарист фильма,

Тонино Гуэрра, это уже не путешествие по Италии, это путешествие внутрь самого себя, и это не описание пути, а конец пути. Ключом к пониманию внутреннего состояния писателя может служить диалог картинно-красивой переводчицы и немногословного пономаря одного из старинных католических монастырей, куда Горчаков приехал посмотреть на фреску Пьеро делла Франческа «Мадонна дель парто» (Мадонна родов, 1460). Переводчица Эуджения попадает на глаза пономарю, и у них завязывается следующий диалог:

«— И вы тоже хотите ребёнка или собираетесь вымолить его?

— Я пришла просто посмотреть.

— К сожалению, когда сюда приходят ради развлечения, без мольбы, тогда ничего не происходит.

— А что должно произойти?

— Всё, что ты пожелаешь, всё, что тебе нужно, но, как минимум, тебе следует хотя бы встать на колени».

Эуджения ради приличия пытается встать на колени, но у неё это совершенно не получается, она спотыкается, чуть не падает и отказывается от этой задачи, очень трудной для неё как для современного секулярного человека.

«— У меня не получается, — говорит она.

— Посмотри, как они это делают, — говорит пономарь, обращая внимание на местных монахинь.

— Они привыкли.

— У них есть вера.

— Да, может быть... <...> Я хотела бы спросить у вас, извините, как по-вашему, почему только женщины так часто молятся?

— Женщины больше молятся, чтобы рожать детей. <...> Я знаю, ты, верно, хочешь быть счастливой, но в жизни есть нечто более важное»³³.

Вот эта идея — «в жизни есть нечто более важное, чем счастье» — проходит через все фильмы Тарковского и максимально сближает их с христианством. Светская львица Эуджения, конечно, не понимает

³³ Авторы сценария фильма «Ностальгия» — Андрей Тарковский и Тонино Гуэрра.

эту идею, но зато её понимает писатель Горчаков, который вдруг заявляет: «Не хочу больше ничего для себя только». Размышляя о том, как совершить нечто реально масштабное, «не для себя только», он встречается по пути «юродивого старца» Доменико (роль Э. Юзефсона), который семь лет держал взаперти своего дома жену с двумя детьми, готовя их к всеобщему «концу света», а теперь в одиночестве готовится к чему-то ещё более впечатляющему, руководствуясь выводом: «Я хотел спасти свою семью, а спасать надо весь мир». «Спасение мира», по «юродивому» Доменико, состоит в том, что, придя в самый центр Рима, на Капитолий, и взобравшись на конную статую Марка Аврелия (которую всё Средневековье считали статуей Константина Великого), он страстно декларирует свой странноватый манифест всеобщего спасения, а в итоге обливает себя керосином, поджигает и, упав на землю, умирает на глазах равнодушной публики. Иной путь выбирает писатель Горчаков: оказавшись в Тоскане, у термального источника Баньо-Виньони, он невольно узнаёт об одном странном местном суеверии, что если по дну высушенного бассейна этого источника пронести от одного конца до другого горящую свечу, то сбудется любое желание. Горчаков вспоминает об этом поверии, возвращается в Баньо-Виньони и с трудом пытается пронести горящую свечу по дну бассейна, что у него получается только с третьего раза, но всё-таки получается. Стоит добавить, что в конце столь долгого пути Горчаков видит лестницу, ведущую вверх, к небу, но останавливается под ней. Конечно, в христианстве нет представления о том, что каких-либо целей можно добиться, лишь пронося горящую свечу на сколь угодно долгую дистанцию, но сам образ человека, долго несущего горящую свечу, у современного зрителя явно вызывает ассоциации с чем-то не просто христианским, а церковно-литургическим.

Третий в этом ряду и последний фильм Тарковского с соответствующим названием «Жертвоприношение» (1986) также посвящён глубокому духовному кризису состоявшегося шведского писателя Александра (роль Э. Юзефсона), который ради предотвращения ядерного апокалипсиса сжигает свой большой дом в качестве жертвы Богу. Здесь также встречается много христианских цитаций и ассоциаций, начиная с неоконченной картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в качестве фона для начальных титров, оратории Баха «Страсти по Матфею» в начале и конце фильма и заканчивая финальным вопросом до сих пор немого, но чудесно обретшего свой голос

мальчика: «В начале было Слово. Почему, папа?» Однако, к сожалению, если ещё фильм «Ностальгия» был полусоветским (совместное производство СССР-Италия-Франция), то фильм «Жертвоприношение» уже ни в каком смысле нельзя считать советским, поскольку Андрей Арсеньевич снял его, будучи уже невозвращенцем, и поэтому среди всех стран, участвующих в создании последнего шедевра Тарковского (совместное производство Швеция-Великобритания-Франция), СССР уже никак не значится.

14. ПРЕДПЕРЕСТРОЙКА: ФЕНОМЕН «ПОКАЯНИЯ»

Поскольку мы позволили себе для полноты обзора заявленной темы упомянуть несоветский фильм Тарковского «Жертвоприношение», то также позволим себе вспомнить вообще не фильм, а театральный спектакль, получивший телевизионную версию в 1983 году и поэтому открытый массовому зрителю, — рок-оперу Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) «Юнона и Авось», поставленную в Театре Ленком на стихи Андрея Вознесенского и музыку Алексея Рыбникова. Мало того что это была одна из первых и самая популярная советская рок-опера, так в ней ещё активно использовались литургические мотивы, от церковных песнопений до изображения икон и крестов, а также имперская российская атрибутика, в самом апологетическом свете. Феномен «Юноны и Авось» можно объяснить только существенным послаблением идеологической цензуры не столько даже в СССР, сколько именно в Москве того периода, а также успешным использованием личных номенклатурных связей самого режиссёра М. А. Захарова, члена КПСС и худрука Театра им. Ленинского комсомола, которому удавалось пробивать сквозь идеологическую цензуру в кино и театре такие темы и решения, кои для любого иного режиссёра были бы просто невозможны. В любом случае выход этой, во многом христианско-имперской рок-оперы и её телевизионной версии в 1983 году стал существенным симптомом новых «предперестроечных» веяний в советской культуре первой половины 1980-х годов.

Но если «православная» рок-опера «Юнона и Авось» была даже выпущена в телевизионной версии, то последний предперестроечный фильм, где явно использовались христианские мотивы, а именно — «Покаяние» грузинского режиссёра Тенгиза Евгеньевича Абуладзе (1924–1994), был подвергнут настоящей репрессии (КГБ испортил 500 метров плёнки), а вроде бы покровительствующий фрондирующей

части грузинской интеллигенции Эдуард Шеварнадзе, член Политбюро с 1985 года, сам решил запретить «Покаяние», и в магазинах начали изымать без того редкие видеокассеты с этим фильмом. Тогда другой грузинский режиссёр, Резо Чхеидзе, инкогнито перевёз копию фильма в Москву и передал секретарю Союза кинематографистов СССР Элему Климову. Что же так могло насторожить советских цензоров в этой кинопритче? Прежде всего, это первый крупный советский фильм, явно разоблачающий сталинскую диктатуру под видом критического освещения деяний главы какого-то провинциального грузинского городка, Варлама Аравидзе (роль А. Махарадзе). Комичный и ужасающий Варлам Аравидзе — это собирательный образ, включающий в себя черты Сталина, Берию, Муссолини и других тоталитарных вождей, но его идеология более чем узнаваема — это именно коммунистический диктатор, боровшийся с любыми проявлениями религиозной веры. Однажды он внезапно умирает, но после пышных похорон его труп обнаруживают у богатого дома его сына Авеля. Труп закапывают, а через день его опять находят на поверхности, и так продолжается много раз, пока осознавший все преступления своего отца Абель сам не сбрасывает его труп с высокой скалы. Здесь прослеживается очень важная христианская позиция: родственные связи не самоценны, культивировать память о предках только ради самой памяти бессмысленно, и если какие-то предки бросали вызов Богу, то нужно осудить их преступления раз и навсегда, чтобы не наследовать их, не оправдывать их и тем более не повторять их. Но кроме антисталинизма и антитоталитаризма этот пороговый фильм содержал в себе прямую проповедь христианства, подобно «Андрею Рублёву» Тарковского и «Любить» Калика. Финальную сцену фильма можно считать финалом всего позднесоветского кино, после которого уже могла начаться только Перестройка. Одна из героинь сюжета, одинокая вдова-кондитерша Кетеван Баратели (роль З. Боцвадзе), выглядывает в окно из своей квартиры на первом этаже и видит незнакомую интеллигентную старушку (роль В. Анджапаридзе), задающую ей неожиданный вопрос:

«— Скажите, эта дорога приведёт к храму? Я спрашиваю, эта дорога к храму приведёт?

— Нет, это улица Варлама (того самого покойного диктатора. — А. М.), не эта улица ведёт к храму.

— Тогда зачем она нужна? Зачем нужна дорога, если она не приводит к храму?»³⁴

Совершенно беспрецедентное по своей откровенной идеологической оппозиционности «Покаяние» могло бы разделить судьбу иных «полочных» фильмов, а на его создателей могли бы обрушиться весьма серьёзные репрессии, но этот фильм вышел в последний предперестроечный год, а далее он был просто обречён на успех. Впервые «Покаяние» показали на центральном советском телевидении в январе 1987 года, что стало одним из самых впечатляющих событий, свидетельствующих о наступлении Перестройки во всей стране и особенно в кино. Советская система не только не вела к Храму, а прямо уводила от него, поэтому такая система была не нужна — этот вывод логически следовал из «Покаяния», так же как и призыв покаяться за участие в каком-либо советском богоборчестве, пусть даже на уровне молчаливого согласия с семидесятилетней атеистической пропагандой. Фактически именно на «Покаянии» завершается история христианских мотивов в советском кино, потому что кино последующих лет уже нельзя в точном смысле слова назвать «советским». По крайней мере, христианские мотивы в этом кино уже никого не удивляли — советская власть встала на путь максимально возможного мировоззренческого послабления и «положительное отношение к религии» в кино было уже далеко не самым экстравагантным проявлением «плюрализма и гласности».

В мае 1986 года в Большом Кремлёвском дворце состоялся V съезд Союза кинематографистов (СК) СССР, где впервые прошли выборы нового руководства СК на альтернативной основе, существенно ослабло влияние правящей партии и многократно высказывалась критика официальной цензуры и командно-административных методов управления киноиндустрии. И хотя с этим съездом СК история советского кино, как именно идеологического оружия партийной власти, завершилась, всё-таки имеет смысл вспомнить несколько существенных факторов и фактов в развитии религиозной тематики в кино 1985–1991 годов.

15. ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ МИМО ХРАМА

Атеистическая цензура и пропаганда была закономерной и неотъемлемой составляющей коммунистической идеологии, так что в латентном

³⁴ Авторы сценария фильма «Покаяние» — Тенгиз Абуладзе и Нина Джанелидзе.

и формальном виде она сохраняла своё существование до отмены 6-й статьи Конституции СССР о «руководящей и направляющей роли» КПСС, но проявления атеистического диктата в эпоху Перестройки были уже практически незаметными. Изначально Перестройка стартовала как новая версия «оттепели», как возвращение к «подлинному», «гуманистическому» марксизму-ленинизму, без «консервативных» наслоений исторической советской государственности. Поэтому был фактически дан зелёный свет любой критике сталинизма и авторитарно-тоталитарных тенденций эпохи «застоя», но культ «прогрессивной» Октябрьской революции и самого В. И. Ленина оставался неприкосновенным³⁵.

Вместе с этим активизируется атеистическая пропаганда, но уже не на примитивном, большевистском или хрущёвском уровне, а на уровне научной полемики с религией: Институт научного атеизма Академии общественных наук при ЦК КПСС (осн. в 1964 году) начинает выпускать переводы ранее недоступных классиков антихристианской пропаганды, выходят критические исследования христианской истории и письменности, чаще издаются книги серии «Библиотека атеистической литературы»³⁶. Эта тенденция наблюдалась уже в последние годы «застоя», но с началом Перестройки она стала более активной. Однако нельзя сказать, что эта новая атеистическая пропаганда стала хоть сколько-нибудь заметной в развитии советского кино. И вот по этому поводу можно только предположить, какими *возможными путями* могла бы развиваться антихристианская пропаганда в советском кино, получив соответствующие указания свыше. Иными словами, какими дорогами можно было бы увести советского зрителя мимо Храма.

Во-первых, это могла бы быть более серьёзная критика религиозного сознания в целом и христианского в особенности, с отказом от стереотипных риторических ходов и претензией на определённый

³⁵ Более того, Перестройка началась с нового культивирования ВОСР и фигуры Ленина. Например, самый большой памятник Ленину в Москве, на Калужской площади (в 1922–1992 годах — Октябрьской), был открыт только под занавес советской эпохи, 5 ноября 1985 года, в присутствии Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачёва.

³⁶ Но вся эта запоздалая издательская деятельность на практике возымела обратный эффект, потому что изголодавшиеся по религиозной информации советские читатели использовали эту научную литературу как источник «священных знаний» о самой религии. Массовый советский читатель до сих пор никогда не держал в руках Библию, но зато у него появилась возможность прочесть классические труды по библейской критике и истории, откуда он впервые мог узнать хрестоматийные цитаты из Книги Бытия или Евангелия. Многие подобные работы доиздавались уже потом, в 1990-е годы, без «маркера» атеистической пропаганды, хотя весь смысл издания был именно в этой пропаганде.

интеллектуализм. В связи с этим можно вспомнить трагикомедию режиссёра Владимира Владимировича Бортко (р. 1946) «Блондинка за углом» (1984), где главный герой, мечтательный и неустроенный астрофизик Николай Порываев (роль А. Миронова), пятнадцать лет ищущий внеземные цивилизации (разрешённая «духовность»!) в каком-то ленинградском НИИ, вдруг оказывается охмурённым совершенно приземлённой, прагматичной продавщицей из гастронома Надеждой (роль Т. Догилевой), которая ради развлечения в пасхальную ночь привозит его посмотреть на крестный ход вокруг Николо-Богоявленского морского собора. Удивлённый большим скоплением людей, её спутник говорит: «Я никогда не думал, что увижу столько верующих», на что весёлая Надя отвечает: «Они такие же верующие, как и мы с тобой».

«— Ну а тогда зачем они сюда пришли?

— Как это зачем? Пасха — старинный праздник, встреча весны. Мы традиции уважаем!

— Ну это же не просто традиции, а Церковь?

— А Церковь это, по-твоему, что?

— Объясни?

— Сам не знаешь?

— Мне просто интересно, что думаешь ты.

— Я думаю, что это музей под открытым небом. Тут тебе и древняя наша живопись, и архитектура, и музыка. Это же древняя традиция, вот народ и интересуется. Кстати, некоторые после ЗАГСа сразу в церковь — венчаться. Ты как, идейно не против?

— Идейно — я против.

— Жаль, мы бы отлично смотрелись у алтаря»³⁷.

Обратим внимание, что герой Андрея Миронова в этом предперестроечном фильме — это уже не стальной коммунист, наставляющий малообразованных деревенских верующих, а тот самый слабый, сомневающийся, рефлексирующий человек «застоя», почти главный герой «Фантазий Фарятьева» (1979) в его же исполнении и тоже мечтающий об инопланетных мирах. И поэтому его неверие в Бога кажется более основательным, более выстраданным, более глубоким, чем кондовый

³⁷ Автор сценария фильма «Блондинка за углом» — Александр Михайлович Червинский (р. 1938).

атеизм любого государственного агитатора. И главным оппонентом этого слабого, но искреннего человека-атеиста оказывается не хитрый священник или наивная прихожанка, а обычная обывательница, для которой Церковь — это «просто традиция» и «музей под открытым небом». Вполне можно допустить, что советская атеистическая пропаганда в середине 1980-х годов могла бы принять более изощрённые формы, начав высказываться не от имени партийных функционеров, а от лица ищущих интеллигентов, воспринимающих русское православие как рудимент архаического сознания, враждебный всему гуманному и просвещённому. Но, по всей видимости, прямого заказа сверху на реализацию такой стратегии не было, а в условиях разгорающейся Перестройки её фальшь была бы слишком заметна.

Во-вторых, другим возможным путём развития антихристианской линии в советском кино, начиная с середины 1980-х годов, могло бы быть культивирование некоего «подлинного», русского, славянского традиционализма, т. е. язычества, в противовес «пришлой» и «чуждой» христианской вере. Идея эксплуатации неоязыческой мифологии в борьбе против христианства при советской власти на первый взгляд кажется совершенно нереальной и противоречащей секулярной сущности коммунизма как такового. Но такое заигрывание с «автохтонным» неоязычеством могло бы быть результатом как чисто временного политехнологического решения, так и вполне долгосрочной мутации советской системы в национал-большевистском направлении. В современной политической публицистике существует устойчивое представление, что в 1960–1980-е годы в советской системе существовала т. н. Русская партия. Под ней понимается неформальное объединение различных русских патриотов более-менее националистической ориентации, считающих положение русского народа в СССР недостаточно справедливым и способствующих возрождению дореволюционных русских традиций. Обычно в это понятие включают очень широкий спектр различных групп влияния, от правых диссидентов и «писателей-деревенщиков» до их неявных покровителей в недрах КПСС, ВЛКСМ, КГБ и МВД. Таким образом, как это часто бывает с любым широким неформальным патриотическим движением, «Русская партия» в идеологическом отношении была совершенно неоднородна и вместе с православной линией в ней присутствовала линия проязыческая или неоязыческая, способствующая развитию интереса к дохристианской Руси в позднесоветскую эпоху. Для антихристианской пропаганды подогревание этого интереса могло быть особенно выгодно: если до сих

пор в советской историографии Крещение Руси князем Владимиром определялось как «прогрессивное» дело, то теперь можно было раздуть миф о том, что до Крещения Древняя Русь уже была достаточно развитой и высокоморальной цивилизацией, а пришлое из далёкой Византии христианство только остановило «органическое развитие» славянского мира. Явным симптомом такой мифологизации стал фильм режиссёра Геннадия Леонидовича Васильева (1940–1999) «Русь изначальная» (1985), снятый по одноимённому роману Валентина Иванова. Характерной особенностью этого сюжета было противопоставление некой «изначальной» Руси VI века как мира добрых, светлых, честных людей, живущих по законам справедливости и народовластия, христианской Византии эпохи Юстиниана Великого как миру властолюбия, коварства и жестокости. Конечно, неоязыческая линия «Русской партии» в советской культуре эпохи Перестройки не могла стать ощутимым мейнстримом и растворилась в общем потоке разрешённых религиозных и оккультных увлечений. Однако если бы Перестройка сорвалась, то эта линия вполне могла бы повлиять на существенную дискредитацию христианства в восприятии массового советского зрителя, имеющего очень смутные представления как о христианстве, так и о язычестве.

16. ДОРОГА К ХРАМУ

С наступлением Перестройки не только позитивное отношение к христианству, но даже и прямое христианское высказывание в советском кинематографе стало более чем возможным, так что, как мы уже заметили, кино 1986–1991 годов в точном смысле слова уже не было советским. На широкий экран вышли прежде запрещённые и положенные на «полку» фильмы, получившие множество премий и большое признание в профессиональной среде. Это и «История Аси Клячиной...» (1967), и «Любить» (1968), и «Комиссар» (1967), и «Тема» (1979), и «Покаяние» (1984), и зарубежные фильмы Тарковского — «Ностальгия» и «Жертвоприношение», и многие другие.

Исторически значительным событием, способствующим развитию массового интереса к Православной Церкви, стало общегосударственное празднование 1000-летия Крещения Руси в 1988 году. Оно создало абсолютное впечатление, что между Православной Церковью и советской властью больше уже нет никаких проблем и Церковь отныне не только «имеет право на существование», но и на массовую проповедь в любом доступном формате. В том же году прошёл Поместный Собор Русской

Православной Церкви, канонизировавший преподобного Андрея Рублёва и других русских святых. Но между тем, как бы парадоксально это ни звучало, обрётённые свободы и новые уникальные возможности для советских кинематографистов эпохи Перестройки никак не отразились на качественном развитии христианских мотивов в новом «советском» кино. С 1985 по 1991 год не вышло ни одного условно «христианского» фильма, сопоставимого по своему художественному уровню и силе высказывания с «Андреем Рублёвым» Тарковского, «Любить» Калика или «Покаянием» Абуладзе. Даже к 1000-летию Крещения Руси не было снято ни одного, хоть сколько-нибудь заметного игрового фильма. За немногим исключением перестроечное кино сконцентрировалось больше на обличении советской действительности и эксплуатации ранее недопустимых тем (насилия, эротики, оккультизма, наркомании, алкоголизма, проституции и т. п.), чем на христианских ценностях и возрождении православных традиций.

Характерным постмодернистским обыгрыванием христианских мотивов может служить кинодиптих режиссёра Сергея Александровича Соловьёва (1944–2021) — «Асса» (1987) и «Чёрная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» (1989). Первый фильм начинается с выступления современной альтернативной рок-группы, солист которой (роль С. Бугаева) произносит своеобразный историософский эпиграф ко всему сюжету: «И вот, по прошествии семнадцати месяцев и семи дней ковчег остановился на величайшей из гор: Арарат. И после того, как третий голубь вернулся с оливковой веточкой в клюве, Ной распахнул двери ковчега и вступил ногой своей на траву, распростёр руки к солнцу и громко произнёс: “Асса!” Это и было единственное, донесённое до нас, из тех допотопных времён, слово. А вместе с ним передалась кому-то из нас их сила и чистота». Произвольно пересказанный фрагмент Библии о конце Всемирного Потопа намекает на то, что советское общество нуждается в духовном очищении и начале новой жизни, к которой после совершенно безысходного финала, в эпилоге фильма, фактически призывает рок-музыкант Виктор Цой в своей знаменитой песне «Мы ждём перемен!», ставшей своего рода гимном Перестройки.

В эпилоге второго фильма, чей сюжет кончается такой же «чернушной» безысходностью, главный герой, 15-летний подросток Митя (роль М. Розанова), принимает крещение в своей большой, но неуютной богемной квартире, в тазике посреди комнаты, в окружении великовозрастных

друзей. Как и весь фильм, эта сцена может выглядеть раздражающим перестроечным карнавалом, на грани китча и скетча. Но в действительности режиссёр просто показывает, как принимали святое крещение очень многие русские люди на протяжении многих десятилетий советской власти и даже в перестроечное время, когда храмы только начали восстанавливаться и иному православному священнику было проще прийти на дом, чем приглашать в храм, которого либо уже нет, либо ещё нет. Да и на каких основаниях после всего того надругательства, которое пережила Русская Православная Церковь за все семьдесят лет советской власти, возвращение под её небесные своды должно было бы быть исключительно красивым и триумфальным?

В заключение мы можем констатировать, что по мере неравномерного ослабления идеологического диктата христианские мотивы в истории советского кинематографа спорадически проявлялись и пробивались сквозь многослойную толщу доктринальной и ситуативной цензуры, до сих пор способствуя развитию неподдельного интереса к христианской вере и истории. И в этом вопросе художественное качество фильма зачастую имеет большее значение, чем чистота его христианского содержания. Образы неумело уходящего на лыжах в альпийские горы пастора Шлага из «Семнадцати мгновений весны» или переливающейся на солнце цепочки от крестика на шее просыпающегося мальчика в «Неоконченной пьесе для механического пианино» могут оказать несравнимо большее миссионерское воздействие на зрителя, чем прямая проповедь, свойственная многим проходным христианским фильмам постсоветского времени. Потому что реальное искусство — это когда при минимуме средств выражается максимум смыслов, а не наоборот, и советское кино периодически достигало этого высокого уровня. Что же касается фундаментального изучения именно христианских мотивов в советском кино и их реального влияния на восприятие христианства и атеизма у массового зрителя, то это вопрос будущих систематических исследований. Вместе с этой обзорной статьёй на сегодняшний день мы имеем ряд небольших, но достаточно предметных аналитических работ, проливающих свет на эту интересную и сложную тему³⁸. Ни в коем случае нельзя сказать, что советское кино в любой период своей истории «по духу» было «христианским» или что история советского кино развивалась навстречу какому-либо православному возрождению. Нет, советское кино было эффективным

³⁸ См.: (Аринин 2017); (Горбачёв, Мазур 2013).

оружием массовой идеологической пропаганды, воспитавшим множество поколений русских и нерусских людей в безбожии и безверии, от первых немых киноагиток до «Блондинки за углом» и «Руси изначальной», методически внушающей зрителю одну и ту же мысль: христианство — это зло и от него нужно отказаться. Но самодовлеющее историческое наследие христианской культуры, необходимость заигрывать с традиционным бессознательным «титульной нации» и неизбежное обращение к универсальным «морально-нравственным ценностям» вынудили советскую киноцензуру пропускать нейтрально-положительное упоминание всего, что было связано с крупнейшей мировой религией, чьё окончательное уничтожение регулярно откладывалось в то неопределённое «светлое будущее», которое так никогда и не наступило и не могло наступить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

Агурский М. С. Идеология национал-большевизма. — М., 2003. — 320 с.

Аринин Е. И. Вторжение религии в советский кинематограф: между «Волшебным» и «Вечностью» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2017. — № 3. — С. 311–320.

Богоявления собор в Елохове // Православная энциклопедия. — М., 2002. — Т. 5. — С. 552–553.

Болтянский Г. М. Ленин и кино. — М. ; Л., 1925. — 88 с.

Бурляев Н. П. Андрей Первозванный мирового кинематографа // А. А. Тарковский в контексте мирового кинематографа : Материалы международной конференции : 22 ноября 2002 года, Москва / сост. А. Л. Нехорошев, М. А. Ростоцкая, В. А. Утилов. — М. : Б. и., 2003. — С. 158–164.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева ; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. — М., 1999. — С. 598–602.

Глазунов И. С. История народа — источник вдохновения // Советский экран. — 1984. — № 22. — С. 18–19.

Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. — М., 1994. — 296 с.

Горбачёв О. В., Мазур Л. Н. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2013. — № 3 (1-). — С. 40–52.

Горин Г. И. Тот самый Мюнхгаузен. — М., 2004. — 80 с.

Гройс Б. Е. Утопия и обмен. — М., 1993. — 376 с.

Душенко К. В. Искусство требует жертв // Вестник культурологии. — 2018. — № 4 (87). — С. 151–154.

Залесский К. А. Семнадцать мгновений весны. Кривое зеркало Третьего рейха. — М., 2023. — 256 с.

История киноотрасли в России: Управление, кинопроизводство, прокат. — М. : НИИК ВГИК, 2012. — С. 2367–2368.

Ковалов О. Кончаловский Андрей // Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст / сост. Л. Аркус. — М. : Сеанс, 2004. — Т. 4. — С. 76–78.

Кончаловский А. С. Низкие истины. Семь лет спустя. — М., 2006. — 544 с.

- Ленин В. И. Социализм и религия // Ленин В. И. Полн. собр. соч. — 5-е изд. — М. : Изд-во политической литературы, 1968. — Т. 12. — С. 142–147.
- Паперный В. З. Культура «Два». — М., 1996. — 384 с.
- Плахов А. С. Режиссёр одного шедевра // Коммерсантъ. — 2018. — № 86 (6324) (22 мая).
- Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. — М., 1991. — С. 11–21.
- Смена Вех. — М. : Модест Колеров, 2021. — Исследования по истории русской мысли. Т. 30. — 336 с.
- Солженицын А. И. Фильм о Рублёве / Публицистика : в 3 т. — Т. 3: Статьи, письма, интервью, предисловия. — Ярославль, 1997. — С. 157–167.
- Филиппов Б. А. Советское государство и Православная Церковь (1917–1991). — М., 2005. — 224 с.
- Флоренский П. А. Иконостас // Сочинения : в 4 т. — М., 1995. — Т. 2. — С. 419–526.
- Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи. — М., 2003. — 640 с.
- Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Флоренский П. А. Сочинения : в 4 т. — М., 1995. — Т. 2. — С. 352–369.
- Хрущёв Н. С. Речь на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства. 8 марта 1963 года // Новый мир. — 1963. — № 3. — С. 3–33.
- Хуциев М. М. Из любви в нелюбовь // Июльский дождь. Путеводитель / ред.-сост. С. Дединский, Н. Рябчикова. — СПб. ; М., 2021. — С. 12–13.
- Честертон Г. К. Ортодоксия / пер. с англ. Н. Л. Трауберг // Вечный Человек. — М., 1991. — 544 с.
- Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущёве. — М., 2005. — 424 с.
- Шкаровский М. В., Соловьёв И., свящ. Церковь против большевизма. — М., 2013. — 410 с.

Сведения об авторе:

Малер Аркадий Маркович — старший преподаватель философского факультета Государственного академического университета гуманитарных наук, глава Интеллектуального клуба «Катехон», член Синодальной библейско-богословской комиссии и Межсоборного присутствия Русской Православной Церкви, 119049, Россия, Москва, Мароновский переулок, 26, e-mail: arkady_maler@mail.ru

Конфликт интересов:

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Статья поступила в редакцию 25.01.2023; одобрена после рецензирования 02.02.2023; принята к публикации 30.02.2023.

A. M. Mahler

STATE ACADEMIC UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES,
MOSCOW, RUSSIA

Christian motives in Soviet cinema

Abstract. The paper highlights the history of emergence and development of Christian motives in Soviet cinema, from the times of persecution against the Church in 1920–1930 up to the era of Perestroika. There is a difference in the perception of Christianity as the basis of traditional ethno-cultural identity and as the basis of universal moral values, which in both cases contributed to the gradual legitimization of Christian subjects in Soviet culture in spite of the multilevel system of ideological censorship. This paper analyzes the deep ideological trends in the evolution of Soviet culture, which allowed, on the one hand, the atheistic authorities themselves and, on the other hand, the experimenting filmmakers to address the topic of religion in general, Christianity in particular and specifically the Russian Orthodox Church in different ways in different periods of Soviet history. The illustrative examples of using various Christian symbols, Biblical quotations, events of religious history, the representation of the image of a Christian priest and a believer as such in Soviet films, as well as the increasingly noticeable appeal of Soviet filmmakers to Christian associations and allusions are also shown here. The author pays special attention to contradictory ideological trends during the three basic periods of Soviet history in the second half of the twentieth century: The Khrushchev Thaw, the Era of Stagnation and Perestroika. All three contributed to the legitimization of religious themes in Soviet cinema and determined the specifics of the attitude to religion in the late Soviet period. The films by such directors as Mikhail Romm, Marlen Khutsiev, Andrei Tarkovsky, Michael Kalik, Andrei Konchalovsky, Nikita Mikhalkov, Gleb Panfilov and others are considered in the paper as the most significant precedents. Hypotheses are put forward about further

ideological strategies of the Soviet state regarding Orthodox Christianity, if the Communist Party had been able to retain its power.

Keywords: atheism, faith, humanism, ideology, intelligentsia, communism, Marxism, Orthodoxy, religion, Russian culture, Soviet cinema, socialist realism, Stalinism, church, aesthetics

For citation: Mahler, A. M. (2023). Christian motives in Soviet cinema. *Orthodoxia*, (1), 156–245. [In Russian]. DOI: 10.53822/2712-9276-2023-1-156-245

REFERENCES:

Agursky, M. S. (2003). *Ideologiya natsional-bol'shevizma* [Ideology of National Bolshevism]. Moscow. [In Russian].

Arinin, E. I. (2017). Vtorzhenie religii v sovetskii kinematograf: mezhdru "Volshebnyy" i "Vechnost'iu" [The Invasion of Religion in Soviet cinema: between "Magic" and "Eternity"]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*, (3), 311–320. [In Russian].

Bogoiavleniia sobor v Elokhove [The Epiphany Cathedral at Yelokhovo]. (2002). In *Pravoslavnaia entsiklopediia* (Vol. 5, pp. 552–553). Moscow. [In Russian].

Boltiansky, G. M. (1925). *Lenin i kino* [Lenin and Cinema]. Moscow, Leningrad. [In Russian].

Burliaev, N. P. (2003). Andrei Pervozvannyi mirovogo kinematografa [Andrey Pervozvannyi of World Cinema]. In A. A. *Tarkovsky v kontekste mirovogo kinematografa : Materialy mezhdunarodnoi konferentsii : 22 noiabria 2002 goda, Moskva* (pp. 158–164). Moscow. [In Russian].

Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953 [Regime and Artistic Intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (b) — the CPSU (b), the Cheka — OGPU — NKVD on cultural policy. 1917–1953]. (1999). Moscow. [In Russian].

Glazunov, I. S. (1984). Istoriia naroda — istochnik vdokhnoveniia [The History of the People — a Source of Inspiration]. *Sovetsky ekran*, (22), 18–19. [In Russian].

Golomshtok, I. N. (1994). *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow. [In Russian].

Gorbachev, O. V., Mazur L. N. (2013). Vizual'nye reprezentatsii religioznoi zhizni sovetskogo obshchestva v khudozhestvennom kinematografe 1920–1980-kh gg.: istochnikovedcheskii analiz [Visual Representations of the Religious Life of Soviet Society in the Art Cinema of the 1920s–1980s: a Source Analysis]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, (3), 40–52. [In Russian].

Gorin, G. I. (2004). *Tot samyi Miunkhgauzen* [That Very Munchausen]. Moscow. [In Russian].

Grois, B. E. (1993). *Utopiia i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow. [In Russian].

Dushenko, K. V. (2018). Iskusstvo trebuet zhertv [Art Requires Sacrifice]. *Vestnik kul'turologii*, (4), 151–154. [In Russian].

Zalessky, K. A. (2023). *Semnadsat' mgnovenii vesny. Krivoe zerkalo Tret'ego reikha* [Seventeen Moments of Spring. A distorting mirror of the Third Reich]. Moscow. [In Russian].

Istoriia kinootrasli v Rossii: Upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat [History of the Film Industry in Russia: Management, Film Production, Rental]. (2012). Moscow: NIIK VGIK. [In Russian].

Kovalov, O. (2004). Konchalovsky Andrei. In *Noveishaia istoriia otechestvennogo kino. Kino i kontekst* (Vol. 4, pp. 76–78). Moscow: Seans. [In Russian].

Konchalovsky, A. S. (2006). *Nizkie istiny. Sem' let spustia* [Low Truths. Seven years later]. Moscow. [In Russian].

Lenin, V. I. (1968). Sotsializm i religiiia [Socialism and Religion]. In *Lenin V. I. Poln. sobr. Soch. — 5-e izd.* (Vol. 12, pp. 142–147). Moscow: Izd-vo politicheskoi literatury. [In Russian].

Papernyi, V. Z. (1996). *Kul'tura “Dva”* [Culture “Two”]. Moscow. [In Russian].

Plakhov, A. S. (2018). Rezhisser odnogo shedevra [Director of a Masterpiece]. *Kommersant*, (86), 22 maia. [In Russian].

Sartr, Zh.-P. (1991). Po povodu “Ivanova detstva” [Regarding “Ivan’s Childhood”]. In *Mir i fil'my Andreia Tarkovskogo* (pp. 11–21). Moscow. [In Russian].

Smena Vekh [Change of Signposts]. (2021). Moscow: Modest Kolerov. [In Russian].

Solzhenitsyn, A. I. (1997). Fil'm o Rubleve [The Film about Rublev]. In *Publitsistika : v 3 t.* (Vol. 3: Stat'i, pis'ma, interv'iu, predisloviia, pp. 157–167). Yaroslavl. [In Russian].

Filippov, B. A. (2005). *Sovetskoe gosudarstvo i Pravoslavnaia Tserkov' (1917–1991)* [The Soviet State and the Orthodox Church (1917–1991)]. Moscow. [In Russian].

Florensky, P. A. (1995). Ikonostas [Iconostasis]. In Florensky P. A. *Sochineniia : v 4 t.* (Vol. 2, pp. 419–526). Moscow. [In Russian].

Florensky, P. A. (2003). *Stolp i utverzhdenie Istiny. Opyt pravoslavnoi teoditsei* [The Pillar and the Affirmation of Truth. The Experience of Orthodox Theodicy]. Moscow. [In Russian].

Florensky, P. A. (1995). Troitse-Sergieva Lavra i Rossiia [Trinity Lavra of St. Sergius and Russia]. In Florensky P. A. *Sochineniia : v 4 t.* (Vol. 2, pp. 352–369). Moscow. [In Russian].

Khrushchev, N. S. (1963). Rech' na vstreche rukovoditelei partii i pravitel'stva s deiateliami literatury i iskusstva. 8 marta 1963 goda [Speech at the Meeting of the Leaders of the Party and Government with Figures of Literature and Art. March 8, 1963]. *Novyi mir*, (3), 3–33. [In Russian].

Khutsiev, M. M. (2021). Iz liubvi v neliubov' [From Love to Dislike]. In *Iiul'sky dozhd'. Putevoditel'* (pp. 12–13). Saint Petersburg, Moscow. [In Russian].

Chesterton, G. K. (1991). Ortodoksiia [Orthodoxy]. In *Vechnyi Chelovek*. Moscow. [In Russian].

Shkarovsky, M. V. (2005). *Russkaia Pravoslavnaia Tserkov' pri Staline i Khrushcheve* [The Russian Orthodox Church under Stalin and Khrushchev]. Moscow. [In Russian].

Shkarovsky, M. V., Soloviev, I., sviashch. (2005). *Tserkov' protiv bol'shevima* [The Church is against Bolshevism]. Moscow. [In Russian].

About the author:

Arkady Markovich Mahler — Senior Lecturer of the Faculty of Philosophy of the State Academic University for the Humanities, the Head of the Katechon Intellectual Club, the member of the Synodal Biblical and Theological Commission and the Inter-Council Presence of the Russian Orthodox Church, 26, Maronovsky pereulok, Moscow, Russia, 119049, e-mail: arkady_maler@mail.ru

Conflict of interest:

The author declares no conflict of interests.

The article was submitted 25.01.2023; approved after reviewing 02.02.2023; accepted for publication 30.02.2023.